

**ALFRED
HITCHCOCK**

**ALFRED
HITCHCOCK**



OS PÁSSAROS



O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam retrospectiva do artista único, inventor da linguagem de sua arte e divulgador de suas próprias ideias: Alfred Hitchcock. A mostra traz um recorte de 35 longas-metragens e 127 episódios de programas de TV dirigidos ou produzidos por ele entre outras atividades.

Mais que um mestre do suspense, Hitchcock é mestre do cinema. Seus filmes são referência até hoje e são capazes de levar seus espectadores aos extremos da emoção. Hitchcock construiu em mais de cinquenta anos de carreira uma obra tão profunda quanto popular, tão ousada quanto clássica, tão aterrorizante quanto divertida, tão tecnicamente perfeita quanto humana.

Ao promover esta mostra o Centro Cultural Banco do Brasil convida o público a viver e reviver intensamente a obra de um dos maiores cineastas de todos os tempos, proporcionando o contato com filmes clássicos, porém atuais, que arrebataram e ainda surpreendem as mais diversas plateias.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

Quando Hitchcock dizia “Certos filmes são fatias de vida, os meus são fatia de bolo”, ele lembrava que a vida se encontra em cada esquina, mas que os filmes eram algo extraordinário. Hitchcock não se sentia à vontade no banal, ele queria filmes onde cada minuto fosse imperdível, onde o espectador não despregasse os olhos da tela, e que ficasse tão envolvido com aquela história como se ela fosse parte de sua própria... vida! Mas muito mais emocionante que sua própria vida. “Drama é a vida com as partes maçantes deixadas de fora”, dizia.

Desenhista de origem, a característica desse ofício de criar um mundo a partir de uma folha em branco foi levada adiante em cada um de seus filmes. O papel passou a ser “aquele retângulo branco no teatro” que deveria ser preenchido. Seu universo é criado então dentro daquele retângulo, com suas regras e limites de espaço e tempo, e não apenas como uma transposição da vida para a tela. E, por mais controverso que isso possa parecer, cada um que assistia a seus filmes subitamente se tornava, por um par de horas, parte daquela realidade, tal era o envolvimento e a carga emocional despendida com aquela trama.

Um mestre de sua arte, um dos maiores cineastas de todos os tempos, Alfred Hitchcock foi um grande autor do cinema, sem que isso o tenha afastado de seu público. Pelo contrário, o público sempre fez parte de seus filmes e os filmes eram feitos para o público. Ser compreendido e acompanhado, ter a plateia ao seu lado e participando da história, era fator indispensável para poder surpreendê-la. O público aprendeu sua gramática, assim como o próprio cinema se inventou com ele.

Preciso trazer esta frase para fora, para me explicar melhor. O verbo NÃO pode ser separado do sujeito. Claro que há exceções, como uma explicação no meio. Então, se você coloca o “era” depois da vírgula significa que este verbo está ligado à primeira sentença: Ser compreendido e acompanhado era o fator... Agora leia. Não funciona, porque você está falando da plateia. Se você apenas tirar a vírgula, não funciona também. Então, vamos lá: Ter a plateia ao seu lado e participando da história, além de ser compreendido e acompanhado, era o fator indispensável para poder surpreendê-la. Era essa a ideia, não?

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. Sua decepção com o cinema falado se deve ao retrocesso do desenvolvimento da linguagem cinematográfica ao se apoiar novamente no teatro e na literatura. Como um artista curioso e inventivo, ele abraçou essas e todas as outras mudanças tecnológicas que a indústria lhe apresentou,

transformando seu uso em favor de suas narrativas. Nada poderia sobressaltar mais que o próprio filme, nenhuma novidade tecnológica, nem um ator ou uma locação, nem a música ou a fotografia, nem mesmo a verossimilhança da vida; nada importa mais do que a emoção.

Os 4.467 minutos de suspense desta mostra não são só de cenas de assassinatos e perseguições, não são só de cenas do chuveiro; são também de comédias, musicais, dramas psicológicos, cenas de amor e beijos tão longos de tirar o fôlego. A mostra é uma enorme retrospectiva das obras dirigidas por ele ao longo de 54 anos de carreira – entre filmes e episódios de programas de TV. Complementando a programação, exibiremos o remake de *Psicose*, de Gus Van Sant e a sessão especial de *O Inquilino* com acompanhamento de piano.

Outras atividades ainda fazem parte do evento com uma proposta de aprofundamento e atualização nos estudos em torno da obra do cineasta – um curso e uma aula magna, assim como esta publicação vem também a contribuir com informações sobre a retrospectiva e suas atividades, e a documentar estudos mais atuais através de textos inéditos e outros mais antigos, apresentando diferentes visões em diferentes contextos sobre a obra de Hitchcock.

Os filmes de Hitchcock produziram imagens que hoje fazem parte do nosso imaginário comum e são chaves do entendimento da própria estrutura do cinema, que um público mais jovem as reconhece como “clássicas”, mas nem sempre compreende sua origem. Essas imagens são referências de personagens, tipos, pares, de olhares e expressões, de casas, apartamentos, ruas e pontos turísticos, de armas e objetos banais, de descampados, desertos e multidões, são referências de tensão, alívio, paixão, medo e prazer.

Durante uma coletiva de imprensa em Hollywood em 1947, Hitchcock disse: “Estou disposto a proporcionar ao público choques morais benéficos. A civilização tornou-se tão protetora que já não é possível proporcionarmos a nós mesmo, instintivamente, o calafrio. Por isso é que convém provocar esse choque artificialmente, para desentorpecer as pessoas, para que elas recuperem o seu equilíbrio moral. Acho que o cinema é a melhor maneira de alcançar esse resultado.”

São enfim referências de morte e de vida, e da nossa humanidade.

Arndt Roskens, Cristiano Terto e Mariana Pinheiro



PACTO SINISTRO

(c) Warner Brothers

**Filme seus assassinatos
como cenas de amor e suas
cenas de amor como assassinatos.
(Alfred Hitchcock)**

Sumário

- 15** INTRODUÇÃO
Ruy Gardnier

HITCHCOCK ANALISADO

- 25** A ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA DE ALFRED HITCHCOCK
Mauro Luiz Peron
- 33** AS TRAMAS DO OLHAR
João Luiz Vieira
- 39** O PLANO-OLHAR HITCHCOCKIANO
Luiz Carlos Oliveira Jr.
- 45** O CINEMA DEVORADOR DE ALFRED HITCHCOCK
Mauro Eduardo Pommer
- 57** A MORTE E O FALSO CULPADO NO CINEMA DO JOVEM HITCHCOCK
Sérgio Alpendre
- 67** PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA DO LIVRO
HITCHCOCK/ TRUFFAUT: ENTREVISTAS
Ismail Xavier
- 73** O CINEMA DA CUMPLICIDADE
Heitor Capuzzo
- 77** O BEM, O MAL E O FEIO NA OBRA DE ALFRED HITCHCOCK
Marcelo Miranda
- 81** A MULHER HITCHCOCKIANA: AUSÊNCIA, OPACIDADE, TRANSPARÊNCIA
Thiago Stivaletti
- 87** LONGE DO MESMO, PERTO DO OUTRO
Cássio Starling Carlos
- 93** HITCHCOCK E O SONHO
Donald Spoto

- 101** A PARTE DO SONHO:
A PROPÓSITO DE HITCHCOCK E DALÍ, DO SURREALISMO E DO ONIRISMO
Nathalie Bondil-Poupard
- 117** DO CINEMA E DO ASSASSINATO COMO BELAS ARTES:
HITCHCOCK E A ESTÉTICA DO CRIME
Tadeu Capistrano
- 124** FAX-SÍMILE DO *NOTEBOOK* DE HÉLIO OITICICA
Hélio Oiticica

FILMOGRAFIA E PROGRAMAÇÃO

- 131** LONGAS-METRAGENS
- 201** PROGRAMAS DE TV
- 215** FILMES NÃO EXIBIDOS
- 231** PROGRAMAÇÃO COMPLEMENTAR
- 237** ATIVIDADES ESPECIAIS

OLHARES SOBRE HITCHCOCK E ENTREVISTAS

- 247** ALFRED HITCHCOCK - NÃO É APENAS UM FILME
Pedro Butcher
- 257** A CONSTRUÇÃO CRÍTICA DE UM GÊNIO DO CINEMA
Luiz Zanin
- 263** DEVEMOS ACREDITAR EM HITCHCOCK?
André Bazin

267	HITCHCOCK CONTRA HITCHCOCK André Bazin
275	HITCHCOCK DE ROHMER E CHABROL André Bazin
281	INTRODUÇÃO (1966) DO LIVRO <i>HITCHCOCK/ TRUFFAUT: ENTREVISTAS</i> François Truffaut
291	PREFÁCIO À EDIÇÃO DEFINITIVA DO LIVRO <i>HITCHCOCK/ TRUFFAUT: ENTREVISTAS</i> François Truffaut
295	AMAR HITCHCOCK Rogério Sganzerla
299	ENTREVISTA COM GUS VAN SANT por Pedro Butcher
307	AS MULHERES DE HITCHCOCK SOBRE HITCHCOCK – ENTREVISTA COM JANET LEIGH, TIPPI HEDREN, KAREN BLACK, SUZANNE PLESHETTE E EVA MARIE SAINT por Greg Garrett
323	ENTREVISTA COM PETER BOGDANOVICH por Patrícia Rebello
331	UM JOVEM COM MENTE DE MESTRE - ENTREVISTA COM ALFRED HITCHCOCK por Peter Bogdanovich
380	CRÉDITOS E AGRADECIMENTOS



A TORTURA DO SILÊNCIO



Introdução

Ruy Gardnier



15

De todas as histórias, frequentemente tortuosas ou mesmo trágicas, sobre o estabelecimento das carreiras dos grandes autores cinematográficos, a trajetória de Alfred Hitchcock é sem dúvida a mais invejada. Hitchcock teve uma carreira prolífica, sem grandes hiatos ou períodos de seca criativa; sempre gozou de uma popularidade que lhe concedia um excelente poder de barganha para negociar com produtores e levar à frente seus projetos de predileção; desenvolveu rapidamente uma série de ancoragens temáticas, formas e trejeitos que logo ganhariam o adjetivo “hitchcockiano” e se eternizariam como traço estilístico e identitário; além disso, sua própria figura pública era notória, através de breves aparições em seus próprios filmes, de exposição incomum na mídia e, a partir dos anos 1950, através das séries de programas de crime e suspense que apresentava e ocasionalmente dirigia, a mais prolífica e conhecida tendo o nome *Alfred Hitchcock apresenta* (*Alfred Hitchcock Presents*). Enquanto do outro lado do Atlântico um bando de jovens críticos, futuros cineastas, lutavam arduamente para defender os diretores como genuínos autores de seus filmes, Hitchcock já adquirira a reputação de um ícone, de uma marca. Muitos anos depois, um daqueles jovens franceses, Jean-Luc Godard dedicaria a Hitchcock um dos oito episódios de suas *História(s) do Cinema* (*Histoire(s) du cinéma(s)*, 1988-1998) e diria que, em toda a história do cinema, apenas Alfred Hitchcock deteve através de seus filmes o controle do universo.

O relato acima é ligeiramente romanceado, omite alguns fracassos, certas brigas com produtores, confunde tipos diferentes de reconhecimento e, de uma forma geral, atribui a toda a carreira uma imagem que só foi consolidada ao longo dos anos 1950, mas de alguma forma essa imagem mítica corresponde à imagem que hoje temos de Alfred Hitchcock, o homem e o autor. Ainda mais se o compararmos a outros cineastas. Ele não foi nenhum Erich Von Stroheim que lutava filme a filme para impor sua visão original e tinha seu filme mutilado pelos produtores. Tampouco um Fritz Lang ou um Douglas Sirk para viver à deriva dentro do sistema de estúdios, aceitando comandas e convertendo sorrateiramente esses projetos estranhos a seu estilo próprio, transformando-se em autores subterrâneos. E muito menos um Michelangelo Antonioni ou Alain Resnais, que modificaram radicalmente a história do cinema mas permaneceram sendo vistos apenas por um segmento restrito do público frequentador, o público do cinema de arte. Hitchcock teve todos esses méritos e nenhum dos reveses: seu palco desde cedo foi o maior de todos, o do cinema de gênero de orçamento elevado e altas expectativas, e

o nível de inovação formal e perturbação moral que ele conseguiu imprimir em seus filmes – não como informação latente, mas algo que se dava na cara do espectador, e frequentemente com a empatia deste –, dentro do seio do espetáculo de grandes proporções e sem tornar-se um marginal do sistema, é um fenômeno decididamente inigualado na arte cinematográfica. Como Antonioni ou Resnais, Hitchcock era um modernista e impregnava seus filmes com formas estilizadas. Como Lang e Sirk, tinha pretensões de desvendar a alma humana em alguns de seus traços menos louváveis. Como Stroheim, impôs sua visão original, mas sem cortes – a não ser em casos mínimos – ou solavancos na carreira. Pode-se achar ou não Hitchcock o maior diretor de todos os tempos (como pode-se achar também Godard, Welles, Ford, Mizoguchi, Renoir ou tantos outros), mas, de um ponto de vista simbólico, é inegável que Alfred Hitchcock representa melhor que qualquer outro o papel de cineasta dos cineastas.

Mas essa espécie de título, se proclamada em meados dos anos 1950, seria motivo de galhofa diante de críticos, pesquisadores, ensaístas e historiadores de cinema em geral. Ao contrário de grande parte dos gênios do cinema, que inicialmente obtêm o aval da crítica e só aos poucos vão ganhando a atenção do público, Hitchcock era um queridinho das plateias, mas seus filmes eram frequentemente reconhecidos pelas vozes oficiais como artesanato eficiente e nada mais. A própria marca de “mestre do suspense” que já o caracterizava à época atrapalhava mais do que contribuía, pois condicionava a um tipo de avaliação superficial que isolava apenas um aspecto da obra (sem dúvida, dominado com o talento de um virtuoso, mas ainda assim só um aspecto) e tendia a classificá-lo como um mero técnico, um especialista em um certo tipo de truque. Quaisquer ambições maiores passavam ao largo da consideração, fossem elas relativas às formas de expressão ou temáticas – tudo entrava na conta do prestidigitador esperto, o manipulador das plateias. Assim, com mais de quarenta longas-metragens na bagagem, o estatuto de Alfred Hitchcock ainda era o de alguém indigno de um pensamento sério e de uma exegese aplicada. Isso nos dois lados do Atlântico: americanos, ingleses e franceses, com todas as profundas diferenças entre eles, ainda estavam inteiramente pautados num ideal de “cinema sério” que não tinha nenhuma relação (ou assim eles viam) com o que o velho Hitch fazia.

“Cinema sério”, à época e ainda hoje, é um tipo de ideologia que sempre dominou parte da crítica, tanto no jornalismo como no ensaísmo, e que tende a associar a qualidade artística aos “grandes temas” (guerra, opressão, desigualdades), à manutenção dos bons valores humanistas e a um ideal de “profundidade” herdado da literatura. Uma vontade, pois, de arte “inteligente”. Mas a inteligência na arte não se mede nesses termos, e principalmente no cinema ela é um conjunto particularmente difícil de definir que envolve formas, ritmos, harmonias e desarmonias visuais, e que narrativamente se configura de uma forma distinta da escrita romanesca. Ainda que o cinema sempre tivesse seus críticos de exceção, que se esforçavam por avaliá-lo de acordo com seus próprios méritos, e não aqueles herdados das artes “nobres”, a ideologia da arte “inteligente” era dominante em meados dos anos 1950. O amor por Alfred Hitchcock surge no exato momento em que começa a surgir uma nova geração de amantes do cinema, a primeira que nasce com o cinema falado e que tem com ele uma relação em que, por assim dizer, não entra em jogo o superpelo literário. Para eles, o cinema não precisava aceder à arte (através da nobreza dos temas), ele já era uma arte, regida não por um fantasma arbitrário de “profundidade”, mas pelo talento

em exprimir através do estilo visual uma forma de ver e pensar o mundo – aquilo que, em um só termo, eles chamarão de *mise en scène*. Essa é a premissa básica da “política dos autores”, um movimento crítico iniciado por jovens cinéfilos da revista *Cahiers du Cinéma*, muitos dos quais viriam a ser figuras fundamentais da Nouvelle Vague: François Truffaut, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer. Esse grupo tinha alguns apelidos. Um deles era “jovens turcos”. Outro era “Hitchcocko-Hawksianos”. Alfred Hitchcock e Howard Hawks não eram os únicos diretores-autores que esses jovens críticos defendiam. Mas eram cavalos de batalha exemplares justamente porque tinham toda sua carreira em filmes de gênero, frequentemente desconsiderados como estando fora dos limites do “cinema sério”.

A história dos embates da “política dos autores” é mais longa do que cabe num artigo de apresentação da obra de Alfred Hitchcock, mas seu impacto pode ser sintetizado através de um artigo de relativização, na própria *Cahiers du Cinéma*, das posições dos “jovens turcos”. O artigo é de André Bazin e seu nome é “Como é possível ser hitchcocko-hawksiano?”¹, e apesar do título, o autor tenta defender a originalidade de visão desses jovens críticos contra os ataques virulentos de leitores, críticos e historiadores (incluindo Georges Sadoul e Lindsay Anderson), em especial acerca de um dossiê sobre Hitchcock publicado numa edição anterior². Bazin defende habilmente os “hitchcocko-hawksianos”, mas se reserva o direito de manter o ceticismo sobre Hitchcock e deplorar os disparates dos roteiristas que escrevem os filmes de Hawks. Sua relutância, no entanto, não o impede de observar qual é a questão central da disputa em jogo: “Se eles prezam a esse ponto a *mise en scène* é porque eles reconhecem nela a própria matéria cinematográfica, uma organização dos seres e das coisas que faz sentido em si mesma e, friso, tanto moral quanto esteticamente. (...) Toda técnica remete a uma metafísica”. E, mesmo que lamente a esterilização ideológica de Hollywood e a timidez em lidar com os grandes temas (incluindo aí também Hawks e Hitchcock), Bazin termina seu texto afirmando que prefere o lado daqueles que fecham os olhos para essas deficiências e apreciam a inteligência do estilo visual àqueles que ignoram a “inteligência formal da *mise en scène* de Hawks” e prestam atenção apenas na mensagem moral que os filmes professam.

O pontapé inicial estava dado, mas ainda seria necessário fazer passar muita água por baixo da ponte para garantir não só a genialidade de Alfred Hitchcock, mas também para instituir a figura do diretor cinematográfico como o artista que dispõe de uma visão de mundo que ele articula através de sua linguagem visual. Os livros sobre cinema à disposição naquela época não eram monografias sobre diretores, mas histórias do cinema ou ancoragens temáticas, focando em movimentos (Expressionismo alemão, Neorrealismo) ou em recortes nacionais/temporais. Mesmo os livros sobre cineastas (*John Ford* por Jean Mitry, *Orson Welles* por André Bazin) eram mais análises filme a filme do que a tentativa de compreensão de uma visão geral da obra e do artista, defendendo aqui e atacando acolá. A ampla frente de estabeleci-

¹*Cahiers du Cinéma* nº44, fevereiro de 1955.

²*Cahiers du Cinéma* nº39, outubro de 1954.

mento da reputação de Hitchcock como grande gênio do cinema começa nas páginas da *Cahiers du Cinéma*, com críticas de filmes, dossiês e entrevistas, mas rapidamente tomará as feições ambiciosas do livro.

O primeiro é *Alfred Hitchcock*, publicado em 1957 pelas Éditions Universitaires, e escrito por Eric Rohmer e Claude Chabrol. Trata-se de uma obra potente, que funde muito bem todas as implicações formais e morais da obra num rigoroso estudo filme a filme, e que se conclui pela afirmação de que Alfred Hitchcock é “um dos maiores *inventores de formas* de toda a história do cinema”, e que só talvez Murnau e Eisenstein podem ser comparados a ele nesse quesito. O livro é arrematado por outra frase retumbante mas perfeita: “A forma, aqui, não enfeita o conteúdo: ela o cria. Todo Hitchcock repousa nessa fórmula”. Mas será só com outro livro, esse sim mundialmente difundido, que o outrora “mestre do suspense” será definitivamente reconhecido como um genuíno artista e pensador de cinema: *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock*, uma extensiva e detalhada série de entrevistas feitas com Hitchcock por François Truffaut, lançada em 1966. Nos dez anos que separam a publicação desses dois livros, no entanto, a ambição dos próprios filmes ajuda a consolidar o nome de Hitchcock entre os grandes do cinema: nesse período foram realizados *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959), *Os pássaros* (*The Birds*, 1963) e *Psicose* (*Psycho*, 1960), filmes que atingem um ápice de perturbação moral, refinamento estilístico e ousadia formal, e que, mais do que qualquer livro, advogam brilhantemente a defesa de Hitchcock como um grande criador de formas, mais comparável ao cinema experimental do que às convenções narrativas hollywoodianas.

A partir dos anos 1970, o reconhecimento é absoluto. Hitchcock passa a ser tema de inúmeros ensaios críticos, biografias, reavaliações, livros de mesa etc. Passa inclusive a surgir uma literatura voltada para a avaliação de temas específicos em seus filmes, em especial o voyeurismo e a objetificação feminina. Ironia das ironias, Alfred Hitchcock vira tema acadêmico – infelizmente, pelo viés mais filisteu possível, o dos estudos culturais. Seja como for, Hitchcock passa a ser onipresente no panorama do cinema, das listas de melhores filmes de todos os tempos (nas quais *Um corpo que cai* entra quase sempre) aos bonequinhos e demais itens de decoração cinéfila. Mas essa superexposição não seria um dado tão preocupante quanto o inicial esnobismo a que ele era renegado antes dos anos 1950? Não seria o passarinho de estimação, domesticado e colocado nas prateleiras do fã, uma fetichização que arrisca comprometer uma compreensão mais viva de sua obra? Porque sim, sua obra é composta de suspenses, conspirações, sustos, beijos filmados como assassinatos, assassinatos filmados como cenas de amor, loiras hitchcockianas, clímaxes em locações monumentais, voyeurismo, mas reduzir Hitchcock a uma coleção de clichês do que é “hitchcockiano” é uma forma de vender a obra barato demais. Há, de fato, uma ironia em tudo isso: Hitchcock adorava o barato, e de sua superfície sabia extrair as consequências mais inesperadas. Esse estatuto ambíguo de ser gênio e bonequinho ao mesmo tempo certamente renderia a ele umas boas risadas. Mas pode-se ver os filmes de qualquer cineasta pedindo pouco e se fartando com o pouco efetivamente oferecido. Outra coisa é estar diante da obra de um grande cineasta e pedir os clichês com que se foi educado. Aí entra o estilo Hitchcock.

Se Hitchcock se presta a todas essas formas de reação, da atenção devota ao fanatismo superficial, é em razão de uma marca particular de trajetória devida a uma feliz adequação entre afinco na expressão pessoal e sua tradutibilidade nos termos da linguagem do espetáculo dominante. Essa adequação é um dado excepcionalmente raro na história do cinema, e demanda uma conjugação praticamente impossível entre as expectativas do público e os instintos do realizador, e uma perfeita avaliação da possibilidade do gênero cinematográfico para explorar a matéria audiovisual e especular sobre o comportamento humano, entregando ao espectador, ao mesmo tempo, algo em que ele possa se agarrar, sentir um limiar de hospitalidade naquele elemento ao mesmo tempo familiar e estranho. Para alguém empenhado apenas em bajular a sensibilidade de seu público, a tarefa é a mais fácil do mundo. Mas o artista genuíno não se contenta com isso, e articula seu talento de modo a fazer o mundo sensível transbordar com sua reordenação de sentidos e coisas, forçando/ convidando o espectador a um contato entre visões de mundo. Em se tratando de Hitchcock, há ainda um agravante: suas histórias vão muito além dos filmes de crime no estilo *whodunit* (contração de *who done it?*; narrativa centrada num crime e nas peripécias para descobrir quem foi o criminoso) e dos filmes de intriga conspiratória, e seus heróis, ricamente caracterizados, são frequentemente seres obsessivos ou figuras regressivas que fogem do domínio da lei e tentam provar ao mundo sua ideia fixa. Para trabalhar com alguma folga as questões de identificação – fundamentais no cinema de espetáculo – é preciso realizar a operação notável de mostrar, mas mostrar naturalizando. É a perfeita forma de utilização do gênero: explorar suas volatilidades em termos de caracterização e verossimilhança para tirar consequências que seriam infames ou inaceitáveis, para um público mais convencional, em dramas profundos. O gênero é um excelente álibi para Hitchcock criar seus bestiários embalados em embrulho luxuoso.

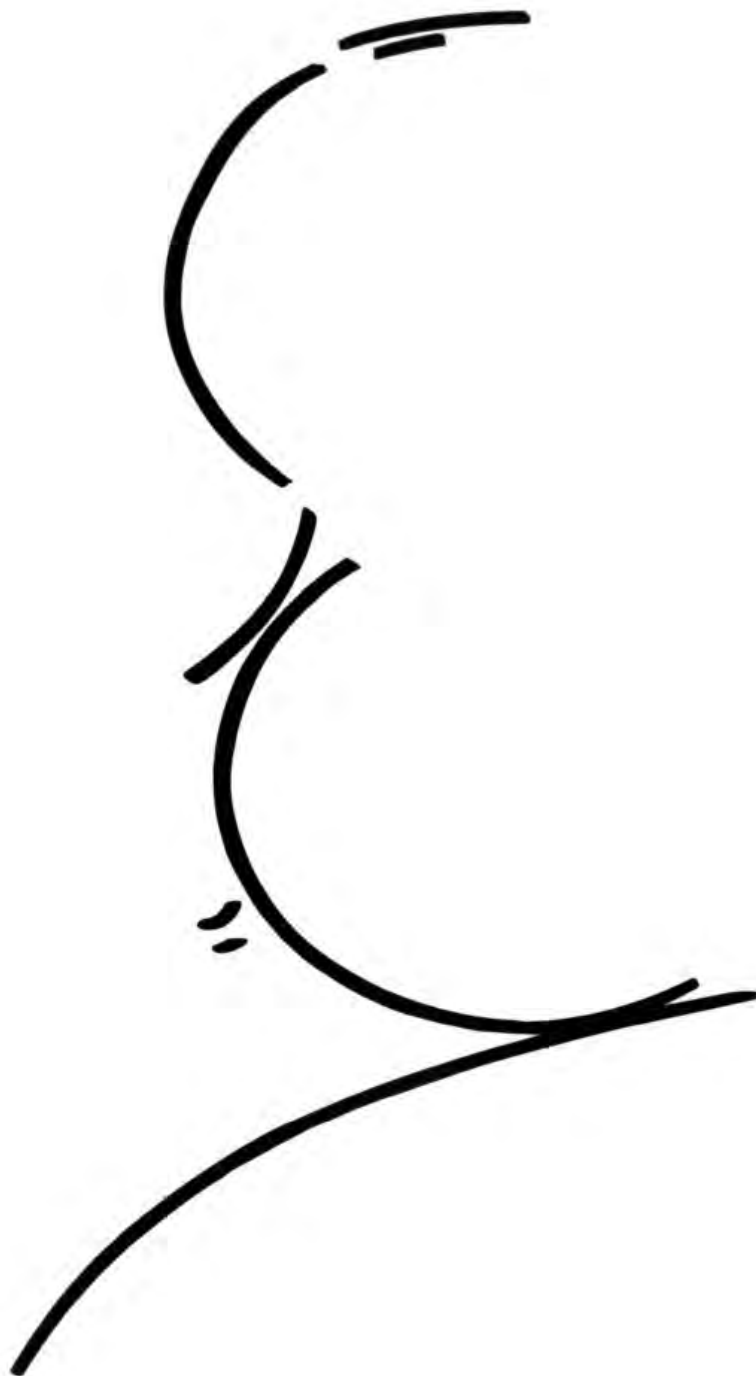
A genialidade de Hitchcock foi ter encontrado o formato perfeito de filme para que esse tipo de comportamento, por mais bizarro que seja, soe perfeitamente normal: o subgênero do *thriller* de suspense em que o herói, desacreditado pelos fatos e pelo resto da humanidade, precisa se inocentar com suas próprias mãos – o *thriller* paranoico. O “homem errado” é uma presença recorrente na obra hitchcockiana, valendo até um filme com esse nome, mas é antes de tudo uma estrutura formadora da obra. Quando o subgênero está ausente, os protagonistas se revelam em todo seu comportamento doentio, obsessivo: *Um corpo que cai*, *Marnie*, *confissões de uma ladra* (*Marnie*, 1964) (isso quando os protagonistas já não são patológicos de início, como em *Psicose*, *Festim diabólico/ Rope*, 1948 e *Pacto sinistro/ Strangers on a Train*, 1951). E mesmo dentro do subgênero, a fascinação por colocar as mocinhas em perigo, no meio da jaula com os leões, é recorrente: *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), sem dúvida, mas também *Interlúdio* (*Notorious*, 1946), *Intriga internacional*, *Jovem e inocente* (*Young and Innocent*, 1937), entre outros. A naturalização opera milagres, e graças ao *thriller* paranoico Hitchcock pode dramatizar seu teatro de neuroses desde que apresente um *qualquer coisinha* para manter a atenção do espectador enquanto ele aprofunda seus fantasmas. A esse qualquer coisinha, ele mesmo dará um nome: McGuffin.

Sumariamente falando, o McGuffin é a premissa narrativa esvaziada, é um motor para fazer a ação acontecer, a premissa apenas como um pretexto para ativar a atenção do espectador e em seguida poder levar a história para outro lugar (geralmente uma intrincada inter-relação homem-

mulher equacionada em termos de ação). Quanto ao suspense hitchcockiano, ele nada mais é que o mecanismo de antecipação desenvolvido por Griffith, mas estilizado às últimas consequências e ritmado com a precisão cirúrgica de uma valsa em câmera lenta. Associado à ideia de uma premissa esvaziada, ou seja, sem um conteúdo explícito e delicado a ser resolvido, o suspense pode adquirir todas as formas que quiser, desencadear decupagens atordoantes (a cena da ópera nas duas versões de *O homem que sabia demais/ The Man Who Knew Too Much*, 1934 e 1956, ou o clássico assassinato no banheiro de *Psicose*) ou fabulosos planos-sequência que começam com uma multidão e terminam com um pequeno detalhe (a chave na mão de Ingrid Bergman em *Interlúdio* ou os olhos de um homem com tique nervoso em *Jovem e inocente*). Mas o suspense, assim como outros refinamentos visuais e rítmicos do cinema de Hitchcock, não se esgota no deleite sensível. Ele é parte de um sistema coerente em que a imagem, o ritmo e a trama correspondem à sensibilidade, ao tempo interno e aos sentimentos (culpa transferida, perseguição) dos personagens. Seus movimentos de câmera, seus ritmos elaborados, suas decupagens complexas são inteiramente orgânicas à intriga. Ao contrário de Douglas Sirk, em que há o filme da denotação (aquele feito pelo roteirista) e o da conotação (o do diretor), em Hitchcock é um único e mesmo filme, que pode eventualmente ser naturalizado e vivido apenas como um passeio no parque – com a facultativa compra de um bonequinho na saída – mas que também se apresenta como obra íntegra, moralmente provocadora e arquitetonicamente construída, que abusa do formalismo, da estilização, por vezes do expressionismo, e ainda assim se traduz aos olhos do público em naturalismo (de gênero, mas ainda naturalismo).

Hitchcock é tudo isso e muito mais. É também o conjunto de imagens que ficaram para a posteridade, como a espiral da vertigem, as multidões de pássaros se aglomerando, a cortina do banheiro e o sangue escorrendo pelo ralo, um avião que persegue um homem em campo aberto. Ou o conjunto de sons sejam eles de Bernard Herrmann ou pássaros sintetizados eletronicamente em procedimento pioneiro para a música no cinema. Há isso, há a perfeita consciência das possibilidades e dos limites do gênero, a exploração do *thriller* paranoico, o McGuffin, o notável senso de humor (muitas vezes humor mórbido), as tiradas fantásticas, as mitologias... Mas nada disso, nem a somatória de tudo, parece dar conta dessa carreira estelar que produziu obras simultaneamente modernistas e populares, deliciosas do ponto de vista do entretenimento e arrebatadoras do ponto de vista da poesia visual e do ritmo. Como se diz de Michelangelo, Alfred Hitchcock é ao mesmo tempo o classicismo e sua superação. Uma feroz anomalia como essas, até certo ponto, se explica. Dali em diante, nada mais a fazer: só contemplar e ficar se admirando sobre como uma circunstância dessas foi possível e como houve um homem com todos os atributos para estar ali naquele momento.





HITCHCOCK ANALISADO

UM CORPO QUE CAI



A estética cinematográfica de Alfred Hitchcock

Mauro Luiz Peron



25

A cosmogonia da narrativa cinematográfica como conhecimento

Olhar cinematograficamente a Humanidade: trata-se do nexo mais caro e mais complexo da existência de um artista que conduziu a estética do Cinema para uma reflexão de ordem epistemológica, num processo de reinvenção da perspectiva do olhar que implicaria, inevitavelmente, na elaboração de um vértice abundantemente estético desse olhar.

Movido por um questionamento cuja superfície imagética põe a perspectiva do conhecimento no plano da narrativa cinematográfica, a vasta obra de Hitchcock é expressão de sua atenção e de seu posicionamento frente a um amplo espectro de referências que se movimentam desde os primórdios do Cinema. O reconhecimento da originalidade estética do diretor põe em campo a evidenciação de uma sensibilidade imagético-sonora de grandes implicações filosóficas e, por esse motivo, sempre políticas: seu procedimento de olhar diferentemente contribuiu para a elaboração do que se tornou o “cinema clássico”, sedimentando procedimentos narrativos na medida de renovações técnicas, numa vertente fundamental na qual se desenvolve um cinema esteticamente reformulado. Trata-se de uma filmografia que continua despertando em cineastas e pesquisadores de Cinema atenções recorrentes, o que indica que o aporte estético na lógica narrativa de seu cinema continua instigando.

Criar a imagem cinematográfica significa, para Hitchcock, questionar os limites da ordem do olhar, redesenhar a atitude do discurso, oferecendo o relevo imagético-sonoro de um mundo que em sua aparente normalidade social revela-se como o mais obscuro estatuto empírico dos homens. Seus filmes incidem sobre tensionamentos de atitudes e, portanto, da Moral eleita, tornando-a suspeita. A obra de Hitchcock, longe de ser moralista, é profundamente questionadora dos parâmetros do olhar – um procedimento que ocorre em duas frentes: Hitchcock dissecou o Cinema questionando os referenciais para a construção da diegese, ao mesmo tempo em que oferece uma possibilidade de provocar os parâmetros do olhar espectadorial.

A trajetória do cinema de sua obra é a marca plástica de uma sensibilidade cuja cosmogonia se movimenta no questionamento da natureza imediata da imagem e do som, expressão de uma provocação estética que interroga os abismos morais do olhar por detrás das aparências de uma epiderme fílmica. Com a frequente utilização de trilhas musicais decisivas, sobre-

tudo com os trabalhos de Bernard Herrmann, essa eloquência imagética reside em estruturar narrativas nas quais o percurso do olhar é o engajamento estético não como ornamento formalista, mas como construto filosófico-político, uma vez que a sedução da imagem é um convite para desestabilizar os parâmetros do ver. A interpretação cinematográfica do mundo tem, em Hitchcock, a estética como ponto de partida e de chegada, o que jamais significa uma sensibilização meramente sensorial do mundo, mas de ter no sensorial de suas histórias, de seus personagens, a evidenciação de situações e condutas que carregam rachaduras existenciais. O que o Cinema de Alfred Hitchcock, afinal, faz é tragar o espectador para um universo de perguntas com extraordinária força imagética: os vínculos morais entre a vilania e o heroísmo dos personagens, por exemplo, varrem para o terreno da hipocrisia a ostentação esgarçada da salvação. É nessa sedutora estética que poderá ser vislumbrada a fronteira de sua luminosa reeducação do olhar cinematográfico.

O suspense e a estética do desvendamento e da dissimulação

Um notável ardil da imagem de Cinema tem em Hitchcock a elaboração de uma noção particular de Suspense, tributária de uma minuciosa manipulação do caráter da imagem, endereçando ao espectador cinematográfico uma informação privilegiada, ignorada pelo personagem ou mesmo com ele compartilhada, resultando num atraente desconforto. A potência do olhar espectadorial é interrompida precisamente porque o impulso em alertar os personagens é negado pela barreira do dispositivo. Como em *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), na sequência da agonia de Jeff (James Stewart) que, juntamente com Stella (Thelma Ritter), testemunha no olhar para o apartamento em frente o perigo que Lisa (Grace Kelly) corre devido à aproximação de Thorwald (Raymond Burr), suspense que, com Lisa ignorando sua aproximação, é tornado ainda mais superlativo.

O meticuloso aparato narrativo do suspense implicará num domínio discursivo que, na imagem, será a elaboração daquilo que será dissimulado ou desvendado. Mais do que simples e tensa expectativa, o suspense em Hitchcock envolve o manejo de informações cruciais para o acionamento da identificação do espectador. O efeito é o de um alargamento do tempo fílmico, bem como uma compressão do espaço igualmente fílmico, pois que se estabelece uma demora insuportável, tanto quanto uma compressão entre eventos conflitantes, tornando a espacialidade fílmica uma arena confinante de luta.

Esse procedimento já é desenvolvido de forma similar em *Chantagem e confissão* (*Black-mail*, 1929), quando da sequência do restaurante, onde uma mulher flerta com um homem, aproveitando a ausência de seu namorado. O suspense é criado precisamente devido ao privilégio da informação concedida ao espectador, que teme pelo homem que, tudo indica, será traído. O envolvimento do espectador se amplia com o choque de uma imagem: Frank (John Longden) abandona sua namorada Alice (Anny Ondra), sai do restaurante e, então, sem que ela o perceba, a vê saindo do restaurante com o homem. O choque do olhar de Frank é simultâneo ao choque do olho espectadorial.

A notável sequência do assassinato no banho em *Psicose* (*Psycho*, 1960) tem na cortina, que deixa o espectador entrever um sinistro vulto que se aproxima, a agudização máxima de um temor abissal. A robusta narrativa, que já antecipa com esse momento um perigo implacável, irá assinalar a seguir temores ampliados, quando o detetive Arbogast (Martin Balsam) sobe a escada que conduz ao quarto da Sra. Bates. A porta que se abre no andar de cima, a luz de presságio que invade o piso, oferecendo um espaço aberto para um temor já bem conhecido do espectador: expectativa tensa e contida diante de uma brutalidade iminente.

Essa orientação se instaura como radicalidade dialética em outra obra – *Disque M para matar* (*Dial M for Murder*, 1954): sabemos das intenções assassinas de Tony (Ray Milland) sobre sua esposa Margot (Grace Kelly). A inserção do potencial assassino Lesgate (Anthony Dawson) fecha a tríade de referenciais, sobre os quais o espectador irá temer ora pela perda de controle de Tony em relação ao plano do assassinato, ora pelo risco que corre Margot, ora pela falha que poderá impedir que o assassinato seja consumado por Lesgate. As reviravoltas narrativas serão o nexo central de um manejo cinematográfico, porque insere a imagem como a marca tanto da dissimulação quanto do desvendamento, revolvendo a identidade da imagem.

A estética da culpa e da inocência e a tensão da identificação espectral

O universo estético das vinculações imagéticas entre culpa e inocência constitui uma questão central da narrativa de Hitchcock, oferecendo um nexo filosófico-político renovador do cinema clássico. Acionando a pré-dica clássica do maniqueísmo entre o herói e o vilão, seu cinema institui um recorte que põe uma crise na cristalizada identificação do espectador com a figura do herói, substancialidade da inocência e do bem; e na repulsa ao vilão, a consagração do mal, nortes recorrentes no cinema clássico de Hollywood.

Esse exercício narrativo estará presente na maior parte de sua filmografia, num empenho atento em versar nos personagens diferentes questionamentos quanto às suas próprias condutas morais, orientando a realocação da culpa e da inocência. É muitíssimo revelador o confronto que se instaura entre os personagens de *Um barco e nove destinos* (*Lifeboat*, 1943), quando os sobreviventes de um naufrágio das forças aliadas resgatam em seu bote salva-vidas um alemão nazista (Walter Slezak). Os conflitos sobre a atitude a tomar avolumam-se, até o momento no qual o grupo extermina o alemão: a fúria dos sobreviventes sobre o alemão é embalada por uma câmera que se distancia, demonstrando a agonia do nazista diante de um ataque coletivo, insinuando uma cruel imagem de vilania, e não oferecendo ao espectador senão o amargo sabor do linchamento, seguido da resignação compartilhada pelo grupo. Não há heroísmo, mas silêncio ressentido.

Ainda no início de sua carreira, esses elementos povoam *O inquilino* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1926): um homem salva um inquilino, acusado de assassinato, de uma multidão que o persegue, sentindo claramente um grande alívio pelo sucesso de seu esforço, ainda que esteja perdendo sua esposa para aquele estranho. Recorte narrativo sensível e

questionador de motes morais fáceis, a sofisticação narrativa convida para uma reeducação do olhar cinematográfico, como igualmente em *O homem que sabia demais* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956): lá está também uma imensa reviravolta discursiva a respeito da vilania da Sra. Lucy Drayton (Brenda de Banzie), pois embora ela esteja envolvida num plano de assassinato, demonstra grande compaixão perante a criança sequestrada. Será ela a personagem responsável por uma reviravolta fundamental da trama, que permitirá o resgate do menino e o sucesso das operações para a tomada dos responsáveis pelo plano. Personagem discreta, porém marcante, é a expressão de um cristalino e agudo olhar do diretor sobre a importância de relevos colossais a partir do detalhe dramático. A identificação imediata com a vilania implica numa descoberta: a vilania e o heroísmo convivem no mesmo personagem, constituindo um recorte imagético de grande força estética.

O recurso à figura do falso culpado, recorrente no olhar de Hitchcock, assinala muitas outras inflexões, como uma inocência suspeita mesmo no que diz respeito ao herói. Este é o caso de *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959): Roger (Cary Grant), um personagem que não é recortado simplesmente como um inocente vitimado, mas como um filho do qual a mãe pouco se orgulha, lançando-lhe olhares sarcásticos, irônicos e desabonadores, justamente diante de autoridades que, num tribunal, tendem a desacreditá-lo ainda mais. A identificação espectral está diante, assim, de um universo reformulado do estatuto moral de heróis e vilões.

Construir no espectador uma afeição com a vilania significa, em Hitchcock, construir o heroísmo na figura mesma do vilão. *Correspondente estrangeiro* (*Foreign Correspondent*, 1940) constitui também um magnífico exemplar de tal ordenamento do olhar: o vilão Stephen Fisher (Herbert Marshall), é um espião nazista disfarçado, mas é devotado por sua filha, e também é um homem de educação refinada, e de elegante comportamento. Hitchcock nos mostra um personagem com momentos de lucidez, reconhecendo sua discordância com o fanatismo de outras pessoas e que, por fim, sacrifica sua própria vida para salvar a filha, numa sequência onde fica enfatizado o recorte heroico – e cinematicamente espetacular, mas contido – desse personagem.

Hitchcock aciona o imaginário da culpa e da inocência para questionar o fácil maniqueísmo, desenhando personagens que, se são falsos culpados, podem ser falsos inocentes em seus pequenos “desvios morais”. A realização narrativa implica, assim, no oferecimento de vilões amenizados por suas pequenas inocências, e de heróis amenizados por suas pequenas vilanias. Estamos diante de um Cinema que exercita uma reeducação do olhar espectral.

A plástica do quadro cinematográfico no ponto de vista e no ponto de escuta

No ordenamento de sua estética, Hitchcock maneja uma cuidadosa organização do quadro cinematográfico. A composição desse quadro irá significar um convite para que o espectador olhe para a superfície fílmica, participando daquilo que fora do quadro solicita sua atenção,

medida de um envolvimento que irá requalificar a imagem. A consideração da narrativa como enquadramento implica num manejo do que está em quadro e do que está para além de seus limites. Em *A tortura do silêncio (I confess, 1952)* a sequência na qual por fim o padre Logan (Montgomery Clift) é absolvido, desenrola-se num cenário no qual o assassino verdadeiro, encurralado pela polícia, desenvolve uma fala na qual torna explícito seu delito, consequentemente absolvendo Logan. Hitchcock retira a câmera do assassino e a deposita nos semblantes atentos do inspetor Larrue (Karl Malden) e do padre Logan. A fala fora de quadro irá orientar os semblantes alertas dos dois personagens, numa articulação cuja dialética se situa na interface entre a voz fora de quadro e rostos que se orientam para ela, inserindo na interioridade do quadro um relevo narrativo de crescente força dramática.

Em *Festim diabólico (Rope, 1948)*, o espectador sabe da presença de um corpo num baú na sala, enquanto um diálogo fora de quadro, aparentemente sem importância, emoldura a ação da empregada que se prepara para guardar livros no mesmo baú: a consciência de que a empregada ignora completamente o sinistro fenômeno, tensiona a sequência particularmente porque uma banalidade (o diálogo fora de quadro) é confrontada com a forte presença oculta do corpo. A unidade estética é potencializada, medida que é de uma orientação discursiva de uma cuidadosa reorientação dos vínculos entre imagem e som.

Em *Frenesi (Frenzy, 1972)*, quando do julgamento de Richard Blaney (Jon Finch) – o falso culpado – o enquadramento é feito do lado de fora do recinto: temos apenas a porta que se abre algumas vezes e retorna à posição de fechada, permitindo ao espectador ouvir fragmentos das falas, gerando assim uma expectativa agudizada por uma imagem que oculta o som, ainda que as fontes das falas, neste caso, sejam mantidas no interior do quadro. O ponto de vista se torna, assim, intenso ponto de escuta, como ocorre, em outra orientação narrativa, em *O homem que sabia demais*, na caminhada alerta de Ben (James Stewart) por uma rua. Sua suspeita dos passos que se aproximam (inicialmente fora do campo de visão inclusive do personagem) gera um temor espectral crescente, numa operação notável de recorte do som dos passos, justamente o som será um personagem fundamental da dúvida de Ben, procedimento similarmente construído em *Cortina rasgada (Torn Curtain, 1966)*, quando o professor Michael Armstrong (Paul Newman) caminha em um museu. Ele sabe que pode estar sendo perseguido. Hitchcock posiciona a câmera a diferentes distâncias, ora evidenciando os passos de Armstrong, ora ocultando-os, mas também evidenciando os passos de seu perseguidor, enquadrando apenas numa cena a aproximação de sua sombra. O jogo de passos se ordena numa arquitetura de presa e de caçador, numa articulação de pontos de vista de personagens que se elaboram enquanto pontos de escuta imageticamente determinados.

Estética robusta da exploração da unidade entre imagem e som, o cinema de Hitchcock trata de frequentemente demonstrar o potencial do som em fazer a imagem saltar dramaticamente em relevo sonoro.

O corpo cinematográfico do personagem como conduta estética

O extraordinário domínio narrativo de Hitchcock, vinculado à identidade de seu olhar imagético, será traduzido ainda por uma inflexão fundamental de seu Cinema: a construção imagética do corpo cinematográfico do personagem. Um dos exemplos mais notáveis dessa cuidadosa elaboração está em *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), pois que a fascinação de Scottie (James Stewart) por Madeleine (Kim Novak) é orientada por seu olhar que busca e encontra na superfície corpórea toda a orientação de movimentos, de imobilidade, resultado de um ensaio da personagem que saberemos ser cuidadosamente forjado. É esse fascínio do personagem que será compartilhado pelo espectador, seduzido pelo formidável empenho narrativo que explora os enquadramentos em angulações de precisa força dramática.

Mas o corpo é igualmente explorado em outras direções, como em *Sabotador* (*Saboteur*, 1942): lá está uma perseguição no interior de um cinema, no qual está sendo exibida uma comédia, contraste importante com a dramática situação no recinto. O público daquele cinema não distingue os tiros do filme dos tiros que ocorrem ao vivo, orientando o agudo humor negro do diretor. Os personagens correm pelo cinema, chegando a se movimentar no palco diante da projeção, num magnífico contraste escalar, plasticidade construída inclusive pelo jogo entre a projeção e a perseguição, que parecem dialogar diante do olhar espectral.

Em outra propositura narrativa, *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945) oferece uma grande tensão dramática, na sequência na qual um revólver em primeiríssimo plano, a partir do plano subjetivo daquele que o empunha, segue ameaçadoramente a doutora Constance Petersen (Ingrid Bergman). Seu corpo na mira da arma é amplificado como superfície-alvo, como superfície-vítima, até o momento que a arma é voltada para o próprio potencial atirador e é disparada, constituindo um arremesso narrativo fundamental, medida de uma arma que, afinal, mira também o espectador.

O corpo que agoniza nas mãos de Bruno (Robert Walker), o assassino que está estrangulando Miriam (Laura Elliot), é visto a certa altura através das lentes dos óculos da vítima, caído na grama, com marcante resultado plástico e dramático.

O confinamento do corpo, ademais, não exige, necessariamente, uma estética em ambientes graficamente claustrofóbicos, com atesta o trabalho discursivo em *Intriga internacional*, quando Robert Thornhill (Cary Grant) é perseguido num campo aberto por um avião: seu confinamento é vivido no limite de seu corpo, que denuncia a si mesmo na insegurança da vastidão do campo. Trata-se de uma força narrativa de grande impacto, auxiliada pelo formato da tela larga do filme.

O desenvolvimento dessa preocupação em tornar o corpo abundantemente cinematográfico resultou ainda numa cena de grande intensidade tanto plástica quanto sintética, quando em *O homem errado* (*The Wrong Man*, 1957), Manny Balestrero (Henry Fonda) é confundido com um bandido. A semelhança entre ambos é demonstrada num único plano quando o rosto de Balestrero se aproxima da câmera, cobrindo todo o quadro, sendo elaborada uma fusão com

o rosto do bandido. Fatídica semelhança, a similitude fisionômica torna-se a crua realidade daquele homem que se torna suspeito devido ao seu corpo.

Em outra elaborada visada cinematográfica, a boca que busca o beijo tem em *Marnie, confissões de uma ladra* (*Marnie*, 1964) um intenso movimento plástico: Mark (Sean Connery) persegue na enigmática Marnie (Tippi Hedren) o encontro amoroso que se delineia no poderoso e contido beijo enfim consumado.

O corpo deve ser espetacularmente oferecido como Cinema, afinal. Deve ser uma conduta estética. É assim que temos uma admirável elaboração em *O homem que sabia demais*, na sequência onde Bernard (Daniel Gélin), aproxima-se mortalmente ferido de Ben (James Stewart), que não o reconhece de imediato. Numa outra poderosa síntese discursiva, Hitchcock faz do movimento da queda do fragilizado corpo um recurso narrativo notável, pois que o deslizar das mãos de Ben sobre o rosto revela a maquiagem como disfarce, revelação fundamental seguida de outra: a revelação de um plano de assassinato ao ouvido de Ben – corpo alerta, tenso, contido, num espetáculo que tudo revela em cada minúcia de gestos, olhares, sempre esteticamente cinematográficos.

O voyeurismo, afinal, constitui marca fundamental de uma codificação do olhar sobre o corpo. Como atestam os exemplos da investigação de Jeff (James Stewart) por meio de um olho que investiga os apartamentos em *Janela indiscreta*. Seu olhar é janela-fragmento. Assim como em *Psicose*, na esplêndida cena de seu secreto olhar *voyeur* de Norman Bates para Marion Crane se despindo para o derradeiro banho.

O universo de Hitchcock institui um mundo estético, institui um ordenamento do olhar comprometido na elaboração de um questionamento singular do ver. Estamos diante de um artista, afinal, cujo empenho cinematográfico – político e moral – desdobra-se em grande impacto para a reflexão acerca dos caminhos filosóficos e estéticos do Cinema.



As tramas do olhar

João Luiz Vieira



33

Lembro-me como se fosse hoje, tal o impacto daquela experiência inédita de espetatorialidade e recepção ao vivo: no início dos anos 1980, fui assistir a *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954) num relançamento com ares de estreia, já que esse título, junto com mais outros quatro da filmografia hitchcockiana, ficou cerca de vinte anos fora do mercado por razões contratuais. Além de *Janela indiscreta*, também *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), *O homem que sabia demais* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956), *Festim diabólico* (*Rope*, 1948) e *O terceiro tiro* (*The Trouble with Harry*, 1956) eram ansiosamente aguardados por toda uma geração. Exibido com exclusividade no cine Veneza (ali na avenida Pasteur, na quadra de quem vem de Copacabana ou de Botafogo, espaço hoje ocupado por um “centro cultural” que vive fechado), a plateia lotada do primeiro final de semana de exibição acompanhava, em tenso silêncio, as peripécias da corajosa Lisa, corporificada por uma Grace Kelly elegante e sensual, que atravessava o pátio interno de um bloco de apartamentos no entardecer de uma Nova York quente e abafada. Ela tentava conseguir alguma prova concreta que pudesse incriminar um morador em frente, suspeito de ter dado sumiço na esposa dias antes. Com total desenvoltura, especialmente em se tratando de uma moça mais preocupada com a frivolidade do mundo da moda, lá ia ela subindo rapidamente pela escada de incêndio que a levaria à janela e apartamento do suposto assassino, sem se importar com todas as pregas de sua generosa saia rodada branca, estampada em florais amarelos. Num instante, Lisa já estava no interior do apartamento do criminoso, transformada em mais uma personagem submetida aos olhares perplexos dos espectadores do filme, olhares estes sempre mediados pelo olhar controlador do seu namorado na ficção, Jeff, interpretado por James Stewart, semi-imobilizado numa cadeira de rodas. Nervosa, enquanto procurava e remexia o apartamento, víamos o suposto criminoso já na rua, embaixo, retornando ao seu apartamento.

Sempre suspeitei que o verdadeiro clímax desse filme brilhante e surpreendente não acontecia ao final, como é de praxe, numa luta esquisita entre Stewart e o assassino, cujo desenlace era adiado por um improvável espoucar de *flashes* nos olhos do criminoso (e do espectador). Para mim, num filme que tratava ostensivamente dos prazeres, promessas e perigos do *voyeurismo*, o momento de maior tensão encontrava-se mesmo ali, no instante em que Lisa/Grace Kelly acaba descobrindo a aliança de casamento da mulher desaparecida e, de longe, sabendo estar sendo olhada por Jeff/Stewart (e por todos os espectadores), tenta,

disfarçadamente, apontar essa prova irrefutável para todos nós, do lado de cá, inscrevendo a plateia dentro daquele jogo como uma verdadeira *testemunha ocular*. Acontece que o criminoso acaba percebendo o gesto dela e procura seguir, com seu olhar, a direção em que a moça sinalizava a descoberta do tal anel comprometedor.

Fui testar o efeito diabólico do bruxo Hitchcock sobre a impotente plateia imediatamente na sessão seguinte – uma época não tão distante assim, quando o espectador, com o ingresso comprado apenas para uma sessão, poderia ficar na sala e assistir a quantas sessões quisesse, em cinemas onde cabiam sempre bem mais de seis, sete centenas de espectadores. Só que, naquela segunda vez, fui para a frente do auditório e escolhi uma poltrona vazia no meio da primeira fila. E no momento aguardado, em vez de olhar para a tela, virei-me na direção dos espectadores. Foi quando me dei conta do espanto e do quase pânico que tomava conta de todos, igualmente descobertos ali pelo olhar do criminoso, tal qual Stewart, que rapidamente move-se um pouco para trás, tentando se proteger do olhar investigativo do criminoso, refugiando-se numa área de sombra do apartamento. No escuro do cine Veneza, talvez sem se dar conta, a maioria dos espectadores também recuava o corpo contra a poltrona. Lembro-me de ter visto, bem mais para o fundo da sala, dois espectadores que chegaram a se levantar momentaneamente. Naquele instante, ao olhar diretamente para a câmera, o criminoso não só descobria Stewart atrás de uma teleobjetiva, como, principalmente, descobria também os espectadores confortavelmente sentados na penumbra do cinema, até então testemunhas razoavelmente *distanciadas* da trama. Segundo a realizadora e teórica Laura Mulvey, sempre que acontece tal efeito, a narrativa cinematográfica aciona um perfeito curto-circuito entre as três séries de olhares que compõem a estrutura do plano-ponto-de-vista no cinema clássico: o olhar das personagens na ficção, o olhar da câmera e o olhar dos espectadores na plateia. Os três olhares atravessados por uma simetria perfeita¹.

Com tal domínio da linguagem cinematográfica — especialmente no controle da direção desses planos-ponto-de-vista, Hitchcock subvertia, por razões narrativas, uma das regras básicas do cinema clássico, ou seja, a da interdição de olhares entre personagens na tela e os espectadores na plateia. Isso porque toda a vez que um personagem olha para a câmera, ele acaba também olhando para o espectador, encarando-o de frente e interpelando o olhar espectral. Trata-se da violação de um contrato que denuncia a presença do espectador e provoca um certo desconforto, chamando atenção para o *voyeurismo* próprio da situação cinematográfica. Rompe-se um contrato firmado no momento da compra do ingresso na bilheteria e que nos garante sempre o direito e a onipotência de olhar e não de *ser olhado*.

Esse exemplo paradigmático das relações entre cinema e *voyeurismo* muito bem entendidas e exploradas por Hitchcock ganha peso narrativo nesse filme exatamente pelo fato de que, desde o início do filme, o mestre estabelece uma outra simetria que posiciona a personagem

¹MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo", em Ismail Xavier (org) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/ Embrasil-me, 1983, pp. 437-453. (Tradução de João Luiz Vieira.)

Para um detalhamento do funcionamento do plano-ponto-de-vista no cinema clássico, ver BRANIGAN, Edward. "O plano-ponto-de-vista", em Fernão Ramos (org), *Teoria contemporânea do cinema*, vol. I. São Paulo: SENAC, 2005, pp. 251-275.

do *fotógrafo-voyeur* dentro do filme na mesma posição dos espectadores do lado de cá da tela. Ambos são observadores atentos de vidas alheias e tiram prazer dessa atividade tão celebrada pelo cinema. Melhor: tanto Jeff/Stewart quanto os espectadores da sala de cinema encontram-se numa mesma situação física de imobilidade. Ele, com a perna quebrada, ora aparece deitado numa cama, ora preso a uma cadeira de rodas. O espectador, na clássica posição espectral, encontra-se igualmente imóvel na poltrona do cinema com sua atenção inteiramente concentrada na visão do que se passa diante de sua tela-janela. Ambos dividem, ainda, uma certa penumbra que os deixa momentaneamente protegidos e seguros de sua liberdade e controle em olhar os outros anonimamente. O esquema funciona à perfeição, assim como seu efeito dramático.

Mas Hitchcock ainda experimentaria, nesse mesmo ano de 1954, outra forma talvez mais diabólica de interpelação do espectador, relacionada às pesquisas tecnológicas então em curso e que buscavam criar nas salas de cinema uma experiência de imersão física impossível de se obter nas telinhas preto e branco das cada vez mais populares televisões. Desde o final da década anterior, o advento da televisão e sua aceitação em larga escala nos Estados Unidos transferiam cada vez mais os espectadores das salas de cinema para o espaço doméstico das salas de estar, tirando o sono de produtores, estúdios e do pessoal da indústria. Primeiro desses recursos com os quais a indústria respondia à competição desigual pelo consumo audiovisual, a terceira dimensão já havia sido suplantada em 1954 pela espetacular expansão das telas panorâmicas e do som multidirecional estereofônico inaugurados pelo Cinerama (1952) e pelo CinemaScope (1953).

Além de ter sido o primeiro processo de transformação da experiência de fruição audiovisual numa sala de cinema, o 3D logo esgotou seu repertório de efeitos, reduzido basicamente à banalização de objetos atirados em direção à plateia – de tortas na cara do espectador, lançadas pelos Três Patetas a socos e armas apontadas na mesma direção, como aparece no *western Caminhos ásperos (Hondo)*, de John Farrow, (1953). Um entendimento mais refinado do potencial realista prometido pelas imagens em relevo do 3D acabou encontrando em Hitchcock uma formulação mais sofisticada exatamente nos estertores do processo, quando praticamente o 3D já havia sido descartado pela indústria em prol das telas cada vez mais amplas e côncavas oferecidas pelos mais novos sistemas panorâmicos de realismo imersivo. Ainda assim, o mestre insistiu e, uma vez mais, o investimento voltava-se para o controle e a manipulação das emoções do espectador.

Em *Disque M para matar (Dial M for Murder)*, (1954), uma angustiada Grace Kelly é acordada tarde da noite pelo som do telefone que toca em sua sala de estar. Ela se levanta e dirige-se até a mesa da sala sobre a qual está o telefone, alheia à presença de um assassino contratado para dar cabo de sua vida, estrategicamente escondido atrás das cortinas à espreita do momento certo para estrangulá-la. Hitchcock e seu diretor de arte criam aqui um contraste que desenha um quadro de nuances expressionistas, oscilando entre a escuridão predominante da sala, a luz diagonal que vem do quarto de dormir e a vestimenta branca e diáfana da personagem. A câmera faz uma lenta circular ao redor dela, posicionando-se por trás de seu

corpo e criando uma extensão entre o espaço fora-da-tela e a escuridão da sala de cinema. É desse escuro – ou seja, do espaço tradicionalmente ocupado pelos espectadores durante a projeção – que surge primeiro o xale ameaçador, empunhado pelas duas mãos do criminoso aguardando o momento preciso do estrangulamento. O que acontece a seguir é algo jamais visto na terceira dimensão – o criminoso consegue dominá-la com seu corpo, empurrando-a para cima da mesa, enquanto, em total desespero, ela luta pela sua sobrevivência, estendendo a mão direita em direção a... nós. O efeito é devastador, pois sua mão se projeta frontalmente para fora da tela, em relevo, e chega até nós, como uma súplica, um agonizante pedido de socorro para que fôssemos ali salvá-la das garras do malfeitor. Impotentes e sentados em nossa poltrona, o máximo que pode ser feito é, virtualmente, acariciar aquela mão em desespero. Não há nada a fazer, e Hitchcock sabia disso ao imprimir ali uma consciência muito especial dos efeitos possibilitados pelo 3D, construídos por quem dominava os limites e as regras do melodrama. A violência extrema atinge o seu paroxismo num esquema de montagem paralela que alterna o sufoco da personagem na sala de estar com o marido, do outro lado da linha, numa cabine telefônica. É esse esquema que articula muito bem nossa experiência do medo, tanto pelo viés do suspense (sabemos de antemão do plano para matá-la, incluindo os detalhes da *mise en scène* do crime premeditado) quanto da *surpresa* (a reação da personagem, a violência inesperada, o instante do choque). Afinal, nada de novo para um mestre maior na orquestração das emoções capazes de segurar uma plateia.

Nesse mesmo filme, um outro uso, de caráter mais irônico e jocoso e de natureza “linguística” também acontece quando, afinal, revela-se a verdade sobre o que havia acontecido e, literalmente descobre-se a *chave* do mistério que, uma vez mais, é oferecida ao espectador, em relevo, diante dos olhos de uma plateia enfeitiçada pelas artimanhas do bruxo, como afetivamente Hitchcock também era tratado.



TIPPI HEDREN, para o lançamento
de OS PÁSSAROS

O plano-olhar hitchcockiano

Luiz Carlos Oliveira Jr.



39

Um dos planos mais famosos de Hitchcock é aquela grua que desce da parte mais alta do interior de uma mansão (onde ocorre uma festança) e chega até a mão de Ingrid Bergman, focalizando a chave que ela está trazendo em segredo e que será o objeto-pivô do ponto de virada da trama de *Interlúdio* (*Notorious*, 1946). O plano é literalmente um *plongé*, um *mergulho* na cena. A câmera vai da tomada geral ao plano-detulhe em um movimento preciso, decidido, enfático. Em meio a todas aquelas pessoas e todos aqueles objetos, a câmera sabe exatamente o que buscar. Ela seleciona, aproxima e indica para o espectador o objeto que mais importa naquele ambiente e naquele momento. Hitchcock conduz o olhar do espectador, dirige sua atenção para um ponto específico.

Em outro momento de *Interlúdio*, posterior à brilhante sequência da festa, uma xícara contendo café envenenado é oferecida à personagem de Ingrid Bergman, que ainda não desconfia que seus enjos vêm sendo provocados por uma substância que o marido – já tendo descoberto que ela é uma espiã a serviço do governo americano – adiciona às suas bebidas. A câmera enquadra de perto a xícara de café e acompanha seu trajeto enquanto ela é servida. Depois, a fluência da cena é parcialmente quebrada por um enquadramento extravagante, para não dizer anômalo: a xícara, repousada sobre uma mesinha, aparece gigantesca em primeiro plano, interpondo-se entre os atores. Pela proximidade excessiva, esse objeto comum de todos os dias de repente se torna estranho, quase monstruoso. A xícara se põe ali como um elemento problemático da visão, um objeto que ressaí do conjunto por uma súbita acromegalia. É como se Hitchcock exclamasse o que a personagem está prestes a descobrir (o café contém veneno!). O quadro destaca do cenário o elemento que indica o crime, a “*mancha* que precipita o olhar e provoca a ficção”¹.

Godard disse certa vez que existem dois tipos de cineastas: os que *veem*, permitindo que o olhar flane pelo espaço, e os que *miram*, fixando sua atenção num ponto preciso que lhes interessa. “Quando se dispõem a rodar um filme, o enquadramento dos primeiros é aéreo,

¹Cf. Pascal Bonitzer, “Le suspense hitchcockien”, in *Le champ aveugle: essais sur le réalisme au cinéma*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1999. pp. 35-52.

fluido (Rossellini); o dos segundos está calculado ao milímetro (Hitchcock)”². Ao contrário de Rossellini, que deixa a câmera se guiar pelas coisas às quais se dirige, o olhar de Hitchcock marca a cada instante seu controle, seu poder, “sua capacidade cortante de enquadrar e de centrar, de desenhar por uma exacerbação ou uma exorbitância simbólicas um fragmento de mundo subitamente inchado por uma atenção humana”³. O plano hitchcockiano é dotado de uma força de indexação, de demarcação exata do seu objeto. Hitchcock não vê, ele mira.

Do ponto de vista de uma história das formas cinematográficas, seria preciso situar a origem do suspense hitchcockiano num momento anterior à própria existência da obra de Hitchcock (que começa por volta de 1925). A exploração narrativa do primeiro plano e da montagem, necessária para a consolidação dos procedimentos que estariam na base da *mise en scène* hitchcockiana, remonta aos anos 1910, sobretudo à sua segunda metade, período em que as metragens se alongam e as técnicas se complexificam. Antes disso, o cinema contava suas histórias por meio de uma sucessão de “*tableaux*” que consistiam em cenas condensadas num bloco de espaço-tempo fechado, captado a partir de um único posicionamento de câmera frontal e fixo. Herdeira menos da pintura do que de uma certa tradição de espetáculo cênico do século XIX (que incluía o teatro de *boulevard*, a pantomina, as esquetes de mágica, os museus de cera), a estética do *tableau* funcionava como uma versão impressa do palco teatral, cada *tableau* constituindo no interior do filme uma pequena cena autônoma que representava com mais ou menos eficácia e clareza um episódio da narrativa. As cenas se apresentavam em bloco, em plano de conjunto. Com a “virada griffithiana”, elas passarão a se apresentar em pedaços. É a passagem do *tableau* ao *plano*, e da mera aglomeração ou acumulação de registros aos efeitos de montagem propriamente ditos. A decupagem técnica, isto é, a fragmentação da cena em planos, introduz no cinema um “princípio de economia narrativa”: cada plano deve mostrar um aspecto necessário ao andamento da narrativa, e deve fazê-lo no tempo adequado; o cineasta deve identificar em cada cena os elementos mais importantes, depois isolá-los e organizá-los em uma sucessão de planos seguindo uma certa lógica e uma certa hierarquia. Através da variação do ponto de vista, entra em jogo uma estética do *centramento*: “o espaço do plano não é mais um campo indiferenciado, ele é ao contrário hierarquizado, estratificado, centrado sobre um objeto, uma figura, um evento”⁴. Diferentemente do *tableau* primitivo, que comportava um certo grau de confusão e ambiguidade, o plano é pensado de modo a dirigir, a centrar a atenção do espectador. Ele deve ser imediatamente decifrável, poupar o observador de todo esforço de interpretação da imagem e, principalmente, não distraí-lo do essencial. “É o começo do que Hitchcock chamaria de ‘direção de espectador’” (Siety).

A mestria de Hitchcock consistirá justamente em levar ao extremo esse poder de centralização, essa arte de coordenação da atenção visual. O suspense hitchcockiano nasce de um olhar que desafia sua própria acuidade, sua capacidade de visão. Numa cena de *Janela*

²“Bergmanorama”, *Cahiers du Cinéma* nº 85, julho de 1958.

³Cf. Jacques Aumont, “Le plan”, in *Cahiers du Cinéma*, número especial “Le siècle du cinéma”, novembro de 2000.

⁴Emmanuel Siety, *Le plan, au commencement du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Scérén-CNDP, 2001. p. 58.

indiscreta (*Rear Window*, 1954), a genial enfermeira e massagista de Jeff (James Stewart), interpretada por Thelma Ritter, diz que sabe muito bem que ele ficou a noite inteira em claro bisbilhotando os demais apartamentos, pois seus olhos estão vermelhos e inchados – olhos inflamados, sobrecarregados pela atividade excessiva. Em Hitchcock, a visão está sempre em excesso; o olhar não se contenta com as aparências, quer ver o que se trama por trás delas. Nenhum plano de Hitchcock traz apenas a natureza surpreendida em um de seus aspectos privilegiados. Tampouco se trata da pura restituição luminosa de um evento selecionado em meio ao conjunto das aparências do mundo visível. O acidental e o aleatório não têm muito espaço aqui – a não ser que sejam um “acidental” e um “aleatório” perfeitamente calculados e regidos. Nenhuma imagem hitchcockiana é gratuita ou provém de um paraíso imaculado, nenhum plano é inocente. Há sempre a presença de um olhar consciente de suas escolhas, olhar que decupa a cena guiado por uma intenção, um desejo que, mais cedo ou mais tarde, se converte em obsessão, em ideia fixa.

Toda imagem hitchcockiana é já uma interpretação do mundo – um plano-olhar que esquadrinha e analisa a realidade (uma realidade, note-se, já devidamente filtrada e “corrigida” pela ideia). Não à toa, a especulação sobre as aparências é uma das molas propulsoras dos enredos de Hitchcock. O que faz o personagem de James Stewart em *Janela indiscreta* senão interpretar, de uma posição imóvel, tal qual um espectador de cinema, as aparências que se lhe oferecem à visão? No decorrer do filme, ele consegue provar para a namorada que suas suspeitas em relação ao homem do apartamento da frente procediam, ou seja, ele consegue provar que interpretou corretamente a cena observada numa das madrugadas em que ficou vigiando os vizinhos (o homem era um assassino e havia matado a esposa). Mas o velho clichê nunca se provou tão verdadeiro quanto no cinema de Hitchcock: “as aparências enganam”. Basta ver a tragédia de um outro personagem de James Stewart, o Scottie de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958). Ao se apaixonar por Madeleine (Kim Novak), o detetive Scottie se faz prisioneiro de uma ilusão, se deixa seduzir por um simulacro. Quando percebe, já é tarde. Uma má interpretação, portanto, pode ser fatal. Não se deve confiar inteiramente nas aparências. Deve-se saber olhar através delas, ou independentemente delas. Eis um dom muito estimado na obra de Hitchcock, rendendo algumas de suas passagens mais belas. Um exemplo é a cena de *Sabotador* (*Saboteur*, 1942) em que Barry, jovem trabalhador acusado injustamente de um ato de sabotagem e perseguido por todas as autoridades do país, refugia-se na casa de um senhor que é cego. Quando a sobrinha do gentil senhor chega para visitá-lo, ela vê as algemas de Barry, nota que ele é o homem procurado pelas autoridades e imediatamente tem o ímpeto de entregá-lo à polícia. Entretanto, seu tio a impede, afirmando que Barry é um rapaz bom e não pode ter cometido crime algum. Ele diz que sua condição de cego lhe permite ver “coisas intangíveis”, como a inocência. “Ele possui a visão interior.”⁵ Em *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945), ocorre algo parecido: a psicanalista interpretada por Ingrid Bergman em nenhum momento deixa de confiar na inocência do personagem de Gregory

⁵Jean Douchet, *Hitchcock*. Paris: Ed. Cahiers du Cinéma, 1999, 2006, p. 232.

Peck, que todos acreditam ser um assassino esquizofrênico. É como se ela pudesse enxergar a alma do homem por quem se apaixonou, a luz que se esconde em seu interior.

Os reais assuntos dos filmes de Hitchcock, aliás, nunca estão na superfície (nunca estão na aparência). Eles ocupam uma espécie de estofado secreto, um arcabouço subterrâneo. A trama é pretexto para a insinuação de um tema mais profundo, que se dissimula nas artimanhas da intriga. Um *thriller* político de espionagem pode ser apenas o disfarce de um filme sobre um relacionamento conjugal que está frio e precisa se reaquecer (*Cortina rasgada/ Torn Curtain*, 1966). Um suspense sobre uma moça que descobre que seu tio é um *serial killer* pode ser na verdade um drama que aborda a sordidez escondida sob o retrato impoluto da família convencional (*A sombra de uma dúvida/ Shadow of a Doubt*, 1943, que tudo indica tratar-se de um filme sobre o incesto). Debaixo da superfície dos eventos vive um outro filme – o filme que realmente importa. O conteúdo visual de cada plano de Hitchcock é supradeterminado por um conteúdo outro, que não aparece, não vem à tona, age em silêncio. O que equivale a dizer que as próprias narrativas de Hitchcock, e não apenas os personagens, agem sob as ordens de um Inconsciente. Toda imagem hitchcockiana tem seu correspondente na esfera oculta do pensamento insondável. Há uma camada de imagens que é anterior a tudo aquilo que estamos vendo e que, embora permaneça encoberta, é a parte mais determinante dos filmes. Os acontecimentos narrativos são guiados por essa imagem anterior, que não é possível captar pelo olhar, pois não foi transcrita na matéria do mundo visível. Somente o pensamento pode buscar tal imagem, somente em espírito é possível tocá-la. A única visão que se lhe aplica é a visão interior. Enxergar com a mente e não com os olhos. O verdadeiro filme deve se construir na mente do espectador.

Hitchcock admite para Truffaut, no conhecido livro-entrevista⁶, que toda a dinâmica de *Janela indiscreta* se funda no “efeito Kulechov”, ou seja, na justaposição de um plano do rosto do ator, sempre com a mesma expressão, e diferentes contraplanos que mostram diferentes situações. As cenas se articulam assim: o primeiro plano mostra James Stewart olhando pela janela, o segundo mostra o que ele está vendo e o terceiro, sua reação. A cada nova articulação, um novo sentido se atribui à expressão do ator, que, todavia, manteve-se inalterada. Em outras palavras, é a montagem que cria o sentido, o filme se constrói na mente do espectador a partir de um material totalmente desconectado de sua significação primeira.

Se o suspense hitchcockiano deriva da articulação (arbitrária) do olhar com seu(s) objeto(s), nada mais natural, então, que o cerne de sua *mise en scène* seja questão de uma extraordinária orquestração dos *raccords* de olhar e do plano-ponto-de-vista. Um dos procedimentos de base do cinema de Hitchcock, o plano-ponto-de-vista – “um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo”⁷ – pouco a pouco vai se tornando sua estrutura dominante e, mais ainda, o próprio motor das ficções. Em filmes

⁶Hitchcock/ Truffaut: entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

⁷Edward Branigan, “O plano-ponto-de-vista”, in RAMOS, Fernão Pessoa (org.), *Teoria Contemporânea do Cinema – Volume II: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005. p. 251.

como *Um corpo que cai*, *Os pássaros* (*The Birds*, 1963), *Janela indiscreta*, *Frenesi* (*Frenzy*, 1972) ou *Psicose* (*Psycho*, 1960), o ato de olhar é em si o motivo, o “tema” da narrativa, além de ser o ponto nodal tanto da decupagem quanto da trama. O olhar *produz* a ficção.

A primeira cena de *Os pássaros* diz tudo: Melaine (Tippi Hedren) atravessa uma rua no centro de São Francisco e, ao ouvir o som de um pássaro (logo após receber o assovio flertante de um rapaz que passa pela calçada), ergue o pescoço na direção do céu, onde avista um bando de aves selvagens voando em círculo. É o primeiro plano-ponto-de-vista de *Os pássaros*, e desde já o olhar de Melaine se apresenta como o desencadeador da cólera irracional das forças primitivas. Todas as cenas em que ocorrerem os ataques dos pássaros serão quase que inteiramente articuladas em torno do olhar de Melanie. Na grande cena do filme, os pássaros atacam um posto de gasolina em frente ao restaurante de Bodega Bay. Melanie observa, da janela do restaurante, o caos que se instala quando um homem deixa cair um fósforo no chão encharcado de gasolina e um incêndio começa. É então que se dá uma rápida sucessão de planos alternando entre o rosto de Melanie e o fogo se propagando por um filete de combustível. Nesta breve sequência de planos, cada tomada de Melanie mostra seu rosto paralisado em uma pose diferente. Ela vai virando o pescoço da esquerda para a direita do quadro, o percurso do seu olhar correspondendo ao trajeto do fogo que atravessa toda a extensão do posto até atingir a bomba de gasolina e provocar uma enorme explosão. Melanie, boquiaberta e com os olhos arregalados, parece empalhada nesses planos; ela não se mexe, apenas olha fixamente, em pose estática. Hitchcock de certa forma abstrai o olhar de Melanie do resto de seu corpo, do resto do universo, transforma-o numa entidade autônoma. Cada *close-up* de Tippi Hedren funciona como a reverberação em imagem do que ela havia dito no começo da cena, alertando para a chegada dos pássaros: “Olhem!”. Esse imperativo, agora, ganha seu verdadeiro sentido dentro do filme, que é menos de alerta do que de ataque. A cada olhar de Melanie, o fogo se intensifica e agudiza sua investida contra os homens. É o próprio olhar da personagem quem põe fogo no mundo.

Após a explosão, vem um dos planos mais analisados pelos exegetas de Hitchcock (por isso mesmo, não me deterei muito sobre ele): o superplano geral feito do ponto mais elevado e central da abóboda celeste, mostrando Bodega Bay incendiada – o plano-ponto-de-vista do Criador, como já foi tantas vezes definido. Esse plano inscreve no filme, não sem uma ponta de ironia, o lugar do próprio diretor. Pois Hitchcock, embora não chegue a impor um único significado estrito para o mundo (seria negligenciar os inúmeros interstícios dos seus filmes), toma posse do universo diegético, torna-se o *deus-metteur en scène* de um mundo que não obedece senão às leis de organização mental de seu criador. Em alguns momentos, ele chega a inserir na cadeia narrativa o sinal da presença desse *mastermind* que tudo organiza, como na cena de *Disque M para matar* (*Dial M for Murder*, 1954) em que, enquanto o vilão explica como deverá se dar o que ele acredita se tratar de um crime perfeito, a câmera se posiciona no teto do cenário e filma tudo de cima, em acentuado *plongé*, como a incorporar o olhar do mestre que detém controle integral sobre todos os detalhes de um plano a ser executado exatamente da forma como foi pensado.

É conhecida a história de que Hitchcock já chegava no *set* com o filme todo pronto na cabeça. A filmagem era uma etapa necessária para materializar uma ideia, um desenho perfeito que ele trazia na mente. O crítico francês Jean Douchet conta, em sua crítica de *Psicose*, que assistir ao filme foi uma experiência de *déjà-vu*, pois o que ele via na tela correspondia exatamente àquilo que Hitchcock havia lhe contado com riqueza de detalhes numa entrevista no ano anterior, quando o filme ainda era apenas um projeto. O filme e a ideia que o precedera praticamente se equivaliam.

Todo filme de Hitchcock é o “*remake*” de uma ideia que, uma vez posta em obra, ganha o imaginário coletivo e pede constantemente sua reatualização. Não espanta, portanto, que seus principais motivos tenham sido retomados tão exaustiva e obsessivamente por diversos cineastas e videoartistas, de Brian De Palma a Chantal Akerman, de Douglas Gordon a Larry Cohen, de Pierre Huyghe a Gus Van Sant. As imagens hitchcockianas parecem naturalmente destinadas à repetição, e aqui já se insinua uma outra história, a história das eternas reapropriações a partir de Hitchcock, do eterno retorno de suas imagens.

O cinema devorador de Alfred Hitchcock¹

Mauro Eduardo Pommer



45

O objetivo deste trabalho é buscar destacar a herança expressionista contida na obra de Alfred Hitchcock, desde a relação direta que a gênese artística do Autor guarda com a existência histórica daquele movimento da vanguarda cinematográfica alemã até a constatação da presença recorrente de traços expressionistas em seus filmes, traços que não constituem uma simples utilização estilística, mas guardam uma analogia estrutural com os pressupostos metafísicos presentes no uso da imagem pelo cinema alemão dos anos 1920.

A morbidez onipresente nos filmes de Hitchcock, mesmo quando o humor atua como contraponto, encontra na imagem não apenas o veículo dessa visão de mundo, mas fundamentalmente o próprio material que serve a instituir tal visão. Hitchcock não se limita a descrever a morbidez que constata nas relações entre as pessoas, ele instaura esse estado de espírito no espectador através do particular uso que faz da linguagem do cinema. O expressionismo havia buscado explorar de maneira radical o cinema enquanto *arte visual*, fazendo do enquadramento da imagem não propriamente um recorte sobre o real (como se se tratasse de uma janela para contemplar o mundo), mas tornando a imagem enquadrada a *totalidade* do mundo cinematográfico. Ao hipertrofiar a função do visível, o expressionismo atua de modo decisivo sobre a percepção do espectador, incluindo em sua poética elementos de uma psicologia da visão. Esse gênero de transformação do visível em conteúdo emocional é que vamos encontrar transposto na obra de Hitchcock através de um amplo desenvolvimento de suas potencialidades.

A incorporação de traços expressionistas na obra de Hitchcock deve-se à poderosa influência direta (como veremos mais adiante) dessa estética durante seus anos de formação. Entretanto, a presença duradoura desses elementos de linguagem em sua obra deve-se ainda à leitura singular que o Autor faz da sociedade inglesa a partir de sua posição social, assim como à capacidade inerente ao expressionismo para exprimir estados de perturbação interior, capazes de traduzir os tormentos íntimos desse criador excepcional.

¹Publicado originalmente na revista *Olhar*. São Carlos: UFSCAR, ano 4, nº 7, jul-dez/ 2003. pp. 59-69.

O sociólogo Siegfried Kracauer, propondo-se a escrever uma história psicológica do cinema alemão em *De Caligari a Hitler*², assinala a relação do expressionismo com “o desejo da classe média alemã de exaltar sua independência das relações sociais, mas também seu orgulho por seu autoisolamento” (p. 47). Kracauer justifica sua utilização do cinema como fonte para a análise da sociedade pelo fato de que “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico”, já que “nunca são o produto de um indivíduo e, além disso, são destinados e interessam às multidões anônimas” (p. 17). Ele identifica com perspicácia que “o espectador norte-americano recebe o que Hollywood quer que ele receba; mas, a longo prazo, os desejos do público determinam a natureza dos filmes de Hollywood. O que os filmes refletem não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos – essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (p. 18). Esse substrato psicológico ilustrado nos filmes expressionistas vinculava-se a uma sociedade sujeita ao complexo de inferioridade decorrente de um desenvolvimento histórico prejudicial à autoconfiança da classe média. Diz Kracauer: “Diferentes dos ingleses e dos franceses, os alemães fracassaram em fazer sua revolução e, em consequência, nunca conseguiram estabelecer uma sociedade verdadeiramente democrática. (...) Na Alemanha não havia um contexto social articulado” (p. 47). É assim que uma personagem seminal do cinema expressionista, Homunculus, manifesta desprezo pela humanidade e pressagia Hitler, de maneira surpreendente, no filme de 1916 (*Die Rache des Homunculus*, de Otto Rippert): “Obcecado pelo ódio, Homunculus se torna o ditador de um grande país e planeja vinganças inacreditáveis por seus sofrimentos (...) Finalmente ele precipita uma guerra mundial” (p. 46). Homunculus combina, segundo Kracauer, “vontade de destruição com tendências sadomasoquistas que se manifestam em sua alternância entre humilde submissão e violência vingativa” (p. 47). De uma forma geral, “o expressionismo frequentemente foi considerado uma expressão de sensações e experiências primitivas” (p. 87).

A transposição da estética expressionista para o cinema inglês, operada por Hitchcock, ocorre em um meio artístico onde as produções utilizavam habitualmente uma iluminação brilhante para a filmagem das cenas, e empregavam a câmera de maneira estática e convencional, num contexto onde o público havia sido formado principalmente pelo melodrama americano dos anos 1920. A criação de atmosferas a partir dos contrastes de luz e dos ângulos de filmagem inabituais – elementos introduzidos por Hitchcock no cinema inglês – encontraram entusiástica recepção por parte do público e da crítica. Essa receptividade, ampliada posteriormente em escala planetária pela fama que Hitchcock alcançou, enquanto um dos raros cineastas capazes de atrair o público apenas pela menção de seu nome nos créditos do filme, demonstra que, para além do caráter histórico e geograficamente localizado do movimento expressionista – muito bem identificado por Kracauer –, essa estética contém elementos de universalidade capazes de perpetuar algumas de suas ideias no interior dos melodramas hitchcockianos.

²Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

Uma questão complementar, e digna de atenção, está em se tentar entender por que afinal teria sido Hitchcock o cineasta inglês a obter sucesso nessa transposição formal de uma cinematografia para outra, uma vez que o expressionismo alemão se tornara um sucesso mundial, fascinando tanto público quanto outros cineastas. Além do gênio visual de Hitchcock, um fator complementar parece predispor-lo a esse papel: o deslocamento social provocado pelo fato de pertencer a uma família católica, frente ao predomínio quase absoluto da Igreja Anglicana. Trata-se de um cineasta que, devido a essa condição ideológica particular, teve a capacidade de enxergar a sociedade inglesa com um olhar de certa forma exterior. Eis a opinião de Hitchcock a esse respeito: “Ours was a Catholic family, and in England, you see, this is in itself an eccentricity. I had a strict, religious up bring. I don’t think I can be labeled a Catholic artist, but it may be that one’s early up bring influences a man and guides his instinct. I am definitely not anti-religious; perhaps I’m sometimes neglectful.”³ [A nossa era uma família católica, e na Inglaterra, você sabe, isto é em si uma excentricidade. Eu tive uma educação rígida, religiosa. Eu não acho que eu possa ser rotulado como um artista católico, mas pode ser que uma educação precoce influencie um homem e guie seu instinto. Eu não sou, definitivamente, antirreligioso; talvez às vezes eu seja negligente.] Donald Spoto, o biógrafo de Hitchcock (ver nota 2), conclui a esse respeito que a alquimia emocional entre a influência precoce da religião e o assumido “desleixo” com respeito a ela na idade adulta marcariam não apenas a obra do Autor como também as grandes dores e os grandes problemas dos seus anos de decadência.

A obra de Hitchcock espelha uma ambivalência com respeito ao papel da sexualidade, retratada pelo Autor reiteradas vezes como o lugar da deriva patológica (*Marnie*, *confissões de uma ladra*/ *Marnie*, 1964; *Psicose*/ *Psycho*, 1960, *Pacto sinistro*/ *Strangers on a Train*, 1951; *Festim diabólico*/ *Rope*, 1948; *Frenesi*/ *Frenzy*, 1972; etc) e da culpa inescapável que a acompanha. Foi o encontro dessa sensibilidade – dotada de traços mórbidos e sádicos – com a estética própria ao expressionismo alemão que constituiu um terreno fértil para a criação de tantas obras-primas. Lotte Eisner⁴ assinala no expressionismo a representação cinematográfica da eterna atração do espírito germânico pelo que é obscuro e indeterminado (p. 17). No contexto político e social próprio às décadas de 1910 e 20, isso se manifestaria, segundo a autora, pela busca de libertação do remorso burguês, pela redução do mundo a uma imagem que só existe no indivíduo, desligado assim da força das causalidades. “Por um lado, o expressionismo representa um subjetivismo levado ao extremo e, por outro, a afirmação de um eu totalitário e absoluto, que forja o mundo aproximando-se de um dogma que comporta a abstração completa do indivíduo” (pp. 19-20). Assim, fatos exteriores se transformam em elementos interiores e incidentes psíquicos são exteriorizados” (p. 21). Citando Hölderlin, Eisner propõe que os alemães manifestam uma obsessão pelo fantasma da destruição. “Não será verdade que o alemão, com seu intenso medo da morte, se consome na procura de meios que lhe permitam escapar ao Destino?” (p. 65). Tal

³Citado por Donald Spoto em *The Dark Side of Genius*. New York: Little, Brown and Co. 1993, p. 15.

⁴*A tela demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

culto da obscuridade e da destruição ter-se-ia manifestado socialmente, no período entre guerras, pelo “desejo da classe média alemã de exaltar sua independência das exigências sociais, mas também seu orgulho por seu autoisolamento”, conforme constata Kracauer. Para esse sociólogo, “diferentes dos ingleses e dos franceses, os alemães fracassaram em fazer sua revolução e, em consequência, nunca conseguiram estabelecer uma sociedade verdadeiramente democrática. (...) Na Alemanha não havia um contexto social articulado” (Op. cit., p. 47). Semelhante clima social revela-se perfeito para acolher a febril imaginação de Hitchcock, permitindo-lhe encontrar os elementos estéticos que o ajudariam a descrever a tortura interior experimentada na confrontação de seus desejos reprimidos com os códigos de uma sociedade democrática, porém regida por um puritanismo capaz de tornar impossível qualquer exteriorização dos sentimentos, e de afirmar diante dessa sociedade a independência de sua visão “católica”, onde a culpa está sempre presente, mas mesmo os piores pecados são perdoados por um Deus benevolente.

O aprendizado que Hitchcock empreende da estética expressionista se dá por via direta, através do contato que ele teve com os métodos de realização no estúdio alemão da Universum Film Aktiengesellschaft (UFA), em Neubabelsberg, nos anos 1920. Este era na época o maior estúdio do mundo, possuindo instalações à altura do prestígio mundial adquirido pelo cinema alemão no pós-guerra, principalmente a partir do enorme sucesso alcançado pelo filme *O gabinete do Doutor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*), de Robert Wiene, em 1919. Entretanto, os filmes do gênero expressionista – que privilegiava a irracionalidade das pulsões inconscientes através de histórias bizarras e cenários plenos de distorções visuais – cederam em poucos anos lugar a um outro tipo de filme, que se ocupava dos dramas da vida cotidiana (*Kammerspielfilm*), embora herdassem do expressionismo uma grande ênfase na narrativa visual. Tal estética, que constituiu uma volta ao realismo, vigorou entre os anos de 1923 e 1925, quando o surgimento da Grande Depressão mudou novamente os temas e os estilos do cinema germânico. Foi justamente em 1924 e 1925 que Hitchcock teve a ocasião de trabalhar nos estúdios alemães, onde conheceu os métodos de trabalho de F. W. Murnau. Na primeira ocasião, em 1924, Hitchcock (então contando 25 anos) participou da coprodução anglo-alemã *The Blackguard* (*Die Prinzessin und der Geiger*) na qualidade de diretor de produção. Esse filme foi dirigido pelo inglês Graham Cutts. Enquanto supervisionava a realização desse filme, Hitchcock teve seguidas ocasiões de visitar Murnau no estúdio ao lado e observar as soluções cenográficas e de uso da câmera e da luz que o diretor alemão empregava durante as filmagens de *A última gargalhada* (*Der Letzte Mann*, 1924).⁵ Foi uma experiência que marcou de modo indelével o estilo de Hitchcock, como ele próprio reconhece: “My models were forever after the German filmmakers of 1924 e 1925. They were trying very hard to express ideas in purely visual terms.”⁶ [Meus modelos foram sempre os cineastas alemães de 1924 e 1925. Eles estavam tentando arduamente expressar ideias em termos puramente visuais.]

⁵Conhecido também como *The Last Laugh* nos países de língua inglesa.

⁶Ver Donald Spoto, op. cit., p. 68.

O segundo contato direto de Hitchcock com o estilo artístico alemão ocorreu em 1925, quando ele atuou, agora como diretor pela primeira vez na carreira, na realização de duas outras coproduções intituladas *O jardim dos prazeres* (*The Pleasure Garden*, 1925) e *The Mountain Eagle* (1926). Entretanto, a novidade radical que tais filmes representavam quanto ao aspecto visual da narrativa fez com que os distribuidores ingleses hesitassem em exibí-los, até que o sucesso avassalador do primeiro filme de Hitchcock rodado na Inglaterra, *O inquilino* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1926), criasse uma expectativa de público e crítica imensamente favorável ao lançamento daqueles outros dois anteriores.

Para além da influência no estilo visual de seus filmes, a estética do *Kammerspielfilm* deixou ainda uma marca na obra de Hitchcock quanto à convivência entre a tortuosa vida psicológica dos personagens e a banalidade do quadro habitual onde sua vida interior se manifesta. Se os princípios expressionistas buscavam exteriorizar a dilaceração do universo interior, no *Kammerspielfilm* há um predomínio da psicologia explicativa, contrastando com a representação de um mundo exterior onde reina a ordem cotidiana. Hitchcock se especializará em mostrar o subterrâneo trabalho da loucura e das pulsões inconfessáveis sob as aparências de normalidade da vida ordinária.

Um dos princípios do *Kammerspiele* (isto é, da representação teatral “de câmara”) é o da amplificação dos detalhes da representação, técnica possível num teatro pequeno. Esse fundamento encontrou no cinema um terreno natural de desenvolvimento graças à decupagem do filme. As sutilezas daí decorrentes são propícias a “evocar atmosferas com a sugestão de sentimentos vagos, revelar pouco a pouco o segredo de almas sensíveis com toques insinuantes” (Lotte Eisner, op. cit., p. 136). O ponto central dessa concepção estética estaria assim na criação de uma atmosfera capaz de exprimir estados psicológicos através da desaceleração premeditada do ritmo do filme: “os realizadores alemães se empenham em geral em esgotar toda a *Stimmung* (atmosfera) de uma situação, em vasculhar as últimas dobras da alma” (idem, p. 137). Hitchcock demonstra haver incorporado tal procedimento ao cerne de seu cinema, mesmo se o desloca para atender a um uso específico na construção do suspense. No geral, podemos notar como a concepção hitchcockiana do tempo cinematográfico e a consequente estruturação que esse autor emprega no desenvolvimento das cenas são devedoras da estética do *Kammerspielfilm*. O *retardando* presente em *A última gargalhada* “permite pesquisar longamente personagens e objetos”, conforme aponta Lotte Eisner. A justificativa para tal abordagem: “esta história, pequeno *fait divers* da vaidade humana, acontecimento cotidiano que mergulha até as raízes num mundo germânico, exige essa lentidão rítmica, esse peso estático – os únicos que podem lhe dar sentido” (Op. cit., p. 148). Um tal exame detido dos objetos revela-se como capaz de conferir-lhes vida própria, já que “melhor que muitos fanáticos pelo expressionismo, Murnau se utiliza da obsessão pelos objetos animados” (idem, p. 77). Os reflexos disso marcarão toda a obra de Hitchcock, como é o caso da faca de cortar pão em *Chantagem e confissão* (*Blackmail*, 1929) – o primeiro filme sonoro do Autor –, a corda usada no assassinato em *Festim diabólico*, o colar de Carlota Valdez em *Um corpo que cai*, o alfinete de gravata em *Frenesi*... A atmosfera pesada do cinema de Hitchcock, herança da estética alemã, opera uma exteriorização da vida interior dos personagens, contaminando até mesmo os objetos presentes nas histórias.

Entretanto, para além do desenvolvimento dos temas e do estilo visual, é da concepção global de mundo do expressionismo que Hitchcock extrai suas referências estéticas fundadoras. Para o cinema expressionista, o mundo não apenas é algo que pode ser descrito pela imagem, mas é na verdade *constituído por imagens*, já que o mundo humanizado é antes de qualquer outra determinação organizado por operações mentais. A decorrência dessa concepção é que negar o direito à imagem implica em colocar em questão a própria existência, como veremos a seguir. O direito a existir na imagem é atribuído aos personagens e objetos segundo a maneira pela qual cada autor utiliza os elementos da linguagem, isto é, fundamentalmente, o enquadramento, o movimento de câmera, a decupagem e a iluminação. Vejamos através de alguns exemplos as formas pelas quais Hitchcock emprega esses elementos narrativos, e alguns paralelos que podemos traçar entre tal emprego e alguns filmes-chave do expressionismo e do *Kammerspielfilm*.

1) Enquadramento

Uma das formas pelas quais as personagens de Hitchcock manifestam sua existência na tela é pelo grau de aproximação aparente da câmera, capaz de intensificar ou diluir o conteúdo emocional de cada plano com relação ao anterior. A variação constante no tamanho dos planos, tal como sistematizada por Hitchcock principalmente no uso peculiar que o Autor faz do campo/ contracampo, atende a uma planificação rigorosa, que embora pareça superficialmente destinada a promover uma mera diversidade visual, constitui um trabalho em profundidade sobre a psicologia do espectador, ao pontuar através da mudança de enquadramento os estados emocionais em pauta na história. Podemos ver exemplos disso em cenas tais como a do diálogo de James Stewart e Kim Novak em frente ao mar em *Um corpo que cai*, ou ainda o diálogo entre Jon Finch e Barbara Leigh-Hunt na cena do restaurante em *Frenesi*. Um procedimento análogo é também empregado na antológica cena de *Os pássaros* (*The Birds*, 1963) em que Tippi Hedren está sentada num banco de jardim em frente ao *play-ground* onde se juntam os pássaros, logo antes de atacarem as crianças que saem da escola. Essa cena, minuciosamente planejada desde o *storyboard*⁷, comporta sutis variações de enquadramento entre todos os planos de Tippi Hedren, assim como variações de maior impacto visual nos planos do brinquedo onde os pássaros se reúnem.

2) Movimento de câmera

Kracauer observa que a forma pela qual Murnau emprega o movimento de câmera em *A última gargalhada* torna o espectador psicologicamente ubíquo. “Porém, apesar da avidez de câmera com relação a aspectos sempre em mutação, ela, familiarizada com a dimensão dos impulsos, retrai-se quando deve penetrar na dimensão da consciência. Não se permite que a ação consciente prevaleça” (Op. cit., p. 126). Dois aspectos nos chamam a atenção nessa análise. Um deles é a liberdade alcançada por Murnau quanto ao uso da câmera – que adquire notável mobilidade na cena do sonho do porteiro, por

⁷Reproduzido em *Hitchcock/ Truffaut*. Paris: Ramsay, 1983, p. 250.

exemplo, cena essa de características tipicamente expressionistas, em meio a um filme que no restante já rejeita aquela estética, como nota bem Lotte Eisner⁸ –, procedimento esse capaz de fazer o espectador identificar-se não apenas com a imagem do personagem, mas também com seus processos mentais. Um emprego que fará Hitchcock dessa lição está no uso do *travelling* quase ao final de *Jovem e inocente* (*Young and Innocent*, 1937), onde a câmera percorre todo o espaço do salão de baile até terminar em primeiríssimo plano nos olhos do assassino que está tocando bateria, e que se revela ao espectador pelo tique no olho. Aí a câmera identifica a percepção do espectador com a percepção da heroína. Outro aspecto da análise de Kracauer que merece destaque é o fato de que o emprego específico que Murnau faz da câmera, embora sirva a descrever estados mentais, mantém em plano secundário a dimensão da consciência dos personagens, operando no plano das pulsões. O uso do movimento de câmera em associação com a manifestação dos impulsos de destruição é empregado por Hitchcock de dois modos complementares em *Frenesi*. Num primeiro momento, o personagem vivido por Barry Foster, um *serial killer* que tem o hábito de estrangular mulheres utilizando uma gravata, convida a namorada de seu amigo (que a polícia suspeita ser o assassino) para ficar em seu apartamento, já que ela está naquele momento sem lugar para dormir. Nesse instante o espectador já sabe que ele é o verdadeiro assassino, e começa a adivinhar suas intenções a respeito da garota. É então que um longuíssimo *travelling* acompanha o assassino e a garota, que passam conversando por dentro do mercado público, onde ele dirige uma empresa de hortigranjeiros. Aí a câmera sublinha a falsa intimidade que se instala entre os dois, destacando-os em meio ao movimento de um ambiente público. Num segundo momento, após os dois terem entrado no apartamento, o uso da câmera frustra a expectativa do espectador, que tende a esperar que seja mostrada uma outra cena de estrangulamento. Num longo *travelling*, que contrasta com o primeiro, a câmera recua pela escada e depois pelo corredor do prédio, até sair de cena de volta à rua. O sentido de vazio, de abandono, afastamento, é o *correlato mental* do estado de espírito da garota naquele momento, *mas não sua ilustração visual*. Por outro lado, a pulsão de aniquilamento, vivida pelo assassino, é compartilhada pelo espectador como um instante de destruição e privação da imagem.

3) Decupagem

Nos primeiros seis minutos de *A última gargalhada* podemos constatar a utilização de um procedimento de alternância de pontos de vista da câmera, renunciando aquilo que Hitchcock exploraria seguidamente em seus filmes. A planificação das tomadas, tal como estabelecida por Murnau, coloca em xeque a personagem do porteiro do hotel ao produzir uma visão intermitente de sua imagem, como procurarei explicar a seguir. Dessa forma, já desde a apresentação da personagem central, o problema de sua decadência física (com referência ao posto que ocupa, emblemático do prestígio do hotel)

⁸Op. cit., p. 142.

e da decorrente perda, tanto pessoal quanto social, de sua autoestima se faz presente. Exceto que tal sugestão na verdade é nesse ponto da história antecipada para o espectador de maneira subliminar, isto é, é dado ao espectador apreender de modo indireto aquilo que seu conhecimento naquele instante não lhe permite ainda compreender. No filme, o porteiro desaparece no agrupamento de pessoas que saem do hotel em intensa movimentação, ou que passam na rua; depois sua imagem é obstruída por um carro estacionado, para, após aparecer de novo brevemente, sumir atrás de outro que estaciona; então o porteiro sai do quadro, para reaparecer em seguida apenas da cintura para baixo; aí sua imagem dá vez à da enorme mala que selará seu destino. Ao pegar a mala, instante em que ele pela primeira vez é mostrado num plano mais aproximado de seu rosto, sua imagem é rapidamente substituída na tela pela imensa mala, que ocupa todo o enquadramento ao ser-lhe entregue. Carregando-a, ele é esmagado pelo seu peso e, no contracampo, torna-se uma massa quase informe, sendo visto através dos vidros da porta e em meio às pessoas que entram no hotel. Obviamente tais cortes servem no contexto narrativo a produzir a necessária continuidade visual, mas da forma como são agendados colocam seguidamente em crise a imagem do protagonista. Desse modo, a sequência de cortes empregados institui a montagem desse filme como o *lugar do desaparecimento*. Tal maneira radical de conceber a imagem cinematográfica enquanto *atribuidora de existência*, e não como mero registro de uma realidade que se desenrolaria em frente à câmera (o que constitui a estratégia narrativa da maior parte dos filmes clássicos), tornar-se-ia cara a Hitchcock. Podemos ver o emprego dessa concepção em cenas como a do bosque de sequoias em *Um corpo que cai*, quando “Madeleine”, que afirma em seu falso transe ter existido no passado e já ter morrido, pouco depois desaparece efetivamente da cena, encoberta visualmente por uma árvore. O espectador, compartilhando graças ao efeito produzido pela decupagem da cena o ponto de vista de Scottie (o detetive), é levado a suspeitar por um instante que ela possa ter efetivado uma nova tentativa de suicídio. Outro momento da obra de Hitchcock onde a *estética do desaparecimento* é levada às últimas consequências está em *Psicose*, quando Janet Leigh é “decupada” até a morte na célebre cena do chuveiro (provavelmente a cena mais citada da história do cinema), onde os golpes de faca cortam tanto o corpo da personagem quanto, sincronicamente, as mudanças de enquadramento. O retalhamento da imagem em cerca de sessenta planos durante apenas três minutos de filme é o principal veículo para a violência inusitada da cena.

4) Iluminação

A manipulação dos efeitos de luz é o terreno por excelência do expressionismo alemão. Lotte Eisner chega a dizer, citando Spengler, que “a escuridão é um atributo tipicamente germânico”. Seria da junção desse elemento estético próprio à “alma fáustica do nórdico” com a concepção dos efeitos de luz derivada do teatro de Max Reinhardt que teria surgido a força visual do cinema alemão (Op. cit., p. 48). Mais adiante essa autora afirma: “Max Reinhardt compreenderia o poder das sombras que ligam o decorativo e o enigmático aos símbolos (...) Nos filmes alemães, a sombra se torna a

imagem do Destino” (p. 95). A sombra tem a propriedade de indicar uma outra faceta dos personagens, estando no centro da representação do “desdobramento demoníaco”, tema recorrente do expressionismo. Toda a estética expressionista deriva de uma dialética da luz e da sombra. Em *Nosferatu* (de F. W. Murnau, 1922), a aproximação do vampiro é marcada pela sombra que sobe a escada, avança para a porta, e em seguida se apossa do coração de Nina. Se o vampiro pertence ao domínio das sombras, correlativamente é a luz do sol matinal que fará com que ele seja destruído. Em *Pacto sinistro*, Hitchcock também trabalha o tema do desdobramento da personalidade através do destaque dado às sombras, notadamente na sequência do assassinato. Quando Bruno está saindo do “Túnel do Amor” num barquinho, sua sombra parece revelar que ele já está cometendo o crime que deliberou praticar. Depois, na ilha do parque de diversões, quando ele estrangula sua vítima, é o reflexo de Bruno (isto é, seu duplo) nos óculos dela que nos é mostrado praticando o crime. Já em *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), não só o crime é praticado sob a proteção da escuridão, como também a atividade voyeurista de Jeff. Porém o uso mais incisivo das sombras como reveladoras de uma personalidade dividida está em *Psicose*. Quando Marion Crane é recebida no escritório de Norman Bates, as sombras das aves empalhadas que decoram as paredes recebem grande destaque. Elas são produzidas pelas lâmpadas em abajures colocados sobre mesinhas, de modo que o ângulo inferior da luz faz essas sombras se projetarem ampliadas acima dos pássaros. Norman Bates aparece em vários planos filmado em câmera baixa, de modo a estar simultaneamente enquadrado junto com esses pássaros empalhados e suas sombras. É como se uma outra parte de seu caráter já se prefigurasse nessas imagens: o seu lado de predador.

As personagens cindidas do expressionismo (como de certa maneira os assassinos psicopatas retratados por Hitchcock) estão vivos apenas pela metade, ou apenas em aparência. Cesare, o morto-vivo de *O gabinete do Dr. Caligari*, representa assim o protótipo desse gênero de personagem. O ser das sombras é aquele que já está morto para este mundo. Hitchcock, levando ao extremo as possibilidades de tal raciocínio, emprega-o também na direção inversa em *Sob o signo de Capricórnio* (*Under Capricorn*, 1949). Lady Harrietta Flusky está perdendo a razão, e não se dá conta mais nem de sua própria beleza. Num momento de grande inspiração, seu primo Charles Adare – que se apaixonou por ela, e se esforça em curá-la do alcoolismo – recobre os vidros de uma porta com seu casaco, transformando aquilo que era transparente num espelho para que Lady Harrietta se veja aí refletida e, naquele contexto, retome a confiança em si mesma. Graças aos esforços do primo, ela começa a recuperar sua alma. Hitchcock mostra que no mundo cinematográfico perder a imagem equivale a perder a vida.

Acerca dos quatro elementos que examinamos, podemos constatar que seu uso por Hitchcock os articula em torno de um ponto comum: *a estética da desapareição*. A inspiração que o Autor buscou no expressionismo e no *Kammerspielfilm*, de um modo geral, e na obra de Murnau em particular, pode ser melhor destacada pela análise de duas outras cenas de *A última gargalhada*, que, utilizando um procedimento narrativo complementar aos já citados, colocam também em crise a posição do protagonista do filme. Trata-se aqui de um trabalho

efetuado sobre as variações progressivas levadas a efeito na composição interna de cada plano. A primeira das cenas que gostaria de tomar como exemplo desse tratamento ocorre quando o porteiro recebe seu guarda-pó para trabalhar como atendente na *toilette* do hotel, após ser obrigado a devolver sua libré. A encarregada da rouparia entrega-lhe também as toalhinhas que ele deve fornecer aos hóspedes que utilizam a *toilette*; à medida que essas toalhas são empilhadas no braço dele, elas vão encobrindo-lhe o rosto paulatinamente, até que ao final sua fisionomia fica oculta para o espectador. O porteiro perde assim simultaneamente seu posto e sua personalidade quando sua imagem fica perdida para nós. Na sequência, ao descer a escadaria que leva à *toilette*, a escuridão o engole, e é seu corpo todo que some dessa vez. Aqui é a metáfora da descida aos infernos que fica em destaque. Uma outra cena em que Murnau opera sobre a composição da imagem buscando um efeito similar dá-se quando um cliente que está se arrumando na *toilette* queixa-se da recusa do ex-porteiro em lustrar-lhe os sapatos, e sai para reclamar com o gerente. Então é a porta de vaivém da *toilette* que barra de maneira intermitente a visão que temos do porteiro, encurvado e moralmente arrasado pelo que lhe está sucedendo. Sua imagem em frangalhos é o que o filme oferece ao espectador. O personagem é assim visualmente destruído pelo filme quando perde o posto ao qual atribuía um valor simbólico supremo em sua existência prosaica.

A lição geral que podemos retirar do tratamento dado por Murnau à aparição e à desapareção de seus personagens, tanto em *Nosferatu* quanto em *A última gargalhada*, é que esse diretor leva às últimas consequências o fato deles serem literalmente (isto é, no celuloide) criaturas da luz. Negar-lhes a iluminação cinematográfica ou o olhar da câmera – procedimentos que produzem resultados análogos – é terminar-lhes a existência. Ora, Hitchcock envereda por uma lógica de natureza similar ao filmar a célebre cena do chuveiro em *Psicose*, como já citamos. Convém aduzir a isso um comentário sobre a preparação daquela cena, quando Norman Bates, ainda em seu escritório, retira um quadro da parede para espiar através de um orifício Marion Crane despindo-se no banheiro do quarto. A luz lateral que incide sobre Norman continua dando-lhe uma aparência lúgubre. Quando ele aproxima o rosto do orifício, um primeiríssimo plano isola seu olho no enquadramento, visto lateralmente. Então a única luz que clareia a imagem é a que se filtra pelo orifício, duplicando na tela a representação da câmera escura onde o próprio filme se origina. A partir desse instante fundador no desenvolvimento da história, o olhar do espectador se identifica com o de Norman Bates, e o esvaecimento da imagem de Marion que se seguirá será assim mais fortemente vivenciado. O olhar devora a imagem dela, que é destruída com rara volúpia pelo aniquilamento compulsivo de sua imagem fragmentada.

O retrato da compulsão destruidora com relação às mulheres pode ser posto em paralelo com outro tema recorrente em Hitchcock, que embora aparentemente distanciado, guarda no plano simbólico uma forte analogia. Trata-se da obsessão pela comida, manifestada em seus filmes. A oralidade devoradora exprime então, de um modo socialmente aceitável, um impulso similar àquele manifesto pela apropriação visual do corpo feminino desconstruído. Temática esta que perpassa também, em outro registro, toda a história de *Um corpo que cai*, onde a imagem desaparecida de Madeleine é cuidadosamente reconstituída por Scottie nos mínimos detalhes visuais, até ser destruída novamente pela morte de Judy no final da história.

A hipertrofia do olhar nos filmes de Hitchcock constitui o desenvolvimento estético de uma forma de tratamento da imagem já presente de maneira plena no expressionismo. Para Kra-cauer, essa força da imagem pode ser constatada por exemplo na forma de ser representado, em *O gabinete do Dr. Caligari*, o embate entre as forças da tirania e do caos, num retrato psicológico da Alemanha dos anos 1920. O principal elemento a frisar tal deriva seria o parque de diversões onde Caligari encena seu número, símbolo da anarquia gerando caos, num reflexo das caóticas condições da Alemanha do pós-guerra. “O filme espalha uma atmosfera totalizante de horror”, onde se vê, ao final, “o normal como uma casa de loucos”, avalia Kra-cauer. Para concluir que “este filme, como Homunculus, libera um forte sadismo e um apetite por destruição” (Op. cit., pp. 90-91). Pulsão sádica que se desloca do conteúdo narrado para o próprio tratamento visual, num estilo de “cinema puro”, onde “tudo depende da imagem”⁹, pois em *Caligari*, o tratamento arquitetônico da cenografia expressa a estrutura da alma em termos de espaço” (idem, p. 91).

Resumindo, podemos então dizer que a influência do cinema alemão dos anos 1920 sobre a obra de Hitchcock pode ser detectada em três domínios: 1) nas *estratégias narrativas* empregadas, notadamente na ênfase dada à narrativa visual, que combina uma impressionante mobilidade da câmera com uma atenção particular à decupagem das cenas; 2) no uso de certos *elementos estilísticos*, como a amplificação da atmosfera de cada cena e a força intrínseca dos objetos; 3) na *visão de mundo*, onde o peso opressivo da autoridade tem por contraponto a manifestação onipresente do sadismo e dos impulsos destrutivos.

Para concluir, gostaria de ressaltar que o estreito contato de Hitchcock com a estética expressionista e com o seu modo de produção nos estúdios alemães foram de importância fundamental não somente para o estabelecimento de uma maneira própria de tratar a articulação visual de seus filmes, como principalmente para desenvolver sua concepção do filme *como organização visual*. Hitchcock utiliza em seus filmes com toda plenitude a ambiguidade do olhar, que serve tanto para aproximar o que está distante quanto para distanciar o que está próximo. O que faz de seu cinema uma boa ilustração do princípio psicanalítico que afirma já ser o desejo a própria coisa em si.

⁹Op. cit., p. 142. Como já buscava deliberadamente fazer Paul Wegener em 1914, em seu *Der Golem*, conforme constata Lotte Eisner, in op. cit., p. 41.

MAURO EDUARDO POMMER – jornalista formado pela PUC-MG, com atuação na imprensa, TV e realização de filmes institucionais; mestrado em Filosofia pela UFMG, com dissertação sobre o conceito do tempo em Jorge Luis Borges; D.E.A. pela Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, em Pré-Produção do Audiovisual: Roteiro; doutorado em Artes na mesma instituição, com tese sobre Narrativa Cinematográfica; pós-doutorado na University of Califórnia, Los Angeles, no Departamento de Cinema, realizando pesquisa sobre os documentos originais dos argumentos e roteiros de Alfred Hitchcock.

NOTA DO EDITOR:

Foram utilizados no texto os títulos dos filmes em português, em detrimento aos títulos originais. Estes passaram a figurar entre parênteses, com a data de produção e com o nome do diretor, quando não informado.



CHANTAGEM E CONFISSÃO

A morte e o falso culpado no cinema do jovem Hitchcock

Sérgio Alpendre

No livro sobre Alfred Hitchcock escrito por Noël Simsolo, lançado pela editora Record no início da década de 1970, temos uma bela amostra de como o diretor de *Psicose* (*Psycho*, 1960) era visto por críticos e cineastas nos anos 1950 e 1960. Robert Aldrich e Samuel Fuller, por exemplo, insistem na tecla de que o diretor fazia filmes apenas para divertir o público. Otto Preminger reconhece em Hitch um truqueiro genial. Diz que adorou *Psicose*, mas que este filme não pode ser analisado, pois foi baseado apenas em truques. O crítico Jacques Doniol-Valcroze aponta como um sério problema a submissão aos desejos do público, e lamenta que um certo humor presente em sua fase inglesa tenha sido esquecido em favor da “ideia geral” que o considera um mestre do suspense. É interessante essa observação de Doniol-Valcroze. Primeiro porque há humor também na fase americana (em grandes doses, podemos dizer), mas também porque ele aponta, já em 1955, um esquecimento da fase inglesa. Nos últimos anos pudemos observar que esse esquecimento continuou a nortear os trabalhos feitos sobre sua obra, enquanto o endeusamento justificado de sua fase americana ganhou cada vez mais corpo.

É evidente que as condições de filmagem com grandes orçamentos e a maior visibilidade que Hollywood proporcionava foram importantes para que a fase americana ficasse muito mais conhecida e reverenciada. Mas seria imprudente ignorar que as principais marcas de seu estilo já estavam sendo desenvolvidas desde o início. Alexandre Astruc, por exemplo, escreveu, também nos anos 1950, mas já consciente da genialidade do cineasta, que só há um tema na obra inteira de Hitchcock: uma alma envolvida com o mal. Nesse grande tema, estão contidos, como muitos já escreveram¹, alguns outros temas interessantes, como por exemplo o simbolismo psicanalítico e religioso, presentes em uma enormidade de filmes; o tema do falso culpado, que está, portanto, envolvido indiretamente com o mal (iniciado em *O inquilino/ The Lodger: A Story of the London Fog*, 1926, e aperfeiçoado sobretudo em *Jovem e inocente/ Young and Innocent*, 1937; *Sabotador/ Saboteur*, 1942; *A tortura do silêncio/ I confess*, 1952; *O homem errado/ The Wrong Man*, 1957 e *Intriga internacional/ North by*

¹Ver Jean Douchet, Inácio Araújo, Raymond Durnat, Chabrol e Rohmer, Truffaut, Bazin e o próprio Simsolo, entre outros.

Northwest, 1959); e a espetacularização da morte. Este último subtema está diretamente ligado à célebre frase, de autoria do próprio Hitchcock, de que forma é conteúdo (a morte ganha peso se for filmada como um espetáculo, fazendo jus ao evento extraordinário que provoca e que vai mexer com todos ao redor), e também à ideia de que o próprio diretor teria sua alma envolvida, de alguma forma, com o mal, já que existe o lado sádico (também do espectador) na hora de filmar (ver) essas mortes.

Outros temas estão presentes em seus filmes, entre os quais o uso das metáforas sexuais, as relações homossexuais veladas entre alguns personagens, a psicanálise (especialmente na fase americana) e a incidência de temas religiosos são os mais constantes. Neste artigo, por questões de espaço, explorarei apenas dois: o da morte como espetáculo (um cadáver é sempre marcante em seus filmes, e a morte é filmada com riqueza de detalhes) e o do falso culpado (personagem que é acusado injustamente de um crime que não cometeu); com destaque para o tratamento visual que tais temas recebem na fase muda de sua obra (se a obra inglesa falada já é esquecida, imaginem a muda), e na passagem para o sonoro, quando a ideia de suspense iniciada em seu terceiro longa, *O inquilino*, finalmente é aperfeiçoada.

O cadáver e a morte como espetáculo

As ideias visuais no cinema de Hitchcock são sempre marcantes. Poderíamos dizer que em todos os seus grandes filmes temos longos momentos de cinema mudo, nos quais não há diálogos nem narrações, e toda a informação de que o espectador necessita está dentro dos planos, percorrendo as engrenagens cinematográficas que Hitchcock conhecia como poucos.

Em filmes como *Psicose*, *Disque M para matar* (*Dial M for Murder*, 1954), *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966), *Os pássaros* (*The Birds*, 1963), *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954) e *Pacto sinistro* (*Strangers on a Train*, 1951), a morte de uma pessoa, geralmente assassinada, ou por um acidente induzido, é levada com estilo aos limites da espetacularização. Queda mirabolante da escada ou de uma torre alta, ataque de pássaros ferozes, assassinato visto pelo reflexo em um par de óculos, cabeça dentro de um forno, os exemplos são diversos e se multiplicam por toda obra de Hitchcock. Para espetacularizar essas mortes, o diretor inventava ângulos bizarros, filmava por reflexos ou através de vidros ou qualquer outro obstáculo entre a lente e a cena, criava inúmeros cortes dentro de uma cena aparentemente simples, ou qualquer outra exploração das possibilidades do cinema. Quando nos mostra apenas o corpo inerte da vítima, não é raro que este apareça acompanhado de um choque, algo que o espectador não esquece, como o homem de olhos esburacados em *Os pássaros*. Não eram poucos os que o consideravam, por isso, um manipulador barato das emoções humanas, principalmente no início de sua carreira nos EUA. A bobagem começou a ser desfeita com os jovens turcos da *Cahiers du Cinéma*, que conferiam ao diretor inglês o *status* de gênio da raça. Ainda assim, Hitchcock demorou para se tornar uma quase unanimidade. Isto só aconteceu nos anos 1960, após uma série de obras de impacto certo na cinefilia: O

homem errado, Um corpo que cai, Intriga internacional, Psicose, Os pássaros. Sua fase inglesa anterior ao cinema falado, contudo, permanece pouco conhecida e respeitada. Nela encontramos as raízes para sua habilidade visual, os experimentos com as possibilidades da imagem que o levaram aos grandes filmes do sonoro como um exímio inventor visual. Na falta do som, era preciso capturar a atenção do público de qualquer maneira, usando apenas os truques da imagem.

Hitchcock iniciou sua carreira em 1925, quando, no sul da Alemanha, rodou uma coprodução anglo-germânica chamada *O jardim dos prazeres* (*The Pleasure Garden*, 1925), e iniciou uma das carreiras mais coesas e coerentes da história do cinema. Não é difícil encontrar paralelos entre essa obra inaugural e uma de suas mais famosas criações, *Psicose*. O lugar remoto, a mente perturbada e os mortos que assombram os vivos são elementos presentes nos dois filmes. Obviamente é muito melhor o tratamento desses elementos em *Psicose*, mas é interessante ver como algo que causaria furor neste filme pode ser encontrado desde sua estreia: a morte mirabolante de uma mulher. A espetacularização da morte está presente no assassinato da nativa, um afogamento induzido filmado com poucos planos, sem que vissemos o corpo inerte. Anos depois, Hitchcock filmaria tal assassinato de modo ainda mais indireto, mas atingindo o espectador com mais força. Não veríamos o corpo se afogando, mas provavelmente veríamos as ondas formadas por sua luta, o rosto maléfico de seu assassino, seu pescoço se retraindo pela força, as bolhas surgindo na água após a conclusão do afogamento, com o cadáver preenchendo o quadro. A ideia da morte como espetáculo ainda era um simples esboço em sua criação.

O próprio diretor considera *O inquilino* o primeiro verdadeiro “Hitchcock picture”, e tem razão. O Hitchcock mais conhecido, aquele que astuciosamente manipula os elementos de suas tramas para que o espectador sinta um misto de medo e aflição, nasce sobretudo com este filme. Vemos logo no início uma moça loira gritando. Em seguida vemos letreiros que anunciam: “Nesta noite, cachos dourados”. Depois, o cadáver da mesma moça, numa aparição marcante, como são todas as aparições de corpos mortos em seus filmes. As manchetes propagam este e outros assassinatos cometidos por um misterioso que se intitula “The Avenger” [O vingador]. Somente após sentirmos que o clima está tenso na cidade nos é apresentada a heroína, e pouco depois o inquilino de modos suspeitos que vai morar no andar de cima da casa onde ela mora.

Neste suspense atípico, os personagens sempre sabem mais do que nós, e por isso a ideia que o diretor tinha de suspense (sabemos de algo que os personagens não sabem: uma bomba debaixo da mesa, por exemplo) ainda não havia se cristalizado. Mas vemos o resultado espetacular de uma morte, o cadáver de uma bela loira de cachos dourados recurvado à beira do rio, e um quase linchamento filmado como um espetáculo, com vários ângulos de câmeras e a presença de símbolos religiosos. Voltaremos a *O inquilino* mais adiante, para falar do outro tema explorado neste artigo. Por ora é preciso reter a ideia de morte como espetáculo, presente com maior intensidade em um filme que marca a passagem do mudo para o sonoro.

Chantagem e confissão (Blackmail) retoma, em 1929, o trabalho de suspense iniciado com *O inquilino*. Entre os dois, filmes admiráveis como *O aviso (The Ring, 1927)* (que lembra Vertov e Dovjenko, no início) e *Pobre Pete (The Manxman, 1929)* (um autêntico melodrama), e filmes mais frouxos com momentos espetaculares como *Downhill (1927)*, *Vida fácil (Easy Virtue, 1927)*, *A mulher do fazendeiro (The Farmer's Wife, 1928)* e *Champagne (1928)*, obras nas quais a criatividade dos posicionamentos e movimentos de câmera estava presente, evidenciando o aprimoramento de uma rara aptidão visual comprovada anos depois.

Voltando a pensar nas possibilidades de suspense iniciadas no longa de 1926, em 1929 Hitchcock entra no cinema sonoro com seu filme mais forte até então. Suas habilidades não estão apenas nas invenções visuais, mas agora também no uso do som. Na verdade, *Chantagem e confissão* não é só seu primeiro sonoro, mas também o último mudo, já que durante as filmagens houve a mudança de planos. Percebemos, justamente no início, toda a estrutura do cinema mudo, no qual diálogos não são ouvidos. Também não há intertítulos, porque Hitchcock os evitava, deixando-os apenas para as situações em que fossem estritamente necessários. Para nos apresentar um dos protagonistas de *Chantagem e confissão*, um detetive, o diretor faz com que acompanhemos uma missão comandada por ele. Na chegada ao criminoso, este lê um jornal em sua cama de pensão quando observa a entrada do herói e do ajudante por um pequeno espelho. O truque de Hitchcock é fabuloso. A câmera, agora visão subjetiva do criminoso, aproxima-se do espelho como se em seus olhos estivesse embutida uma lente teleobjetiva, formando uma imagem refletida que divide o quadro entre os dois policiais e o reflexo escurecido da porta. Estaria o cineasta, portanto, já plenamente apto a espetacularizar a morte de um personagem, algo apenas esboçado em *O jardim dos prazeres*, e retomado com mais impacto em *O inquilino*.

Essa morte acontece depois da apresentação da segunda protagonista, a namorada do policial a que já tínhamos sido apresentados. Ela é seduzida por um pintor, mas arrepende-se. Este não gosta dessa mudança de atitude e decide usar a força, no que é surpreendido por um facão, que encerra sua vida e transforma uma moça outrora inocente numa assassina. Não vemos o assassinato. Tudo acontece por detrás de uma cortina. Mas o que impressiona é que o senso de espetáculo está inteiro na cena: nas sombras na parede assim que ele a agarra, nos movimentos percebidos pelo balançar da cortina, nos gritos da heroína, na mão desfalecida no final. É como o assassinato de Janet Leigh em *Psicose*. Não vemos seu corpo sendo retalhado, mas percebemos o que acontece pelos retalhos que nos são impostos pela montagem pensada por Hitchcock. Da mesma forma, não vemos os golpes de faca desferidos contra o pintor, mas temos a certeza de que foram muitos. Tal morte obviamente deixa sequelas na heroína, o que será visualmente desenvolvido nas cenas seguintes, fazendo com que o espectador sinta com ela o trauma. É nesse sentido que observamos o efeito que tal espetacularização provoca. A morte representada, afinal, é um evento tocante para todos nós, testemunhas imparciais ou simpatizantes com um dos envolvidos. Ela deve nos tocar em cheio, na mesma medida que toca os personagens. Essa é uma das lições que Hitchcock ensinaria durante toda sua carreira.

O falso culpado

A transferência de culpa ocupa grande parte do cinema de Hitchcock. Seria temeroso dedicar-me aqui à maneira como ele convida o espectador para um jogo, capturando-o com habilidade, ora tornando-o cúmplice de um assassinato, ora tornando-o conivente com os linchadores e os que julgam sem provas. Seria material merecedor de um livro, e nesse sentido Noël Simsolo chegou bem perto dessa realização na bela obra que escreveu. Neste texto, arrisco-me apenas a uma introdução, antes de entrar no tema propriamente dito. Teremos de voltar a *O inquilino*, o primeiro filme em que esse jogo com o espectador é explorado. Os fundamentos do “toque de Hitchcock” estão todos ali. A particularização de um temor que se inicia em maior escala, a capacidade de introduzir todos os elementos da trama em poucas cenas logo no início do filme, a incidência de símbolos que enriquecem as imagens e as abrem para diversas interpretações, e, finalmente, o desenvolvimento, ainda incipiente, do suspense, quando o público suspeita de um homem, teme pela heroína que se aproxima desse homem e acaba participando como cúmplice de uma tentativa de linchamento. Numa revisão, já sabendo de sua inocência, esse mesmo público se identifica com este homem injustamente acusado. Ou seja, o espectador é convidado ao posicionamento, e sua recusa implicaria na recusa do filme. Esse é o risco corrido por Hitchcock desde o início de sua carreira, e do qual ele saberia se esquivar quase sempre com toques de gênio. É fácil considerá-lo submisso aos desejos do público, como apontou Doniol-Valcroze. Mas limitar-se a isso seria ignorar o risco aqui apontado, evidente demais para não ser levado em conta.

Durante muito tempo, em *O inquilino*, temos uma série de pistas que indicam ser ele o principal suspeito dos assassinatos. É uma variação ainda por ser aperfeiçoada do que veríamos em filmes futuros do diretor, o tema do falso culpado. Em uma cena célebre, Hitchcock mandou fazer pisos de vidro, para que os passos vindos do andar de cima, do quarto do suspeito, tivessem sua representação visual, já que no cinema mudo o barulho dos passos não seria ouvido, o que diminuiria consideravelmente o aspecto aterrorizante da situação e o psicológico do público contra o personagem. Essa e outras cenas demonstram como o diretor, mesmo partindo de uma trama barata (o comportamento dos personagens principais obedecem à lógica de um folhetim rasteiro), extrai uma poderosa encenação, brincando com diversos elementos presentes em suas imagens e dispondo-os de maneira a conduzir o espectador em direção ao temor e ao suspense. Direto na evolução narrativa, mas com uma *mise en scène* de veterano, de alguém que conhecia o segredo do cinema.

As imagens são repletas de símbolos, como os motivos religiosos, que já seriam pistas mais ou menos dissimuladas da inocência do falso suspeito. Logo que o inquilino se muda para a casa da heroína, por exemplo, ele olha aterrorizado para a rua, e a sombra que a luz do luar faz em seu rosto, graças às molduras da janela, forma uma cruz que acompanha a linha do nariz até o queixo, e na horizontal, seus olhos assustados, indicando que ele poderá ser crucificado. Mais tarde, algemado e prestes a ser linchado como o falso culpado, prende-se acidentalmente às grades que tentara pular, numa posição semelhante à de São Sebastião, tal como registrado em algumas pinturas, e que remete também a Cristo. Essas duas imagens emblemáticas bastam para indicar a ambição imagética do diretor, então com 27 anos.

O falso culpado é também o tema do filme seguinte, *Downhill*, com o mesmo herói de *O inquilino*, Ivor Novello, como um estudante acusado injustamente de roubo. É mais um filme de trama simplória. Só que desta vez Hitchcock cai em alguns efeitos visuais reiterativos e desnecessários: a escada rolante que desce após a expulsão do colégio e a saída da casa dos pais, o elevador que desce após um rompimento de relação em Paris, as escadas que levam o herói sempre para baixo, terminando no porão de um navio de carga. Até as subidas na volta a Londres e a retomada de sua vida pregressa, após a descoberta de que ele não era, afinal, culpado. Apesar da notória capacidade de contar uma história visualmente e de algumas sequências muito inspiradas (como a descoberta, durante um baile em um cabaré, do ambiente degradante em que estava metido, por meio de uma magistral panorâmica que mostra o que a luz do sol lhe revelava), *Downhill* não deixa de ser um retrocesso em relação ao longa anterior.

A cristalização do suspense hitchcockiano

Voltemos, pois, a *Chantagem e confissão*. O casal termina mais unido do que no início, mas viverá os dias futuros com a maldição da culpa. Seria realmente culpa, tirando o sentido religioso do termo? Em outros tempos e lugares, seria legítima defesa (ela esfaqueou aquele que tentava a violentar). O corpo ultrajado é tão contundente quanto o corpo morto. Uma vez acontecido o incidente, os traumas surgem seja qual for o desfecho. E o final de *Chantagem e confissão* é cruel com os protagonistas. Mas Hitchcock nunca foi um cineasta de recuar diante da crueldade do ser humano, não o seria diante das fatalidades. Neste final temos o maior exemplo do “toque de Hitchcock” até então. O quadro que estava no apartamento da vítima, um pintor, volta para assombrar o casal, que sai da delegacia após o confronto com o olhar ameaçador e sarcástico do palhaço pintado. Como em *Pobre Pete (The Manxman, 1929)*, temos um casal amaldiçoado pelos acontecimentos. O futuro que eles terão juntos não será mostrado pelo filme. Só que aqui houve o assassinato, em *Pobre Pete*, de um bebê. O próprio Hitchcock chamaria atenção para essa paridade entre os dois finais na longa entrevista que concedeu a Truffaut. Estaria, já naquela época, juntando as peças para uma obra gigante sobre, voltando a Astruc, o envolvimento de almas com o mal.

Se o suspense hitchcockiano começa a tomar forma definitiva com *Chantagem e confissão*, é com *Assassinato (Murder!)* lançado em 1930, que se cristaliza. Sua ideia já estaria estruturada, e iriam-na chamar futuramente de suspense. O filme abre com um grito, a invasão do sonoro sobre a película. Gatos e morcegos se assustam. Vizinhos ficam curiosos. A polícia é chamada e descobre uma mulher, paralisada pelo trauma, ao lado do cadáver (uma loira, como tantas que seriam assassinadas em seus filmes). Temos a um só tempo os dois assuntos tratados neste texto: a espetacularização da morte, entre outras coisas pela força de um cadáver em cena, e uma mulher que será acusada de um crime que não cometeu². O cadáver é mostrado rapidamente. A mulher está de costas. Mas o caminho que a câmera percorre até ele confere a essa imagem uma força que poucos diretores conseguem obter.

Esse é um dos segredos de Hitchcock, saber exatamente quando fazer um movimento de descrição de uma cena, que vemos como quase estática, mas na qual há uma ação evidente (o policial que examina o cadáver), e quando trabalhar com a decupagem para extrair o efeito mais impressionante. Mas além desse segredo há um outro evento que despontará com força em *Assassinato*. O truque, como dizia Preminger.

Tal truque reside no drible aplicado ao problema do “whodunit”³, o mistério para saber quem, afinal, matou a vítima. Hitchcock não gostava de filmes assim, pois dizia que não havia emoção, apenas a tentativa de se descobrir racionalmente a identidade do assassino antes ou junto do herói. Nesse caso, tendo uma falsa culpada a quem defender, o suspense está presente, sobrepujando o mistério. O suspense se desenvolve porque o público se identifica com o jurado/ ator que acredita na inocência da ré. A sequência em que essa identificação acontece é a do julgamento, na primeira meia hora. Após a apresentação dos jurados e algumas palavras da acusação e da defesa, ocorre a reunião do júri. Esse momento no tribunal lembra, esteticamente, o que Sidney Lumet faria anos depois em *Doze homens e uma sentença* (*12 Angry Men*, 1957) com os sinais invertidos, pois aqui os que acreditam na culpa convencem os que têm dúvidas. Alternando cortes rápidos e panorâmicas, Hitchcock faz com que o espectador seja inserido na discussão e levado a se identificar com o último jurado, que no entanto desiste de sua argumentação e concede a necessária unanimidade. O som é usado de maneira brilhante. Temos, num primeiro momento, a repetição do coro dos acusadores, até o convencimento final. É um perfeito comentário sonoro sobre a união entre linchadores, ali representados num júri. Num segundo momento, um funcionário arruma a sala do júri enquanto ouvimos a sentença no tribunal. Hitchcock utiliza, portanto, uma das mais interessantes entre as muitas possibilidades abertas pelo advento do som no cinema: a dramatização do fora de quadro. A cena sonega ao público a reação da ré diante da sentença trágica, e o público sente falta da cena, e com isso a constrói mentalmente. O diretor já sabia como, e em que momentos, exigir algo mais do espectador, de forma que a acusação de submissão a seus desejos recebe outro contra-argumento de peso aqui. Logo depois da sequência do tribunal, o jurado/ ator está se barbeando, e ouvimos seu pensamento enquanto vemos sua imagem refletida no espelho, no que foi considerado inovador na época. Curiosamente, o plano termina com a imagem refletida de sua saída do banheiro. Em uma única cena, Hitchcock explorou brilhantemente o surgimento da banda sonora e uma das melhores possibilidades da imagem: o seu reflexo.

²Conforme podemos notar prenúncios de seus filmes futuros na fase inglesa de Hitchcock, há um outro tema presente em *Assassinato* que se repetiria em sua obra: o da acusada que não pode revelar a identidade do assassino, algo muito bem explorado em *A tortura do silêncio*.

³“Whodunit” *who done it?* “Whodunit” é uma contração de *who done it?*; narrativa centrada num crime e nas peripécias para descobrir quem foi o criminoso.

O ritmo que impregna todo o filme e a interpretação dos atores é lenta, como se tudo estivesse submetido à condição catatônica da falsa culpada que vimos na cena inicial. Isto dá a *Assassinato* uma estranheza fora do comum, quase experimental, com a câmera deslizando lentamente pelos ambientes, sobre as mesas, entre os atores. Não sabemos o que Hitchcock pretendia com essa estranheza, mas em alguns momentos, e graças a ela, vemos o sublime. Podemos pensar, por exemplo, no encontro do ator com a ré, depois de termos visto que ela tinha uma foto dele no seu quarto - ou seja, era uma fã. O cenário é desolador: uma antessala onde os prisioneiros recebem os visitantes. Há uma mesa retangular, com os dois ocupando extremos opostos. A câmera se posiciona frontalmente, pouco acima de suas cabeças, utilizando o campo/ contracampo, fazendo com que a mesa praticamente se projete sobre eles. É um momento chave, filmado com solenidade, revelador de que os laços do cineasta com o expressionismo ainda não estavam desfeitos, mas também uma sintonia com Carl Dreyer e Murnau. Sintomático que a cristalização do suspense em sua obra aconteça em um filme tão deliciosamente estranho.

Nos filmes seguintes que rodou na Inglaterra, o diretor continuaria depurando o seu estilo de suspense cristalizado em *Chantagem e confissão* e *Assassinato*, ora com resultados ainda superiores (*Os 39 degraus/ The 39 steps*, 1935 e *Jovem e inocente*), ora bem menos inspirados (*O mistério do número 17/ Number Seventeen*, 1932 e *Agente secreto/ Secret Agent*, 1936), sem contar aqueles em que Hitchcock se arrisca na busca pela melhor maneira de atingir o público (*O homem que sabia demais/ The Man Who Knew Too Much*, 1934, refilmado duas décadas depois de forma mais redonda, 1956, e *Sabotagem/ Sabotage*, 1936, com a bomba que explode no colo de uma criança). Depois, já nos Estados Unidos, entra definitivamente no rol dos grandes inventores do cinema, explorando com maestria os truques que desenvolveu em seus primeiros cinco anos fazendo filmes. Mas essa é uma outra história.

Em 1926, com *O inquilino*, nasce o cineasta Alfred Hitchcock. Em 1930, este mesmo cineasta já estava pleno de maturidade.



FRANÇOIS TRUFFAUT e ALFRED HITCHCOCK,
durante a famosa entrevista



Prefácio à edição brasileira do livro **Hitchcock/Truffaut: entrevistas¹**

Ismail Xavier

As duas fotos que abrem este prefácio², capa e contracapa da edição francesa deste livro, nos oferecem um ponto de partida sugestivo, pelo cotejo dos gestos e de seu sentido. A da página ao lado nos traz Janet Leigh (Marion, no filme) na célebre sequência do assassinato em *Psicose* (*Psycho*, 1960); a anterior focaliza Hitchcock em plena entrevista com François Truffaut.

Na imagem de *Psicose*, Marion se despede da vida: braço esticado, mão acima do rosto, espalmada, não mais se defendendo dos golpes, mas já submergindo na zona escura em que se aloja seu corpo quase inerte. Tudo compõe, na passagem da luz à sombra (de cima para baixo), um quadro de valores que muitos dirão expressionista. Tal efeito se deve mais ao tratamento dado à imagem no livro do que à textura do fotograma, mas a aproximação com o expressionismo é válida desde *O inquilino* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1926), ela se fez visível e deixou traços ao longo da carreira do cineasta. De qualquer modo, tudo se acentua nesta imagem fixa. No filme, Marion não está assim tão disponível, pois a vemos num paroxismo de violência construído pela montagem, em que a sucessão rápida de fragmentos compõe, na mente do espectador, todo o horror de uma retaliação que não se mostra em nenhum plano. Ao final da sequência, lá está a vítima, sozinha, no último aceno para um olhar que não é senão o do aparato, e o de todos os que, atrás da câmera e na sala de projeção, fruem, não importa se com temor ou tremor, a morte como espetáculo. Está composto mais um quadro na galeria de mulheres assassinadas no cinema, situação-limite em que se pode decidir a reputação de um cineasta.

Pela intensidade e duração, a cena da morte de Marion é um momento especial no percurso de Hitchcock, sempre em lida com essa questão-tabu que tanto mobilizou a crítica: a reprodução, pela imagem em movimento, do instante “sagrado” de passagem, quando esse momento único, de solidão intransferível, se faz presente na tela. A morte e o sexo – ou também o crime, que os une – compõe a cena proibida que o fundador dos *Cahiers du*

¹Publicado originalmente sob o título “Prefácio à edição brasileira” no livro *Hitchcock/ Truffaut: entrevistas*, de François Truffaut e Helen Scott – São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 15-19.

²As fotos indicadas pelo autor se encontram neste catálogo nas páginas 67 e 68.

Cinéma, André Bazin, via como uma profanação, uma ferida dolorosa a se exibir no cinema, notadamente no caso dos cineastas mais afinados com o estilo de Truffaut, seguindo o espírito de seu tutor e mestre, denominou “cinema da crueldade”. Essa é a expressão-título do livro póstumo de Bazin, que o diretor de *Jules e Jim* (*Jules et Jim*, 1962) organizou em 1975, reunindo artigos sobre vários cineastas, com destaque para Hitchcock e Luis Buñuel.³ Cada um a seu modo, esses dois autores confrontaram essas experiências – o sexo, a morte, a violência dirigida ao próprio olho – e mergulharam no que, para o desconforto lúcido de Bazin, é o ponto focal de atração das plateias ansiosas por incursões simuladas em zonas de risco. A experiência do medo assegurado é constitutiva e marca a afinidade eletiva do cinema clássico com o “lugar do crime”, com a violenta ruptura da ordem moral que os espectadores simulam temer mas desejam, num sistema de projeções que o bom cineasta incorpora e tematiza, faz valer e submete ao debate.

Caminhar nessa zona de risco, ser o mestre maior na modulação dos sentimentos da plateia diante da exposição do que está implicado no desejo de cada personagem (e de cada espectador) é uma condição ímpar, que fez de Hitchcock objeto de exaltação especial dentro da “política dos autores” levada a efeito nos anos 1950 pelos jovens dos *Cahiers du Cinéma*, os afilhados de Bazin que, anos a fio, debateram com ele os méritos de Hitchcock, sem nunca convencê-lo plenamente. Desse modo, quando Truffaut concebe o projeto da longa entrevista, traz consigo essa herança crítica, move-se dentro de uma problemática que já ganhará seus contornos pelo que ele (Truffaut) e Jean Douchet haviam escrito nos *Cahiers*, e, de forma mais sistemática, pelo que Eric Rohmer e Claude Chabrol haviam elaborado em livro.⁴ Nesse livro, encontramos a defesa mais radical da conexão entre forma e conteúdo em Hitchcock, com destaque para a dimensão moral e metafísica tanto do suspense quanto do mecanismo de transferência de culpa, constantes fundamentais da obra hitchcockiana.⁵ A ideia de gravar a longa conversa em Los Angeles coroou, portanto, um esforço de elucidação para que se consagrasse aquele que se julgava deter os segredos, a figura que justificava a travessia do Atlântico em 1962, para “consultar o oráculo” (Truffaut usa essa expressão na introdução do livro).

Feita a entrevista, após lenta preparação, tarefas em que o cineasta contou com a colaboração de Helen Scott, a primeira edição veio a público em 1967. Depois da morte de Hitchcock, Truffaut fez acréscimos e preparou a edição ampliada (1983). Finalmente, em 1993, a Editora Gallimard lança a edição de luxo, “definitiva”, com nova moldura textual e com o tratamento gráfico que requerem as obras clássicas – edição que serviu de base para esta tradução. O movimento de consagração se completa, emoldurado pelas fotos aqui evocadas.

³Ver André Bazin, *O cinema da crueldade* (org. François Truffaut), São Paulo, Martins Fontes, 1989.

⁴Ver Eric Rohmer e Claude Chabrol, *Hitchcock*, Paris, Éditions Universitaires, 1957. Os artigos de Jean Douchet foram reunidos em livro de 1967: *Hitchcock*, Éditions de l'Herne, reeditado em 1999 pela Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma.

⁵Sobre essas constantes ver, em português: Inácio Araújo, *Alfred Hitchcock: o mestre do medo*, São Paulo, Brasiliense, 1982; e Heitor Capuzzo, *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*, Vitória, Fundação Ceciliano Abel de Almeida, UFES, 1993.

Se, na foto de *Psicose*, o gesto de Marion é a imagem do abandono e da impotência (a mão se eleva, mas o corpo de encolhe, a sucumbir), na outra foto – de Hitchcock –, as mãos espalmadas detêm um senso claro de energia e movimento, marcas de quem comanda. Agitadas, saem ligeiramente borradas na impressão, sugerindo potência, magnetismo. O cineasta parece descrever uma cena, que poderia ser a de Marion, efetivamente comentada na entrevista. O gesto e o olhar dirigido ao extracampo sugerem a visualização-imaginação do que as palavras enunciam. Completa-se o quadro do criador diante do espectador atento: o François Truffaut que está lá visível, mais ao fundo, um interlocutor generoso a estimular a performance que o fotógrafo registra de modo a compor a figura de Hitchcock no apogeu.

A entrevista deu toda a ênfase ao percurso da obra, não propriamente à biografia do cineasta, embora uma referência à sua formação tenha feito parte da conversa. Interessava, mais do que tudo, o relato das circunstâncias de cada produção, os problemas técnicos e as soluções capazes de descrever o método. A conversa nos revela um Truffaut sempre disposto a opinar, ativo na conformação das ideias. Dada a empatia entre os interlocutores, Hitchcock se permite expansões, mas poucas vezes sugere, pelo menos no texto impresso, o sentido de entusiasmo e gesto largo da foto; resulta mais forte a impressão que confirma a sua imagem usual de contenção, de reserva. Não se dissolvem, nesse jogo, os traços daquela marca pessoal deliberada construída por quem sabia as regras do melodrama e que, ao montar a trama e a cena que lhe são próprias, compensou, na performance *cool* do maestro, o que na fatura era a lida com excessos, emoções e pavores. Vale a fleugma como estratégia, o *understatement* como sugestão de um saber jamais enunciado, bem ao gosto do esteta que compõe a própria imagem com o mesmo zelo com que compõe seus filmes, sugerindo ao mesmo tempo um tímido frágil que recua (e observa) e um *voyeur* calculista que busca o domínio das situações. Embora se proclame temperado pelo medo, seu olhar revela sempre uma ciência do controle, impedindo-nos de separar as esferas do saber e do poder.

Em seu cinema, o ponto essencial é este: o domínio dos meios, a orquestração do olhar capaz de capturar o espectador. Não admira que o privilégio recaia sobre a questão do suspense. Medo e expectativa compõem o lastro dessa captura, qualquer que seja a opinião que se tenha sobre o valor de tal experiência e de sua filosofia. Não se trata aqui de entrar a fundo no problema, como o fizeram Chabrol e Rohmer, mas vale esclarecer o que há de próprio no suspense de Hitchcock. Há um aspecto que a entrevista explica bem: a diferença entre “suspense” (a expectativa diante do desdobramento de uma situação de risco da qual o espectador possui todos os dados e, por isso mesmo, tem o que temer) e “surpresa” (a violência inesperada, instância do choque). No entanto, há outro aspecto igualmente decisivo: Pascal Bonitzer, com perspicácia, distingue o suspense de Griffith (baseado na montagem alternada e no movimento físico que marca a corrida contra o relógio: chegarão a tempo?) daquele que é típico de Hitchcock, ou seja, o suspense psicológico, apoiado na pura dimensão do olhar, quando o que parece ser uma configuração de rotina, a paisagem, a rua ou a casa de todo dia, de repente se revela uma anomalia, uma mancha, um ponto de incongruência que atiga a percepção e aguça as expectativas, suscita indagações. O insólito dentro do cotidiano faz da cena inocente uma sugestão sinistra, produz insegurança e a vontade de decifrar.⁶

Truffaut, por sua vez, concentra as intervenções na moldura mais geral do estilo, em particular na descrição (elogio) do que chama de “cinema puro”. Ou seja, da forma como a *mise en scène* de Hitchcock – posições de câmera, gestos e olhares dos personagens – revela o fluxo subterrâneo de interesses e emoções, o que está além do que se expõe nos diálogos. O cinema puro se dá quando a lógica das imagens e sons diz mais sobre a verdade dos comportamentos (não excluído o da própria plateia) do que a superfície do enredo. Não surpreende que Truffaut e Hitchcock descartem a pertinência da questão do verossímil diante desse cinema, pois aí o teor de fábula é mesmo o de uma fantasia cuja dimensão “revelatória” vem do que se extrai do “fluxo subterrâneo”.

Embora preocupado com esse movimento em direção ao fundo, o entrevistador se detém mais nas perguntas dirigidas à fatura do cinema puro, aos procedimentos recorrentes e seus efeitos, deixando que a filosofia do estilo se insinue nas entrelinhas. Ironia, humor, um quê de mistério se entrecruzam, portanto, no comentário a certos roteiros, na autocrítica de Hitchcock e no seu bem-humorado reconhecimento das vicissitudes de quem opera na indústria cultural e tem de conciliar o imperativo da pedagogia e das convenções com as suas ansiedades autorais, terminando por fazer da pedagogia e das convenções um assunto central do filme. Para Truffaut, isso introduz uma alteração fundamental na regra do jogo: quando parece fazer o convencional, Hitchcock está, em verdade, construindo, em outro plano, um atalho em direção à observação psicológica e à inquietação moral, cujo lastro não se reduz ao teor melodramático da história mas se aloja de modo decisivo na viagem do espectador – sua identificação com os piores sentimentos o transforma em mais um ator, dentro do sistema de transferência da culpa. É nessa linha de raciocínio que se encaixa a explicação do papel do “McGuffin”, motivo-pretexto que, no fundo, não tem importância, funcionando como pseudomotor de uma trama cuja parte essencial está em outro lugar. Valem mais os percursos do desejo (de personagens e de espectadores) e o que se aprende com a dissecação dos medos e dos prazeres.

Tais esclarecimentos quanto ao essencial – o “fluxo subterrâneo” – leva, a uma tematização incipiente, embora pouco desenvolvida na entrevista, de uma questão privilegiada pela crítica recente: a da reflexividade programada (o cinema que, enquanto se faz, discute o próprio cinema) de alguns filmes de Hitchcock. Presença de uma teoria do cinema nos filmes que o cineasta projeta, com valorização positiva, no espaço da modernidade estética, confirmando a sua condição de figura que compõe a passagem entre o clássico e o moderno, tão fundamental quanto Orson Welles.⁷

Numa visão à distância, certos combates de Truffaut em defesa do Hitchcock artista podem parecer excessivos, pois o quadro atual, embora ainda às voltas com a problemática relação

⁶Ver Pascal Bonitzer, “Le suspense hitchcockien”, em *Le champ aveugle: essais sur de cinéma* (Paris, Gallimard, 1982).

⁷Para essa questão da teoria do cinema exposta nos filmes, ver Ismail Xavier, “O lugar do crime: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock”, em *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

entre estética e indústria cultural, evidencia uma discussão levada em outros termos, não mais dentro daquela dicotomia “cinema de arte” *versus* “cinema comercial”. É preciso lembrar que o aspecto polêmico da política dos *Cahiers* foi, naquele momento, um dos fatores que contribuíram para o deslocamento da questão da arte, pelo menos no âmbito do cinema, onde não cabe a mecânica associação de indústria com deserto estético. A defesa do autor-artista a partir da *mise en scène*, de sua fatura como agenciador de imagem e som, contra a ideia de qualidade apoiada nas virtudes “literárias” do roteiro, deu à “política dos autores” uma enorme ressonância, desinibindo admiradores de Hitchcock do outro lado do Atlântico. Tem razão, portanto, o cineasta francês quando reclama do preconceito dos intelectuais norte-americanos contra o realizador de *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), pois a recepção dos filmes de Hitchcock nos Estados Unidos tendia a ser mesquinha, até que a campanha dos *Cahiers* fizesse seus maiores efeitos.⁸

Entre o momento da entrevista e o atual, só cresceu o prestígio do cineasta no ensaísmo e na historiografia, uma consagração evidenciada pela bibliografia sempre renovada que seu cinema tem encontrado, seja no âmbito das revistas de cinema, seja no da produção universitária, dos dois lados do Atlântico. O que é notável, neste grande documento das convicções de Truffaut, é a franqueza com que conduz o diálogo, cuja simplicidade não sonega, pelo contrário, ressalta, o conhecimento do ofício e de suas implicações que têm os interlocutores. Tudo se expressa aqui sem a saturação teórica que marcou a análise do cinema de Hitchcock a partir dos anos 1970, período em que se adensou a conexão direta entre a explicação dos seus filmes e uma teoria geral do cinema de base psicanalítica: a polêmica teoria do “dispositivo cinematográfico”.⁹ Os caminhos de tal psicanálise foram variados e, através deles, Hitchcock terminou por ganhar, novamente, o estatuto de oráculo, agora numa chave distinta: aquela que vê na obra, em estado prático, não só uma reflexão sobre o lugar do espectador diante do aparato do cinema (posição subjetiva), mas sobre a própria exposição de um quadro conceitual complexo em sua lida com a psique.¹⁰

Uma coletânea relativamente recente de ensaios sobre Hitchcock, organizada por Richard Allen e S. I. Gonzaléz, oferece ao leitor interessado uma amostra da questão da virada do século.¹¹ Destaco o texto “The Dandy in Hitchcock”, em que Thomas Elsaesser, após lembrar o período de hegemonia da psicanálise, volta-se a estudar como a bagagem cultural do cineasta lhe ofereceu modelos para a construção da figura do dândi, incluindo a explora-

⁸Dentro desse contexto reticente, uma exceção foi o livro de Robin Wood, *Hitchcock's Films*, Londres, Studio Visa, 1965. Bem mais tarde, ainda em diálogo nítido com a política dos *Cahiers*, William Rothman fez a defesa apaixonada do autor em *The Murderous Gaze*, Cambridge, Harvard University Press, 1982. Para um panorama da produção em inglês nos anos 1970-80, ver a coletânea *A Hitchcock Reader* (ed. Marshall Deutelbaum & Leland Poague), Ames, Iowa University Press, 1986.

⁹O texto capital dessa teoria geral é “Le dispositif”, de Jean-Louis Baudry, publicado na revista *Communications* n° 23 (1975), dedicada a cinema e psicanálise, a mesma em que Raymond Bellour publicou extenso e influente artigo sobre Hitchcock, embrião de seu livro *L'analyse du film*, Paris, Albatros, 1983.

¹⁰Isso ganhou sua melhor expressão no livro organizado por Slavoy Zizek, com o irônico título *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*, Londres, Verso, 1992.

¹¹Ver Richard Allen & S. Ishii Gonzaléz (org.), *Alfred Hitchcock: Centenary Essays*, Londres, BFI Publishing, 1999.

ção deliberada da sua *englishness* em Hollywood. Essa análise define um dos aspectos do retorno ao sócio-histórico e às questões ideológicas presentes no livro, que discute, entre outros temas, a relação dos filmes de espionagem com a Guerra Fria, e também os limites que separam o clássico do moderno, quando Joe Mchaney, em “Touching the Surface: *Marnie*, Melodrama, Modernism”, compõe uma interessante reflexão sobre as inquietações de Hitchcock nos anos 1960, diante da emergência das novas linguagens no cinema europeu de autor. Dado curioso: na entrevista feita em 1962 nada evidencia tais inquietações; há apenas a nota irônica sobre a distinção dos terrenos, tratada por Hitchcock com a *nonchalance* usual, que enfim, pode não corresponder ao que ele sentia ao fazer os filmes posteriores a *Psicose*. De qualquer modo, não era mesmo o caso de se esperar algo desse tipo, como não seria também o caso de buscar, nas entrevistas do cineasta, o quadro pessoal angustiante da sua relação com o *establishment* industrial do cinema no final de sua carreira, tema do texto de combate bem próprio à célebre ocasião em que fora “consultar o oráculo”.

O diálogo Truffaut/Hitchcock marca a idade de ouro da cinefilia como religião produtiva, na França, na Itália e na América Latina, fundamental no avanço do cinema moderno. A conjugação foi especial, pois os cineastas que lideraram as transformações, ao proclamarem as virtudes intelectuais e morais da *mise en scène*, não sonegaram sua reverência aos mestres do cinema clássico, chegando, no caso de Hitchcock, a definir uma quase-identidade entre a compreensão de sua obra e a do próprio cinema.

ISMAIL XAVIER é professor do Depto. de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/ USP e foi professor visitante de diversas universidades, como New York University e Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Publicou vários livros dentre eles *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*; *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*; *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, O cinema brasileiro moderno*; *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*.

NOTA DO EDITOR:

Foram utilizados no texto os títulos dos filmes em português, em detrimento aos títulos originais. Estes passaram a figurar entre parênteses, com a data de produção e com o nome do diretor, quando não informado.

O cinema da cumplicidade

Heitor Capuzzo



73

O termo suspense no cinema é utilizado popularmente para designar uma modalidade dramática que inclui, quase sempre, filmes tematicamente centrados em intrigas de espionagem, investigações policiais, assassinatos seriais, roubos minuciosamente planejados e outras formas de contravenções.

Alfred Hitchcock foi denominado o mestre do suspense não exatamente por realizar filmes com essas temáticas, mas por compreender e demonstrar que o suspense não define por si uma modalidade dramática, mas uma instigante estratégia narrativa.

O suspense, segundo Hitchcock, seria atingido através do estabelecimento de um pacto com o espectador, permitindo que o mesmo tenha acesso com exclusividade a informações dramáticas desconhecidas aos personagens da trama.

O ritual de se assistir a um filme seria próximo ao de um elaborado jogo entre o diretor e o público, sendo fundamental que este último tenha a impressão de estar jogando em igualdade de condições.

Para tal, é necessário o estabelecimento e o cumprimento de estratégias dramáticas e, claro, o diretor precisa compartilhar estas regras *a priori* com o espectador para atrair o seu interesse nesse lúdico ritual.

Esse controle das informações dramáticas permite ao público especular sobre a narrativa, antecipando possíveis lances e desdobramentos. O conhecimento prévio das informações por parte do espectador e a familiaridade para com os personagens são condições essenciais para que se estabeleça essa impressão de coautoria nos possíveis rumos da narrativa.

Essas estratégias só funcionam se o espectador estiver muito envolvido com a proposta, os personagens, os conflitos e se sentir preparado para o acesso dramático aos próximos lances desse jogo sedutor.

Hitchcock aperfeiçoou esse mecanismo de ilusão de participação com rara maestria. Um de seus cuidados básicos foi não subestimar a inteligência do público. As tramas de seus filmes, apesar de complexas, são claras, passíveis de envolventes especulações e ao mesmo tempo apontam desdobramentos imprevisíveis.

Em Disque M para matar (Dial M for Murder, 1954), o personagem central é um marido que, ao descobrir a infidelidade de sua esposa, resolve assassiná-la, não sem antes certificar-se que o seguro de vida dela tenha o seu nome como beneficiário.

Ao envolver em seu plano um antigo colega que se encontra vulnerável face à lei, o marido transfere a ação física do assassinato a este pobre diabo que se vê acuado frente à chantagem da qual é vítima. O personagem do marido continua inspirando o oposto da empatia, revelando-se cada vez mais desprezível ao olhar dos espectadores.

Ao acompanhar o ensaio minucioso do possível assassinato, a plateia tem acesso à mente precisa do marido. Se seus motivos não justificam o crime, o plano mostra-se viável e inteligente. Tudo indica um possível crime perfeito.

Aqui se podem apontar os cuidados que Hitchcock tem para com o refinamento das regras desse jogo que ele estabelece com o público. Seria pouco sutil apresentar o marido de forma sedutora e simpática. Seria um recurso indigno para um jogo que se pretende inteligente. É melhor deixar o público se familiarizar com esse assassino frio. A empatia dependerá exclusivamente da vontade do público. Como inteligência ainda é um artigo raro na humanidade, esse vilão, aos poucos, revela-se um *outsider* cujo fascínio não provém dos clichês de seu comportamento, mas do refinamento de sua mente. Isso significa também que qualquer deslize da parte dele terá como consequência imediata a reprovação do público. É esperado dele nada menos do que a perfeição.

O ensaio do possível assassinato funciona como uma detalhada apresentação das regras do jogo. São demonstrados didaticamente cada etapa, gesto, intenção, assim como o futuro posicionamento e deslocamento espacial dos envolvidos na ação. A mente metódica do marido prevê também variáveis que permitem ao executante do assassinato opções em caso de alguma repentina mudança, não se descartando até a possibilidade de se abortar o plano proposto.

É necessário que todos concordem com o fato de que esse plano tem grande probabilidade de ser concretizado de acordo com a previsão inicial. Nesse processo do ensaio, a empatia do público para com o personagem do marido começa a se manifestar.

Há também uma astuciosa estratégia dramática nessa trama. O marido não estará em cena acompanhando visualmente o assassinato. Mas o público sim. Começa aqui um complexo mecanismo de transferência e cumplicidade que Hitchcock soube explorar bem em sua filmografia. Mais do que tentar conquistar a empatia do público para com o assassino, Hitchcock coloca a plateia para substituir o marido durante o próprio ato do crime. O público agora se torna cúmplice desse diabólico mandante, seja ele o personagem do marido ou o próprio Hitchcock.

A essa altura, o espetáculo começa pra valer. Não há mais tempo para os ensaios e são muitos os detalhes a serem atentados. A ação tem o seu início. O público fiscaliza atentamente

as minúcias de cada etapa, com a mente revisitando o que agora parte do passado, prevenindo a repetição de cada gesto já ensaiado.

Como a vida tem as suas regras, um repentino detalhe muda radicalmente o rumo dos acontecimentos. Ironicamente, o suposto executante do crime é morto pela suposta vítima. A mulher, ao final da sequência, encontra-se viva e consciente, embora atordoada com tudo o que acabara de vivenciar. Para o espectador, uma imprevisível reviravolta que anula a segurança conquistada anteriormente nos ensaios.

Num jogo não basta conhecer as regras e prever a habilidade do oponente. É necessário estar preparado para surpresas que podem requerer experiência anterior. É necessário ter a sagacidade para o raciocínio e a pronta reação.

Se o público chegou a pensar que poderia se candidatar a mandante de crimes perfeitos, a reviravolta faz com que a cumplicidade para com o marido seja interrompida. Hitchcock agora demonstra para a plateia o porquê de ter optado por esse personagem como vilão. O marido rapidamente consegue interferir nos acontecimentos, implantando falsas provas que irão incriminar sua mulher como sendo uma suposta assassina que premeditara a morte daquele homem. Essa destilada maldade resgata, ironicamente, a empatia da plateia, pois mais uma vez representa o triunfo da inteligência frente ao amadorismo da mulher. Novamente o público é chamado a acompanhar esse marido psicótico e o faz de bom grado, pois se trata de um cinema da cumplicidade.

Aqui reside outra característica do suspense. Além do controle privilegiado das informações por parte da plateia, é necessário saber reagir com rapidez e sagacidade. Como os jogos de estratégia, as dificuldades são classificadas em níveis. Os impasses são cada vez maiores e inversamente proporcionais ao tempo disponível para as necessárias soluções.

O suspense se fortalece com as contrações temporais que se conflitam com o agravamento das circunstâncias. No caso do marido, é impressionante sua sagacidade ao repensar todos os detalhes da trama, adaptá-los às novas condições surgidas e arquitetar um encaminhamento que se apresenta melhor do que a solução originalmente planejada. Ele o faz num tempo extremamente curto, frente a uma pressão que indicava uma previsível derrota. Agora não se trata apenas de um crime perfeito, mas de um assassino genial.

Mas o jogo ainda não acabou. O público foi seduzido em demasia pela maestria daquela mente diabólica. Não há mais como jogar de igual para igual. Daí entrar em cena um novo personagem, sem qualquer ligação emocional com os fatos anteriores. Trata-se de um rival à altura do assassino. Dessa vez, a empatia da plateia ficará dividida durante o embate entre os dois personagens. Como num duelo justiceiro, o risco é grande e que vença o melhor.

Novamente a concentração é requisitada para o acompanhamento dos detalhes. Os personagens procuram reconstituir o que só o público testemunhou nos mínimos detalhes. Já que fora prematuramente protegido contra uma possível acusação de cumplicidade com o mandante do crime, agora o jogo cerebral reserva ao público o papel de membro do júri,

podendo acompanhar na segurança da poltrona os novos embates. Ao perceber a supremacia do detetive, aos poucos a plateia irá revelar-se infiel ao marido, reproduzindo o mesmo comportamento de sua mulher.

Nesse embate vence não aquele que tiver a lei ao seu lado, mas o mais hábil e inteligente. Afinal, trata-se de um *jogo*. Mas os jogos não deixam impunes aqueles que os usufruem. Além do entretenimento sedutor, a plateia aprendeu também a fingir sua imparcialidade. Mas cuidado: o espírito travesso do mestre do suspense virá na madrugada puxar os pés daqueles que pensam dormir tranquilos. Toda cumplicidade tem o seu preço.

Hitchcock soube como aperfeiçoar estratégias para envolver intensamente o espectador no desenrolar dramático de seus filmes. É possível detectar suas influências em modalidades dramáticas diversas, como a comédia, o drama social, o *western*, a ficção científica, entre outras.

Quando a referência é Alfred Hitchcock, o termo “mestre do suspense” adquire um duplo sentido. Primeiro, qualifica a maestria com que o cineasta construiu sua filmografia. Segundo, faz justiça aos ensinamentos de seu legado frente à continuidade do próprio cinema. Hitchcock talvez seja o cineasta mais citado, estudado, analisado ou mesmo imitado, comprovando o quanto suas estratégias narrativas foram essenciais para transformar o espetáculo cinematográfico num ato de inteligência.

O bem, o mal e o feio na obra de Alfred Hitchcock

Marcelo Miranda



77

Na histórica conversa entre François Truffaut e Alfred Hitchcock publicada em livro¹, o crítico e cineasta francês descreve ao diretor inglês a personalidade do protagonista de *O mensageiro do diabo* (*The Night of the Hunter*, 1955), de Charles Laughton. Neste filme, o assassino vivido por Robert Mitchum tem, tatuadas nas mãos, as palavras “bem” e “mal”, algo definidor de sua personalidade. Nisso, Hitchcock retruca: “Poderíamos transpor nosso *slogan* ‘quanto mais perfeito for o vilão, mais perfeito será o filme’ para ‘quanto mais intenso for o mal, mais ferrenha será a luta e melhor será o filme’”.

Todo o cinema de Alfred Hitchcock será, de fato, a batalha das duas instâncias tatuadas nas mãos de Robert Mitchum em *O mensageiro do diabo*. Os protagonistas dos principais filmes do diretor estarão sempre pendendo de um lado a outro, não apenas no seu próprio íntimo, mas especialmente nas realidades que os cercam. Ora um personagem precisa conviver com o mal, ora outro é perseguido pelo bem, ora ele mesmo guarda dentro de si um ou os dois elementos. É a partir desses conflitos que Hitchcock trilha um desenvolvimento artístico que culminará em alguns dos melhores momentos já exibidos em telas de cinema.

O elemento mais apontado como a marca autoral do diretor é a obsessão em colocar um inocente sendo perseguido como se fosse culpado. Hitchcock gostava disso a ponto de abrir mão da ficção pura e reconstituir, detalhe a detalhe, a história verídica narrada em *O homem errado* (*The Wrong Man*, 1957). Porém, nunca foi assim tão simples. Não bastava ao propalado mestre do suspense narrar as agruras de um coitado sendo caçado por forças superiores². Havia, em cada filme e em cada repetição de estruturas muito semelhantes entre si, definições em geral bastante claras sobre a natureza moral dos personagens. Nunca foi “hitchcockiano” esconder do público as reais intenções de quem surgia em cena.

¹*Hitchcock/ Truffaut: entrevistas, edição definitiva* [tradução de Rosa Freire D’Aguiar] - São Paulo: Companhia das Letras, 370 páginas, 2004.

²*O homem errado* reconstitui a trajetória de um músico de Nova York que, em 1952, foi preso e acusado de uma série de assaltos na região próxima à sua casa. Sua captura se deveu ao reconhecimento por uma testemunha, algo que posteriormente se revelou enganoso.

Alfred Hitchcock sempre se mostrou essencialmente um cineasta sincero – tão sincero que se martirizava por tapear o espectador num falso *flashback* mostrado em *Pavor nos bastidores* (*Stage Fright*, 1950).

Daí que, ao longo de dezenas de filmes, ele trabalhou a natureza e o instinto das mais variadas maneiras para criar figuras psicologicamente complexas, por mais “inocentes” que elas fossem. Mesmo *O homem errado*, com toda a obsessão pelo tratamento realista, tinha em Henry Fonda a figura trágica do inocente que, ao ser preso por engano, questiona-se se talvez não mereça mesmo estar ali. Quando ele sair e se deparar com a esposa num manicômio, a culpa vai corroê-lo: ele era isento dos crimes, mas, justamente devido a isso, provocou a destruição da mulher. O bem se torna mal por puro descontrole das circunstâncias.

Intriga internacional (*North by Northwest*, 1959) é outro título sempre referenciado quando se pensa na questão do culpado *versus* inocente na obra de Hitchcock. Em cena há Roger (Cary Grant), executivo teimosamente perseguido por homens misteriosos que insistem em misturar sua identidade com a de um tal George Kaplan. Como o homem errado, Roger é confundido por forças superiores a ele, com a diferença de que este protagonista será bem mais ativo e dinâmico, a ponto de incorporar em si mesmo a figura com a qual é vinculado. Aqui, portanto, o bem e o mal não são muito claros tanto quanto nunca se sabe, de fato, quem é George Kaplan.

As relações de bondade e maldade são brilhantemente misturadas num mesmo personagem em *A sombra de uma dúvida*³ (*Shadow of a Doubt*, 1943). Assistimos ao desenrolar do enredo sob o ponto de vista da jovem Charlotte, que recebe alegremente a visita de seu tio Charlie (Joseph Cotten). A garota é a instância da inocência, que vai se desiludindo à medida que as atitudes do tio passam a não condizer com a imagem projetada por ela a respeito dele. Por sua vez, Charlie, a princípio, é a instância do bem que logo se descama até se revelar como sendo o puro mal.

O processo não se dá de forma “surpreendente”, como se Hitchcock escondesse a real natureza de Charlie. Na verdade, acreditamos que ele é bom porque assim acredita Charlotte, e não necessariamente porque a narração nos tenha garantido alguma coisa. O que vemos em cena, portanto, é mesmo o desmascaramento gradual de Charlie, num desenrolar natural e orgânico dentro da estrutura do filme. Curiosamente, dois anos antes, Hitchcock lançara *Suspeita* (*Suspicion*, 1941), no qual Lina (Joan Fontaine) desconfiava fortemente do marido, a ponto de achar que ele pretendia matá-la. Também todo visto sob o olhar subjetivo – no caso, de Lina –, o filme se concluía de maneira inversa a *A sombra de uma dúvida*: o marido se revelava inocente, confirmando para si a pecha de instância do bem, depois de ser amaldiçoado, perante a visão de terceiros, como sendo a projeção do mal.

³A *sombra de uma dúvida* é tido como o filme favorito do próprio Alfred Hitchcock, ainda que ele mesmo tenha afirmado a Truffaut: “Eu não deveria dizer que é meu filme predileto. Se às vezes me expressei nesse sentido, foi por sentir que esse filme é satisfatório para nossos amigos, os verossímeis, nossos amigos, os lógicos...”

Hitchcock fez outra forma de variação entre o bem e o mal ao separá-los em dois corpos. *Pacto sinistro* (*Strangers on a Train*, 1951) mostra o tenista Guy (Farley Granger) inocentemente enredado nas tramoias perturbadas – e perturbadoras – de Bruno (Robert Walker). Este cumpre a parte do “acordo”, mas o outro, ao não crer no que lhe fora proposto, precisa assumir que agora integra uma circunstância bem maior do que sua moral permitiria. Guy deverá, de fato, olhar o mal de frente e entender como ele pensa e age – sem, para isso, incorporar, em si mesmo, a instância maléfica. Esta caberá apenas a Bruno: convencido da lógica e justeza de seu raciocínio, ele levará o plano totalmente a cabo, nem que precise acumular o próprio lado mal, já inerente, àquele que buscava encontrar (e não conseguiu) em Guy.

A tortura do silêncio (*I Confess*, 1952) também separa mal e bem em duas partes, porém as mistura sob circunstâncias distintas, a partir de outros preceitos morais e, especificamente neste caso, metafísicos. O padre Michael (Montgomery Clift) é erroneamente acusado de assassinato. O verdadeiro culpado é seu assistente, Otto, que não assume o crime mesmo quando o religioso é preso. Michael sabe que Otto é o assassino por tê-lo ouvido se confessar, mas não pode contar o segredo justamente pelo sigilo do confessorário. Precisarão conviver com a angústia do “inocente culpado” – ele não matou, sabe quem o fez e não pode revelar. O mal vem de Otto e impregna o padre através da fé. Michael é forçado a ser cúmplice do crime e, consequentemente, permite que o mal se mantenha instalado em dois corpos: o dele e o de Otto⁴.

Tanto Guy (*Pacto sinistro*) quanto Michael (*A tortura do silêncio*) têm plena consciência de onde o mal está. E quando esse conhecimento aparenta ser impossível? É a angústia do detetive Scottie (James Stewart) em *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958) a partir do momento em que é contratado para seguir a misteriosa Madeleine (Kim Novak). Ele não faz ideia da trama para a qual está sendo atraído, e assim ficará enquanto o filme durar. Scottie nunca será capaz de definir ou compreender onde está o bem e o mal, e por isso mesmo se tornará um dos personagens mais confusos de toda a obra de Hitchcock. Ele se apaixona por Madeleine a ponto de tentar ressuscitá-la em outra pessoa, depois que ela despenca de uma torre. Ele conhece uma espécie de sósia da mulher e a obriga (numa sutil variação da necrofilia) a se vestir e se portar como a “original”. Scottie aparenta enlouquecer cada vez mais e mistura conceitos de “certo” e “errado” na própria mente. Nem mesmo quando a verdade se revelar, e o ciclo se repetir (uma nova queda da torre), ele vai ter paz: uma freira será o artífice da desgraça, numa nada discreta ironia de Hitchcock com a imagem do catolicismo, religião tão vinculada ao ideário do que seja bom e correto para a moralidade humana.

A dicotomia e a confusão em torno do que era o mal e o bem nos personagens de *Um corpo que cai* foi um preparo para a radical experiência de se assistir a *Psicose* (*Psycho*, 1960), o maior sucesso comercial de Hitchcock. O jovem Norman Bates (Anthony Perkins) se constitui

⁴Hitchcock não era grande fã de *A tortura do silêncio* por acreditar que o filme não faria sentido aos não católicos, devido à resistência do padre em abrir mão de um segredo de confissão que apenas o prejudica.

de um corpo e duas mentes. Uma delas encarna a mãe; a outra, o próprio Norman. *A priori*, uma não tem consciência da existência da outra enquanto consciência ativa. Ou seja, a mãe sabe de Norman, e vice-versa, mas ambos parecem não perceber ou atinar estarem dividindo a mesma fisicalidade.

Em *Psicose* está provavelmente o exercício mais complexo de Hitchcock na relação entre o bem e o mal. Bates assassinou a mãe no passado, mas convence a si mesmo de que ela se matou; ele retalha uma mulher no chuveiro, mas fica transtornado ao retornar ao local e ver o corpo estendido no banheiro; ele é investigado pela polícia e, preocupado de descobrirem a mãe sendo “cuidada” em casa, toma todas as precauções para que ela não fique visível.

É um personagem multifacetado em sua construção, algo que apenas faz sentido quando *Psicose* chega ao fim. Isso se deve especialmente porque, numa exceção que confirma a regra, Hitchcock esconde que Norman Bates e a mãe são a mesma pessoa. Ele dá indícios, mas nunca revela, de fato, até os instantes finais do filme. Além do suspense tradicional dos trabalhos anteriores, o inglês insere, aqui, altíssimas doses de mistério, algo bem menos comum em sua carreira do que possa aparentar numa olhada desatenta⁵. O artifício permite a Hitchcock trabalhar aspectos insuspeitos da personalidade de Norman, já que ele faz isso diante dos nossos olhos sem nos deixar dar conta do procedimento.

Daí o choque de *Psicose* ser tão grande. Não só pelas constantes cenas de violência tão expressivamente criadas pelo diretor, mas também por essas cenas ganharem sentido muito mais amplo quando, enfim, a verdade é exposta. O que achamos ser essencialmente o mal (a mãe), de fato o era, mas estava o tempo inteiro “disfarçado” de bem, na figura frágil do filho – e, por sua vez, o que pensamos como sendo o mal (de novo, a mãe) não era mais do que um cadáver numa cama.

Como apontamos aqui no início, segundo o próprio Hitchcock: “Quanto mais intenso for o mal, mais ferrenha será a luta”. A intensidade do mal é forte na obra do inglês, variando entre um personagem e outro ou se fixando num único ser. A questão, a partir daí, será a seguinte: o que esse mal é capaz de perpetrar? Alfred Hitchcock fez 53 filmes para investigar isso. E nos legou um monumento cinematográfico.

MARCELO MIRANDA é repórter do jornal *O Tempo* (BH/MG), crítico de cinema da revista eletrônica *Filmes Polvo* (www.filmespolvo.com.br) e colaborador das revistas impressas *Teorema*, *Filme Cultura* e *Taturana*. Foi curador do Festival Internacional de Curtas-Metragens de Belo Horizonte em 2007, 2008 e 2010, membro da comissão de seleção de longas do 43º Festival de Brasília, membro do júri oficial da 12ª Mostra Londrina de Cinema e autor de textos sobre filmes lançados pela Programadora Brasil. Em parceria com o professor Rafael Ciccarini, finaliza uma antologia de textos da Revista de Cinema, editada em Belo Horizonte nos anos 1950 e 60.

.....

⁵O diretor acreditava que, quanto mais o espectador soubesse dos rumos de uma trama, mais suspense ele sentiria, devido à inquietação de algum movimento violento por parte do vilão. Em *Psicose*, essa lógica se inverte um pouco, já que Hitchcock omite quem realmente comete os crimes.

A mulher hitchcockiana: ausência, opacidade e transparência

Thiago Stivaletti



81

Como todo grande cineasta, Alfred Hitchcock era fascinado pelas mulheres. Ou, melhor dizendo, era obcecado por elas. Fellini filmou as mulheres que habitavam sua memória desde a infância, quase sempre fortes símbolos da sexualidade masculina. Bergman penetrou na alma delas, revelando seus conflitos interiores mais íntimos e dolorosos. Hitchcock não tinha essa proximidade – a mulher em seus filmes nunca recebe um esforço de representação “real”. Ela é a agente ou o receptáculo das projeções emocionais dos homens, vítima ou algoz.

Hitchcock sabia que a força mais poderosa é aquela que não se vê, que não está dentro do plano, ao alcance do olho do espectador. E essa lei valia sobretudo para suas personagens femininas. Em seus filmes tidos como mais relevantes pela crítica, essas personagens podem ser classificadas em três graus de visibilidade.

As mulheres ausentes ou onipotentes são aquelas que dominam o filme sem nunca aparecer na tela. Não por acaso, em dois desses filmes, a mulher habita (ou assombra) o título do filme. As mulheres opacas são aquelas em torno das quais existe um forte mistério – mistério esse que reforça sua figura, e que os personagens masculinos tentarão a todo custo desvendar. Já as mulheres transparentes são aquelas das quais Hitchcock (e por consequência o espectador) tem pleno domínio das ações, sentimentos e pensamentos – e por isso são revestidas de menos encanto. Muitas vezes, elas são vítimas preferenciais dos homens ou das mulheres ausentes (e onipotentes).

Começemos pela primeira categoria. Um dos primeiros testes de Hitchcock com as mulheres ausentes é ainda em sua fase britânica, no filme *A dama oculta* (*The Lady Vanishes*, 1938). Miss Froy (May Whitty) é uma simpática velhinha apresentada à protagonista, a mocinha Iris Henderson (Margaret Lockwood), logo no início de uma viagem de trem. A senhora desaparece misteriosamente. Iris pergunta sobre miss Froy a vários passageiros do trem, alguns dos quais a viram no restaurante ou em outras situações – e como nós espectadores pudemos atestar na primeira parte do filme. Mas a negativa dos outros passageiros é tão forte que se instala a dúvida: seria miss Froy algum tipo de projeção da cabeça de Iris? Em meio a uma comédia de humor bastante inglês, repleta de situações prosaicas, a dúvida se instaura, e a figura de miss Froy adquire nova dimensão. Ao final, tudo é esclarecido, e a simpática senhora volta a gozar de *status* real – ou transparente – aos olhos do espectador.

A experiência da mulher ausente se consolida no primeiro filme americano de Hitchcock, *Rebecca*, a *mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940). Rebecca de Winter é a falecida mulher de Maxim (Laurence Olivier) em torno da qual todos os personagens gravitam. Seu caráter é flutuante: as pessoas que a conheceram parecem devotar-lhe sentimentos que vão do carinho à grande admiração. As circunstâncias de sua morte permanecem envoltas em neblina, sendo reveladas apenas no desfecho. Rebecca é a sombra que oprime a personagem transparente: a nova senhora de Winter (Joan Fontaine), que de tão frágil não recebe nem nome no filme. Sua transparência/ identificação com o espectador é construída desde o início – é ela que enuncia as narrações em *off* no início e ao fim do filme. Seu complexo de inferioridade, seu medo de não conseguir superar a figura da falecida estão estampados em suas reações. Sua fragilidade é reforçada em diversos planos gerais que mostram sua silhueta diminuída em meio aos imensos salões da mansão de Manderlay.

Para completar, *Rebecca*, o filme, ainda conta com uma personagem opaca: a senhora Danvers (Judith Anders), governanta da casa que nutre uma idolatria pela falecida e oprime psicologicamente a nova esposa de Winter. Na grande entrevista a Truffaut¹, Hitchcock observa que Danvers nunca é vista andando – quando a cena começa, ela já está lá; quando a cena termina, ela já se foi sem que tenhamos visto sua saída. Uma solução de gênio para reforçar o mistério dessa mulher, de quem nunca saberemos a razão de tamanha admiração pela ex-patroa. Ao final, sua sombra em meio ao incêndio de Manderlay marca sua passagem definitiva para o mundo dos mortos, ao lado de Rebecca.

Mas a maior mulher ausente da obra de Hitchcock é a senhora Bates de *Psicose* (*Psycho*, 1960). O filme deve grande parte do seu impacto sobre os espectadores a essa figura que nunca aparece. Assim como o não andar da senhora Danvers em *Rebecca*, a senhora Bates tem um andar estranhamente determinado quando avança para esfaquear o detetive Arbogast (Martin Balsam) no alto da escada de sua casa – um andar de animal predador, decidido e calculado. Ao final, a senhora Bates é ainda mais poderosa porque não é exatamente ausente – ela vive na cabeça do filho Norman.

O efeito da não presença da senhora Bates só é igualado por outro grande vetor do filme: a transparência de Marion Crane (Janet Leigh). Sabemos tudo de Marion: seu temperamento, suas motivações, sua insegurança, seu arrependimento. Ela rouba o dinheiro do chefe porque essa é a única maneira de sustentar seu *affair* com Sam (John Gavin). Hitchcock nos faz “grudar” em Marion por meio daquele que é talvez o mais duradouro *close* de sua obra: a extensa cena em que ela dirige seu carro para sair de Phoenix rumo a uma nova vida. Uma grande sequência: enquanto Marion dirige, ela imagina a reação das pessoas que ela deixou para trás. Enquanto a câmera mostra em *close* o rosto e as reações de

¹François Truffaut. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas* (1983). Companhia das Letras, 2004, p. 127.

Marion, ouvimos em *off* as vozes do comprador do carro que conversa desconfiado com o policial, do chefe que indaga sobre Marion à sua colega secretária, da secretária que fala com sua irmã e do contador que discute com seu chefe sobre a burrada de confiar 40 mil dólares na mão dela. Nessa sequência-chave, Hitchcock força ao limite nossa identificação com Marion, a ponto de fazer-nos torcer por ela. Marion não é transparente apenas a nós, mas a Norman Bates, seu algoz. Pouco antes de morrer, Marion diz a Norman que “vai voltar a Phoenix para sair de uma armadilha”. Seu futuro algoz é o primeiro a saber que ela se arrependeu de seu crime (o roubo do dinheiro). E, esquecendo-se do nome falso que escreveu na ficha do hotel (Marie Samuels), ao se despedir de Norman na última conversa – na qual Norman fala bastante sobre si mesmo e seus medos –, Marion se trai e revela seu verdadeiro sobrenome, Crane.

A total transparência de Marion serve a um grande efeito: o assassinato súbito e repentino antes da metade do filme provoca um choque e nos deixa órfãos de identificação. Em sua entrevista a Truffaut², Hitchcock admite que o grande motivo para aceitar dirigir *Psicose* foi essa morte repentina e inesperada da protagonista. Não surpreende que tenha se dedicado a “trair” o espectador com tanto afinco. Na cena do assassinato no chuveiro, o rosto de Marion é filmado em *close* enquanto recebe as facadas. Ao final, um *tour de force* da câmera, num lento *zoom out* no olho que vai se abrindo num movimento de espiral.

Movimento similar ao da abertura de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), que abre com um *close* na boca e nos olhos de uma mulher apavorada. De dentro dos olhos, sai uma figura em espiral. Mas, ao contrário da transparência de Marion, Madeleine Elster (Kim Novak), a mulher obcecada pela morte, é uma mulher opaca – a nossos olhos e aos de Scottie (James Stewart), o detetive incumbido de investigá-la. A evidência dessa mulher é enganosa – e ao contrário de revelá-la, Hitchcock vai se dedicar ao longo do filme a erigir um grande mistério em torno dela.

Alguns procedimentos constroem essa opacidade. Quando Madeleine aparece pela primeira vez, seu primeiro *close* não é de frente, mas de perfil. Num movimento natural, ela se vira 180°, mostrando-nos seu outro perfil. Com uma presença sempre evanescente (em alguns momentos em transe) diante de Scottie, Madeleine sempre olha para um ponto de fuga fora do plano – algo que Antonioni também utilizaria dois anos mais tarde para as personagens de Monica Vitti em *A aventura* (*L'avventura*, 1960), *A noite* (*La notte*, 1961) e *O eclipse* (*L'eclisse*, 1962).

Um detalhe importante: sempre que vemos Madeleine, estamos vendo-a com os olhos de Scottie. Hitchcock consegue aqui transpor para os olhos de um personagem masculino aquilo que ele mesmo fez habitualmente com suas personagens femininas: despi-las de

²François Truffaut. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas* (1983). Companhia das Letras, 2004, p. 270.

qualquer realidade e construí-las como puras fantasias masculinas. Nesse sentido, Scottie é seu *alter ego* dentro do filme, e Madeleine é talvez sua personagem mais emblemática. A opacidade atinge seu auge no momento que em Scottie veste Judy exatamente como a falecida Madeleine. Ao sair do banheiro, Judy/ Madeleine é vista embaçada, como um fantasma. Um plano soberbo com uma possível significação universal: essa seria a maneira pela qual os homens apaixonados em geral enxergam seu objeto de desejo, uma visão turva pela força do desejo.

Assim como *Rebecca*, *Um corpo que cai* reúne também os três graus de visibilidade da mulher. Carlota Valdes, a bisavó de Madeleine que teria enlouquecido, é a grande mulher ausente, a figura que define a personalidade de Madeleine. Já Judy Barton, a “sósia” de Madeleine que Scottie encontra por acaso na rua após a morte desta última, padece da transparência que tanto frustra o detetive. Quando Scottie lê a carta que Judy deixou, nós espectadores (junto com ele) ficamos sabendo de todos os seus pensamentos e sentimentos. Eis a grande maldição de Scottie: ao reencontrar a mulher que amou, ela não tem mais seu ar de mistério, é transparente como a mais comum das mulheres. Junto com a consciência do golpe no qual caiu, há também a desilusão amorosa com o declínio da figura da mulher.

Processo contrário é vivido por Lisa Fremont (Grace Kelly) em *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954). Dessa vez, o desejo amoroso é maior nela do que em seu amado, o fotógrafo Jeffries (James Stewart). Desta vez, o mistério (ou a opacidade) não está na mulher, mas nos eventos que ocorrem nas janelas em frente ao apartamento de Jeffries. Quanto mais Lisa se engaja na descoberta do mistério ao lado de Jeffries, mais ela se torna interessante aos seus olhos. Até a sequência em que penetra na casa do principal suspeito de assassinato, “entrando no quadro”, no campo de visão que constitui a obsessão maior do fotógrafo. De sujeito, Lisa torna-se objeto aos olhos de Jeffries, e só assim conquista definitivamente seu amor.

Chegamos então às duas últimas grandes mulheres opacas de Hitchcock, ambas encarnadas pela beleza glacial de Tippi Hedren. Em *Os pássaros* (*The Birds*, 1963), sua personagem, Melanie Daniels, é uma *socialite* que decide ir da cosmopolita São Francisco à provinciana Bodega Bay atrás do solteirão Mitch (Rod Taylor). Sabemos muito pouco sobre ela: sai com frequência nas colunas sociais de São Francisco; provocou certo escândalo ao pular numa fonte em Roma – numa clara alusão a *A doce vida* (*La dolce vita*, 1960), de Fellini, rodado três anos antes; revela em dado momento que não fala há tempos com a mãe.

Hitchcock nos dá pouquíssimas informações sobre Melanie, mas faz uma associação sutil e ambígua: a chegada dela a Bodega Bay coincide com o ataque dos pássaros. Numa alusão simbólica ao desejo interdito, é quando Melanie olha Mitch com paixão pela primeira vez – ela no barco, ele no píer à sua espera – que um pássaro a ataca pela primeira vez. Essa associação se insinua no inconsciente do espectador durante o filme, até se explicitar na cena em que, logo após um grande ataque dos pássaros, num café da cidade, uma moradora apavorada e enlouquecida diz para a câmera, encarando Melanie: “Por que eles estão fazendo isso?! Disseram que, quando você chegou, tudo isso começou. Quem é você? O que é

“você? De onde você veio? Acho que você é a causa disso tudo. Acho que você é o mal!”. A personagem anônima explicita nessa fala o que a montagem sugere desde o início.

Assim, Melanie é uma das grandes mulheres de Hitchcock porque sua presença como elemento perturbador vem menos de suas próprias atitudes e mais de circunstâncias que lhe são externas. Suas ações indicam um bom caráter, mas o mundo à sua volta desaba em caos desde a sua chegada. Culpada ou não, seu grande castigo vem na cena em que ela sobe ao sótão e sofre um ataque brutal dos pássaros. Hitchcock repete aqui a técnica usada na morte de Marion Crane em *Psicose*: o ataque dos pássaros é filmado com muitos cortes, aumentando o efeito do terror.

Nesse filme, Hitchcock também fornece uma pista falsa na figura da mãe de Mitch, Lydia (Jessica Tandy). Logo que ela parece, podemos pensar que o grande conflito do filme se dará com ela – como em *Psicose*, ela é a mãe possessiva contra a nova presença feminina na vida do filho. Mas Lydia logo se revela uma personagem transparente, e não opaca: numa conversa franca com Melanie, confessa ter medo da solidão e ter consciência de que precisa se dar bem com a nova namorada do filho.

E por fim, a última grande mulher de Hitchcock, também alçada ao título do filme: Marnie (em *Marnie, confissões de uma ladra*/ *Marnie*, 1964). O cineasta demora alguns minutos para revelar o rosto dessa mulher. Antes, ficamos sabendo que ela foi autora de um grande roubo no escritório onde trabalhava. Quando ela aparece, acabou de trocar de identidade, pintou de loiro os cabelos pretos. Marnie é também uma figura opaca, uma cleptomaníaca assumida, de passado desconhecido, que anda de golpe em golpe. Até encontrar pela frente um homem, Mark Rutland (Sean Connery) disposto a desvendar esse mistério feminino. Nas palavras da própria Marnie, depois que eles se casam Mark vive preso a uma “obsessão patológica por uma criminoso”. Até o desfecho esclarecedor, Hitchcock se recusa a fornecer qualquer chave emocional para Marnie. Naquela que seria a grande cena de impacto emocional antes do final – um acidente fere o cavalo preferido de Marnie e obriga-a a abatê-lo com um tiro –, o rosto de Marnie é mostrado de perfil, recusando-nos um acesso mais dramático ao sofrimento dela.

Mas *Marnie*, o filme, encara uma problemática: ao final, a descoberta do “segredo do passado” supostamente liberta Marnie de sua compulsão por roubar, mas ao mesmo tempo a deixa mais vulnerável e dependente do marido, Mark, responsável maior por sua catarse. Mark realiza assim a obsessão maior de Hitchcock e (por que não?) de todos os homens: despir a mulher de seu mistério para assim melhor dominá-la, eliminando toda a insegurança que a figura feminina pode causar. De opaca e misteriosa, Marnie torna-se transparente, perdendo o interesse (para nós e talvez para o próprio Mark).

A *mise en scène* de Hitchcock reforça essa ideia. Na cena de abertura do filme, Marnie anda em linha reta paralela à linha do trem, uma mulher decidida que sabe o que quer. Ao final, após a revelação de seu trauma original, no momento em que ela sai da casa de sua mãe amparada por Mark, um plano geral da rua e Baltimore com dois grandes navios

de carga que fecham a vista do horizonte, indicando um futuro pouco promissor. Como definiu uma vez num debate com o público no cinema Grand Action em 2003 o crítico francês Jean Douchet, ao levar Marnie à catarse de seus traumas, Mark pode tê-la livrado da cleptomania, mas ao mesmo tempo extraiu dela a sua essência, aquilo que definia a sua personalidade, descaracterizando-a.

Para Hitchcock, o mistério feminino era tão importante quanto o suspense de determinadas situações. Nesse jogo de esconder e revelar a essência de suas mulheres, num movimento contraditório de fascinação distante e obsessão em decodificar o mistério, suas mulheres adquiriram *status* próprio em relação a sua obra.

Longe do mesmo, perto do outro

Cássio Starling Carlos



87

A reincidência de temas na filmografia hitchcockiana e a articulação deles em metáforas visuais ou em objetos com força simbólica forneceram, desde a emergência da política dos autores, referências para identificar uma ordem e um sistema, constituídos à base de repetições, identificações, articulações temáticas e formais.

Nesse sentido, as aparições da figura rotunda do diretor desde seus primeiros filmes funcionaram como paradigma das outras reincidências que percorrem a obra. Ciente do poder de sua marca, o cineasta a emprestou a coleções de livros e a seriados de TV, capitalizando-se sempre que possível.

Desde então, refém do culto à categoria de autor, a cinefilia brinca de saber compondo listas que misturam o cânone a detalhes irrelevantes. Quando se trata de Hitchcock e de identificar os signos da homossexualidade em sua obra o que se encontra não é muito diferente. Listar sua ocorrência requer apenas um trabalho de formiga. Mas, completada essa etapa, o que fazer com os resultados?

Mobilizada pela influência dos estudos culturais em geral e da “queer theory”, mesmo a análise desses levantamentos dificilmente se liberta do enfoque temático, quando não se esgota na ênfase dada aos motivos dos personagens, à interpretação que muitas vezes se confunde com “overinterpretação”.

Tentaremos aqui expor a gênese do tema na obra e apontar como ele foi tratado de modo discrepante por seus mais dedicados biógrafos e por parte de intérpretes adeptos de um olhar gay. Completaremos com uma exposição dos sólidos argumentos trazidos com admirável lucidez por Robin Wood, ao mesmo tempo um dos mais respeitados especialistas na obra de Hitchcock e um teórico que reconhece as possibilidades e as distorções do arsenal conceitual da “queer theory”.

A homossexualidade, sugerida ou insinuada, integra o anedotário hitchcockiano na tela e fora dela desde a fase precoce da carreira do diretor. Um de seus primeiros indícios encontra-se na presença de Ivor Novello, nome importante do teatro britânico nos anos 1920 e cuja presença no elenco de *O inquilino* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1926) permitiu ao

nome de Hitchcock ganhar amplitude. De acordo com o seu biógrafo Donald Spoto, “Novello era um ator de beleza discreta e um pouco afeminado, que não escondia sua vida homossexual. Fascinado por isso e intrigado pelo que, num primeiro momento, considerava um estilo de vida chocante, Hitchcock soube explorar as possibilidades cinematográficas do ator”.¹

Ainda segundo Spoto, “Novello, por sua vez, tornou-se o primeiro dos muitos atores de Hitchcock cujas vidas privadas eram, senão controversas, pelo menos pouco convencionais. Embora o próprio Hitchcock cultivasse uma imagem burguesa, a verdade é que ele também almejava o conhecimento que poderia advir de uma exploração mais rebelde – ou mais aventurosa – de possibilidades da existência”, prossegue o insinuante biógrafo em *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, livro já definido como “extremamente desagradável, apesar de muito útil”. Em seguida a essa observação, Spoto cita, sem identificar sua fonte, esta declaração crucial sobre a disposição do diretor face ao que chamaríamos hoje de diversidade sexual: “‘Algumas pessoas poderiam se surpreender’, disse uma atriz que o conhecia bem, ‘mas Hitchcock sempre ficava muito à vontade com homossexuais ou bissexuais. Ele sempre dizia a seus atores que eles tinham de ser um pouco masculinos e um pouco femininos para poder entrar num personagem. Ele pensava que a subjetividade e os sentimentos transcendiam os gêneros’” (p. 86).

Outro biógrafo, Patrick McGilligan, prefere avaliar a atenção dedicada pelo diretor às sexualidades sem se entregar a interpretações moralistas, como Spoto faz em excesso, desequilibrando a imparcialidade de seu material.

Na leitura de McGilligan, “os filmes de Hitchcock expressam mais que uma curiosidade ligeira sobre todos os modos da sexualidade – heterossexual, homossexual e todas as que se encontram entre estas duas. (Uma vez ele disse a [seu biógrafo John Russell] Taylor que poderia ter virado uma ‘bicha’ se não tivesse encontrado Alma [sua esposa]). O jesuíta que vivia nele era atraído por tabus e fascinado pelo pecado – e pelo sexo como o que ocupa o posto mais alto na lista católica de pecados”.²

De fato, seus filmes constituem, ao lado dos de Luis Buñuel, um catálogo de observações acuradas sobre a sexualidade reprimida ou expandida, vivida ou imaginada, sugerida ou enunciada. Neste corpo, a homossexualidade não poderia ficar trancafiada no armário, apesar de vetada como “perversão sexual” pelo código Hays, as regras de censura sobre conteúdos autoimposta pelos estúdios hollywoodianos e cuja vigência se estendeu de 1930 a 1968.

Desta perspectiva, ganham relevância os esforços feitos nas duas últimas décadas por historiadores e teóricos para decifrar as articulações de sentido entre a representação da homossexualidade, carregada de negatividade moral e encarregada de uma função dramática quase sempre criminosa, e os valores da época. Entre eles, vale destacar o artigo incisivo de

¹*The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, de Donald Spoto, p.86.

²*Alfred Hitchcock: A Life in Darkness and Light*, de Patrick McGilligan, p.65.

Robin Wood incluído em *Hitchcock's Films Revisited*, e a complexa articulação do contexto identificada por Robert J. Corber em *In the Name of National Security: Hitchcock, Homophobia and the Political Construction of Gender in Postwar America*. Já no campo do recenseamento de temas, inclusive a homossexualidade, o mais exaustivo e recente encontra-se em *Hitchcock's Motifs* de Michael Walker.

Um breve exame dos estudos sobre o tema “Hitchcock e homossexualidade” aponta uma série de incoerências, o que sugere tanto falhas como excessos.

Na filmografia apresentada ao fim de *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies*, o levantamento sobre a representação do homossexual no cinema publicado por Vito Russo em 1981 (e depois adotado como base para o documentário *The Celluloid Closet – O outro lado de Hollywood/ The Celluloid Closet*, de Rob Epstein e Jeffrey Friedman, 1995), aparecem quatro filmes do cineasta e seus respectivos personagens:

Assassinato (Murder!, 1930) – Handel Fane, o assassino que é um trapezista que se traveste;

Rebecca, a mulher inesquecível (Rebecca, 1940) – Mrs. Danvers, a governanta que domina e aterroriza a protagonista;

Festim diabólico (Rope, 1948) – Brandon e Phillip, a dupla de amigos que estrangula um ex-colega;

Pacto sinistro (Strangers on a Train, 1951) – Bruno, que mata a ex-mulher do tenista Guy e o persegue.

No ensaio *Murderous Gays: Hitchcocks' Homophobia*, um agudo estudo sobre os valores negativos que acompanham a figura gay e lésbica nos filmes do diretor, o crítico Robin Wood destaca personagens com função dramática central e cujo fascínio do mal se reveste de uma particular ambiguidade sexual. Entre os quais estão o tio Charlie de *A sombra de uma dúvida (Shadow of a Doubt, 1943)*, Willy, o comandante do submarino de *Um barco e nove destinos (Lifeboat, 1943)*, Norman Bates de *Psicose (Psycho, 1960)* e Bob Rusk de *Frenesi (Frenzy, 1972)*, além do supracitado Brandon de *Festim diabólico*.

Num papel menor, mas não menos importante, o Leonard feito por Martin Landau em *Intriga internacional (North by Northwest, 1959)* (o acompanhante do vilão feito por James Mason) costuma ser incluído no rol de “suspeitos”. E também são identificáveis figurantes com conotação homossexual em *O jardim dos prazeres (The Pleasure Garden, 1925)*, *Agente secreto (The Secret Agent, 1936)*, *A dama oculta (The Lady Vanishes, 1938)*, *Agonia de amor (The Paradine Case, 1947)* e *Os pássaros (The Birds, 1963)*.

Por fim, o levantamento proposto por Theodore Price em *Hitchcock and Homosexuality* identifica indícios de homossexualismo tanto em personagens que sofrem alguma inibição sexual (como acontece em *Quando fala o coração/ Spellbound, 1945*; *Janela indiscreta/ Rear Window, 1954*; *Marnie, confissões de uma ladra/ Marnie, 1964* e *Cortina rasgada/ Torn Curtain, 1966*) quanto naqueles oriundos da classe alta e que emitem sinais de refinamento (tais como

em *O inquilino*; *Downhill*, 1927; *Vida fácil*/ *Easy Virtue*, 1927 e *Chantagem e confissão*/ *Black-mail*, 1929). Até os homens perturbados de algum modo pela sedução feminina, como os de *Jovem e inocente* (*Young and Innocent*, 1937), *Pavor nos bastidores* (*Stage Fright*, 1950), *A tortura do silêncio* (*I Confess*, 1952), *O homem errado* (*The Wrong Man*, 1957) ou *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958) são listados por Price como, no mínimo, afeminados.

Essa espécie de levantamento, contudo, funciona em suas disparidades como exemplo de como cada autor tortura os dados para obter deles o que necessita. Ou pior, como submetem representações formatadas de acordo com regras de outra época para lançá-las na fogueira, sob o argumento de que não se adequam a nosso tempo de diversidade.

Nesse sentido, a análise realizada por Robin Wood distingue-se pelo grau de lucidez do crítico ao avaliar a amplitude e/ ou limite da representação da homossexualidade nos filmes do diretor tomando a cautela de não se contaminar pelo anacronismo. Ao articular estética e psicanálise, enriquecida por uma perspectiva teórica “queer” que o autor não poupa de nuançar com um olhar *gay* na primeira pessoa, o artigo tem o mérito de devolver aos filmes sua singularidade histórica. Por esse conjunto de qualidades, passo a citá-lo extensamente.

Após tecer considerações psicanalíticas que visam a elucidar atitudes agressivas do cineasta em relação a atores reconhecidamente homossexuais, como Ivor Novello e Montgomery Clift, Wood parte de uma indagação essencial para focalizar o problema que seu artigo propõe: “Quais personagens de Hitchcock, de fato, são *gays*? Parece-me uma questão tão difícil de decidir quanto com frequência foi respondida de modo apressado”, completa.³

Wood prossegue em sua prosa elegante e oblíqua: “O que de forma ampla compõe o problema é que, antes dos anos 1960, era impossível tomar conhecimento abertamente até mesmo da existência da homossexualidade num filme de Hollywood; conseqüentemente, a homossexualidade tinha de ser codificada, e discretamente, e codificar, mesmo quando de forma indiscreta, é o jeito mais adequado de produzir ambiguidades e incertezas”.⁴

“Parece que em geral concordamos que Bruno Anthony de *Pacto sinistro* é supostamente *gay*”, exemplifica. “‘Supostamente’ soa a mim como o modo apropriado de postular isso, porque novamente a atribuição parece dever mais aos mitos populares heterossexuais sobre homens *gays* do que qualquer outra evidência de fato contida no filme (refém das limitações da censura) possa oferecer: ele odeia o pai, é supermimado pela mãe estúpida, parece ter muito prazer em eliminar mulheres e veste-se de modo extravagante. Era provavelmente o que Hitchcock pensava que era ser *gay*”.⁵

³Artigo de Robin Wood publicado na coletânea *Hitchcock's Film Revisited*, p.345.

⁴Idem, pp.345-346.

⁵Idem, p.347.

Sua argumentação mais incisiva, no entanto aplica-se à dupla de assassinos de *Festim diabólico*. “Apesar de agora todos reconhecermos que seus dois assassinos são caracterizados como gays, muito pouco esforço foi feito acerca das implicações disso, que continuamos a tratar como se fosse um tema meramente incidental. (...) *Festim diabólico* pode ser lido como uma associação da homossexualidade com práticas consideradas não naturais, com patologias, com perversões – como o ‘mal’ e o fascismo. Ninguém proíbe tais interpretações; Hitchcock e/ ou seus roteiristas podem ter pensado que o filme falava disso. Mas o que Hitchcock pensou do que o filme dizia não é relevante: *Festim diabólico* pertence a um certo ponto da evolução dos homossexuais como seres sociais, das atitudes sociais em relação a eles, das realidades sociais e materiais da existência homossexual, e isso deve ser interpretado agora como parte de um contexto cultural e histórico complicado”.⁶

“Tomemos como ponto de partida um famoso disparate atribuído a [Jean] Renoir, de que Hitchcock fez um filme sobre dois homossexuais e nunca os mostrou se beijando. Tal observação pode não ter sentido. Brandon e Phillip se *beijam* (no extracampo)? Eles *poderiam*? Eles são gays e vivem juntos, mas são amantes? Hoje, todo mundo parece pronto para responder sim e a considerar ingênuos aqueles que não ‘pegaram’ isso em 1948. A resposta afirmativa é muito provavelmente a correta: eu não digo que esteja errada, só que não podemos estar tão certos disso e podemos estar raciocinando de maneira não histórica.”⁷

Ao fim dessa longa ressalva, sugiro um recuo ao passado com uma lista publicada pela revista *Cahiers du Cinéma* em sua fase “amarela” dos anos 1950. A revista, sede e motor da política dos autores, virava e mexia reunia e publicava especiais dedicados ao exame de aspectos essenciais da filmografia de Hitchcock, um dos estandartes de sua política editorial e estética. O número 62, publicado em agosto/ setembro de 1956, traz um levantamento assinado por Philippe Demonsablon intitulado, ambiciosamente, *Léxico mitológico para a obra de Hitchcock*. (pp. 18-29, 54-55)

O recenseamento é composto por “elementos plásticos” que, associados aos temas dramáticos recorrentes na filmografia, fornecem a eles “generalidade e precisão”. Entre objetos e situações o autor apresenta e comenta a ressurgência, na ordem alfabética, de algemas, cães, chaves, crianças, facas, gatos, joias, líquidos, mãos, óculos, ovos, quadros, quedas, raios, sombras, teatros, telefones, trajetos e trens.

Neste abecedário, a letra H aparece como casa vazia. Nela, a homossexualidade ou não tem lugar de evidência, apagou-se por pudor ou, mais simplesmente, nem foi percebida como relevante.

Contudo, algumas letras adiante, Demonsablon dedica quase uma página inteira a “travesti”, verbete que, se seguimos a perspicácia de seu autor, revela possibilidades mais abundantes do que as que vêm sendo buscadas pelos caçadores de sintomas.

.....
⁶Artigo de Robin Wood publicado na coletânea *Hitchcock's Film Revisited*, p.349.

⁷Idem, pp.350-351.

Segundo Demonsablon, “numa obra em que a confissão ocupa tanto espaço, o travestir-se não se limita a ser um disfarce ou uma mudança de aparência. Onde há travestimento há algum tipo de segredo, mas as relações de um a outro são complexas. O travesti conserva um indício da verdade, ele confessa a presença de um segredo já revelado em parte. Ele é também capaz de alterar a personalidade, perturbar a identidade e desse modo provocar alterações dramáticas de importância diversa do simples equívoco”. (p. 55)

Nesse sentido, a transferência da culpa, o motivo do “homem errado” que se repete ao longo de toda a filmografia de Hitchcock encontra no travesti uma figuração que ultrapassa, esgotando, a “questão homossexual”.

O “passar-se por outro” serve, então, como o duplo dramático do “ser confundido com outro”. Longe do mesmo, perto do outro. Completar a tarefa de identificar essa combinação ao longo da obra volta a ser um exercício lúdico para o espectador. Faça sua lista!

Hitchcock e o sonho¹

Donald Spoto



93

"A vida, talvez seja, um sonho aterrorizante."

Joseph Conrad

"À noite, você dorme um sono tranquilo, geralmente cheio de sonhos plácidos e estúpidos. Eu, eu os farei conhecer o pesadelo."

Estas palavras foram pronunciadas, com grande sangue frio, por tio Charlie (Joseph Cotten), o sociopata charmoso e elegante de *A sombra de uma dúvida* (*Shadow of a Doubt*, 1943), de Alfred Hitchcock.

Estas mesmas palavras poderiam ter saído da boca do diretor, cujo centenário comemoramos em 1999. Suas obras não são, afinal, sonhos filmados? Uma série de imagens serenamente coerentes, com certa dose de suspense, todas a serviço da grande tradição do filme sentimental? Isto pode surpreender, ainda mais quando se pensa que o ideal hitchcockiano é constituído por uma longa sequência de 53 filmes sentimentais: histórias de amor não ditas, de amor negado, de amor abortado, de amor perdido, de amor esperado, de amor reconquistado. Complô de espionagem, impulso assassino, traição, roubo, rapto, distorção da realidade – todos estes elementos são o que chamamos de McGuffin, meros pretextos que servem à verdadeira temática do filme, à sua lógica profunda. A cada vez, reencontramos uma espécie de variação do tema da história de amor. Mas para voltar à obra de Hitchcock.

A sombra de uma dúvida (mantendo o mesmo exemplo) é uma história de amor. Vemos até mesmo um casamento encenado, que dá arrepios, entre tio Charlie e sua sobrinha, já que ele passa um anel por seu dedo e a relembra da ligação espiritual que os une. Este trabalho é um filme de suspense moral, no qual uma menina ingênua, que também se chama Charlie (Teresa Wright), toma conhecimento de pesados antecedentes (e impulsos assassinos) que ela pode ter herdado, sobre os laços estranhos, não menos comuns, que a unem a seu tio Charlie e à sua loucura.

¹Publicado originalmente com o título "Hitchcock et le rêve" no livro *Hitchcock et l'Art: coïncidences fatales*. Montreal e Paris: Centre Pompidou e Mazzotta, 2001, pp. 41-50.

Psicose (*Psycho*, 1960) também é uma história de amor. A vida de Norman Bates (Anthony Perkins) é destruída pela ilusão de que um amor doentio e exclusivo pode desculpar um crime insensato e ressuscitar uma morta. A vida de Marion Crane (Janet Leigh) é também destruída pela ilusão de que dinheiro dará um jeito nos problemas financeiros de seu amante, e libertará, a ambos, de qualquer obstáculo. Uma história de amor à *la* Hitchcock talvez não pareça com as que vemos em outros filmes, mas são de fato histórias de amor.

Como todas as obras-primas de Hitchcock, *A sombra de uma dúvida* e *Psicose* possuem uma qualidade onírica. O tio Charlie, tão gentil, tão polido, tão bonito, tão apresentável, tão *amável*, é de fato um assassino serial. Norman Bates, um homem jovem corroído pela timidez, que parece tão sufocado por sua mãe, é um louco também. Com Hitchcock geralmente as aparências não são indícios confiáveis da realidade.

Os sonhos e os pesadelos apresentam a mesma singularidade. O amor é um personagem bizarro nos sonhos. Passamos sem transição de um lugar a outro, o ser amado se recusa a agir e a reagir como esperávamos. Lugares familiares parecem um pouco diferente; as regras de tempo são mudadas. Tudo muda de forma e aparência. Pessoas interferem em nossos sonhos, adquirindo os traços de outras pessoas, desaparecem e reaparecem. Os filmes são assim. Nós agora estamos aqui, depois, lá; o tempo é elástico.

Hitchcock sabe disso muito bem e brinca. Muitas vezes compara seus filmes a estes sonhos. Ele descreveu *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959) como um longo sonho marcado pelo absurdo, a história de um empresário (Cary Grant), da Madison Avenue, que perde gradualmente todo seu sentido de segurança. A sequência da pulverização das plantações é diretamente tirada do país dos sonhos: pode-se ver em plena luz do dia um bimotor, verdadeira máquina de morte, em perseguição a um homem que não tem nenhum lugar para se esconder a não ser um milharal. É um pesadelo? Não, *Intriga internacional* é antes de tudo uma história de amor. O que nos interessa não é o microfilme (quem se importa?), e sim saber se Cary Grant e Eva Marie Saint vão se reconciliar, apesar do fato de ela o ter traído (a traição é uma das características das louras de Hitchcock).

Da mesma forma, pensemos no carrossel doido em *Pacto sinistro* (*Strangers on a Train*, 1951), que começa a rodar em um ritmo tão infernal enquanto Guy Haines (Farley Granger) e Bruno Anthony (Robert Walker) lutam até à morte sob os cascos dos cavalos de madeira. Hitchcock sabia o que estava fazendo ao transformar em combate mortal o flerte perigoso e com matizes de homossexualidade do romance de Patricia Highsmith. Ele fez uma história de amor e, tal como se fossem confetes, ele joga imagens freudianas.

Os pássaros (*The Birds*, 1963), grande poema do fim de sua carreira, tem uma qualidade ainda mais alucinante. O filme consiste em uma série de diálogos, de trocas clássicas, no curso das quais os personagens falam do medo da solidão, mas cada conversa é marcada por um ataque de pássaros. Tudo se transforma em um pesadelo, e os pardais tinham um ar tão inofensivo...

Hitchcock, por vezes, desvenda os sonhos de seus personagens. Em *Quando fala o coração* (*Spellbound*, de 1945), ele apelou para Salvador Dalí para filmar a cena onde um homem mascarado volta de enormes cartas de baralho, todas brancas, enquanto os olhos enormes pintados no fundo das cortinas o contemplam. Na cena seguinte, um outro homem, pequeno e indefeso, é tragado pela sombra de um pássaro gigante que o persegue.

Não podemos nos esquecer da cena do pesadelo obsessivo de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), ou da crise de Scottie Ferguson (James Stewart), que é precipitada por um sonho no qual a culpa e o amor se defrontam com o desejo de morte; morte que lhe permitiria, enfim, recontratar seu amor.

A partir daí, podemos traçar uma linha reta para *Marnie, confissões da uma ladra* (*Marnie*, 1964), onde um trauma de infância conduz a personagem principal (interpretada por Tippi Hedren) a viver uma existência marcada pela vida errante e o vazio emocional, onde a cura passa pela confrontação com lembranças há muito escondidas na memória, e que tentam há anos emergir dos sonhos. A libertação nasce do encontro com o passado, em uma espécie de recordação do sonho alucinante, tal como em um cenário, a Marnie adulta é aterrorizada por pesadelos. Este tema é retomado no último filme de Hitchcock, *Trama macabra* (*Family Plot*, 1976), cuja ação é catalisada por sonhos assombrados e carregados de culpa de Julia Rainbird (Cathleen Nesbitt), sonhos em que a irmã morta fala com ela.

Claro que nem todas as imagens hitchcockianas são tão sinistras, e nem ameaçadoras, e nem preocupantes. Os momentos oníricos, românticos, são ainda mais numerosos do que os momentos de terror dentro da obra de Hitchcock. A cena final de *Interlúdio* (*Notorious*, 1946), por exemplo, parece saída de um conto de fadas. T. R. Devlin (Cary Grant, um príncipe não tão charmoso) salva Alicia Huberman (Ingrid Bergman em "Beige Neige") das garras da morte. Hitchcock fez uma cena de amor clássica e irresistível, ao mesmo tempo intensa e comovente, enquanto um movimento de câmera circula os amantes como se em um abraço.

E o primeiro beijo de Constance Petersen (Ingrid Bergman) e do pretendente Anthony Edwards (Gregory Peck), em *Quando fala o coração*, consideramos que tais visões alucinatórias, de portas abrindo atrás deles, sejam símbolos dos desejos reprimidos afinal sendo expressos? Isto parece um pouco rebuscado hoje, mas nós não rimos ao vermos uma pintura de Gainsborough só porque sua técnica precedeu a de Picasso.

Permanendo no sentimental: os beijos nos filmes de Hitchcock são célebres com razão. O diretor tem por hábito cercar os amantes com a câmera, como se os abraçasse, como se para escapar por alguns momentos do ponto de vista simples e puramente objetivo. Pensem no retorno à forma de um sonho em *A tortura do silêncio* (*I Confess*, 1952), quando Ruth (Anne Baxter) beija Michael (Montgomery Clift). *Um corpo que cai* é um exemplo do gênero, quando Scottie (James Stewart) faz de Judy Barton (Kim Novak) a imagem do seu amor falecido. Ai está um beijo de amor que vale por todos os beijos da história do cinema.

Um elemento estranho dos sonhos é o jeito como um sonhador parece estar sempre ciente de observar, de olhar um mundo estranho, independente, livre de todo controle; ou o tempo e o espaço possuem sua própria lógica; ou o cotidiano é modificado; ou o familiar não é mais familiar. Isto não é surpreendente: fazer cinema e ver um filme constituem variantes da mesma natureza do olhar, e tem a mesma reorganização do universo familiar.

É desta visão que nasceu o mais banal dos gêneros, o filme de espionagem, onde a tarefa do espião consiste essencialmente em observar tudo ao seu redor. No entanto, os filmes de espionagem de Hitchcock (*O homem que sabia demais/ The Man Who Knew Too Much*, 1956; *Os 39 degraus/ The 39 Steps*, 1935; *Agente secreto/ Secret Agent*, 1936; *A dama oculta/The Lady Vanishes*, 1938; *Correspondente estrangeiro/ Foreign Correspondent*, 1940; *Interlúdio e Intriga internacional*) constituem, como eu sugeri, um simples pretexto para fazer filmes clássicos de amor. É no romantismo que o tema do olhar é enfatizado como nos sonhos.

Na mesma vertente, pensemos nos momentos em que o predador se torna presa, do olhar, do desejo quase incontrolável de ver e de tudo saber.

Em *Janela indiscreta (Rear Window)*, 1954), o grande momento de suspense é quando Lars Thorwald (Raymond Burr) se vira para olhar para o outro lado da quadra e nota Jeffries (James Stewart), que o observa (e que nos observa, também). Emoção garantida!

Em *Um corpo que cai*, Scottie procura e persegue Madeleine/ Judy. Este pode ser o filme mais completo sobre o olhar e a perseguição, sobre a visão como desejo. Nós não estamos tão longe da ideia freudiana de escopofilia, impulso de olhar que se torna uma patologia de voyeurismo (uma ideia desenvolvida por Freud em seu ensaio sobre a notícia de *Gradiva*, de Wilhem Jensen).

Este é o mundo de *Psicose*, com certeza: um mundo desequilibrado desde a primeira cena. A câmera parece passar por uma janela semiaberta, e transpõe o parapeito para chegar em uma peça sombria. A câmara se fixa em uma cadeira vazia, contorna-a e, como um espectador numa sala de cinema, se “senta”. A câmera sobe e vemos um casal parcialmente despidido (John Gavin e Janet Leigh nos papéis de Sam Loomis e Marion Crane).

Todos os outros olhares no filme, o nosso, o de Marion, o do policial suspeito (Mort Mills), o de Norman Bates (Anthony Perkins), estão incompletos e imperfeitos, simples olhares sem a visão ou a percepção real. Portanto, é lógico que Arbogast (Martin Balsam), o detetive, receba uma facada no olho, e que Lila Crane (Vera Miles) bata em uma lâmpada pendurada, que balance e projeta sombras nas órbitas vazias do crânio de mamãe Bates. Como todos os olhares do filme, o olhar do crânio é vazio, um olhar sem vida que lembra o olhar fixo do cadáver de Marion. Para apoiar sua tese, Hitchcock filmou Norman espionando Marion no processo de se despir antes de entrar no chuveiro, onde acontecerá o crime. Norman retira da parede uma pintura que representa “Suzanne et vieillards” [Suzanne e os anciãos], de uma narrativa bíblica sobre uma mulher surpreendida em seu banho por *voyeurs* que a observam de um lugar escondido. Em *Psycho*, é a própria ação que substitui a representação artística de voyeurismo e exploração sexual.

No que se constitui o filme mais aterrorizante de Hitchcock, a genialidade consiste em envolver o público. Não só olhamos Norman em vias de espionar Marion, mas a câmera se torna seu olhar, e o espectador olha *com* ele. Em certo sentido, podemos dizer que *Psicose* coloca em cena o que em *Janela indiscreta* havia sido apenas observado. Em *Psicose*, todo mundo assiste, principalmente na última tomada, onde vemos o rosto do louco, que também está nos olhando. É também assim a última imagem do episódio de televisão que Hitchcock havia filmado antes, *Cordeiro para o matadouro* (*Lamb to the Slaughter*, 1958), quando a Sra. Maloney (Barbara Bel Geddes) está nos olhando, triunfante.

O tema da visão moral (e não apenas física), que muitas vezes tende a ver a ação de olhar nos sonhos (onde somos ativos) e nos pesadelos (onde somos passivos), vai ainda mais longe no filme seguinte de Hitchcock, sua obra-prima poética, *Os pássaros*, um filme imposto em certa medida pelos pássaros de *Psicose*: Perkins mastiga grãos de milho como uma galinha e alimenta os pássaros; o último pássaro que ele alimenta é uma grua (*crane*) de Phoenix...

Em *Os pássaros*, os personagens dizem frequentemente “eu vejo” ou “você vê.” As palavras voltam como um refrão, pontuando cada rima do poema visual, já que cada cena termina com um personagem que olha para o vazio. As órbitas da Sra. Bates, em *Psicose*, referem-se aos olhos arrancados do agricultor morto, revelados pela síncope de um corte triplo. Um par de óculos cai e se quebra durante a fuga de crianças de pássaros furiosos.

Todas as imagens e todas as palavras sobre o olhar remetem ao olhar vazio do personagem principal, grandes olhos abertos que nada veem. Assim como o assassinato no chuveiro de *Psicose* se estende para o ataque das aves que Melanie Daniels (Tippi Hedren) sofreu no sótão, o olhar sem vida de Marion torna-se o olhar fixo e cheio de terror de Melanie. Chutando, agitando os braços, o olhar transtornado, ela atinge sem perceber um homem que estava tentando acalmá-la. Sobre como o horror, que incorpora as palavras de Norman em *Psicose*: “Nós lutamos, nos agitamos, mas nada mais é que aparência. Na realidade, nós fingimos que queremos fugir.”

Agora vem o tema da punição, desprovida de qualquer lógica nos pesadelos, como nos filmes de Hitchcock.

Normalmente, Hitchcock não filma a punição dos traidores, somente sua detenção. O diretor não está interessado no desenvolvimento da máquina judiciária para o desenlace do filme. A captura, efetivamente, é filmada como uma concessão à censura e, frequentemente, é tratada de uma maneira humorística. Pensemos em Tony Wendice (Ray Milland) oferecendo uma rodada geral, ou o *fade* do *noir* de *Disque M para matar* (*Dial M for Murder*, 1954), ou em Danielle Foussard (Brigitte Auber), totalmente ignorada depois de ter sido desmascarada no final de *Ladrão de casaca* (*To Catch a Thief*, 1955). Quase me esqueci de Arthur Adamson (William Devane) e Fran (Karen Black), no final de *Trama macabra*, e o destino do assassino Gavin Elster (Tom Helmore) que se torna bastante secundário em *Um corpo que cai*. Mesmo os horrores de *Frenesi* (*Frenzy*, 1972) terminam em nada (“Sr. Rusk! O senhor não se esqueceu de sua gravata?”).

Em *Psicose*, como já mencionado, presenciamos uma mudança significativa. Norman Bates, o Orestes hitchcockiano, acusado de matricídio, perseguido pelos Furies, enlouquece. Posteriormente, os Furies abandonam a ideia de vingança, ditada pela antiga lei que proclamava que sangue chama sangue. O aniquilamento da personalidade aqui é castigo suficiente.

As obras-primas de Hitchcock são provavelmente aquelas em que o diretor conseguiu inserir seus personagens em um espaço de liberdade, abandonando a noção do mal pelo mal, e gerando compaixão pelo assassino, assim como pela vítima. Temos dificuldade de admitir que o Professor Jordan (Godfrey Tearle), o assassino de *Os 39 degraus*, é um homem de família dedicado, que procurou proteger sua filha de uma verdade insuportável. É nesta ótica que ele aposta em Stephen Fisher (Herbert Marshall) e sua filha Carol (Laraine Day) em *Correspondente estrangeiro*. Do mesmo modo, Karl Verloc (Oscar Homolka) em *Sabotagem* (*Sabotage*, 1936) é um bom pai (e um sabotador um pouco reticente). Em *Interlúdio*, Alex Sebastian (Claude Rains) dedica um amor mais intenso a Alicia Huberman (Ingrid Bergman) do que Devlin (Cary Grant); a Sra. Drayton (Brenda de Banzí) é uma mãe que falhou, mais tocante e mais devotada na nova versão de *O homem que sabia demais*. A devoção de Marnie à sua mãe é sua segunda chance na vida. Hitchcock tem a arte de transformar o final da história.

O fato de ignorar a punição é a maneira de Hitchcock restaurar uma ordem superior à mera legalidade. Afinal, Hitchcock não tinha confiança na justiça: basta pensar que os juízes e todos os detetives se substituem a eles mesmos em outros filmes. Hitchcock desperta em nós uma estranha sensação de magnanimidade – ao menos por insinuações –, afastando de nós o assassino que aguarda seu julgamento.

Este esforço de distanciamento, que é da competência do sonho assim como da participação, finalmente explica a preocupante complexidade moral da filmografia de Hitchcock. É justamente esse desprendimento, esse enorme halo acinzentado, esta recusa de nomear os bons e os maus antes do dia do Juízo Final, esta recusa de fazer qualquer triagem. O lado magistral das grandes obras talvez resida no fato de sugerirem o que é mais repreensível no plano moral, este pode ser o nosso próprio desejo de ver a punição ser aplicada, a pena imposta, o que precisamente nos distancia ainda mais do assassino, a quem Hitchcock nos conecta de forma tão espirituosa.

Em certo sentido, os filmes de Hitchcock, embora sejam sonhos poéticos, são o contrário do caos que caracteriza o mundo do sonho. Cuidadosamente estruturados, consistem (*Os pássaros* sendo a única exceção) em narrativas lineares que têm um começo, um meio e um fim. Os filmes de Hitchcock resolvem os conflitos, aliviam as tensões e conferem uma ordem à vida. Enfrentando o absurdo e o caótico, deixam entrever a possibilidade de um retorno ao universo da razão, de onde a imagem final de *Psicose*, a saída da viatura da lama, uma imagem poderosa e catártica, nos faz passar da sombra para a luz. Neste sentido, o método artístico minucioso com o qual Hitchcock filma tem um significado especial: o planejamento, o cuidado, a simetria é a sua maneira de se opor ao caos. A escolha da estrutura em detrimento da desordem constitui para ele mesmo um *éthos*, que afirma a primazia do significado da ordem.

Mas ninguém melhor do que Hitchcock para apreciar a fantasia romântica, e ninguém poderia representar melhor o que se sente sobre esse aspecto da experiência humana.

Os sonhadores, artistas, amantes e assassinos povoam seus filmes e nos tocam, próximos de nossas próprias esperanças e medos. Hitchcock jamais apelou a processos simples, mas antes aos níveis de sentimentos dos quais ninguém escapa. Estes medos e desejos, ele vivencia em si mesmo (“Eu tenho medo de tudo. Eu tenho mais medo do que aquele que vê os meus filmes”, confessou um dia) e por esta razão que ele pode tão bem os descrever.

Estranhamente, os impulsos românticos incluem um perigo subjacente, e os gestos de afeição podem se transformar em violência. Na cena de amor entre Roger Thornhill (Cary Grant) e Eve Kendall (Eva Marie Saint), a bordo do trem em *Intriga internacional*, sentimos uma apreensão em Eva quando Cary Grant aperta seu pescoço e ela pergunta: “Você está planejando me matar nesse vagão esta noite?” “Eu estou tentando”, ele responde. “Claro”, ela ronrona.

É a mesma coisa quando o inocente, que está se escondendo da polícia, Richard Blaney (Jon Finch), em *Frenesi*, envolve com suas mãos o pescoço de sua amiga Babs Milligan (Anna Massey), e brinca dizendo que não é o louco assassino em fuga. Nós sabemos que seu temperamento é tão selvagem e mortal quanto o do assassino. “Ela é o que tenho de mais precioso na vida”, diz o tio Charlie em *A sombra de uma dúvida*, enquanto aperta a bochecha de sua sobrinha, tão forte, que ela faz uma careta de dor.

Desde 1926, em seu primeiro filme inglês², *O inquilino* (*The Lodger: A Story of the London Fog*), Hitchcock filmou o paralelo que existe entre o prazer e a dor, o pesadelo e o sonho. Um detetive (Malcolm Keen) se gaba depois de ter algemado o assassino, e brinca que vai dar um anel para a namorada (June), e coloca algemas em seus pulsos, o que a enche de pânico ao se sentir presa. Sentimos a mesma atração-repulsão entre os amantes (ainda unidos com algemas) em *Os 39 degraus* e em *Sabotador* (*Saboteur*, 1942), onde as louras (Madeleine Carroll e Priscilla Lane) são, contra a sua vontade, acorrentadas aos homens (Robert Donat e Robert Cummings).

Hitchcock poderia, também, se revelar profético em narrativas sonhadas. Quando ele filmou *Sabotagem*, em 1936, as pessoas diziam que a ideia de terroristas escondendo bombas no centro de Londres era ridícula. Hoje, infelizmente, sua ideia já foi posta em prática. O sequestro em *O homem que sabia demais* (1934, revisto e muito melhorado na nova versão de 1956) não representa mais uma ficção fantástica. E o sorriso do assassino serial de *Psicose* muitas vezes domina as notícias em nossas telas de televisão.

²O *inquilino* (*The Lodger: A Story of the London Fog*), de 1926, é o primeiro filme que Hitchcock considera como ter dirigido e que é exclusivamente inglês. Porém, antes dele, ele realizou *Number Thirteen* (1922, filme inacabado), e também dois filmes anglo-germânicos, *O jardim dos prazeres* (*The Pleasure Garden*, 1925) (exibido nesta retrospectiva) e *The Mountain Eagle* (1926, filme perdido).

O mundo dos sonhos Hitchcock é opaco, cheio de surpresas e traições, cheio de frustração e fervendo de ansiedade. Mas, finalmente, é um mundo onde nossos homens e mulheres geralmente vivem uma experiência de purificação e regeneração. Aqui encontramos a estrutura clássica da narrativa, as histórias do humanismo, os contos de conversão e redenção, quaisquer que sejam os nomes que lhes deem. O diretor nos leva a visitar, uma excursão às fronteiras do caos, um mundo em que tudo pode acontecer e tudo acaba por acontecer. Ao contrário de diretores que não chegariam aos seus pés, que muitas vezes inventam imagens de degradação, violência e morte, Hitchcock olha o mal nos olhos e não tem medo de lhe dar um nome. Hitchcock não nos mostra o que é a vida, mas o que ela *pode* ser às vezes. Imaginativo e contador de histórias, o grande Alfred Hitchcock continua surpreendentemente vivo nestes sonhos eternos, que são filmes marcantes.

NOTA DO EDITOR:

Foram utilizados no texto os títulos dos filmes em português, em detrimento aos títulos originais. Estes passaram a figurar entre parênteses, com a data de produção e com o nome do diretor, quando não informado.

DONALD SPOTO é um dos principais biógrafos de Alfred Hitchcock, tendo escrito os livros *The Art of Alfred Hitchcock* (1976; reeditado em 1999) e *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock* (1983). Famoso por suas biografias de celebridades americanas, dentre elas Laurence Olivier, Tennessee Williams, Ingrid Bergman, James Dean, Elizabeth Taylor, Grace Kelly, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe, Audrey Hepburn e Alan Bates, ele também escreveu relatos biográficos da Casa de Windsor, de Lady Di e de figuras religiosas como Jesus Cristo e São Francisco de Assis. Vários de seus livros se tornaram *best-sellers*.

TRADUÇÃO: Rachel Ades

A parte do sonho: a propósito de Hitchcock e Dalí, do surrealismo e do onirismo¹

Nathalie Bondil-Poupard

*“Tudo o que vemos ou aparece, não é mais que um sonho dentro de um sonho.”*²

Edgar Allan Poe

Alguns criticaram a “falta de rigor que expõe para encontrar a marca [do surrealismo] em quase qualquer lugar em que Hitchcock ou Fuller necessitaram. O surrealismo certamente deixou vestígios concretos de sua passagem em todas as áreas, mas vamos nos reservar de colocar, em uns tantos quantos, todos os temperos. Estar em qualquer lugar seria como estar em lugar nenhum”³. Na verdade, nós podemos dizer, de preferência, que Hitchcock está em toda parte, mas ele é, sobretudo, ele mesmo. Referindo-se conscientemente ou não em todas as influências estéticas, do romantismo ao expressionismo, do simbolismo ao surrealismo, ele se apropria, assimila e as transcende. Esta é a característica de todo grande artista. Além de que o centenário de seu nascimento não ter terminado a exegese de sua obra. Consideramos aqui a dimensão surrealista de seus filmes, a colaboração Alfred Hitchcock - Salvador Dalí⁴, a parte dos sonhos nos trabalhos do diretor.

A América estava sofrendo de “Dalinite aguda”

Quando Dalí deixou a Europa pelos Estados Unidos, ele voltou ao campo da politicagem mesquinha (ele foi expulso do grupo surrealista) e à própria guerra. Ele vê um país novo e energético, ansioso por Dalí, por seu dinheiro e por sua fama, ele não se esconde. O Museu

¹Publicado originalmente com o título “La part du rêve: à propos de Hitchcock et Dalí, du surréalisme et de l'onirisme” no livro *Hitchcock et l'Art: coïncidences fatales*. Montreal e Paris: Centre Pompidou e Mazzotta, 2001, pp. 155-171.

²Edgar Allan Poe, “Un rêve dans un rêve”, *Poèmes*, traduzido por Stéphane Mallarmé. Paris: Gallimard, 1982, p. 57.

³Alain e Odette Virmaux, *Les surréalistes et le cinéma, Anthologie*. Paris: Seghers, 1976, p.6.

⁴A bibliografia essencial para a sequência do sonho de *Quando fala o coração (Spellbound)* é: Donald Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock, Fifty Years of His Motion Pictures*, 1976, Nova York, Anchor Books, reedição 1992, pp. 135-44; James Bigwood, “Solving a Spellbound Puzzle”, *American Cinematographer*, junho de 1991, vol. 72, nº 6, pp. 34-40. Eu agradeço vivamente a M. James Bigwood por suas informações. E pelo surrealismo em Hitchcock: Michael Gould, *Surrealism and the Cinema (Open-Eyed Screening)*, South Brunswick e New York, A.S. Barnes and Company; Londres, The Tantivy Press, 1976, pp. 97-116.

de Arte Moderna de Nova York dedica a ele uma exposição em 1940. Os bailes mundanos em vitrines de butiques chiques, as suas obras e seus *happenings* à frente do seu tempo o fizeram o artista e a personalidade das mais surrealistas da época.

Logo após o sucesso de *...E o vento levou* (*Gone With the Wind*), em 1939, David O. Selznick, que trouxera Hitchcock para Hollywood e o mantinha sob contrato, queria renovar o sucesso crítico e comercial da primeira parceria entre eles, *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940). Ele propõe ao diretor o roteiro de *The House of Dr. Edwards*, escrito por James Bee- ding. Esta história foi bastante alterada por Hitchcock e pelo roteirista Ben Hecht até se tornar *Quando fala o coração*⁵ (*Spellbound*, 1945). Na edição da *Dalí News*, de 20 de novembro de 1945, um instrumento de autopromoção do artista, Dalí disse: “Meu querido amigo e agente FeFe (Felix Ferry) me encomendou um pesadelo por telefone. Foi para o filme *Quando fala o coração*. Hitchcock, o diretor, me falou do roteiro com uma paixão impressionante. Eu aceitei a sua proposta. (Hitchcock é um dos poucos personagens que conheci recentemente que possui um certo mistério.)”

Alguns anos antes, Dalí já havia trabalhado com Fritz Lang, em uma sequência de sonho para um filme da 20th Century Fox. Mas Lang sai deste trabalho após alguns dias de filmagens e a sequência de Dalí é substituída, mas seu trabalho se insere em *Brumas* (*Moontide*), um filme de Archie Mayo realizado em 1942. Para Selznick, ter os “afrescos fálicos de Dalí”, tão escandalosos, é um argumento promocional suplementar, uma pequena pitada de publicidade e, ao mesmo tempo, uma sequência de sonho artística, que bom negócio!

Para esta sequência, Hitchcock quis Dalí e explica sua escolha: “Eu exigi o Dalí. Selznick, o produtor, tinha a impressão que eu quis trabalhar com Dalí por causa da publicidade que eu teria. Ele não tinha entendido nada. O que eu estava procurando, era [...] *o lado vivo dos sonhos* [...] qualquer trabalho de Dalí é muito sólido, com bordas afiadas, perspectivas muito longas e sombras negras. Na verdade, eu queria que as sequências de sonho fossem filmadas no exterior, não em estúdio. Queria filmar à luz do dia, de modo que o cinegrafista fosse forçado a ficar ao ar livre e obter uma imagem bem contrastada. Eu insisto, eu queria evitar o clichê. Em todos os filmes, as sequências de sonho estão indistintas. Mas isso não é verdade. Dalí era a melhor pessoa para os sonhos, porque é assim que os sonhos devem ser, líquidos. É por isso que apelei para Dalí”⁶. Infelizmente, Hitchcock não obteve o efeito desejado. A sequência é feita em estúdio a partir de um cenário criado e com miniaturas pintadas, longe do efeito pretendido inicialmente pelo cineasta. Este efeito pode se assemelhar a

⁵Constance Petersen (Ingrid Bergman) é uma médica de um asilo de doentes psiquiátricos. Ela se apaixona pelo Dr. Edwardes, o novo diretor (Gregory Peck). Ela percebe que ele está doente, aterrorizado por faixas e pela cor branca, sócia de um impostor com amnésia: ele é acusado de haver matado o verdadeiro Dr. Edwardes. Mas Constance está convencida de sua inocência. Analisando seus sonhos estranhos com a ajuda de um professor, ela lhe revela as razões de seu trauma, antes mesmo de identificar o verdadeiro assassino do Dr. Edwardes.

⁶*Film Profiles, Alfred Hitchcock*, entrevistado por Philip Jenkinson para a BBC TV, s.d.

certos curtas-metragens experimentais contemporâneos de Maya Deren: influenciados pelo surrealismo, suas visões de sonho à la Jean Cocteau, que povoam paisagens solares, áridas e desérticas em *Meshes of the Afternoon* (1943-1959) ou em *At Land* (1944).

Pouca evidência direta permanece desta colaboração, com exceção de numerosas fotografias do set das obras do artista. Segundo as lembranças de sua filha Patricia, Hitchcock se entendeu muito bem com Dalí durante as filmagens. Os dois homens (Dalí tem cinco anos a menos que o diretor) partilhavam o mesmo gênio publicitário; se um era exibicionista e o outro modesto, não eram menos do que duas personalidades carismáticas, que partilhavam a mesma preocupação com o seu público e sua popularidade. Eles também tinham uma natureza complexa e violentamente contraditória, o desejo e o medo habitavam Hitchcock, e Dalí, os motores de sua arte. Eles mostravam uma obsessão similar com alimentação, metáfora do mundo como atração e repulsão: Hitchcock sonhava em filmar suas metamorfoses, do restaurante como esgoto da cidade; Dalí sonhava com uma casa comestível, com paredes de pão e cadeiras de chocolate. Os dois se referem a Lautréamont, Poe e Freud. Não há dúvida de que eles se entendiam. “Eu me dava maravilhosamente bem com Hitchcock; comecei a trabalhar quando FeFe me telefonou: ‘os estúdios Selznick adoram tudo que você faz, mas tenho que te dizer que, por agora, eles usam seu trabalho com contagotas’”.⁷

A sequência inicial do sonho compreendia cinco grandes áreas de cenário, correspondendo aos lugares imaginados por Dalí: 1) uma casa de jogo; 2) a chaminé; 3) a bola suja; 4) o deserto; e 5) a pirâmide.

0 protocolo do sonho

Além de suas imagens habituais (formigas, pianos de calda, paisagens antropomórficas, roda mole, etc.), Dalí reutiliza tudo junto a acessórios surrealistas. Por exemplo, ele imagina em seu esboço anotar para esta “imagem [me] parece melhor para terminar a sequência da casa de jogo”, uma “barata com um olho colado nas costas que atravessa mapas brancos”, “os metrônomos [que] andam precisamente sincronizados em sentido contrário”. Indica também que “o olho pode reaparecer, e serviria como corrente derretida com a roda, da cena da chaminé”. Neste inventário, à la Prévert, aparecem sucessivamente o “Objeto indestrutível” de Man Ray, criado em 1923, colocado nos quatro cantos das mesas da casa de jogo, bem como as mesas e as poltronas alçadas sobre as pernas de mulheres calçadas, móveis-objetos surrealistas que se referem ao tamborete de Kurt Seligmann ou a uma mesa de Meret Oppenheim (ambos de 1938). A parte de mapas mortais remete ao filme *Le sang d'un poète* de Cocteau (1930); o assassino por completo e a cabeça encoberta inspirada por Giorgio De Chirico ou René Magritte. Quanto à estátua bíblica, é um clichê do cinema surrealista e do

⁷Salvador Dalí, *Dalí News*, 20 de novembro de 1945, p. 2.

realismo poético: estas modernas jovens de Lot se petrificaram para sempre. São os lutadores antigos ou os amantes malditos da curta-metragem *Les mystères du château de Dé*, de 1929, ou do filme de Marcel Carné *Les visiteurs du soir*, de 1942, ou ainda as mineralogias antropomórficas de Magritte e de Dalí.

Os surrealistas exploraram muito o simbolismo do olho, fechado sobre as aparências enganosas da realidade, mas aberto para os mundos interiores do sonho (as pálpebras pintadas de Man Ray), que provém da arte simbolista (Odilon Redon). A sequência de Dalí apresenta analogias divertidas com um desenho do ilustrador romântico J. J. Grandville, outra referência dos surrealistas. Esta obra, que se intitula “Crimes et Expiation”, é um relato de um sonho. Grandville explica: “Será o pesadelo de um homem atormentado somente pelo pensamento de haver cometido um crime? Será o devaneio de um assassino que, em uma febre cerebral, é possuído pelo remorso?”⁸ Procedendo por livre associação de imagens, é a história de uma fuga que se lê de cima para baixo, seguida de uma vertiginosa senoide: um assassinato sob uma cruz, cruz que desvia a fonte, o sangue desvia a água, a mão da vítima que desvia a mão de justiça, a balança da justiça desvia o olho da justiça; aumentando abominavelmente enquanto o assassino tenta fugir em vão: “Ao mesmo tempo mil outros olhos, de uma forma semelhante a essa, olham-no e se atiram com avidez sobre ele... Seriam estes mil olhos da multidão atraídos pelo espectáculo do suplício que é preparado?”⁹

Uma dívida inegável no sonho de Dalí, uma de muitas, é este plano onde todos esses olhos fixos e *voyeurs* avançam em direção ao espectador, e olham esta mulher depravada se oferecer aos jogadores. Ela é idêntica às visões de pesadelo de Freder em *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926-1927) de Lang: dentro da casa do pecado de Yoshiwara, Maria-robô dança semidesnuda em frente a um público de medusas macho. É também uma visão de pesadelo. Dalí, que viu o filme *Metrópolis*, admira em Lang o espetáculo grandioso aliado ao pior teatralismo de imagem da história: “Oh! Fritz Lang! que procura o espetáculo mais fora de órbita e cenas grandiosas, e aguenta a emoção única de cócegas na carne”.¹⁰ O olho machucado é também um componente do complexo de castração freudiano de Édipo, e símbolo da castração da autoridade paterna, o olho de Deus. Na imagem do olho tesourado, Dalí se refere evidentemente a ele mesmo e a Luis Buñuel, ao olho – de novilho depilado e maquiado – seccionado por uma lâmina de barbear, quando nuvens deslizam sobre a lua, no prólogo de *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*) de 1928. Este ataque é um padrão surrealista emblemático, que nos remete a Alberto Giacometti com sua “Pointe à l’oeil” (cerca de 1932), como em *Os pássaros* (*The Birds*, 1963) de Hitchcock, que nos previne: “Se os pássaros decidissem [...], pelos milhões que são, de furar os olhos de todo mundo, nós nos encontraríamos agora em pleno *reino dos cegos* de H. G. Wells!”

⁸Annie Renonciat, *La vie et l’œuvre de J. J. Grandville*, Courbevoie, ACR Édition Internationale, 1985, p. 281-82. Ele representa um de “Deux rêves: Crimes et expiation”, publicado em *Magasin pittoresque*, em julho de 1847.

⁹Renonciat, p. 281-282.

¹⁰*Gaceta Literaria*, de 15 de dezembro de 1927 em *Salvador Dalí, Rétrospective 1920-1980*, 18 de dezembro de 1979 – 14 de abril de 1980, Paris, Centro Georges-Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna, 1979, p. 65.

Copiar-colar-inventar: essa sequência funciona finalmente como em um sonho, a custa de empréstimos e de reminiscências, um quebra-cabeça tipicamente daliniano ou, quem sabe, “arcimboldescos”.

As sequências ausentes de *Quando fala o coração*

A primeira das duas cenas ausentes, desenhada por Dalí e filmada por Hitchcock, é desenvolvida em um salão de baile: “Em uma das cenas da minha ‘sequência’, ela deve criar uma impressão de um pesadelo. Um peso e um sentimento de inquietação sobre estes dançarinos da sala. Eu disse a FeFe que, para dar essa impressão, eu deveria suspender no teto do salão de baile 15 pianos entre os mais pesados e mais ricamente ornamentados, que balançariam sobre a cabeça dos dançarinos. Os dançarinos manteriam a pose, mas não se moveriam, seriam só as silhuetas diminuídas dentro de uma perspectiva acelerada até se fundirem com o negro do infinito. FeFe participou dessa ideia a Hitchcock, que a aceitou com entusiasmo. Eles propuseram a ideia aos especialistas, visto que em Hollywood, há muitos especialistas, especialistas para executar qualquer coisa. Pouco tempo depois, fui aos Estúdios Selznick para filmar a cena dos pianos. Fiquei espantado que nem os pianos nem as silhuetas recortadas que representariam os dançarinos estivessem prontos. Foi aí que alguém me apontou os pianos em miniatura que estavam pendurados no teto, e aproximadamente 40 anões que, segundo os especialistas, atenderiam perfeitamente ao efeito de perspectiva que eu desejava. Pensei estar sonhando. Eles transformaram a cena com os falsos pianos e os verdadeiros anões (que deveriam ser falsos, eles também). O resultado é que os pianos não deram de todo a impressão de pianos reais pendurados por cordas prestes a romper, e que projetassem sombras sinistras no chão (um outro especialista imitou as sombras dos pianos com a ajuda de falsas sombras projetadas com a ajuda de um aparelho muito complicado), e que os anões não eram nada além do que anões. Nem Hitchcock nem eu gostamos do resultado; então decidimos suprimir a cena. De fato, a imaginação dos especialistas de Hollywood era a única coisa realmente ultrapassada”.¹¹ O perito em questão seria Hitchcock mesmo: na estreia de sua carreira como encarregado do cenário do filme *Die Prinzessin und der Geiger* (*A Blackguard*) de 1925, ele também utiliza anões para criar uma perspectiva falsa!

“Eu sou bela, ó mortais! Como um sonho de pedra.”¹²

Ingrid Bergman lembra da segunda cena: “Foi uma extraordinária sequência de 20 minutos [na verdade muito menor], que merecia estar em um museu. A ideia, em suma, era que, no espírito de Gregory Peck, eu me transformaria em estátua. Nós filmamos a cena em ordem

¹¹Dalí, p. 2.

¹²Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Spleen et Idéal, XVII, “La Beauté”, reedição, Paris, Flammarion, 1991, p. 71,

inversa a do desenrolar na tela. Eu coloquei um canudo na boca para que eu pudesse respirar, e fabricaram efetivamente uma estátua ao meu redor. Eu estava vestida com um vestido drapeado à grega, com uma coroa na cabeça, e uma seta que parecia ter atravessado meu pescoço. Depois foi a vez das câmeras. Eu estava dentro da estátua, eu estourava e a ação continuava. Quando passaram o filme em ordem inversa, se tinha a impressão que eu me transformava em estátua. Foi maravilhoso”.¹³

Dalí concebe em seu desenho o figurino da atriz, em que descreve precisamente como “um vestido drapeado de lã branca muito fina”, com “um colar de ouro sem outros adornos além da flecha de ouro cravada no centro do colar, que servia para prender o drapeado”; este “colar com flecha simboliza a barreira entre os dois amantes”. Outro acessório que acabam por não fazer, “as asas dobradas” com um “mecanismo para abrir e fechar” é disponibilizado para quando a atriz estava petrificada. Dalí tinha querido que essa estátua alada tivesse rachaduras, e que “as formigas entrassem e desaparecessem nas rachaduras”; elas “representam a vida que se refugia no interior da estátua”, outra referência à *Um cão andaluz*. Mas, justo Hitchcock, como não foi possível cobrir de formigas Ingrid Bergman, abandonou esta “estranha ideia” de Dalí.

A imagem surrealista da mulher-coluna, a musa inquietante, deusa marmórea à antiga, Vênus de Milo revisitada, paira no imaginário dos pintores surrealistas, como Dalí, Magritte e Paul Delvaux, no cinema é a figura do Destinée (?) em *Le sang d'un poète* de Cocteau, ou de Veritée em *Les enfants du paradis* de Carné (1945). É sempre o ídolo eterno em *Pandora*, de 1951, em que o diretor Albert Lewin, colecionador e amante de pinturas, queria fazer um filme com atmosfera surrealista, se inspira na obra de Delvaux. As mulheres se tornam estátuas gregas, seguindo os novos cânones da moda, inventados aqui e lá por Dalí ou De Chirico para as prestigiosas revistas *Harper's Bazaar* e *Vogue*. Acima de tudo, Dalí encontra aqui um fantasma da mulher marmorizada e inacessível, uma realidade nunca incorporada por Hitchcock, que conhece muito bem como sua figurinista Edith Head se vestiria. As musas do cineasta: Ingrid Bergman, Grace Kelly e Tippi Hedren, em seus longos vestidos imaculados, têm silhuetas de coluna. Constance Petersen não foi qualificada como um “*iceberg*” por seus colegas em *Quando fala o coração?*

“O que é essa besteira?”¹⁴

Hitchcock e Dalí saíram do *set*, o primeiro estava na Inglaterra, o segundo em Nova York. Selznick estava no comando. Após a estreia do filme em setembro de 1944, o público diz: “A sequência do sonho é muito boa. Por que não filmá-la em Technicolor?”.¹⁵ A intervenção

¹³Spoto, p. 143.

¹⁴Spoto, p. 143.

¹⁵Todos os documentos citados seguem as referências provenientes dos arquivos de Selznick, em Harry Ransom Humanities Research Center, Universidade do Texas em Austin.

do produtor Selznick é decisiva, ele escreveu em 25 de outubro: “Quanto mais eu penso na sequência do sonho de em *Quando fala o coração*, mais eu temo o pior. Isso não é culpa de Dalí; seu trabalho desta cena é muito melhor do que qualquer coisa que eu poderia imaginar”. É que, no entanto, as pinturas de Dalí não são suficientemente fotogênicas, ele quer reforçar a sua qualidade onírica sem distorcê-las, dentro dos limites impostos pelo contrato. Ele lamentou a falta de imaginação da fotografia, iluminação, adereços, etc. Selznick telegrafou a Hitchcock em 13 de novembro de 1944: “Eu pedi a Menzies que retrabalhasse as sequências do sonho, e eu creio que vamos alcançar alguma coisa muito interessante.”

William Cameron Menzies é um dos mais brilhantes cenografistas de Hollywood: ele assinou notadamente os cenários dos filmes *O ladrão de Bagdá* (*The Thief of Bagdad*, 1924) de Raoul Walsh e *...E o vento levou*, e trabalhou com Hitchcock no imenso cenário de *Correspondente estrangeiro* (*Foreign Correspondent*, 1940). Como diretor, foi precursor da ficção científica no cinema. Chamado a ajudar por Selznick, ele desenha as novas *storyboards*. Em 19 de dezembro, o agente de Dalí escreve ao produtor que o artista deveria ver a sequência do sonho, e que está pronto para apresentar novos projetos sem honorários. Na verdade, explica seu agente: “Entenda que ele está muito preocupado com o fato que seu primeiro trabalho em um filme americano seja perfeito. Ele deseja, acima de tudo, que o conjunto do trabalho reflita o seu nível habitual de qualidade.” O tempo é curto, o lançamento em Nova York está previsto para 1º de abril de 1945, e Selznick se impacienta. De outubro de 1944 a janeiro de 1945, voltamos novamente aos planos para a sequência do sonho. Seguindo o roteiro, a *storyboard* reformulada e os desenhos de Menzies, no deserto estranho imaginado por Dalí, Gregory Peck corre ao encontro de Ingrid Bergman, sentada atrás de uma escrivaninha quando subitamente ela desaparece; ele é ainda perseguido por asas sobre sua cabeça em uma paisagem com pirâmides. Na verdade, não é uma nova sequência, mas sim um ajuste reutilizando o melhor das obras de Dalí. Finalmente, as mudanças imaginadas por Menzies são abandonadas; Selznick escreveu também em 14 de fevereiro de 1945: “Eu não estou surpreso que Bill Menzies não queira que seu nome apareça nos créditos de *Quando fala o coração* [...] Independentemente das razões do Bill, eu acho que quanto a mim a cena é extremamente decepcionante”. E Ingrid Bergman se lembra: “Praticamente toda a cena foi perdida por conta dos cortes. Inútil precisar que as relações de Salvador Dalí com o Sr. David Selznick não tardarão a esfriar”.¹⁶ A sequência do sonho é atribuída nos créditos como sendo concebida “a partir de desenhos de Salvador Dalí”, e a James Basevi pela direção de arte.

Onde está que o filme desaparecido? James Bigwood relata que Hitchcock lhe jurou não ter filmado a cena com a estátua, como as fotografias mostram; segundo um de seus amigos, então militar, o filme teria sido projetado com toda a sequência antes da estreia. Nenhum traço, exceto uma fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, hoje amplamente difundida, proveniente de um negativo de 8 mm, mostra um plano excluído da montagem final; mas sua procedência permanece obscura. Em suma, a amnésia finalmente prevaleceu sobre a persistência da memória...

¹⁶Ingrid Bergman e Alan Burgess, *Ma vie*, Paris, Livre de poche, 1980, pp. 220-221.

Storyboard de QUANDO FALA O CORAÇÃO



(c) Walt Disney International



As obras de Dalí

A Dalí foi pago US\$ 4.000, e ele quis manter todas as suas obras; cada pintura valia na época US\$ 500. Selznick estava indignado: “As condições impostas por Dalí são absurdas, nós fomos colocados em uma situação absurda: é provavelmente a primeira vez um artista é pago mais do que o preço mais alto para preservar suas obras”.¹⁷ Finalmente, a produtora detém todos os direitos de exploração das obras e partilha a propriedade de 50% dos estudos e pinturas, tendo o privilégio de seleção. Um quadro será dado a Selznick, a Hitchcock e a Daniel T. O'Shea. E Dalí, precisa seu agente, diz que ficaria feliz de autografar pessoalmente o trabalho de sua escolha ao produtor.

Cinco pinturas originais de Dalí, empregadas como *matte paintings* [pinturas foscas] na sequência de sonho, são cuidadosamente preservadas pela produção interna. Elas estão listadas a seguir:¹⁸ 1) os olhos (sequência da casa de jogo) 2) o homem que cai do telhado. 3) a pintura, base da pirâmide (sequência de subida e descida), 4) o ponto de vista, e 5) o único olho. Esses cinco quadros são pintados no painel em tons monocromáticos cinzentos e de um colorido abafado, apropriado ao preto e branco da tela, a sua concepção tem as mesmas dimensões. Dalí conservou pelo menos três, cujas bordas não foram cortadas e que ainda mostram suas anotações. Pertencentes aos herdeiros do pintor, elas ainda estão em Figueiras; os outros dois quadros foram dados, e estão atualmente em coleções particulares. Suas bordas foram suprimidas, porque os quadros foram emoldurados. Além de um desenho, de um “Chevalier de la mort” [cavaleiro da morte], com dedicatória para o cineasta, “L'Oeil” [o olho] foi dado por Dalí a Hitchcock, que o manteve até a sua morte; “L'homme tombant du toit” [o homem caindo do telhado], somente assinado, teria ele dado a Selznick?

Também nesta carta, sete outros estudos de Dalí, de pequenos ou grandes formatos, são mencionados, embora Selznick se refira a uma centena. Finalmente, duas cortinas imensas para o cenário, pintadas em preto e branco sobre uma musseline, foram concebidas sob a supervisão de Dalí. Por muito tempo preservadas nos Grosh Scenic Studios, uma das duas, infelizmente, foi tingida por necessidade de uma produção posterior.

Recepção crítica

Quando fala o coração obteve um sucesso considerável. A crítica ao filme foi honrosa, especialmente quanto à interpretação de Ingrid Bergman, e se a sequência de Dalí não ganhou muito mais publicidade do que Selznick esperava (Dalí sendo um tema banal nas revistas), é geralmente apreciada, salvo algum tipo de ironia: “Ingrid arma uma estante de cinco metros

¹⁷Carta de 4 de agosto de 1944.

¹⁸Carta de 10 de janeiro de 1945. Uma outra pintura existia da sequência do baile de *Quando fala o coração*, atualmente não localizada... Ele aparentemente não faz menção aos arquivos de Selznick

de prateleiras cobertas de livros de Freud e invoca a sequência de sonho de Salvatore (sic) Dalí para provar que o crime não aconteceu desse modo”.¹⁹ Ou ainda: “Evidentemente, tem a sequência sensacional do sonho de Dalí, com as cortinas e os olhos que nos olham, um homem mascarado e pessoas sentadas em volta de uma mesa, que jogam cartas e que não passariam despercebidas na gare da Grand Central Station. São cenas que o impedem de dormir à noite, e sem dúvida que aquele que as sonhou precisa realmente de um psiquiatra”.²⁰

Freud celuloide

A ideia de um filme em cima da psicanálise veio de Selznick. Ele mesmo fazia análise, assim como Hecht, o roteirista. O psicanalista do produtor, o Dr. May E. Romm, atua como consultor científico do roteiro. A intenção pedagógica do produtor é bastante evidente no prólogo de *Quando fala o coração*. Ele escreve, por sinal, sobre o propósito do censor: “Eu acho que nós temos que explicar bem para Breen que não é uma história fácil de excitação sexual, mas uma tentativa séria para o estudo dos problemas psiquiátricos, e este, especialmente, ainda mais porque o país provavelmente terá de enfrentar milhões de problemas psiquiátricos”. E mais adiante: “A educação do público na matéria de psiquiatria é muito importante para a saúde mental e moral pública”.²¹ Psicanálise e Freud (que havia morrido há cinco anos) provém de uma época de um público aduto; quando do retorno dos soldados, havia um interrogatório, de tempos em tempos, sobre os traumatismos relacionadas à guerra. Em 1945, John Huston fez um documentário sobre o tema, *Let There Be Light*, censurado por ser demasiado realista.

Dalí não poderia ter escolhido melhor para ilustrar um sonho, contado sobre o sofá de um analista. Ele compartilha a admiração dos surrealistas pelo autor de *A interpretação dos sonhos*, e ele mesmo conta: “No período surrealista eu queria criar a iconografia do mundo interior – o mundo do extraordinário – de meu pai Freud. Eu consegui fazer isso”.²² Na verdade, “Dalí direcionou sua orientação artística em função do interesse profundo que ele tinha pela psicanálise freudiana, e pelo conhecimento que ele possuía, realmente baseado em sua exploração do inconsciente, expressa em termos pictóricos, que ele baseou em sua contribuição para o surrealismo [...] Para fazer isso, ele usa uma técnica extremamente naturalista, tanto em sua pincelada, tão precisa e perfeita, como na representação das suas imagens, realizadas de modo tão concreto e tão fotográfico quanto possível”.²³ Para apresentar a inquietante estranheza freudiana, imaginar para Hitchcock imagens tão realistas, claras, convincentes de serem surrealistas, bizarras, surpreendentes, Dalí é o artista adequado.

¹⁹Lee Mortimer para o *Daily Mirror*, s.d.

²⁰Leo Mishkin para o *The Morning Telegraph*, s.d.

²¹Carta de 22 de maio de 1944.

²²Prefácio do catálogo da exposição na Carstairs Gallery, 1958-1959, em *Salvador Dalí, Rétrospective 1920-1980*, p. 366.

²³Harriet Janis, “Paintings as a Key to Psychoanalysis”, *Art and Architecture*, Los Angeles, fevereiro de 1946; e *Salvador Dalí, Rétrospective 1920-1980*, p. 127.

O filme é cheio de referências mais ou menos explícitas de Freud, ou pelo menos à iconografia freudiana. Primeiro, o ator que interpreta o professor é uma caricatura de Freud, com seu ar sábio e paternal, seu sotaque germânico, seus óculos redondos e seu cavanhaque branco. O filme brinca com referências sexuais e faz malabarismos com a censura chocada com expressões como “ameaça sexual maciça ... exprima suas *frustrações* ... o mecanismo da sua *libido*”.²⁴ Em *Quando fala o coração*, a piscina desenhada por Constance com um garfo na toalha da mesa parece com uma vagina, o pincel de barba encharcado dentro do creme de barbear, não poderia explicitar mais que uma lâmina de barbear domesticada, fálica.

Mas os críticos não estão errados: “Os patrocinadores nos garantiram que *Quando fala o coração* foi a primeira tentativa de mostrar a psicanálise de forma ‘clara e científica’ em um filme. Eles parecem ter tido dificuldade em obter aconselhamento de um psiquiatra para fazer o filme; inclusive pediram a contruição surrealista do Sr. Salvador Dalí para algumas ‘sequências de sonho’. Isto não interfere para que os psiquiatras não se deixem prender, nem aos outros espectadores. Diga-se, sem rodeios, este filme brinca com fogo querendo fazer psicanálise. Parece com a maioria dos filmes de Hitchcock; é um filme de mistério e aventura”.²⁵ Na verdade, a intenção de Hitchcock não era ser pedagógico, mesmo compartilhando o interesse de Dalí pelo trabalho de Freud. O cineasta, que tem pouca consideração por este filme, o considera como uma caça a um homem cercado por uma pseudopsicanálise.

Dalí em Hollywood

Nos anos 1940, enquanto o cinema americano olhava cada vez mais para a arte, com a vinda de cineastas estrangeiros petrificados com a cultura da velha Europa da virada do século, o cinema surrealista europeu se revela ser uma vantagem em um cinema de papel e de cenários imutáveis. O registro é insignificante se comparado com as expectativas, exceto os dois filmes de Buñuel e Dalí, que ainda brilham no firmamento. O fracasso deste projeto coletivo é atribuído à falta de recursos financeiros e ao desinteresse do público, que se explica, contudo, por refletir uma atitude paradoxal e suicida, elogiosa à uma arte sem compromisso comercial ou estético, sempre subversiva e revolucionária, que são de fato as obras de patrocinadores pouco compatíveis com a indústria cinematográfica.

Dalí (com Cocteau) está no banco dos réus. Philippe Soupault acusa os dois de fraude: “Eu não tenho nenhuma hesitação em dizer que Cocteau e Dalí sequestraram o cinema surrealista de sua erupção, de sua verdadeira vocação”.²⁶ Ado Kyrrou, que desvalorizou injustamente a contribuição de Dalí em *Um cão andaluz*, condenou *Quando fala o coração* como sendo

²⁴Carta a Selznick, de 19 de maio de 1944, de Breen da Motion Picture Producers & Distributors of America.

²⁵A London Film Critic para o *Manchester Guardian*, de 18 de maio de 1946.

²⁶Conversa de 1965 citada em *Virmaux*, p. 81.

superficialmente surrealista: “A sequência de sonho que Dalí fez para o filme comercial de Hitchcock, *Quando fala o coração*. Freudismo básico e lixo estão ao alcance de qualquer decorador de vitrines de meias de *nylon* ou de *saint-sulpicerie*. Dalí, que era então um pintor de muito talento, já mostrava uma inclinação para esses negócios lucrativos.”²⁷ Além disso, o mesmo julgamento irreversível de Georges Ribemont-Dessaugber sobre Dalí: “Por algum tempo, [ele] parece ter degradado a doutrina surrealista ao nível de uma moda, [ele] se mantém empregado em Hollywood, mas representa não mais que uma liquidação de todo um bazar surrealista, também ultrapassado”.²⁸ O cutelo caiu.

Será Dalí um simples fazedor de truques, uma fraude do surrealismo? Será que um costureiro de alta costura que se lança no *prêt-à-porter* não pode mais pretender fazer a sua arte? A sequência de Dalí continua, porém, única e cativante. É a Alice que nos conta o seu sonho em um mundo infantil; é o cenário de uma narração de um sonho, muito longe do processo automático de imagens irracionais defendidas pelos guardiões do templo. Dalí, que critica a retórica visual de um cinema, tenta por meio da abstração, entendida esta sequência como um cenário de teatro, com as suas pinturas em miniatura. A aceleração das suas perspectivas é também um procedimento do teatro do Renascimento. O resultado é mais gráfico do que cinematográfico, mais perto de Dalí do que de Hitchcock. Mal podemos notar um toque hitchcockiano nesta grande asa sombreada sobre a pirâmide em perseguição a Gregory Peck, que evoca a sombra sinistra de uma nuvem que passa por cima das encostas nevadas em *Agente Secreto* (*Secret Agent*, 1936).

Ao contrário, Hitchcock é o mestre de sua arte quando ele evoca com brutalidade e força a chocante memória de infância de Gregory Peck, a origem do seu trauma: em quaisquer planos fulgurantes, esta visão do pesadelo traduz o horror do inescapável acidente, alternando *closes* de rostos e perspectivas mortais. Aqui, a retórica visual do cinema parece a sequência muda da queda do carrinho de bebê descendo as escadas de *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925), de Sergei Eisenstein.

Dalí, portanto, diz respeito à iconografia habitual do cinema, que transpõe as técnicas cinematográficas. Sua sequência lembra mais os truques ilusionistas de Méliés (então pouco conhecido, e cujo cinema será em seguida qualificado como surrealista). Para Dalí, a idade de ouro do cinema “surrealista” nasceu com os primeiros filmes mudos da escola italiana: “Foi a grande época do cinema histórico de Francesca Bertini, Gustavo Serena, Tulio Carminati, Pina Menichelli e muitos outros; um cinema muito verdadeiro, tão maravilhosamente próximo do teatro, cujo imenso mérito foi fornecer documentos verdadeiros e concretos sobre os distúrbios psicológicos de todo tipo, sobre o verdadeiro desenvolvimento das neuroses da infância, da realização dos desejos e fantasias mais impuras. Todo o resto é decadência.”²⁹

²⁷Ado Kyrrou, *Le surréalisme au cinéma*, Paris, Éditions Ramsay et Le Terrain Vague, 1963, reedição em 1985, pp. 208-09.

²⁸Artigo de 1946, citado em *Virmaux*, p. 294.

²⁹Antonio Urrutia, com a colaboração de Catherine Iglesias, citado em “Dalí and the Cinema”, *Homage to Salvador Dalí*, número especial de *The XXe siècle Review*, Nova York, 1980, p. 144

Dalí, que se efetivamente investiu nessa ordem, não arrebatou a satisfação esperada. Depois de várias tentativas frustradas, ele se afastou do cinema: “Eu não creio que o cinema possa, jamais, se tornar uma forma de arte. É uma forma secundária, porque muitas pessoas inter-vêm na criação”.³⁰ Mas ele irá desenvolver, em seguida, cada vez mais interesse em suas ilusões de ótica, na estereoscopia, no holograma... Colocando Andy Warhol de lado, ele foi o pintor que mais tentou incursões no campo do cinema. Após a sua colaboração com Buñuel, seus parceiros de Hollywood poderiam ter sido pior escolhidos: ele tem mais comprometimento que os Irmãos Marx, Fritz Lang, Alfred Hitchcock e Walt Disney na época. Só podemos lamentar o fracasso destes projetos. Por isso, a sequência ideal de *Quando fala o coração*, neste sentido, é melhor que um testemunho, é o filho único de Dalí para Hollywood, uma das primeiras tentativas experimentais de associar a arte ao cinema, cuja paternidade de Hitchcock deve ser reconhecida.

Os desenhos nos desenhos animados

Indubitavelmente, Hitchcock foi um pioneiro em Hollywood, ao ter êxito em combinar um artista de uma sequência onírica com a mesma em uma produção para um grande público. O filme de vanguarda de Hans Richter *Rêves à vendre*, feito com a colaboração de Alexander Calder, Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray e Marcel Duchamp, é realizado mais tarde, em 1946. Ele também será vendido como um *filme surrealista freudiano* em seu lançamento e também será taxado como *saint-sulpicerie!*

Hitchcock tem uma recaída e colabora com um pintor americano para o pesadelo de Scottie, personagem de James Stewart em *Um corpo que cai*.³¹ John Ferren, depois de ter gravitado pelo meio artístico de Paris no entre guerras, é uma figura menor na abstração americana, cujas obras possuem coloridos que se referem tanto a Henri Matisse quanto a Wassily Kandinsky. Em 1957, Hitchcock o convida a conceber a sequência do pesadelo de Scottie. O diretor, que gostava muito do trabalho deste amigo, já o havia usado em *O terceiro tiro* (*The Trouble with Harry*, 1956), onde as obras do pintor são na realidade as suas, e onde ele aparece como figurante, além de dar assessoria técnica...

Se a sequência de *Quando fala o coração* pertence mais ao universo de Dalí, o pesadelo de Hitchcock e Ferren se refere ao puro cinema visual que ele defende: as imagens desfilam sem palavras, compreendidas apenas pela sua força visual, no ritmo de uma batida de coração, o sangue reforçado pelas cores estridentes e pela simplicidade das formas, só a música de Herrmann acompanha o andamento. O roteiro especifica: a arquitetura do convento é altamente iluminada, de maneira a que todos os detalhes sejam visíveis, a silhueta desenhada de

³⁰Em 1968, citado em *Salvador Dalí, Rétrospective 1920-1980*, p. 353.

³¹Dan Auller, *Vetigo, The Making of a Hitchcock Classic*, Nova York, St. Martin's Press, 1998, pp. 43-44.

Scottie se imprime em um negro muito preciso. O escopo de imagens alucinantes, o ritmo hipnótico, e o olhar fixo e aterrorizado de James Stewart reforçam o caráter de veracidade do pesadelo que o diretor queria tanto. A alternância obsessiva das imagens, as visões que colidem no fulgurante pesadelo são todas polípticas de símbolos escondidos no inconsciente.

Hitchcock embaralha aqui a imagem real e a imagem animada. Sua curiosidade técnica e seu espírito experimental o levou a procurar fontes alternativas de inspiração visual muito amplas. Desenhos animados e quadrinhos participaram da elaboração do visual de *Pacto sinistro* (e, claro, de *O homem que sabia demais* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956 - 2ª versão). O ator James Mason relata que Hitchcock via seus atores como *animated props* (marionetes).

“A lógica dos seus filmes, [...] é um pouco a lógica dos sonhos.”³²

Logo, o filme explora os meandros da mente, como resultado das recentes descobertas sobre a psicanálise, é claro, mas esta pesquisa não pode ser compreendida sem se levar em conta a corrente cultural e estética que precedeu e atravessou o século XIX, o estudo das paixões românticas até os confins obscuros do eu simbolista. *Geheimnisse einer Seele* (1926) de Georg Wilhelm Pabst abre as portas já. Lang se cerca particularmente dos serviços de psicanalistas e psiquiatras para escrever *M, o vampiro de Dusseldorf* (*M. Eine Stadt Sucht einen Mörder*) de 1931, mais genericamente a temática dos sonhos, da fantasia e da loucura (como aqueles de Mabuse) que persegue a sua obra cinematográfica americana. Isso aparece claramente em Hitchcock no período americano, de modo que a psicanálise é uma preocupação pública e midiática nos Estados Unidos.

Herdeira de Lang, esta investigação, em meio a neuroses, faz de *Quando fala o coração* o primeiro *thriller* psicotraumático,³³ antes de *Sob o signo de Capricórnio* (*Under Capricorn*, 1949), *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), *Psicose* (*Psycho*, 1960) e *Marnie, confissões de uma ladra* (*Marnie*, 1964). Essas histórias são organizadas em torno dos efeitos psicóticos ou neuróticos do trauma, cuja vítima é um dos personagens principais da trama. E quando o cinema de Hitchcock é claramente fantástico como em *Os pássaros*, é que a dimensão surrealista continua a ser um meio de investigação para iluminar uma posição psicológica. Para colocar esses terrores mentais, o diretor cria novos efeitos visuais e sonoros: vergão branco em *Quando fala o coração*, piscando em vermelho em *Marnie*, novas imagens envolvendo os artistas nas sequências de pesadelo de em *Quando fala o coração* ou de *Um corpo que cai*; novos sons (o “Theremin” – semelhante à onda Martenot – de Miklós Rózsa em *Quando fala o coração* ou o silêncio eletrônico em *Os pássaros/ The Birds*, 1963).

³²François Truffaut, com a colaboração de Helen Scott, *Hitchcock/ Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993, p. 220.

³³Charles Derry, *The Suspense Thriller, Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*, Jefferson, N.C., McFarland & Company Inc. Publishers, 1988, pp. 194-215.

“Na noite passada, eu sonhei ...”³⁴

Mas a dimensão onírica de Hitchcock não se explica apenas através das neuroses de seus personagens. A sua relação obsessiva com a casa, objetos ou pessoas existe fora desta esfera. Tal como em Lang, o fantástico existe em Hitchcock em contos de fadas psicanalíticos ou em casas mal-assombradas, quadros cativante se maçanetas de portas fechadas tentadoras e aterrorizantes. Inevitáveis objetos de fantasia e ícones do medo, eles são para seus espectadores os recursos visuais de seu terror, utilizando um vocabulário comum com arte. Por exemplo, a preocupação do duplo pictórico que vampiriza as personagens de *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940) ou de *Um corpo que cai* de Hitchcock é a essência simbolista e vitoriana (Daphne du Maurier e Oscar Wilde). E é amplamente explorada pela pintura surrealista (Delvaux e Magritte). As sequências de sonho que abrem *Rebecca* e *Le secret derrière la porte* de Lang possuem as mesmas fontes que Cocteau em *A bela e a fera* (*La belle et la bête*) de 1946.

Hitchcock se afasta de tempos em tempos de um onirismo secreto, de referências estéticas e literárias simbolistas ou surrealistas, para acreditar no protocolo de seus próprios sonhos. Sua câmera subjetiva busca no interior dos pensamentos de seus personagens, no de seus sonhos (*Janela indiscreta/ Rear Window*, 1954), no de seu devaneio (*Um corpo que cai*), no de sua loucura (*Pacto sinistro, Psicose, Marnie* ...). Ele também ridiculariza a credibilidade: “Não há nada mais estúpido do que a lógica. [...] Eu não agrego nenhuma importância para a lógica. Nenhum dos meus filmes é baseado na lógica. Dê-me uma bomba e Descartes pode ir e cozinhar um ovo.³⁵ Ele acrescentou: “A única maneira de abordar a abstração pura em cinematografia é usar a fantasia com toda a liberdade.”³⁶

O inventor de formas surrealistas

A Breton, que considerava Poe como sendo um “surrealista em aventura”, Hitchcock parece responder: “E o surrealismo? Não estava tanto na obra de Poe como na de Lautréamont? Esta escola literária certamente teve muita influência sobre o cinema, em particular de 1925 a 1930, quando o surrealismo foi transposto na tela por Buñuel em *A idade do ouro* (*L'âge d'or*, 1930) e em *Um cão andaluz*; por René Clair em *Entr'acte* (1924); por Jean Epstein em *A queda da casa de Usher* (*La chute de la maison Usher*, 1928); e pelo acadêmico francês Jean Cocteau em *Le sang d'un poète* (1930); uma influência que eu mesmo vivi, na sequência de sonho e nas sequências sobrenaturais filmadas em alguns dos meus filmes”.³⁷

Hitchcock sonha em plena luz do dia. Sua imagem precisa e fantástica – dois efeitos que ele diz buscar – é surrealista. Para dar uma espessura onírica ao movimento de rotação de Madeleine por Scottie, em *Um corpo que cai*, ele filmou em São Francisco, em um sol peneirado, seme-

³⁴Daphné Du Maurier, em *Rebecca, a mulher inesquecível*, primeira frase.

³⁵Conversa, em 1963, com Oriana Fallaci em *Limelighters*, Londres, reedição Michael Joseph Ltd., 1967, p. 98.

³⁶Peter Bogdanovich, *Who the Devil Made It*, Nova York, Ballantine Books, 1998, p. 531.

³⁷Artigo de 1960 citado em *Gottlieb*, p. 144.

lhante a um devaneio de Yves Tanguy. Ele cria uma imagem irreal para a ter muito clara, muito afiada, muito mordaz, como em Dalí e De Chirico, o mesmo clima paranoico que existe em Edward Hopper. De Chirico e Hitchcock oferecem semelhanças em seu tratamento formal. Suas perspectivas se aceleram dramaticamente, encolhendo a pertinência da escada entre os personagens e seu meio: a colonata do memorial de Jefferson em *Pacto sinistro*, as arcadas repetidas até o infinito do convento de *Um corpo que cai* são de “La Grande Torre” e as praças metafísicas de De Chirico. O confronto visual aberrante entre a estátua colossal e o homem-inseto (cabeça colossal egípcia do Museu Britânico, em *Chantagem e confissão/ Blackmail*, 1929; Estátua da Liberdade em *Sabotador/ Saboteur*, 1942; ou no Monte Rushmore em *Intriga internacional/ North by Northwest*, 1959) oferecem uma imagem fantástica e desestabilizadora. Uma locomotiva preta assustadora aparecendo no horizonte do sonho de Ariadne dormindo na imaginação de De Chirico, involuntária metáfora da jovem Charlie na cama, quando a locomotiva chega (muito preto para Hitchcock), de seu tio Charlie assustador em *A sombra de uma dúvida*. O artista e o cineasta preferem o arquétipo: o inquietante policial com óculos escuros de *Psicose* não evocam “Il sogno del poeta” ou “Retrato de Guillaume Apollinaire” de 1914? Tudo como na obsessão de Hitchcock por luvas e objetos do cotidiano – copos, óculos, óculos de sol – que entrou no primeiro plano em uma relação de escala para a realidade entre o perverso e o preocupante como “Canto d’amore” ou “La sérénité du savant” de 1914. Sylvia Sydney, a atriz de *Sabotagem (Sabotage)*, 1936, se lembra que no curso da filmagem Hitchcock não se interessava a não ser pelas mãos e objetos.

Objetos sinuosos, portas fechadas e janelas para o pátio são as chaves dos sonhos em Hitchcock, respostas inesperadas e janelas com cortinas fechadas, como em Magritte. O que pensar de *Os pássaros*, que Fellini disse que é um poema sem fim? Pintores surrealistas, Ernst e seus “Monuments aux oiseaux”, Magritte e seus “Compagnons de la peur” ou Joseph Cornell e suas caixas de pássaros empalhados são a origem desta iconografia especial, que faz de um pássaro banal um animal inquietante e cruel.

E, ríamos um pouco, o filme mais daliniano de Hitchcock não seria *Intriga internacional*? Este filme totalmente onírico, reconhecido pessoalmente por seu criador (ele compara também a um quadro de Christopher Nevins), é pura fantasia. O herói, o falso culpado e o verdadeiro paranoico, injustamente perseguido, capturado na lógica inexorável de uma história delirante: ele encontra mulheres esfinge, esperando em pleno sol das regiões desérticas e improváveis, e se perde na paisagem antropomórfica do Monte Rushmore! Imagem e imaginação tem origem na mesma palavra.

NOTA DO EDITOR:

Foram utilizados no texto os títulos dos filmes em português, em detrimento aos títulos originais. Estes passaram a figurar entre parênteses, com a data de produção e com o nome do diretor, quando não informado.

NATHALIE BONDIL-POUPARD, diretora do Museu de Belas Artes de Montreal desde 2007, é curadora de diversas exposições, dentre elas “¡Cuba! Art et histoire de 1868 à nos jours” (2008 – 2009), “Van Dongen. Un fauve en ville” (2008-2009), “Pour l’Art ! Œuvres de nos grands collectionneurs”(2007-2008), “Maurice Denis: le paradis terrestre” (2006-2007), “Catherine la Grande: un art pour l’Empire” (2005-2006), “L’invitation au voyage: l’avant-garde française de Gauguin à Matisse de la collection du musée de l’Ermitage” (2002-2003), “Picasso érotique” (2001), e “Hitchcock et l’art: coïncidences fatales” (2000-2001), que foi exibida no Museu de Belas Artes de Montreal e no Centre Pompidou de Paris.

TRADUÇÃO: Rachel Ades

Do cinema e do assassinato como belas artes: Hitchcock e a estética do crime

Tadeu Capistrano

Pessoalmente, colocando-me no ponto de vista do técnico, não estou profundamente interessado na moral ou mensagem do filme. Sou uma espécie de pintor que pinta flores, esta mesa ou aquela janela: é a forma de tratar as coisas que me interessa. Mas, por outro lado, se eu fosse pintor, diria: "só posso pintar aquilo que contenha uma mensagem".

Acontece, talvez, que esta mensagem seja muito profunda para a pintura.

Alfred Hitchcock

Em várias entrevistas, Alfred Hitchcock declarou que gostaria de ter sido um criminalista. Ironicamente, acabou se tornando o “pai do crime” no cinema e explorou muitas artimanhas estéticas para cometer assassinatos virtuosos. Dizia que a parte mais excitante de filmar um roteiro era a escolha do melhor modo para realizar um homicídio e, com muito humor, afirmava que seu maior prazer com o cinema era fazer o público sofrer: “Não sou tão sério como o público”, dizia, “Confesso que ao vê-los chorar, sinto uma sensação de comicidade. Todos os meus filmes tem uma lógica profunda: fazer com que os espectadores sofram.”

Em suas primeiras obras, os crimes emergem do “sangue fácil” que se derramava nos melodramas sensacionalistas. Mas, os seus assassinatos estarão cada vez mais situados em uma dimensão artística, que marcará o diálogo de Hitchcock com determinadas vertentes da literatura e das artes visuais das últimas décadas do século XIX e das primeiras do XX, tais como o simbolismo e o decadentismo, o expressionismo e o surrealismo.

Nesse período, o crime excedia os discursos da criminologia e atravessava a imprensa popular, a literatura, o mundo das artes e do espetáculo. Discutir a natureza do crime implicava problematizar a natureza humana com argumentos filosóficos contra certos excessos do individualismo propagados pela cultura romântica. Tais exageros eram representados nos ímpetos anárquicos e “malditos” encontrados em obras como *Sociedade dos amigos do crime*, do Marquês de Sade, ou *Do assassinato como uma das belas artes*, de Thomas de Quincey. Entre muitos outros tesouros, tais como os contos de Edgar Allan Poe, *Crimes exemplares*, de Max Aub, e *Os cantos de Maldoror*, de Lautréamont.

Essa relação entre arte, filosofia e crime é precisamente o tema de *Festim diabólico* (*Rope*, 1948). No enredo do filme, dois jovens assassinam um amigo e depositam seu corpo em um baú, que em seguida servirá de mesa para o jantar oferecido no apartamento onde ambos moram. O motivo do crime é frívolo: o rapaz é morto porque ficou noivo de uma garota, revelando-se fraco ao ceder às convenções de uma vida comum – um estudante de Harvard que pretende levar uma vida burguesa em uma família normal. Após o assassinato, para que o crime perfeito fosse consumado em sua plenitude, era necessário brindar com uma festa que serviria de assinatura para o quadro belamente pintado pela dupla: o próprio “festim diabólico” de Hitchcock.

Porém, e para que a perfeição do crime pudesse ser atingida com todos os louros, um dos convidados à comemoração é justamente o mentor das teorizações acerca do assassinato como uma das belas artes: o professor “nietzschiano” dos rapazes. Se, por um lado, cometer o crime perfeito é uma arte, por outro lado, desvendá-lo pode chegar a ser uma arte maior. Assim, enquanto um dos assassinos teoriza sobre o “demônio da perversidade”, o inseguro “coração delator” do outro irá desvelar paulatinamente as pistas do homicídio diante dos olhos clínicos do professor-criminólogo.

Realizado como se fosse um único plano-sequência, o filme insere o espectador nesse quadro em que as cenas que discorrem sobre a filosofia do assassinato estão acompanhadas pelas inúmeras pinturas dispostas no apartamento: retratos, desenhos, paisagens – e, claro, uma natureza morta.

Apesar de estar situada em Nova York, esta trama macabra traduz o fascínio que Hitchcock sentia pelos crimes britânicos. Em um ensaio intitulado *Assassinato com molho inglês*¹, Hitchcock diferencia os crimes norte-americanos dos ingleses, chamando a atenção para o requinte destes últimos, que seriam mais “dramáticos, engenhosos e variados”. O cineasta atribui essa criatividade às condições restritivas da vida britânica nos espaços urbanos e, sobretudo, nos lugares, e com objetos típicos para se cometer crimes e encobri-los, tais como os porões, os sótãos, os serrotes, as malas e os baús. O humor negro que envolveria os assassinatos ingleses, segundo Hitchcock, seria um legado desse contraste entre a polidez britânica e a aberração do crime, tal como ocorre em *Festim diabólico*.

Outro tema que articula crime e arte nos filmes de Hitchcock se vincula aos “fenômenos da dissociação”, aqueles processos de desagregação psíquica revelados em estados de transe, hipnose ou sonambulismo, bem como na cisão da personalidade e em outros modos insólitos de percepção. Cabe lembrar que as pesquisas acerca da suposta existência de um “inconsciente corporal” e suas conexões com os fenômenos dissociativos, tais como a hipnose ou a alucinação, também fizeram parte da criminologia. Além de ter habitado essas sisudas prateleiras, esse “duplo” ou essa “segunda consciência” encarnaram em inúmeros sonâmbulos, hipnotizados, e em outros “dissociados” da literatura e do cinema.

¹Ver Sidney Gottlieb (org.). *Hitchcock por Hitchcock*. Imago Ed.: Rio de Janeiro, 1998.

Não é de se estranhar que as relações entre arte, crime e dissociação estejam entranhadas desde o início do cinema, na passagem do contexto mágico das atrações circenses para o estabelecimento da narrativa fílmica. Naqueles tempos primordiais, o cinema, como uma espécie de “manicômio óptico”, já deflagrava estados de fascinação e os mais diversos tipos de emoções espetatoriais, por meio de técnicas caligarianas de sugestão e manipulação do espectro visual. Esse poder espetacular das projeções cinematográficas foi abordado pelo próprio Hitchcock em *Assassinato* (*Murder!*, 1930) e em *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945).

A protagonista de *Assassinato*, por exemplo, é acusada de assassinar uma colega numa trama que envolve atrações circenses, acrobacias identitárias e um julgamento num tribunal que questiona o que procura dar significado a atos voluntários e involuntários. Essa discussão se refere ao estado dissociativo ou de “fuga”, no qual a suposta vilã do crime se encontrava. Tal estado pressupõe atos inconscientes, ou comandados por um “lado negro” que é impulsionado pelos mais rudes instintos da suspeita *fuguer*².

Já em *Quando fala o coração*, Hitchcock fez um filme sobre a psicanálise. Ou, como esta é apresentada na abertura: “a ciência que expulsa nossos demônios interiores”, a partir do assombro de “descobrir que você não é o que pensa ser”. Como em *Assassinato*, temos mais um caso envolvendo trauma, amnésia e crime: um homem despersonalizado não consegue se lembrar do que é e do que fez. Desconfiado de ter assassinado aquele médico do qual assumiu a personalidade, conta com a ajuda de uma psicanalista apaixonada, que o levará a desvendar a verdade do crime e o desfecho da narrativa de si.

É interessante notar o caráter caligariano – ou mabuseano – do diretor do sanatório nesse filme, o Dr. Murchison, um psiquiatra que acaba se revelando um assassino. Esta temática do duplo, muito presente no expressionismo, aqui é retomada por uma estética surrealista que fratura a narrativa clássica: na famosa ilustração dos devaneios oníricos do protagonista de *Quando fala o coração*, assinada por Salvador Dalí, há um cassino decorado com um grande painel de olhos abertos, que uma mulher atravessa com uma tesoura enquanto um homem joga cartas de naipes transfigurados, e outro sujeito sem rosto segura uma roda torta diante de um abismo. O sonho desloca e condensa o próprio enredo do filme, cujo enigma deve ser decifrado pelo espectador, como um detetive-psicanalista, através de diferentes sugestões cinematográficas e sintomas do paciente revelados nas sessões de análise da doutora Constance.

Porém, o foco das relações entre a psicanálise e a metáfora do “cinema como lugar do crime”³ estará ainda mais ajustado em *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954). Seu protagonista, Jeff, pratica o voyeurismo fazendo seu olhar penetrar, por meio de uma indiscreta luneta, nas janelas vizinhas, onde se desdobram vários “gêneros” de conduta humana. Em

²*Fuguer* é o termo (preservado assim em francês) da psiquiatria para denominar pessoas dissociadas, acometidas de despersonalização ou em “estado de fuga”.

³Ver o ensaio de Ismail Xavier “O lugar do crime: a noção clássica de representação e a teoria do espetáculo, de Griffith a Hitchcock”, em *O olhar e a cena*. Editora Cosac & Naif, São Paulo: 2003.

uma dessas janelas, o “inconsciente” do espião é espelhado por um assassino com o qual ele compartilha uma característica: Jeff, com inclinações misóginas, é avesso ao casamento, enquanto o “outro” consuma tal aversão matando a esposa.

No entanto, além desse inconsciente homicida que também reflete as emoções dos amantes do suspense, há outra dimensão autorreflexiva que deve ser considerada em *Janela indiscreta*. O tom melancólico e claustrofóbico do filme não metaforiza apenas o dispositivo cinematográfico como um espaço para “exorcizar demônios”, mas também comparece a própria crise do cinema como o espetáculo audiovisual dominante a partir da emergência da televisão. Através da janela/ tela, Jeff observa várias outras janelas que evidenciam uma profunda atomização social, em função da qual os indivíduos são cada vez mais reduzidos, como ele próprio, ao estatuto de espectadores ou *voyeurs* solitários.

Essa alusão a uma nova ordem espetacular, que traga vidas e olhares para suas imagens, emoldura situações melancólicas e solitárias que remetem às telas de Edward Hopper e seus personagens isolados em pleno auge das massas. Trata-se daquela *Multidão solitária* engendrada no seio da cultura audiovisual e consumista dos Estados Unidos em meados do século XX, aludida no próprio título do célebre estudo do sociólogo David Riesman, e logo irradiada em escala global.

Outro filme que articula voyeurismo e crime é *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958). Exibido com a tecnologia panorâmica do VistaVision, sua abertura apresenta um olho feminino que emana formas espiraladas, multicoloridas e mesmerizantes. Além de lembrar as experimentações da *Op Art* [expressão vinda do inglês Optical Art, ou arte ótica], essas imagens expressam a solicitação espectral do filme ao conjugar olhar e vertigem. Novamente, acompanhamos aqui uma narrativa de dissociações psíquicas: Scottie, um policial que sofre de acrofobia, é contratado para seguir uma mulher, Madeleine, que acredita ser uma outra, Carlotta Valdés, morta no século XIX. Como um detetive, ele segue os passos dessa misteriosa mulher e a observa apaixonadamente, até ser testemunha do seu suicídio.

Obcecado pela imagem de Madeleine, de um modo comparável ao que a ela ocorria com Carlotta, ele tenta agora “reencarná-la” em outra: Judy, uma mulher estranhamente familiar. Esse desejo de Scottie por “recriar uma imagem sexual impossível” e “querer dormir com uma morta”, em um caso de “pura necrofilia”, como declarava Hitchcock, é ornamentado por uma iconografia que remete tanto aos simbolistas como às telas dos pré-rafaelitas em suas invocações góticas e decadentistas.

Como acontece com algumas personagens de Edgar Allan Poe, Madeleine tem transe monomaniacos e olha fixamente para o quadro e a lápide de Carlotta Valdés. Essa relação fantasmagórica, que pendula entre algo vivo e algo morto, além de dialogar com o estranho fascínio do espectador pela imagem, também evoca a própria ambiguidade da narrativa do filme. Essa atmosfera hipnótica pode ser vislumbrada na sequência da visita de Madeleine ao cemitério da Misión Dolores. A personagem de Kim Novak é uma espécie de sonâmbula, cuja beleza, figurada entre lápides cinzentas e flores vermelhas, também ressucita as som-

brias mulheres de Gustave Moreau, Edward Burne-Jones, Aubrey Beardsley, bem como as dos satânicos Jean Delville e Franz Von Stuck. Um tipo de fêmea misteriosa e melancólica, caracterizada por “uma natureza noturna impenetrável”, aquela que assombrou muitos corações masculinos no século XIX, e serviu de inspiração para poetas como Charles Baudelaire e Gerard de Nerval. No entanto, a missão dessa *vamp* decadentista foi executada com plenitude em toda sadopaideia vitoriana, onde se imortalizou como a letal “bela dama sem misericórdia” no versos masoquistas de Algernon Swinburne em seu poema “Dolores”.

Esse romantismo tardio de Alfred Hitchcock será eclipsado com *Psicose* (*Psycho*, 1960), onde a relação entre crime e duplicação de personalidade adquiriram um novo corpo imortalizado nas psicopatias – e taxidermias – de Norman Bates. O cenário do filme aponta uma tensão na arquitetura do suspense, invocando, por um lado o terror dos clássicos enredos góticos que envolviam as casas mal-assombradas por almas e memórias fantasmagóricas; e por outro, ao horror, ou as modernas concepções do pavor relacionada às surpresas que os espaços urbanos podem suscitar em um corpo desprotegido. A famosa sequência do chuveiro infiltrou o terror em um espaço ordinariamente doméstico, desnudando os riscos da vulnerabilidade social e suas psicopatias. Hitchcock se orgulhava em dizer que o esfaqueamento de Marion foi cometido por cortes cinematográficos que produziram a ilusão das punhaladas. Essa atenção aos “cortes” e seus efeitos estéticos fez dessa sequência um objeto de culto cinéfilo e uma espécie de homenagem de Hitchcock aos poderes estéticos do cinema, sintetizando seu fascínio com o esquartejamento do corpo, da imagem e da visão, cuja faca utilizada, assim como a câmera, “de modo algum tocou o corpo de Janet Leigh”.

Exibido em 1960, *Psicose* foi todo um acontecimento cultural que excedeu os limites do próprio filme. Um dos mais significativos efeitos do maior sucesso de Hitchcock foi a popularização do termo “psicose”. Naquela época, os filmes de horror e os pornográficos formavam uma zona espetacular clandestina que, até então, não podia ser consumida no espaço doméstico. Isso fez com que a indústria cinematográfica solicitasse novas formas de suspense, que por vezes colapsavam com a elegância estética de Hitchcock.

Em um ensaio intitulado “Sobre o prazer do medo”⁴, Hitchcock argumentava que o medo poderia ser oferecido ao espectador de duas formas: através do suspense ou por meio do terror. O primeiro estaria relacionado a certo aviso prévio esculpido pela narrativa, enquanto o segundo estaria limitado ao efeito-surpresa, inseparável do mercado dos sustos desprovido do fino trabalho com a linguagem cinematográfica. “O suspense é mais divertido que o terror, na verdade, porque é uma experiência contínua e vai crescendo até atingir um clímax”, explicava o cineasta. “Já o terror, para ser realmente efetivo, tem de vir todo de uma vez, como um relâmpago e, conseqüentemente, é mais difícil de saborear”.

⁴Ver Sidney Gottlieb (org.). *Hitchcock por Hitchcock*. Imago Ed.: Rio de Janeiro, 1998.

No pôster original de *Psicose*, vemos o corpo de Janet Leigh anunciando com todo seu sex *appeal* em uma composição que sugere crime, medo e sensualidade: “a new and altogether different screen excitement!!!” [Uma emoção nova e diferente na tela!!!]. Ironicamente, *Psicose* transformou-se no protótipo dos filmes de horror que seriam disparados nas décadas seguintes, sobretudo através de suas vertentes *gore*, *slash*, *splatter* e afins. Graças a esses “subgêneros” da indústria cinematográfica, o sensacionalismo ganhou novo sangue: dele emergiram legiões de psicopatas consumidos em massa e idolatrados sob uma auréola *pop*. Referindo-se a esse tipo de exploração banal do horror, Hitchcock também declarou: “Não creio que a violência pela violência tenha qualquer efeito, nem sequer acho que a plateia seja tocada por ela, e muito menos mobilizada; ela é óbvia”.

Foi justamente nos anos 1960 que o cineasta britânico alcançou uma enorme popularidade. Além de ter se estabelecido como uma entidade cultural proto-warholiana, cultivando a exibição de sua própria imagem em seus filmes, Hitchcock também se tornou um carismático *showman* televisivo que anunciava o seriado *Alfred Hitchcock apresenta* (*Alfred Hitchcock Presents*). Sua inconfundível silhueta, combinada com o irônico tema musical, fez de Hitchcock uma clássica marca registrada do suspense. Esse culto *pop* o transformou em um objeto de fetiche *camp*, e suas imagens continuam mesmerizando artistas até hoje. Seus filmes se tornaram objetos de diversas experimentações artísticas em instalações, vídeos, fotografias e dispositivos digitais, bem como no próprio cinema, cujo exemplo paradigmático é a refilmagem de *Psicose* por Gus Van Sant de 1998.⁵

Em 1999, nas comemorações do centenário do seu nascimento, foi realizada a mostra *No-torius: Alfred Hitchcock and contemporary art*, no Museu de Arte Moderna de Oxford.⁶ A exibição reuniu vários trabalhos que dialogam com os filmes do famoso mestre do medo através de processos de apropriação e intervenção nas imagens, reelaborando sequências e tentando propiciar novas experiências estéticas com o universo hitchcockiano. Entre as obras artísticas exibidas havia uma citação de Chris Marker a *Um corpo que cai* em *Sans soleil* (1982), o trabalho de Victor Burgin em *The Bridge* (1984), onde é refeita a cena da tentativa de suicídio de Madeleine embaixo da ponte Golden Gate, em São Francisco, invocando-a como a Ophélia do famoso quadro pré-raphaelita de John Everett Millais.

Ainda com base em *Um corpo que cai*, Christian Marclay criou sobreposições sonoras na obra *Vertigo: soundtrack for an exhibition* (1990), produzindo novos sentidos para as sequências do filme, enquanto David Reed inseriu suas pinturas em *Scottie's Bedroom* (1994), utilizando os recursos de computação gráfica. Por sua vez, Pierre Huyghe reconstituiu *Janela indiscreta*

⁵Nota do editor: ver entrevista exclusiva com Gus Van Sant na página 299 deste catálogo.

⁶Nota do editor: ver também neste catálogo os textos “Hitchcock e o sonho”, de Donald Spoto (pp. 93-100), e “A parte do sonho: a propósito de Hitchcock e Dalí, do surrealismo e do onirismo”, de Nathalie Bondil-Poupard (pp. 101-116), publicados originalmente no livro de título homônimo ao da exposição do realizada pelo Museu de Belas Artes de Montreal e posteriormente também exibida no Centre Pompidou de Paris sobre as influências e coincidências acerca da obra de Hitchcock com outras obras de arte, *Hitchcock et l'Art: coïncidences fatales*. Montreal e Paris: Centre Pompidou e Mazzotta, 2001.

cena por cena em *Remake* (1995), recriando sua atmosfera voyeurista em 16 mm e tentando extrair reflexões sobre a memória cinematográfica ao comparar as cenas originais com as reconstituídas. Em outro trabalho instigante, baseado em *Marnie*, *confissões de uma ladra* (*Marnie*, 1964), Stan Douglas realizou *Subject to a film: Marnie* (1989), uma espécie de filme randômico que procura deflagrar questões sobre repetição, obsessão e as incontrolláveis pulsões criminais.

Porém, talvez o mais conhecido e radical trabalho de apropriação de um filme de Hitchcock seja *24 Hour Psycho* (1993), de Douglas Gordon: uma projeção do longa-metragem original em câmera lenta, a uma velocidade de dois quadros por segundo, em uma tela de dupla face, na qual o espectador poderia visualizar a obra em ambos os lados. Graças a essa desaceleração das imagens, o filme adquire um ritmo antiespetacular, permitindo que cada sequência se transforme em pequenas narrativas. Neste caso, através do “roubo” e da “perversão”, a relação entre arte, crime e cinema se revela uma experiência da duração que propicia novas e perturbadoras potências estéticas, sempre a partir do vigoroso legado de Alfred Hitchcock.

NOTA DO EDITOR:

As relações entre cinema e percepções insólitas apontadas neste texto estão discutidas mais profundamente no livro deste autor, *A luz cine ação: o cinema, o autômato e a dissociação*, a sair pela Editora Contraponto (no prelo).

TADEU CAPISTRANO é professor do Departamento de Teoria e História da Arte e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, onde desenvolve pesquisas sobre a teoria da imagem e seus campos afins. É Doutor em Literatura Comparada pela UERJ, onde desenvolveu tese sobre cinema, tecnologia e percepção com o apoio do CNPq e da Columbia University.

Fax-símile do *notebook* de Hélio Oiticica

55

31 mai. 74
1:40 AMho
wyle
BABY CONESTS

veendo agora o início de um filme de
HITCHCOCK (considerado "menor" dele)
UNDER CAPRICORN (1949) pensei
em algo q talvez seja a melhor
explicação para o q seja COSMOCOCA-
programa in progress:

nesse início de
UNDER CAPRICORN HITCHCOCK coloca insert-
falies de mapas-vivos enquanto conta
sucintamente a história da descoberta
da AUSTRÁLIA — o surgimento de SIDNEY
— a importação de escravos — e os
quadros-mapas-vivos se sucedem: o
primeiro q aparece tem um flag-pole
centralizado com a bandeira inglesa e
as cores como q aplicadas por aguadas
de projetista de urbanismo — a desen-
taças dos APS no início tem como fundo
um mapa da AUSTRÁLIA. — E depois
dessa magistral sequência de insert-falies
q parecem mistura de live action e animation

q a acat propriamente dita começa (diálogos, atores) com a cor na mesma qualidade e q submete toda a live-action à série em sequência inicial:

O q tem tudo isso com
COSMOCOCK-programa in progress?:
weird?:

NO!: É q vi de repente nessa sequência-esquema do início desse filme não só o lançamento da estrutura do filme (mapistaal como tal!) como também um esquema — ou simplesmente ESQUEMA — de toda a obra de HITCHCOCK anterior e posterior a esse filme:

Sei q há mil outras situações — momentos — nos filmes de HITCHCOCK q são mais realizados — supremos — mas nos interessam nesse caso: inserts — insert-falses (assim se chama — na série é o nome usado) revelam na sucintidade — na brevidade da sequência — ESQUEMAS — possibilidades em aberto — o não-acabado:

programa

sintese

auto: GREVE e POTEMKIN: EISENSTEIN

herdeiro: GODARD

: e COSMOCOCA porque
vem à mente:

well:

é um sonho
acordado → e digo aqui → SONHO
q é ESSENCIAL e vai com menção com
a moralista ml como JY HENRY MILLER
quando faz referência a COKE-DREAM como q
para dismisse o argumento → DREAM é
tão REAL quanto. o CONCRETO REAL — RES-
COISA —!

pois é:

Um SONHO é algo q formula
COSMOCOCA — programa in progress com mais
precisão: os fragmentos-inserts q montam o ESQUEMA
no início de UNDER APPLICATION têm semelhança
aquilo q dura ser o PROGRAM IN PROGRESS:
nas uma coleção de fragmentos mas fragmentos-
Bros q são tipologias q se juxtapõem como
um crescimento e na uma sequência linear
lógica → o MEU SONHO é 7 esses fragmentos q

no filme se referem a HITCHCOCK indivíduo-criador
total em COSMOLOGIA ná ~~na~~^{na} incorporando
descontínuamente e ao mesmo tempo vai alimentando
o q chamaria de CAMPO EXPERIMENTAL no q
defino como EXPERIMENTALIDADE BRASILEIRA:
a existência de tal CAMPO é real e forte;
com o tempo virá mostrar-se mais forte do
q a de PARIS (insuperada): o BRASIL é
mais ignorante q PARIS mas menos limitado
culturalmente e menos provinciano:
como diz MARY PEDROSA o BRASIL é um país
CONDENADO AO MODERNO: a ignorância acaba
por minimizar-lo do 'cultural' (se bem q é claro
traga o desvantajoso junto) —:

well:

nas minhas

micraturas de apropriar / alinhar / togetheressat de
fragmentos q se estruturam em blocos e protótipos
procuro e re-eliminar em grupos homogêneos
ou de carta: dirijo-me ao q me vem de
encontro na cabeça: o q é aberto e re-constituído
com o 'feito': um JOY de descobrir (-se)
MUNDI exigindo MUNDO: quando tem a ver com

a maioria de grupos programados nos quais a relação dos componentes-indivíduos fica assim como q numa relação de dívida do devedor pro credenciado: menor e limitada:

mas MEU SONHO é q COSMOCOSA a cada fragmento se modifica e acaba por formar como q uma GALAXIA de INVENÇÃO de manifestações individuais potentes:

LUZ Q INTENSIFICA:

MAS LUZ:

MAS COOL Q O COOL:

CALL ME HELIUM do HENRIK:

com PARANGOLÉ: q cria PROGRAMA INPROGRESS também: em movimento arranca no campo EXPERIMENTAL as ÁREAS DE POTENCIAL MÍTICO. tendo como atos imediatos experimentais com o CORPO e as AMBIENTAIS culminando na DANÇA q é mais mais q tudo:

na cosmocosa esse limitador de ÁREA não existe:

existe 10% na EXPERIMENTAÇÃO q sobe coletivizada e nos alivia do peso dual e subjuvengal:

algo misturado e luminoso
 como a ideia q se possa ter do q seria a
 chegada do ano 2000:

COSMOCOSM SUPRA
 a época de isolar o MÍTICO porque se
 abre / e abre / ao / o / SOGO : a
 CHANCE OPERATION:



IT IS REQUIRED
THAT YOU SEE

PSYCHO
PSYCHO

FROM THE
VERY BEGINNING!

*The next
showing of
PSYCHO
begins at —*



The manager of this theatre has been instructed, at the risk of his life, not to admit to the theatre any persons after the picture starts.

Any spurious attempts to enter by side doors, fire escapes, or ventilating shafts will be met by force.

The entire objective of this extraordinary policy, of course, is to help you enjoy **PSYCHO** more.

Alfred Hitchcock

cartaz do lançamento
de PSICÓSE

LONGAS-METRAGENS



O jardim dos prazeres

The Pleasure Garden



Patsy é corista do Pleasure Garden Music Hall. Lá ela consegue uma vaga para a dançarina Jill. Jill fica noiva de Hugh, que viaja para os trópicos, e a moça passa a flertar com outros homens. Enquanto isso Patsy casa-se com Levett, um amigo de Hugh, que após a lua de mel também segue para os trópicos.

Michael Balcon me perguntou: "Você gostaria de dirigir um filme?". Respondi: "Nunca tinha pensado nisso". E era verdade, estava muito contente em escrever roteiros e fazer o trabalho de diretor de arte, não me imaginava de jeito nenhum como diretor. (Alfred Hitchcock)

Termina a projeção, e Michael Balcon diz: "O que me espanta neste filme é que, tecnicamente, não parece um filme europeu, mas um filme americano". (Alfred Hitchcock)



Inglaterra/ Alemanha, 1925, p&b,
75 min, 35mm, mudo.

Exibição em DVD

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Gainsborough Pictures e Münchner Lichtspielkunst AG (Emelka) **PRODU- TOR** Michael Balcon e Erich Pommer **ROTEIRO** Eliot Stannard, adaptado do romance de Oliver Sandys **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Baron Ventimiglia **DI- REÇÃO DE ARTE** Ludwig Reiber **MÚSI- CA** Lee Erwin **ASSISTENTE DE DIREÇÃO E CONTINUIDADE** Alma Reville **DISTRI- BUIÇÃO** Wardour & F (1925)

ELENCO Virginia Valli (Patsy Brand), Carmelita Geraghty (Jill Cheyne), Miles Mander (Levett), John Stuart (Hugh Fielding), Ferdinand Martini (Sr. Sidey), Florence Helmingier (Sra. Si- dey), Georg H. Schnell (Oscar Hamil- ton), Karl Falkenberg (Príncipe Ivan)



O inquilino

The Lodger: A Story of the London Fog



Uma família julga ter como inquilino um jovem que pode ser “O Vingador”, um assassino serial que mata moças loiras; e temem pela vida da jovem filha, namorada de um investigador da polícia.

Nesse filme, todo meu enfoque foi de fato instintivo, foi a primeira vez que exerci meu próprio estilo. Na verdade, pode-se considerar que O inquilino é meu primeiro filme. (Alfred Hitchcock)

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. (Alfred Hitchcock)

(...) Numa história desse tipo, gostaria que ele fosse embora, de noite, e que jamais conseguíssemos saber [se o personagem era o assassino serial]. Mas não se pode fazer isso com um herói interpretado por um astro. É preciso dizer: ele é inocente. (Alfred Hitchcock)

Esse tema [do homem acusado de um crime que não cometeu] satisfaz no público o desejo de assistir ao espetáculo de episódios clandestinos, e também o desejo de se identificar com um personagem próximo de si. O tema de seus filmes é o homem comum mergulhado em aventuras extraordinárias. (François Truffaut)



Inglaterra, 1926, p&b, 79 min, 35mm, mudo. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Gainsborough Pictures e Carlyle Blackwell Productions **PRODUTOR** Michael Balcon e Carlyle Blackwell **ROTEIRO** Alfred Hitchcock, Eliot Stannard, adaptado do romance de Marie Belloc Lowndes **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Baron Ventimiglia, Hal Young (não creditado) **DIREÇÃO DE ARTE** C. Wilfred Arnold, Bertram Evans **MÚSICA** Ashley Irwin **MONTAGEM** Ivor Montagu **ASSISTENTE DE DIREÇÃO** Alma Reville **DISTRIBUIÇÃO** Wardour & F (1926)

ELENCO Ivor Novello (o inquilino), Marie Ault (a dona da pensão), June (Daisy), Arthur Chesney (o dono da pensão), Malcolm Keen (Joe, o investigador)



Chantagem e confissão

Blackmail



Alice é namorada de um policial da Scotland Yard, Frank, que parece se interessar mais pelo trabalho que pela moça. Numa noite, Alice aceita conhecer o estúdio de um pintor. O homem tenta estuprá-la e, tentando se defender, ela o mata com uma faca. Frank é encarregado das investigações, mas o casal passa a ser chantageado por um homem que testemunhou o crime.

Fiz uma coisa curiosa nessa cena [em que o pintor tenta estuprar a moça], um adeus ao cinema mudo. Nos filmes mudos, em geral o vilão era bigodudo. Então eu mostrei o pintor sem bigode, mas a sombra de uma grade de ferro, colocada no cenário de seu ateliê, desenha acima de seu lábio superior um bigode mais verdadeiro e mais ameaçador que um natural! (Alfred Hitchcock)

Inglaterra, 1929, p&b, 84 min, 35mm, mono. Exibição em 35mm. Exibição também da versão muda (35mm) e de uma divertida tomada-teste de som, tecnologia então inaugurada num filme inglês.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** British International Pictures **PRODUTOR** John Maxwell Roteiro Alfred Hitchcock, Benn W. Levy e Charles Bennett, baseado na peça de Charles Bennett, adaptado por Alfred Hitchcock **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Jack Cox **DIREÇÃO DE ARTE** Wilfred C. Arnold e Norman Arnold **MÚSICA** Campbell e Conney, com arranjos de Hubert Bath **MONTAGEM** Emile de Ruelle **DISTRIBUIÇÃO** Wardour & F (1929)

ELENCO Anny Ondra (Alice White), John Longden (detetive Frank Webber), Sara Allgood (Sra. White), Charles Paton (Sr. White), Donald Calthrop (Tracy)



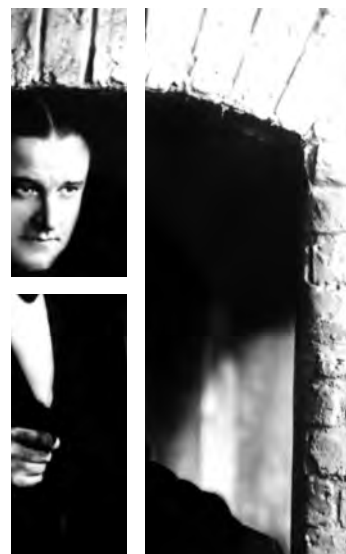
O homem que sabia demais

The Man Who Knew Too Much



Um casal inglês, que viajara de férias à Suíça com a filha, acaba testemunhando o assassinato de um francês, que antes de morrer lhes confia um plano de atentado a um embaixador estrangeiro em visita a Londres. Envolvido em um drama de espionagem, o casal tem a filha sequestrada como garantia de seu silêncio.

Sabe, dizem que um diretor não é melhor do que o seu último filme. Mas, ironicamente, antes de fazer Valsas de Viena e, assim, atingir o fundo do poço, eu havia escrito O homem que sabia demais junto com um par de outros roteiristas. Mas estava na gaveta. Quando o realizei, o filme foi aclamado, e parecia que eu tinha me recuperado. Mas a ironia é que, ao menos para mim, o filme foi realizado antes de Valsas de Viena. (Alfred Hitchcock)



Inglaterra, 1934, p&b, 75 min,
35mm, mono. Exibição em 16mm

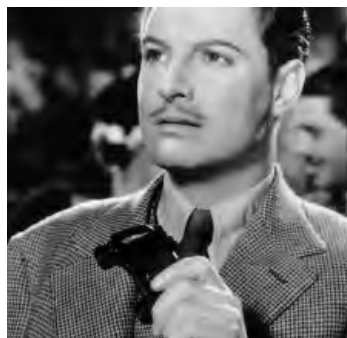
DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Gaumont British Picture Corporation
PRODUTOR Michael Balcon, Ivor
Montagu **ROTEIRO** A. R. Rawlinson,
Charles Bennett, D. B. Wyndham-
Lewis, Edwin Greenwood, adaptado
de uma história original de Charles
Bennett e D. B. Wyndham-Lewis
DIRETOR DE FOTOGRAFIA Curt
Courant **DIREÇÃO DE ARTE** Alfred
Junge, Peter Proud **MÚSICA** Arthur
Benjamin Montagem H.St.C. Stewart
DISTRIBUIÇÃO GFD (1934)

ELENCO Leslie Banks (Bob Lawrence),
Edna Best (Jill Lawrence), Peter Lorre
(Abbott), Frank Vosper (Ramon),
Hugh Wakefield (Clive), Nova Pilbeam
(Betty Lawrence), Pierre Fresnay
(Louis Bernard), Cicely Oates (Agnes),
D.A. Clarke-Smith (inspetor de polícia
Binstead), George Curzon (Gibson)



Os 39 degraus

The 39 Steps



Richard Hannay é um jovem canadense em visita a Londres. Após um *show* do Mister Memory, ele conhece Annabella Smith, que está fugindo de espiões. Ele aceita escondê-la em seu apartamento, e ela é morta no decorrer da noite. Temendo ser acusado do crime, ele foge para a Escócia em busca de descobrir os segredos que envolvem o assassinato da moça.

A verossimilhança não me interessa. É o mais fácil de se fazer. (Alfred Hitchcock)

O que me agrada em Os 39 degraus é a celeridade das transições.(...) Tem que se trabalhar muito para conseguir, mas vale a pena. Tem de se aplicar uma ideia depois da outra, sacrificando tudo à rapidez. (Alfred Hitchcock)

Esse gênero de cinema visa suprimir as cenas utilitárias para só conservar as agradáveis de filmar e agradáveis de ver. É um cinema que satifaz muito ao público e frequentemente irrita os críticos. Enquanto assistem ao filme, ou depois de terem assistido, analisam o roteiro, que naturalmente não resiste à análise lógica. Volta e meia consideram fraquezas as coisas que constituem o próprio princípio desse gênero de cinema, a começar por uma absoluta desenvoltura em matéria de verossimilhança. (François Truffaut)



Inglaterra, 1935, p&b, 86 min, 35mm, mono. Exibição em 35mm

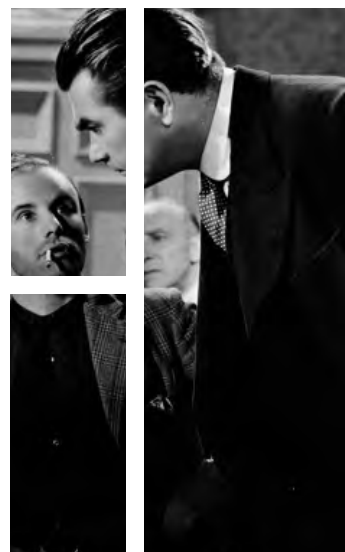
DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Gaumont British Picture Corporation **PRODUTOR** Michael Balcon e Ivor Montagu **ROTEIRO** Charles Bennett e Alma Reville, adaptado do romance de John Buchan **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Bernard Knowles **DIREÇÃO DE ARTE** Otto Werndorff e Albert Jullion **Figurino** J. Strassner **MÚSICA** Louis Levy, Hubert Bath, Jack Beaver e Charles Williams **MONTAGEM** Derek N. Twist **CONTINUIDADE** Alma Reville **DISTRIBUIÇÃO** Gaumont British (1935)

ELENCO Robert Donat (Richard Hannay), Madeleine Carroll (Pamela), Lucie Mannheim (Annabella Smith), Godfrey Tearle (Professor Jordan), Peggy Ashcroft (Margaret), John Laurie (John), Helen Haye (Sra. Jordan), Frank Cellier (Xerife Watson), Wylie Watson (Mister Memory), Gus McNaughton, Jerry Verno



Sabotagem

Sabotage



O senhor Verloc faz parte de um bando de sabotadores estrangeiros que planeja destruir Londres. Como disfarce, ele é o gerente de um pequeno cinema e vive com a esposa Sylvia e o irmãozinho dela, que nada sabem de seu segredo. Disfarçado de verdureiro, um detetive da Scotland Yard vigia o cinema. Até que seu disfarce é descoberto.

Há também um erro meu gravíssimo: o garotinho que leva a bomba. Quando um personagem passeia com uma bomba sem saber, como um simples embrulho, você cria em relação ao público um fortíssimo suspense. Ao longo de todo esse trajeto o personagem do garoto tornou-se demasiado simpático para o público, que, em seguida, não me perdoou. (Alfred Hitchcock)

Inglaterra, 1936, p&b, 76 min,
35mm, mono. Exibição em 35mm

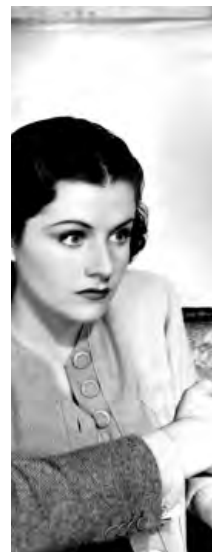
DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shepherd, Gaumont British Pictures
PRODUTOR Michael Balcon e Ivor Montagu **ROTEIRO** Charles Bennett, baseado no romance *The Secret Agent* de Joseph Conrad, adaptado por Alma Reville **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Bernard Knowles **DIREÇÃO DE ARTE** Otto Werndorff e Albert Jullion **FIGURINO** Joe Strassner **MÚSICA** Hubert Bath, Jack Beaver e Louis Levy **MONTAGEM** Charles Frend **CONTINUIDADE** Alma Reville **DISTRIBUIÇÃO** GFD (1936)

ELENCO Sylvia Sidney (Sra. Sylvia Verloc), Oskar Homolka (Karl Verloc), Desmond Tester (Stevie), John Loder (detetive Ted Spencer), Joyce Barbour (Renee), Matthew Boulton (Superintendente Talbot), S. J. Warrington (Hollingshead), William Dewhurst (Professor A. F. Chatman)



A dama oculta

The Lady Vanishes



Na volta das férias, Iris conhece uma senhora simpática, Miss Froy, no trem que a traz de volta dos Balcãs. Misteriosamente a senhora desaparece no meio do trajeto, e todos os demais passageiros negam tê-la visto. Intrigada, ela decide investigar o caso, e conta com a ajuda de um jovem estudioso de música.

Eis aqui, de novo, o McGuffin. Examinando-se a trama básica, percebe-se que não faz sentido enviar uma senhora através da Europa levando consigo algumas notas de piano que escondem um código vital. Por que simplesmente não enviaram um pombo-correio? (Alfred Hitchcock)

Inglaterra, 1938, p&b, 97 min, 35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Gainsborough Pictures **PRODUTOR** Edward Black **ROTEIRO** Sidney Gilliat e Frank Launder, baseado no romance *The Wheel Spins* de Ethel Lina White, adaptado por Alma Reville **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Jack Cox **DIREÇÃO DE ARTE** Alex Vetchinsky, Maurice Carter e Albert Jullion **MÚSICA** Louis Levy e Charles Willimas **MONTAGEM** Alfred Roome e R. E. Dearing **CONTINUIDADE** Alma Reville **DISTRIBUIÇÃO** GB (1938)

ELENCO Margaret Lockwood (Iris Henderson), Michael Redgrave (Gilbert), Paul Lukas (Dr. Hartz), Dame May Whitty (Miss Froy), Cecil Parker (Sr. Todhunter), Linden Travers (Sra. Todhunter), Naunton Wayne (Caldicott), Basil Radford (Charters), Mary Clare (a baronesa), Emile Boreo (gerente do hotel), Googie Withers (Blanche), Sally Stewart (Julie)



Rebecca, a mulher inesquecível

Rebecca



XIX, uma jovem e inocente dama de companhia se em um belo lorde e vai viver com ele na mansão Man-Max ainda vive atormentado pela morte da primeira em um acidente havido há um ano. A nova esposa izada pelas memórias dessa mulher, e se deixa do-la governanta da casa.

ão é um filme de Hitchcock. É uma espécie de conto, e própria história data do século XIX. Era uma história bem alinha, bem fora de moda. Naquela época havia muitas escritoras: não tenho nada contra, mas Rebecca, a mulher esquecível é uma história sem humor. (Alfred Hitchcock)

o início, Rebecca, a mulher inesquecível era uma história stante do seu universo, não era um thriller, não havia suspense, era um drama psicológico. Você é que foi obrigado introduzir o suspense num mero conflito de personagens, acho que isso lhe permitiu enriquecer seus filmes seguintes, alimentá-los com todo um material psicológico que, m Rebecca, a mulher inesquecível tinha sido imposto pelo mance. (François Truffaut)

um filme britânico, totalmente britânico; a história é inglesa, os atores também, e o diretor idem. (Alfred Hitchcock)

e certo modo o filme é a história de uma casa; também e pode dizer que a casa é um dos três personagens principais do filme. (Alfred Hitchcock)

EUA, 1940, p&b, 130 min, 35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**

Selznick International Pictures e United Artists **PRODUTOR** David O.

Selznick **ROTEIRO** Robert E. Sherwood e Joan Harrison, baseado no romance de Daphne du Maurier, adaptado por Philip Mac Donald e Michael Hogan

DIRETOR DE FOTOGRAFIA George Barnes **DIREÇÃO DE ARTE** Lyle Wheeler

MÚSICA Franz Waxman **MONTAGEM** Hal C. Kern **DISTRIBUIÇÃO** United Artists (1940)

ELENCO Laurence Olivier (Lorde Maxim de Winter), Joan Fontaine (Sra. de Winter), Judith Anderson (Sra. Danvers), George Sanders (Jack Favell), Nigel Bruce (Major Giles Lacy), Reginald Denny (Frank Crawley), C. Aubrey Smith (Coronel Julian), Gladys Cooper (Beatrice Lacy), Florence Bates (Sra. Van Hopper), Melville Cooper (médico legista), Leo G. Carroll



Correspondente estrangeiro

Foreign Correspondent



es, um jornalista americano, é enviado à Europa para
rir a eventualidade de uma guerra mundial. Como pri-
ro trabalho, ele deve desvendar a história de um trata-
secreto entre dois países europeus firmado pelo famoso
omata Sr. Van Meer. Porém o velho político holandês é
ustrado, e Jones é ajudado por uma moça para rastre-
m grupo de espões.

*Parece que o doutor Goebbels [ministro de Adolf Hitler] gosta-
va muito de Correspondente estrangeiro. (François Truffaut)*

*Bem, para Correspondente estrangeiro eu tinha oferecido a
Gary Cooper o papel de Joel McCrea. Sempre tive um traba-
lhão para montar os elencos de thrillers e filmes de suspense
nos Estados Unidos, porque esse tipo de história era encara-
do como de segunda classe. Na Inglaterra, isso faz parte da
literatura, e eu não tinha dificuldades. (Alfred Hitchcock)*

EUA, 1940, p&b, 120 min,
35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Walter Wanger Productions Inc. e
Selznick International Pictures **PRO-
DUTOR** Walter Wanger **ROTEIRO** Charles
Bennett e Joan Harrison **DIRETOR DE
FOTOGRAFIA** Rudolf Maté **DIREÇÃO
DE ARTE** William Cameron Menzies
e Alexander Golitzen **MÚSICA** Alfred
Newman **MONTAGEM** Otho Lovering
e Dorothy Spencer **DISTRIBUIÇÃO**
United Artists (1940)

ELENCO Joel McCrea (John Jones),
Laraine Day (Carol Fisher), Herbert
Marshall (Stephen Fisher), George
Sanders (Ffolliott), Albert Bassermann
(Sr. Van Meer), Robert Benchley
(Stebbins), Edmund Gwenn (Rowley),
Eduardo Ciannelli (Sr. Krug), Harry
Davenport (Sr. Powers), Martin Kosleck
(Tramp), Ian Wolfe (Stiles), Charles
Wagenheim, Eddie Conrad



Sabotador

Saboteur



O operário de uma fábrica de aviões, Barry Kane, testemunha o bombardeio da fábrica por um agente nazista. Na explosão, seu melhor amigo morre e ele é acusado de sabotagem. Seguindo as pistas para tentar limpar seu nome, ele inicia uma inexorável perseguição por todo os EUA.

De certo modo, Intriga internacional pode ser considerado um remake de Sabotador, dezesseis anos depois.
(François Truffaut)

EUA, 1942, p&b, 108 min,
35mm, mono. Exibição em Blu-Ray

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Universal Pictures e Frank Lloyd Productions **PRODUTOR** Frank Lloyd e Jack H. Skirball **ROTEIRO** Peter Viertel, Joan Harrison e Dorothy Parker, adaptado de uma história original de Alfred Hitchcock **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Joseph Valentine **DIREÇÃO DE ARTE** Jack Otterson **MÚSICA** Charles Previn e Frank Skinner **MONTAGEM** Otto Ludwig, Edward Curtiss **DISTRIBUIÇÃO** Universal (1942)

ELENCO Robert Cummings (Barry Kane), Priscilla Lane (Patricia Martin), Otto Kruger (Charles Tobin), Norman Lloyd (Frank Fry), Alan Baxter (Freeman), Clem Bevans (Neilson), Norman Lloyd (Frank Fry), Alma Kruger (Sra. Sutton), Vaughan Glaser (Phillip Martin), Dorothy Peterson (Sra. Mason), Ian Wolfe (Robert), Frances Carson, Murray Alper



uma dúvida

Shadow of a Doubt



lie Oakley busca refúgio
encontra a jovem sobrie-
e apesar de todo afeto e
nfiar que ele é o misterio-
pela polícia.

nbra de uma dúvida é *meu*
e expressei nesse sentido,
atisfatório para nossos ami-
o, é uma fraqueza de minha
io não me preocupar com a
e inquieto com ela. Afinal de
o! (Alfred Hitchcock)



EUA, 1943, p&b, 108 min,
35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Universal Pictures e Skirball Productions
PRODUTOR Jack H. Skirball **ROTEIRO**
Sally Benson, Gordon McDonnell,
Alma Reville e Thornton Wilder,
adaptado de uma história de Gordon
McDonnell **DIRETOR DE FOTOGRAFIA**
Joseph Valentine **DIREÇÃO DE ARTE**
John B. Goodman, Robert Boyle, A.
Gusman e L. R. Robinson **FIGURINO**
Adrian e Vera West **MÚSICA** Dimitri
Tiomkin **MONTAGEM** Milton Carruth
DISTRIBUIÇÃO Universal (1943)

ELENCO Teresa Wright (Charlotte
"Young Charlie" Newton), Joseph
Cotten (tio Charlie Oakley), MacDonald
Carey (detetive Jack Graham), Henry
Travers (Joseph Newton), Patricia
Collinge (Emma Spencer Oakley
Newton), Hume Cronyn (Herbie
Hawkins), Wallace Ford, Edna May
Wonacott (Ann Newton)





e nove destinos

Lifeboat



durante a Segunda Guerra Mun-
n U-boat alemão afundam. Um
s acaba reunido num barco sal-
alista, um engenheiro esquerdis-
rcito, um industrial de direita, um
fareiro negro e religioso, e uma
aços o cadáver do filho. Os náu-
um homem do mar, o capitão do
a embarcação deles, e o único

destinos foi influenciado apenas pela
osmos da guerra. (Alfred Hitchcock)

tempo um conflito psicológico e uma
al. Os dois elementos se entrelaçam
a se prejudicarem. (François Truffaut)

EUA, 1943, p&b, 96 min,
35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
20th Century Fox Produtor Kenne-
th Mac Gowan e Alfred Hitchcock
ROTEIRO Jo Swerling, Ben Hecht e
Alfred Hitchcock, adaptado de uma
história original de John Steinbeck
DIRETOR DE FOTOGRAFIA Glenn Mac
Williams e Arthur C. Miller **DIREÇÃO DE**
ARTE James Basevi e Maurice Rans-
ford **FIGURINO** René Hubert **MÚSICA**
Hugo Friedhofer **MONTAGEM** Dorothy
Spencer **DISTRIBUIÇÃO** 20th Century
Fox (1944)

ELENCO Tallulah Bankhead (Constance
"Connie" Porter), John Hodiak (John
Kovac), William Bendix (Gus Smith),
Walter Slezak (Willy), Mary Anderson
(Alice MacKenzie), Henry Hull
(Charles S. Rittenhouse), Heather
Angel (Sra. Higgins), Hume Cronyn
(Stanley "Sparks" Garrett), Canada
Lee (George "Joe" Spencer)



(c) Walt Disney International

Quando fala o coração

Spellbound



O Dr. Anthony Edwardes é enviado para substituir o Dr. Murchison como diretor de uma casa para doentes mentais. Mas logo Murchinson percebe que seu sucessor é um impostor e chama a polícia. Edwardes foge, seguido pela Dra. Constance Peterson, que se apaixonou por ele e acredita que ele é um médico que sofre de amnésia.

Queria apenas fazer o primeiro filme de psicanálise. Trabalhei com Ben Hecht [roteirista], que volta e meia consultava psicanalistas famosos. (Alfred Hitchcock)

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. 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 minha única razão era minha vontade de conseguir sonhos muito visuais, com traços agudos e claros, numa imagem mais clara que a do filme, justamente. Eu queria Dalí pelo aspecto incisivo de sua arquitetura, as sombras compridas, o infinito das distâncias, as linhas que convergem na perspectiva... os rostos sem formas... Naturalmente, Dalí inventou coisas estranhíssimas, impossíveis de realizar. (Alfred Hitchcock)

EUA, 1945, p&b, 111 min,
35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Selznick International Pictures, Vanguard Films e United Artists
PRODUTOR David O. Selznick **ROTEIRO** Ben Hetch, baseado do romance *The House of Dr. Edwardes* de Francis Beeding, adaptado por Angus MacPhail
DIRETOR DE FOTOGRAFIA George Barnes
DIREÇÃO DE ARTE James Basevi e John Ewing, com a colaboração de Salvador Dalí **FIGURINO** Howard Greer **MÚSICA** Miklós Rózsa **MONTAGEM** William H. Ziegler e Hal C. Kern **DISTRIBUIÇÃO** United Artists (1945)

ELENCO Ingrid Bergman (Dra. Constance Petersen), Gregory Peck (John Ballantyne), Michael Chekhov (Dr. Alexander Brulov), Leo G. Carroll (Dr. Murchison), Rhonda Fleming (Mary Carmichael), John Emery (Dr. Fleurot), Norman Lloyd (Sr. Garmes), Bill Goodwin (detetive), Steven Geray



Interlúdio

Notorious



da Segunda Guerra Mundial, um espião nazista acusado por um tribunal americano, e sua filha Alicia levar uma vida depravada. Ela é então solicitada pelo governo Devlin a retomar o contato com Sebastian, um antigo amigo de seu pai, e espião-falsa, um esconderijo de espiões nazistas no Rio de Janeiro. Alicia e Devlin desenvolvem um romance, mas ela acaba se envolver demais com seu trabalho.

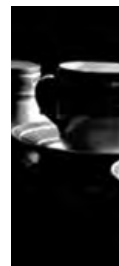
Interlúdio é realmente o meu preferido, pelo menos de todos os seus filmes em preto e branco. (François Truffaut)

Interlúdio foi relançado várias vezes no mundo inteiro, o que me muito me alegra, pois, vinte anos depois, permanece extraordinariamente moderno. (François Truffaut)

O grande êxito de Interlúdio deve-se provavelmente ao fato de que ele atinge o auge da estilização e o auge da simplificação. (François Truffaut)

É o filme que a partir de Interlúdio você foi considerado não só um especialista do suspense, mas também um especialista do amor físico no cinema. (François Truffaut)

Interlúdio deu ao público o grande privilégio de beijar Cary Grant e Ingrid Bergman juntos. Foi uma espécie de ménage à trois temporário. (Alfred Hitchcock)



EUA, 1946, p&b, 101 min, 35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** RKO Radio Pictures e Vanguard Films **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Ben Hetch, adaptado de uma história de Alfred Hitchcock **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA** Ted Tetzlaff **DIREÇÃO DE ARTE** Albert S. D'Agostino, Carrol Clark, Darrel Silvera e Claude Carpenter **FIGURINO** Edith Head **MÚSICA** Roy Webb **MONTAGEM** Theron Warth **DISTRIBUIÇÃO** RKO (1946)

ELENCO Ingrid Bergman (Alicia Huberman), Cary Grant (Devlin), Claude Rains (Alexander Sebastian), Leopoldine Konstantin (Madame Konstantin), Louis Calhern (Paul Prescott), Reinhold Schünzel (Dr. Anderson), Moroni Olsen (Walter Beardsley), Ivan Triesault (Eric Mathis), Alex Minotis (Joseph), Wally Brown (Sr. Hopkins), Charles Mendl (Comodoro)



Agonia de amor

The Paradine Case



Anthony Keane é um advogado contratado para defender a bonita e rica senhora Paradine, acusada de ter assassinado o marido cego. Keane dedica-se totalmente ao caso e, mesmo sendo casado com uma linda mulher, acaba se apaixonando por sua cliente.

Para mim, o interesse do filme era mostrar uma mulher tal como a Sra. Paradine, que abruptamente é jogada nas mãos da polícia, todas as formalidades a que tem de se submeter ao sair de casa escoltada por dois inspetores e dizendo à sua camareira: "Não creio que estarei de volta para o jantar". (Alfred Hitchcock)

EUA, 1947, p&b, 125 min,
35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Vanguard Films **PRODUTOR** David O.
Selznick **ROTEIRO** David O. Selznick,
baseado no romance de Robert
Hichens, adaptado por Alma Reville
DIRETOR DE FOTOGRAFIA Lee Garmes
DIREÇÃO DE ARTE J. Mac Millan
Johnson e Thomas Morahan **FIGURINO**
Travis Banton **MÚSICA** Franz Waxman
MONTAGEM Hal C. Kern e John Faure
DISTRIBUIÇÃO United Artists (1947)

ELENCO Alida Valli (Sra. Paradine),
Gregory Peck (Anthony Keane),
Ann Todd (Sra. Gay Keane), Charles
Laughton (juiz Thomas Horfield),
Charles Coburn (Sr. Simon Flaquer),
Ethel Barrymore (Lady Sophie Horfield),
Louis Jourdan (Andre Latour), Leo G.
Carroll (Sr. Joseph), Joan Tetzl (Judy
Flaquer), Isobel Elsom



(c) NBC Universal



Festim diabólico

Rope



va York, dois jovens amigos
volúpia de cometer o crime
do em um baú na sala, onde
para um pequeno grupo, que
do morto, além de um antigo

*as] Quando passávamos de um
e da sala ou da entrada desapa-
posos; os móveis também, mon-
um pouco a pouco empurrados.
esse filme era realmente um espe-*

*a de Festim diabólico, [tratando]
fota; acho que esse filme repre-
nte numa carreira; é a realização
etor deve afagar a certa altura da
untar as coisas a fim de obter um
Truffaut)*

EUA, 1948, cor, 80 min,
35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Warner Bros. Pictures e Transatlantic
Pictures **PRODUTOR** Sidney Bernstein
e Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Arthur
Laurents, baseado na peça de Patrick
Hamilton, adaptado por Hume Cronyn
DIRETOR DE FOTOGRAFIA Joseph
Valentine e William V. Skall **DIREÇÃO DE**
ARTE Perry Ferguson **FIGURINO** Adrian
MÚSICA Leo F. Forbstein **MONTAGEM**
William H. Ziegler **DISTRIBUIÇÃO**
Warner Bros (1949)

ELENCO James Stewart (Rupert
Cadell), John Dall (Brandon Shaw),
Farley Granger (Phillip Morgan), Joan
Chandler (Janet Walker), Cedric
Hardwicke (Sr. Henry Kentley),
Constance Collier (Sra. Anita Atwater),
Douglas Dick (Kenneth Lawrence),
Edith Evanson (Sr. Wilson), Dick
Hogan (David Kentley)



Pavor nos bastidores

Stage Fright



Jonathan Cooper é procurado pela polícia, que suspeita de ele ter matado o marido de sua amante. Sua amiga Eve Gill se oferece para escondê-lo, e Jonathan conta a ela que sua amante, a atriz Charlotte Inwood, é a verdadeira assassina. Eve decide investigar por si própria, e quando ela conhece o detetive encarregado do caso, se apaixona por ele.

François Truffaut: Pavor nos bastidores *não acrescenta nada à sua glória; é realmente um filmezinho policial inglês na tradição de Agatha Christie, e justamente um desses whodunits que você reprova...*

Alfred Hitchcock: *É verdade, mas havia um elemento que me interessava: a ideia de filmar uma história sobre o teatro.*

O livro tinha saído pouco tempo antes e vários críticos literários haviam mencionado em suas resenhas: "Esse romance daria um bom filme para Hitchcock". E eu, como um idiota, levei-os ao pé da letra! (Alfred Hitchcock)

Sabe, fiz nessa história uma coisa que jamais deveria ter me permitido... um flashback que era uma mentira. (Alfred Hitchcock)



Inglaterra, 1950, p&b, 110 min, 35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Warner Bros. Pictures **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Whitfield Cook, baseado nas histórias "Man Running" e "Outrun the Counstable" de Selwyn Jepson, adaptado por Alma Reville **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Wilkie Cooper **DIREÇÃO DE ARTE** Terence Verity **FIGURINO** Milo Anderson, Christian Dior **MÚSICA** Leighton Lucas **MONTAGEM** Edward B. Jarvis **DISTRIBUIÇÃO** Warner Bros (1950)

ELENCO Marlene Dietrich (Charlotte Inwood), Jane Wyman (Eve Gill e Doris Tinsdale), Richard Todd (Jonathan Cooper), Michael Wilding (Wilfrid O. Smith), Alastair Sim (Comodoro Gill), Sybil Thorndike (Sra. Gill), Kay Walsh (Nellie Goode), Miles Malleson (Sr. Fortesque), Hector MacGregor (Freddie Williams), Joyce Grenfell, André Morell, Patricia Hitchcock (Chubby Bannister)



Pacto sinistro

Strangers on a Train



Em trem, o jovem campeão de tênis Guy é abordado por Bruno, um admirador seu. Bruno acha que tem o plano certo para se livrar do próprio pai, e propõe a Guy um velho acordo: Bruno assassina Miriam, a esposa de Guy, e não quer conceder-lhe o divórcio para que ele se case com a bela Anne Morton, filha do governador, e em troca o pai de Bruno mata o pai de Bruno. Guy não aceita a proposta, mas ele leva a cabo a sua parte da barganha e mata Miriam. Bruno cobra a parte de Guy no trato e o ameaça com falsas acusações que o incriminam pelo assassinato da esposa.

Diversas vezes pensei que, se tivesse lido o roteiro, não o teria achado bom. É preciso realmente assistir ao filme. (François Truffaut)

Um aspecto admirável nesse filme é a manipulação do tempo. Esse jogo com o tempo é assombroso. (François Truffaut)

São frequentes em seus filmes, mais ainda em Pacto sinistro, não só inverossimilhanças, não só coincidências, mas também uma imensa dose de arbitrariedades, de coisas injustificadas que, na tela, se transformam em pontos fortes graças apenas à sua autoridade e a uma lógica de espetáculo absolutamente pessoal. (François Truffaut)

EUA, 1951, p&b, 103 min,
35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Warner Bros. Pictures **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Raymond Chandler e Czenzi Ormonde, baseado no romance de Patricia Highsmith, adaptado por Whitfield Cook **DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA** Robert Burks **DIREÇÃO DE ARTE** Ted Haworth e George James Hopkins **FIGURINO** Leah Rhodes **MÚSICA** Dimitri Tiomkin **MONTAGEM** William H. Ziegler **DISTRIBUIÇÃO** Warner Bros (1951)

ELENCO Farley Granger (Guy Haines), Robert Walker (Bruno Antony), Ruth Roman (Anne Morton), Leo G. Carroll (Sen. Morton), Patricia Hitchcock (Barbara Morton), Kasey Rogers (Miriam Joyce Haines), Marion Lorne (Sra. Antony), Jonathan Hale (Sr. Antony), Howard St. John (Capitão Turley), John Brown, Norma Varden



A tortura do silêncio

I Confess



Otto Keller e sua esposa Alma são imigrantes alemães e trabalham numa igreja católica no Canadá. Flagrado roubando pelo dono de uma casa onde ele trabalha como jardineiro, acaba matando o homem, o advogado Vilette. Atormentado pela culpa, Otto se confessa com o padre Logan. Recusando-se a responder às perguntas dos investigadores, o padre Logan se torna o principal suspeito do assassinato, mas não pode revelar a verdade devido ao sigilo da confissão.

O tema do filme é, mais uma vez, o da transferência de culpa, mas aqui renovada pela religião e por uma ideia intransigente da confissão. (François Truffaut)

Creio que o resultado ficou pesado. Faltaram humor e finura ao tratamento dado ao tema. Não quero dizer que fosse necessário pôr mais humor no filme, mas pessoalmente deveria ter posto mais humor na minha atitude, como em Psicose: uma história séria contada com ironia. (Alfred Hitchcock)

Mesmo assim há coisas muito lindas em A tortura do silêncio. Ao longo de todo o filme, [Montgomery] Clift caminha; é um movimento para a frente que combina com o formato do filme e é bonito porque concretiza a ideia de retidão. (François Truffaut)



EUA, 1952, p&b, 95 min,
35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Warner Bros. Pictures **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** George Tabori e William Archibald, baseado na peça *Our Two Consciences* de Paul Anthelme **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Robert Burks **DIREÇÃO DE ARTE** Edward S. Haworth e George-James Hopkins **FIGURINO** Orry-Kelly **MÚSICA** Dimitri Tiomkin **MONTAGEM** Rudi Fehr **DISTRIBUIÇÃO** Warner Bros (1953)

ELENCO Montgomery Clift (padre Michael William Logan), Anne Baxter (Ruth Grandfort), Otto E. Hasse (Otto Keller), Karl Malden (Inspetor Larrue), Brian Aherne (Willy Robertson), O. E. Hasse (Otto Keller), Roger Dann (Pierre Grandfort), Dolly Haas (Alma Keller), Charles Andre (padre Millars)



(c) Warner Brothers

Disque M para matar

Dial M for Murder



Enquanto o marido tenista Tony viajava em competição, Margot teve um rápido caso com o romancista americano Mark Cummings. Temendo perder a rica esposa para o escritor, Tony planeja matá-la e receber a herança. Para isso, chantageia um aventureiro necessitado e o convence a estrangulá-la em casa. Porém as coisas não acontecem como ele tinha planejado.

François Truffaut: *Estamos em 1953, com Disque M para matar...*

Alfred Hitchcock: *...Sobre o qual podemos passar rapidamente, pois não temos muito a dizer.*

Aparentemente é um filme de diálogos e, no entanto, a perfeição da decupagem, do ritmo, da direção dos cinco atores é tamanha que escutamos cada frase em atitude de recolhimento. (François Truffaut)

Tínhamos um pouco disso [da ideia do público voyeur] em Disque M para matar. (Alfred Hitchcock)



EUA, 1954, cor, 105 min,
35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Warner Bros. Pictures **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Alfred Hitchcock, adaptado da peça de Frederick Knott **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Robert Burks **DIREÇÃO DE ARTE** Edward Carrere e George-James Hopkins **FIGURINO** Moss Mabry **MÚSICA** Dimitri Tiomkin **MONTAGEM** Rudi Fehr **DISTRIBUIÇÃO** Warner Bros (1954)

ELENCO Ray Milland (Tony Wendice), Grace Kelly (Margot Mary Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), Anthony Dawson (Capitão Lesgate), John Williams (Inspetor Hubbard), Leo Britt, Patrick Allen (Detetive Pearson), George Leigh (Detetive William), George Alderson, Robin Hughes (Sargento O'Brien)



(c) NBC Universal

Janela indiscreta

Rear Window



Imobilizado em casa com uma perna quebrada, o repórter fotográfico Jeff se diverte observando a vida dos vizinhos dos apartamentos em frente ao seu. Logo passa a desconfiar que um homem matou a esposa, e conta com a ajuda da namorada Lisa, uma consutora de moda da alta-sociedade, e da sua enfermeira Stella para desvendar o mistério.

Tinha aqui uma possibilidade de fazer um filme puramente cinematográfico. Você tem o homem imóvel que olha para fora (...), o que ele vê e (...) a reação dele. Isso representa o que conhecemos como a mais pura expressão da ideia cinematográfica. (Alfred 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 o 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. (Alfred Hitchcock)

E 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 gestos que ilustram o problema do amor e do casamento. (François Truffaut)

Janela indiscreta é, talvez, com Interlúdio, o seu melhor roteiro, em todos os sentidos: construção, unidade de inspiração, riqueza dos detalhes...(François Truffaut)



EUA, 1954, cor, 112 min,
35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Paramount Pictures e Patron Inc.
PRODUTOR Alfred Hitchcock **ROTEIRO**
John Michael Hayes, baseado numa
novela de Cornell Woolrich **DIRETOR**
DE FOTOGRAFIA Robert Burks **DIREÇÃO**
DE ARTE Hal Pereira, Joseph McMillan
Johnson, Sam Comer e Ray Mayer
FIGURINO Edith Head **MÚSICA** Franz
Waxman **MONTAGEM** George Tomasi-
ni **DISTRIBUIÇÃO** Paramount (1954)

ELENCO James Stewart (L. B. "Jeff"
Jeffries), Grace Kelly (Lisa Carol
Fremont), Wendell Corey (Detetive
Thomas J. Doyle), Raymond Burr
(Lars Thorwald), Thelma Ritter (Stella),
Judith Evelyn (Miss Coração Solitário),
Ross Bagdasarian (o compositor),
Georgine Darcy (Srta. Torso), Sara
Berner, Frank Cady, Jesslyn Fax,
Rand Harper, Havis Davenport



Ladrão de casaca

To Catch a Thief



Expatriado dos EUA, John Robie é um ladrão aposentado que vive bem na Côte d'Azur. A ocorrência de uma série de assaltos a mansões e roubos de joias, que tem a sua marca registrada, fazem dele o principal suspeito pelos crimes. Para provar sua inocência, ele faz sua própria investigação de quem é o verdadeiro ladrão.

Foi sobretudo com Ladrão de casaca que os jornalistas se interessaram pela sua concepção de heroína de cinema; várias vezes você declarou que Grace Kelly lhe interessava porque, nela, o sexo era "indireto". (François Truffaut)



EUA, 1955, cor, 106 min,
35mm, mono. Exibição de cópia
nova em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Paramount Pictures **PRODUTOR** Alfred
Hitchcock **ROTEIRO** John Michael
Hayes, baseado no romance de
David Dodge **DIRETOR DE FOTOGRAFIA**
Robert Burks **DIREÇÃO DE ARTE** Hal
Pereira, Joseph McMillan Johnson,
Sam Comer e Arthur Krams
FIGURINO Edith Head **MÚSICA** Lynn
Murray **MONTAGEM** George Tomasini
DISTRIBUIÇÃO Paramount (1955)

ELENCO Cary Grant (John Robie), Grace
Kelly (Frances Stevens), Jessie Royce
Landis (Jessie Stevens), Brigitte Auber
(Danielle Foussard), John Williams
(H.H. Hughson), Charles Vanel
(Bertani), Jean Martinelli (Foussard),
Georgette Anys (Germaine)



O terceiro tiro

The Trouble with Harry



dia no campo em Vermont, ouvem-se três tiros. Harry é encontrado na floresta. E várias pessoas têm motivos para provocar a sua morte.

O terceiro tiro é um enfoque do humor macabro, rigorosamente inglês. Fiz esse filme para provar que o público americano era capaz de apreciar o humor inglês. (Alfred Hitchcock)

Este filme que fiz muito livremente sobre um assunto que não foi escolhido, e, quando ficou pronto, ninguém sabia o que fazer com ele, como distribuí-lo. É muito especial, mas eu não tinha nada de especial. (Alfred Hitchcock)

Este filme respondia a meu desejo de trabalhar no contraste, contra a tradição, contra os estereótipos. Em O terceiro tiro, o melodrama sai da noite negra e é levado à luz do dia. É como se mostrasse um assassinato à beira de um riacho que canta, em cuja água límpida eu derramasse uma gota de sangue. (Alfred Hitchcock)

EUA, 1956, cor, 99 min,
35mm, mono. Exibição em Blu-Ray

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Paramount Pictures e Alfred J. Hitchcock Productions **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** John Michael Hayes, baseado no romance de Jack Trevor Story **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Robert Burks **DIREÇÃO DE ARTE** Hal Pereira, John B. Goodman, Sam Comer e Emile Kuri **FIGURINO** Edith Head **MÚSICA** Bernard Herrmann **MONTAGEM** Alma Macrorie **DISTRIBUIÇÃO** Paramount (1956)

ELENCO John Forsythe (Sam Marlowe), Shirley MacLaine (Jennifer Rogers), Edmund Gwenn (Capitão Albert Wiles), Mildred Natwick (Miss Ivy Gravely), Mildred Dunnock (Sra. Wiggs), Jerry Mathers (Arnie Rogers), Royal Dano (Xerife Calvin Wiggs), Parker Fennelly (o milionário), Barry Macollum (o vagabundo), Dwight Marfield (Dr. Greenbow)



Homem que sabia demais

The Man Who Knew Too Much



...mília americana em férias no Marrocos conhece um homem no trem. No dia seguinte, em um mercado local, testemunhando o assassinato deste homem, que se morrer lhes confia um plano de atentado a um viajador estrangeiro em visita a Londres. Envolvido em uma trama de espionagem, o casal tem o filho sequestrado e precisa garantir de que eles manterão o segredo.

Digamos que a primeira versão foi feita por um amador de talento, ao passo que a segunda foi feita por um profissional.
(Alfred Hitchcock comparando as duas versões do filme)



EUA, 1956, cor, 120 min,
35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Paramount Pictures e Filmwite Productions **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** John Michael Hayes e Angus MacPhail, adaptado de uma história de Charles Bennett e D. B. Wyndham-Lewis **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Robert Burks **DIREÇÃO DE ARTE** Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer e Arthur Krams **FIGURINO** Edith Head **MÚSICA** Bernard Herrmann **MONTAGEM** George Tomasini **DISTRIBUIÇÃO** Paramount (1956)

ELENCO James Stewart (Dr. Benjamin McKenna), Doris Day (Josephine Conway McKenna), Brenda De Banzie (Lucy Drayton), Christopher Olsen (Hank McKenna), Bernard Miles (Edward Drayton), Ralph Truman (Inspetor Buchanan), Daniel Gélin (Louis Bernard), Mogens Wieth, Alan Mowbray, Hillary Brooke



O homem errado

The Wrong Man



Manny Balestrero é um honesto e dedicado músico do Stork Club de Nova York. Quando sua esposa Rose precisa de dinheiro para um tratamento dentário, Manny procura um escritório local para fazer um empréstimo. Porém os empregados do lugar o confundem com um ladrão e chamam a polícia. Baseado na história real de Manny Balestrero, o filme narra o que aconteceu com ele e sua família.

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

Meu desejo de me aproximar da verdade foi grande demais e morri de medo de me conceder a licença dramática necessária. (Alfred Hitchcock)

Acho sobretudo que o seu estilo, que chegou à perfeição no campo da ficção, está forçosamente em contradição com a estética do puro documentário. Essa contradição é sensível ao longo de todo o filme. Você estilizou os rostos, os olhares e os gestos; ora, a realidade jamais é estilizada. Você dramatizou fatos reais e isso retirou-lhes toda a realidade. (François Truffaut)



EUA, 1957, p&b, 105 min,
35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Warner Bros. Pictures **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Maxwell Anderson e Angus MacPhail, baseado no livro *The True Story of Christopher Emmanuel Balestrero* de Maxwell Anderson **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Robert Burks **DIREÇÃO DE ARTE** Paul Sylbert e William L. Kuehl **MÚSICA** Bernard Herrmann **MONTAGEM** George Tomasini **DISTRIBUIÇÃO** Warner Bros (1956)

ELENCO Henry Fonda (Christopher Emanuel "Manny" Balestrero), Vera Miles (Rose Balestrero), Anthony Quayle (Frank D. O'Connor), Harold J. Stone (Detetive Bowers), Charles Cooper (Detetive Matthews), John Heldabrand (Tomasini), Esther Minciotti (Mama Balestrero), Doreen Lang (Ann James), Laurinda Barrett (Constance Willis), Norma Connolly (Betty Todd), Nehemiah Persoff, Lola D'Annunzio



Um corpo que cai

Vertigo



Scottie, um detetive de São Francisco que sofre de vertigens, é afastado do dia a dia da profissão. Contratado por um velho e rico amigo para seguir sua bela mulher Madeleine, que está agindo de forma estranha e teme-se por seu suicídio, ele acaba se apaixonando por ela.

O que mais me interessava eram os esforços feitos por James Stewart para recriar uma mulher, a partir da imagem de uma falecida.(...) É a situação fundamental do filme. Todos os esforços de James Stewart para recriar a mulher são mostrados, cinematograficamente, como se ele procurasse despi-la em vez de vesti-la. (Alfred Hitchcock)

Há em Um corpo que cai uma certa lentidão, um ritmo contemplativo que não encontramos em seus outros filmes, no mais das vezes construídos sobre a rapidez, a fulgurância. (François Truffaut)

A atriz que vemos na tela é uma substituta [Hitchcock havia se inspirado em Vera Miles para o papel de Madeleine], o que torna o filme mais curioso ainda na medida em que essa substituição constitui o próprio argumento do filme. (François Truffaut)



EUA, 1958, cor, 128 min, 35mm, Dolby Digital. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Paramount Pictures e Alfred J. Hitchcock Productions **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Alec Coppel e Samuel A. Taylor, baseado no romance *D'Entre les morts* de Pierre Boileau e Thomas Narcejac **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Robert Burks **DIREÇÃO DE ARTE** Hal Pereira, Sam Comer Henry Bumstead, e Frank McKelvey Figurino Edith Head **MÚSICA** Bernard Herrmann **MONTAGEM** George Tomasini **DISTRIBUIÇÃO** Paramount (1958)

ELENCO James Stewart (John "Scottie" Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster e Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midge Wood), Tom Helmore (Gavin Elster), Henry Jones (o coronel), Raymond Bailey (médico de Scottie), Ellen Corby, Konstantin Shayne (Pop Leibel), Lee Patrick



Intriga internacional

North by Northwest



Roger O. Thornhill, um publicitário de meia-idade de Nova York, é confundido por espões como o agente secreto americano Kaplan. Perseguido tanto pelos espões como pelo governo americano, ele vive as maiores aventuras e perigos tentando se explicar, e conta com a ajuda de uma bela loira.

A crítica do New Yorker dizia que era um filme “inconscientemente engraçado”. Na verdade, a filmagem de Intriga internacional foi uma imensa brincadeira; quando Cary Grant estava no monte Rushmore, eu queria que ele se refugiasse dentro da narina de Lincoln e que ali começasse a espirrar violentamente, teria sido divertido, hein? (Alfred Hitchcock)

O plano que se segue imediatamente ao do vagão-leito [o do trem que entra no túnel] constitui o final mais impertinente que já filmei. (Alfred Hitchcock)

Também se pode dizer que Os 39 degraus é um pouco o resumo de toda a sua obra inglesa, e que Intriga internacional é o resumo de sua obra americana. (François Truffaut)

Um dia Cary Grant veio me ver e disse: “Acho esse roteiro pavoroso, pois já filmamos a primeira terça parte do filme, acontecem coisas de todo tipo, e não entendo de jeito nenhum do que se trata”. Sem se dar conta dizia isso empregando uma frase do diálogo! (Alfred Hitchcock)

EUA, 1959, cor, 136 min,
35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**

Metro-Goldwyn-Mayer e Loew's Incorporated **PRODUTOR** Alfred

Hitchcock **ROTEIRO** Ernest Lehman

DIRETOR DE FOTOGRAFIA Robert

Burks **DIREÇÃO DE ARTE** Robert Boyle,
William A. Horning, Merrill Pyle, Henry

Grace e Frank McKelvey **MÚSICA**

Bernard Herrmann **MONTAGEM**

George Tomasini **DISTRIBUIÇÃO** Metro
Goldwyn Mayer (1959)

ELENCO Cary Grant (Roger O. Thornhill),
Eva Marie Saint (Eve Kendall), James
Mason (Phillip Vandamm), Jessie
Royce Landis (Clara Thornhill), Leo
G. Carroll (o professor), Josephine
Hutchinson (Sra. Townsend), Philip
Ober (Lester Townsend), Martin
Landau (Leonard), Adam Williams
(Valerian), Edward Platt (Victor
Larrabee), Robert Ellenstein (Licht),
Les Tremayne, Philip Coolidge



Psicose

Psycho



A jovem Marion é amante de Sam, um casal que só tem uma hora do almoço para se encontrar e não pode se casar porque ele gasta todo seu dinheiro com pensão alimentícia. Um dia Marion é mandada por seu chefe a depositar 40 mil dólares da empresa no banco, mas vendo ali a chance de começar uma nova vida ela foge de carro com o dinheiro. Cansada após uma longa viagem, e pega por uma tempestade, à noite ela para em um motel de beira de estrada. O motel é gerenciado pelo jovem Norman, que parece dominado pela mãe doente.

Acho que a única coisa que me agradou e me fez decidir fazer o filme foi o caráter repentino do assassinato no chuveiro; é completamente inesperado. (Alfred Hitchcock)

Minha principal satisfação é que o filme agiu sobre o público, e disso eu fazia muita questão. Em Psicose, o tema me importa pouco, o que importa é que a montagem dos fragmentos do filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo o que é puramente técnico conseguiram arrancar berros do público. Creio que para nós é uma grande satisfação usar a arte cinematográfica para criar uma emoção em massa. E, com Psicose, realizamos isso. Não foi uma grande interpretação que transtornou o público. Não era um romance muito apreciado que cativou o público. O que emocionou o público foi o filme puro. E daí vem o orgulho que sinto de Psicose: é um filme que pertence a nós, cineastas, a você e a mim, mais do que todos os filmes que fiz. (Alfred Hitchcock)

EUA, 1960, p&b, 109 min, 35mm, mono. Exibição do trailer de lançamento do filme, *A Tour With Alfred Hitchcock*. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Joseph Stefano, baseado no romance de Robert Bloch **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell **DIREÇÃO DE ARTE** Joseph Hurley, Robert Claworthy e George Milo **FIGURINO** Helen Colvig **MÚSICA** Bernard Herrmann **MONTAGEM** George Tomasini **DISTRIBUIÇÃO** Paramount (1960)

ELENCO Anthony Perkins (Norman Bates), Janet Leigh (Marion Crane), Vera Miles (Lila Crane), Martin Balsam (Detetive Milton Arbogast), John Gavin (Sam Loomis), John McIntire (Xerife Al Chambers), Simon Oakland (Dr. Fred Richman), Frank Albertson (Tom Cassidy), Patricia Hitchcock (Caroline), Vaughn Taylor, Lurene Tuttle, John Anderson (California Charlie)



Os pássaros

The Birds



189

a jovem rica e esnobe da alta sociedade, Melanie Daniels, cruzada pelo sarcástico advogado Mitch Brenner, vai a Santa Barbara levando dois passarinhos de presente para a filha do rapaz. Logo que chega é ferida por um pássaro, o que é apenas o presságio de um ataque muito maior das aves aos moradores do lugar.

Li a novela e concluí: "Está aí um negócio que vamos fazer, façamo-lo". Não teria feito o filme se se tratasse de abutres ou de aves de rapina; o que me agradou foi que se tratava de pássaros comuns. (Alfred Hitchcock)

Quando Melanie Daniels se refugia na cabine telefônica envidraçada, minha intenção é mostrar que ela é como um pássaro na gaiola. Já não se trata de uma gaiola dourada, mas de uma gaiola de infelicidade, e isso marca também o início de sua prova de fogo. Assiste-se à reversão do velho conflito entre os homens e os pássaros, e dessa vez os pássaros estão do lado de fora e o humano está dentro da gaiola. (Alfred Hitchcock)

Gostaria de lhe explicar as emoções que senti (...) Alguma coisa aconteceu, algo novíssimo para mim: comecei a estudar o roteiro durante a filmagem e encontrei pontos fracos. Essa crise que atravessei despertou em mim algo novo do ponto de vista da criação. Lancei-me em improvisações. (Alfred Hitchcock)

EUA, 1963, cor, 119 min, 35mm, mono. Exibição do trailer de lançamento do filme. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Universal Pictures e Alfred J. Hitchcock Productions **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Evan Hunter, baseado na história de Daphne du Maurier **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Robert Burks **DIREÇÃO DE ARTE** Robert Boyle e George Milo **MÚSICA** Bernard Herrmann **MONTAGEM** George Tomasini **DISTRIBUIÇÃO** Universal (1963)

ELENCO Tippi Hedren (Melanie Daniels), Rod Taylor (Mitch Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth), Jessica Tandy (Lydia Brenner), Veronica Cartwright (Cathy Brenner), Ethel Griffies (Sra. Bundy, a ornitologista), Charles McGraw (Sebastian Sholes), Doreen Lang, Ruth McDevitt (Sra. MacGruder), Joe Mantell, Malcolm Atterbury



(c) NBC Universal

Marnie, confissões de uma ladra

Marnie



Marnie é uma ladra que sempre rouba dinheiro onde trabalha como secretária, então foge e muda de identidade para conseguir outro emprego. Quando consegue um novo trabalho com Mark Rutland, o homem se sente atraído por ela e, ao descobrir o seu roubo e fuga, vai atrás da moça e a obriga a se casar com ele. A lua de mel é um desastre e Marnie não se deixa tocar pelo marido. Mark então contrata um detetive para investigar o passado da esposa e descobrir o motivo da sua cleptomania.

Eu gostava sobretudo da ideia de mostrar um amor fetichista. Um homem quer dormir com uma ladra porque ela é uma ladra, como outros têm vontade de dormir com uma chinesa ou uma negra. Infelizmente esse amor fetichista não foi tão bem transposto para a tela como o de Jimmy Stewart por Kim Novak em Um corpo que cai. Pra falar cruamente, seria preciso mostrar Sean Connery flagrando a ladra diante do cofre-forte e tendo vontade de pular em cima dela e violentá-la ali mesmo. (Alfred Hitchcock)

A história de Marnie é menos apertada, pois é conduzida pelos personagens, mas ainda temos a curva ascendente do interesse, por causa da pergunta fundamental: "Quando é que se vai descobrir o segredo da moça?". E isso constitui uma espécie de mistério psicológico. (Alfred Hitchcock)

EUA, 1964, cor, 130 min, 35mm, mono. Exibição do trailer de lançamento do filme. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Universal Pictures e Geoffrey-Stanley Productions **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Jay Presson Allen, baseado no romance de Winston Graham **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Robert Burks **DIREÇÃO DE ARTE** Robert Boyle e George Milo **FIGURINO** James Linne Rita Riggs **MÚSICA** Bernard Herrmann **MONTAGEM** George Tomasini **DISTRIBUIÇÃO** Universal (1964)

ELENCO Tippi Hedren (Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland), Diane Baker (Lil Mainwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise Latham (Bernice Edgar), Bob Sweeney (primo Bob), Milton Selzer, Alan Napier (Sr. Rutland), Henry Beckman (Detetive), Edith Evanson (Rita), Mariette Hartley (Susan Clabon), Bruce Dern



Cortina rasgada

Torn Curtain



ntista americano Michael Armstrong e sua assistente e Sarah Sherman participam de uma conversa em Copenhague. Michael passa a agir de forma suspeita e Sarah o segue até a Alemanha Oriental, onde ele parece querer desertar para seguir o seu mentor para atrás da Cortina de Ferro.

Preferia começar a história com um "mistério" para evitar um início de filme que no passado utilizei muito, e que virou um esteriótipo: o homem a quem se confia uma missão. Não queria fazer isso de novo. Você tem uma cena desse gênero em cada James Bond. (Alfred Hitchcock)

O assassinato de Gromek na fazenda é, naturalmente, a cena mais forte, a que mais apaixona o público. É muito selvagem e ao mesmo tempo muito realista, sem música. (François Truffaut)

Com essa cena de assassinato muito longa quis, em primeiro lugar, ir na direção oposta à do esteriótipo. Em geral, nos filmes, um assassinato se passa muito depressa (...) Então pensei que era hora de mostrar como é difícil, trabalhoso e longo matar um homem. (Alfred Hitchcock)

EUA, 1966, cor, 128 min, 35mm, mono. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Universal Pictures **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Brian Moore **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John F. Warren **DIREÇÃO DE ARTE** Frank Arrigo e George Milo **MÚSICA** John Addison **MONTAGEM** Bud Hoffman **DISTRIBUIÇÃO** Universal (1966)

ELENCO Paul Newman (Professor Michael Armstrong), Julie Andrews (Sarah Sherman), Lila Kedrova (Condessa Kuchinska), Hansjörg Felmy (Heinrich Gerhard), Tamara Toumanova (bailarina), Wolfgang Kieling (Hermann Gromek), Ludwig Donath (Professor Gustav Lindt), Günter Strack (Professor Karl Manfred), David Opatoshu (Sr. Jacobi), Gisela Fischer (Dr. Koska), Mort Mills (o fazendeiro), Carolyn Conwell (esposa do fazendeiro), Arthur Gould-Porter (Freddy), Gloria Gorvin (Fräulein Mann)



Topázio

Topaz



Um oficial do alto escalão da URSS deserta para os EUA, onde ele é interrogado pelo agente Michael Nordstrom. O desertor revela que um espião francês de codinome “Topázio” está passando informações sigilosas da OTAN para a Rússia. Michael contrata um amigo e colega francês, o diplomata Andre Devereaux, para ir até Cuba checar se os soviéticos estão implantando mísseis e desmascarar uma rede de espionagem russa. A situação se complica com uma visita de Fidel à Nova York e os acontecimentos que levaram à crise dos mísseis de Cuba em 1962.

Eu estava desesperado por um assunto, e eles me pediram para realizar o filme, de modo que aceitei. Em grande medida foi feito sob pressão, porque parte do trato era que o autor do livro, Leon Uris, escreveria também o roteiro. Perguntei: “Por quê?”. E eles responderam: “Bem, faz parte do acordo. Essa foi a condição para que comprássemos o livro”. Não seria errado me perguntar: “Por que você fez o filme?”. (Alfred Hitchcock)

EUA, 1969, cor, 143 min, 35mm, mono. O filme teve alguns finais alternativos montados, que serão exibidos em seguida às exibições do filme. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Universal Pictures **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Samuel A. Taylor, baseado no romance *Topaz* de Leon Uris **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Jack Hildyard **DIREÇÃO DE ARTE** John P. Austin e Henry Bumstead **FIGURINO** Edith Head e Pierre Balmain **MÚSICA** Maurice Jarre **MONTAGEM** William H. Ziegler **DISTRIBUIÇÃO** Universal (1969)

ELENCO Frederick Stafford (Andre Devereaux), Dany Robin (Nicole Devereaux), John Vernon (Rico Parra), Karin Dor (Juanita de Cordoba), Michel Piccoli, Philippe Noiret, Claude Jade, Michel Subor, Per-Axel Arosenius, John Forsythe, Roscoe Lee Browne, Edmon Ryan, Sonja Kolthoff, Tina Hedström



Frenesi

Frenzy



Em Londres, um maniaco sexual estrangula moças com uma gravata. Quando a ex-esposa do temperamental e desafortunado Richard Blaney é vítima do assassino serial, ele se torna o principal suspeito da polícia por ter sido o último a ter sido visto no local do crime. Foragido, ele procura provar sua inocência.

Encontramos em Frenesi esse mundo hitchcockiano fechado como um pesadelo, no qual os personagens se conhecem: o assassino, o inocente, as vítimas, as testemunhas, esse mundo reduzido ao essencial em que cada conversa de loja ou de bar trata justamente dos assassinatos em questão, um mundo feito de coincidências tão metodicamente ordenadas que se cruzam vertical e horizontalmente. Frenesi oferece a imagem de um quadro de palavras cruzadas sobre o tema do assassinato. (François Truffaut)

Prefiro situações fortes [a personagens mais profundos]. É mais fácil visualizá-las. Volta e meia, para estudar um personagem precisamos de palavras demais. O assassino de Frenesi é simpático. É a situação que o torna inquietante. (Alfred Hitchcock)

Em Frenesi, pela primeira vez Hitchcock tinha desistido das heroínas glamurosas e sofisticadas (...) e recorreu a mulheres do dia a dia e admiravelmente bem escolhidas (...); elas conferiram um novo realismo à obra de Hitchcock, reforçavam o aspecto de notícia de jornal, enchiam de plausibilidade e até de crueldade esse novo conto macabro que excluía todo e qualquer sentimento. (François Truffaut)

Inglaterra, 1972, cor, 116 min, 35mm, mono. Exibição do trailer de lançamento do filme. Exibição em 35mm

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Universal Pictures **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Anthony Shaffer, baseado no romance *Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square* de Arthur La Bern **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Gil Taylor **DIREÇÃO DE ARTE** Sydney Cain e Robert W. Laing **FIGURINO** Dulcie Midwinter **MÚSICA** Ron Goodwin **MONTAGEM** John Jympson **DISTRIBUIÇÃO** Universal (1972)

ELENCO Jon Finch (Richard Ian Blaney), Barry Foster (Robert Rusk), Alec McCowen (Inspetor-chefe Oxford), Billie Whitelaw (Hetty Porter), Anna Massey (Babs Milligan), Barbara Leigh-Hunt (Brenda Margaret Blaney), Bernard Cribbins (Felix Forsythe), Vivien Merchant (Sra. Oxford), Michael Bates, Jean Marsh, Clive Swift, Madge Ryan



Trama macabra

Family Plot



Madame Blanche descobre que sua velha e Rainbird vive atormentada por ter obrigado Harriet a dar para adoção o filho bastardo e bendita, Julia promete dar 10 mil dólares e, através de seus “poderes sobrenaturais”, o casal tenta descobrir quem é o tal e único herdeiro. Com a ajuda de seu marido George, um ator desempregado que existe, o casal tenta descobrir quem é o tal e, por isso, um outro casal de trambiqueiros, o casal Fran, vive de sequestrar celebridades por enormes diamantes para aumentar suas histórias se cruzam quando começam a descobrir quem é o sortudo herdeiro.

Trama macabra, o que mais lhe interessava era a passagem de uma figura geométrica a outra. Duas histórias se cruzam, primeiro, em paralelo, e que depois se aproximam e se entrelaçam para formar uma só, bem no final da construção o excitava e lhe dava a impressão de uma dificuldade inédita. (François Truffaut)

EUA, 1976, cor, 121 min, 35mm, mono. Exibição em Blu-Ray

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Universal Pictures **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Ernest Lehman, baseado no romance The Rainbird Pattern de Victor Canning **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Leonard J. South **DIREÇÃO DE ARTE** Henry Bumstead e James Payne **FIGURINO** Edith Head **MÚSICA** John Williams **MONTAGEM** J. Terry Williams **DISTRIBUIÇÃO** Universal (1976)

ELENCO Barbara Harris (Blanche Tyler), Bruce Dern (George Lumley), Karen Black (Fran), William Devane (Arthur Adamson e Edward Shoebridge), Ed Lauter (Joseph P. Maloney), Cathleen Nesbitt (Julia Rainbird), Katherine Helmond (Sra. Maloney), Warren J. Kemmerling (Grandison), Edith Atwater (Sra. Clay), William Prince (Bispo Wood), Nicholas Colasanto (Constantine), Marge Redmond (Vera Hannagan), John Lehne (Andy Bush), Charles Tyner, Alexander Lockwood



PSICOSE

(c) NBC Universal





SUGGESTIONS

ALFRED HITCHCOCK APRESENTA

(c) NBC Universal

PROGRAMAS PARA TV



ALFRED HITCHCOCK APRESENTA

(c) NBC Universal

Nos anos 1950, Hitchcock entrou para a televisão, o novo e popular formato de entretenimento que vinha tomando espectadores do cinema e também inventando uma nova linguagem audiovisual. Sempre preocupado em estar próximo do público, e devido à sua índole de cineasta experimental e curioso, Hitchcock abraçou o novo meio e passou a produzir, dirigir e apresentar uma série de programas de TV, aumentando consideravelmente sua fama.

O primeiro deles, um enorme sucesso, foi *Alfred Hitchcock apresenta* (*Alfred Hitchcock Presents*). Neste programa, que Hitchcock produz e no qual apresenta a abertura de cada episódio, sua figura carismática e sua assinatura de mestre do suspense se tornam populares. Exibido no canal CBS entre 1955 e 1962 em 7 temporadas, o programa narrava histórias sempre surpreendentes, frequentemente contendo elementos do terror, da comédia, do suspense e do sobrenatural. Dos 268 episódios produzidos, 17 são dirigidos por Hitchcock.

Durante a produção de *Alfred Hitchcock apresenta*, o diretor ainda teve duas participações em episódios de outros programas: *Suspicion*, uma série de 42 episódios exibida pela NBC entre setembro de 1957 e julho de 1958, na qual Hitchcock dirige o primeiro, “Às quatro horas” (“Four O’Clock”); e *Startime*, série de 33 episódios exibidos também na NBC entre outubro de 1959 a 31 de maio de 1960, onde ele dirige o episódio “Incidente em uma esquina” (“Incident at a Corner”).

Em 1962, Hitchcock passa a apresentar o programa *A hora Alfred Hitchcock* (*The Alfred Hitchcock Hour*), uma continuação bastante fiel ao *Alfred Hitchcock apresenta*. Este programa teve três temporadas com 93 episódios e foi exibido pela CBS até 1965. O único episódio dirigido por Hitchcock é “Eu vi tudo” (“I Saw the Whole Thing”) emarca seu último trabalho de direção para a televisão.

Nas próximas páginas, seguem os episódios que fazem parte desta retrospectiva, organizados por programa de exibição.



ALFRED HITCHCOCK APRESENTA

Alfred Hitchcock Presents

PROGRAMA 1

EUA, 1955, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 1: Vingança / Revenge

A esposa do Sr. Spann é agredida por um desconhecido. Louco por vingança, ele a leva ainda semi-insciente para procurar o agressor.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions
PRODUTOR Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Francis M. Cockrell, baseado na história de Samuel Blas **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell **DIREÇÃO DE ARTE** Martin Obzina e James Redd **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** Ralph Meeker (Carl Spann), Vera Miles (Elsa Spann), Frances Bavier (Sra. Ferguson)

EPISÓDIO 2: Premonição / Premonition

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 3: Pistoleiros sob controle / Triggers in Leash

DIRETOR Don Medford

EPISÓDIO 4: Não volte viva / Don't Come Back Alive

DIRETOR Robert Stevenson

PROGRAMA 2

EUA, 1955, p&b, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 5: Desaparecida / Into Thin Air

DIRETOR Don Medford

EPISÓDIO 6: Resgate / Salvage

DIRETOR Justus Addiss

EPISÓDIO 7: Colapso / Breakdown

Gravemente ferido em um acidente de trânsito em uma estrada rural, William Callew está tão paralisado que parece sem vida, e quando a ajuda chega eles pensam que ele está de fato morto.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions
PRODUTOR Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Francis M. Cockrell e Louis Pollock, baseado na história de Louis Pollock **DIRETOR DE**

FOTOGRAFIA John L. Russell **DIREÇÃO DE ARTE** Martin Obzina e James Redd **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** Joseph Cotten (William Callew), Raymond Bailey (Ed Johnson), Forrest Stanley (Hubka), Harry Shannon (Dr. Harner), Lane Chandler (xerife)

EPISÓDIO 8: Nossa cozinha é um tesouro / Our Cook's a Treasure

DIRETOR Robert Stevens

PROGRAMA 3

EUA, 1955, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 9: Jogada arriscada / The Long Shot

DIRETOR Robert Stevenson

EPISÓDIO 10: O caso do Sr. Pelham / The Case of Mr. Pelham

Uma série de incidentes perturbadores levam o Sr. Pelham a acreditar que ele tem um duplo que está deliberadamente se fazendo passar por ele.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions
PRODUTOR Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Francis M. Cockrell, baseado na história de Anthony Armstrong **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell **DIREÇÃO DE ARTE** James Redd **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** Tom Ewell (Albert Pelham), Raymond Bailey (Dr. Harley), Justice Watson (Henry Peterson)

EPISÓDIO 11: Testemunha culpada / Guilty Witness

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 12: Papai Noel e o menino da 10ª avenida / Santa Claus and the Tenth Avenue Kid

DIRETOR Don Weis

PROGRAMA 4

EUA, 1955/ 1956, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 13: O vaso de Cheney / The Cheney Vase

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 14: Uma bala para Baldwin / A Bullet for Baldwin

DIRETOR Justus Addiss

EPISÓDIO 15: A grande mudança / The Big Switch

DIRETOR Don Weis

EPISÓDIO 16: Você tem que ter sorte /
You Got to Have Luck

DIRETOR Robert Stevens

PROGRAMA 5

EUA, 1956, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 17: A irmã mais velha / The Older Sister

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 18: Ao encontro da morte /
Shopping for Death

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 19: Os abandonados / The Derelicts

DIRETOR Robert Stevenson

EPISÓDIO 20: E assim morreu Riabouchinska /
And So Died Riabouchinska

DIRETOR Robert Stevenson

PROGRAMA 6

EUA, 1956, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 21: O salvo-conduto / Safe Conduct

DIRETOR Justus Addiss

EPISÓDIO 22: Um lugar de sombras /
A Place of Shadows

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 23: De volta para o Natal /
Back for Christmas

Um homem planeja matar sua esposa, enterrá-la no porão, e depois partir em uma longa viagem de negócios.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions

PRODUTOR Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Francis M. Cockrell, baseado na história de John Collier **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell **DIREÇÃO DE ARTE** Martin Obzina e Ralph Sylos **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** John Williams (Herbert Carpenter), Isobel Elsom (Hermione Carpenter), Arthur Gould-Porter (Major Sinclair)

EPISÓDIO 24: O homicídio perfeito / The Perfect Murder

DIRETOR Robert Stevens

PROGRAMA 7

EUA, 1956, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 25: Era uma vez uma velha /
There Was an Old Woman

DIRETOR Robert Stevenson

EPISÓDIO 26: Quem é que fez isso? / Whodunit

DIRETOR Francis Cockrell

EPISÓDIO 27: Precisa-se de ajuda / Help Wanted

DIRETOR James Neilson

EPISÓDIO 28: O retrato de Jocelyn / Portrait of Jocelyn

DIRETOR Robert Stevens

PROGRAMA 8

EUA, 1956, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 29: O mundo ordeiro do Sr. Appleby /
The Orderly World of Mr. Appleby

DIRETOR James Neilson

EPISÓDIO 30: Nunca mais / Never Again

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 31: O cavalheiro americano /
The Gentleman from America

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 32: A babá / The Baby Sitter

DIRETOR Robert Stevens

PROGRAMA 9

EUA, 1956, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 33: O campanário / The Belfry

DIRETOR Herschel Daugherty

EPISÓDIO 34: O objeto escondido / The Hidden Thing

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 35: O legado / The Legacy

DIRETOR James Neilson

EPISÓDIO 36: Vison Mink

DIRETOR Robert Stevenson



PROGRAMA 10

EUA, 1956, p&b, 75 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 37: Assassino de encomenda / Decoy

DIRETOR Arnold Laven

EPISÓDIO 38: O assassino / The Creeper

DIRETOR Herschel Daugherty

EPISÓDIO 39: Impulso / Momentum

DIRETOR Robert Stevens

PROGRAMA 11

EUA, 1956, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 40: Sábado molhado / Wet Saturday

A filha do Sr. Princey acaba de assassinar o professor. Um homicida na família? Isso não pode ser. E cabe ao Sr. Princey responsabilizar alguém pelo crime dela.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions **PRO-**

DUTOR Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Marian B. Cockrell, baseado na

história de John Collier **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell

DIREÇÃO DE ARTE Martin Obzina e James Redd **MONTAGEM**

Edward W. Williams **ELENCO** Cedric Hardwicke (Sr. Princey), Tita

Purdum (Millicent 'Millie' Princey), Kathryn Givney (Sra. Princey)

EPISÓDIO 41: Nevoeiro denso / Fog Closing In

DIRETOR Herschel Daugherty

EPISÓDIO 42: De Mortuis

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 43: Mate com gentileza / Kill with Kindness

DIRETOR Herschel Daugherty

PROGRAMA 12

EUA, 1956, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 44: Ninguém é tão cego / None Are So Blind

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 45: Toby

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 46: Seja o meu álibi / Alibi Me

DIRETOR Jules Bricken

EPISÓDIO 47: Conversa sobre um cadáver/
Conversation Over a Corpse

DIRETOR Jules Bricken

PROGRAMA 13

EUA, 1956, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 48: O juízo final / Crack of Doom

DIRETOR James Neilson

EPISÓDIO 49: Jonathan

DIRETOR John Meredyth Lucas

EPISÓDIO 50: A melhor barganha / The Better Bargain

DIRETOR Herschel Daugherty

EPISÓDIO 51: O jardim das rosas / The Rose Garden

DIRETOR Francis Cockrell

PROGRAMA 14

EUA, 1956/ 1957, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 52: O segredo do Sr. Blanchard /

Mr. Blanchard's Secret

A imaginação de uma escritora de histórias de mistério a coloca em apuros quando sua superestimulada cabeça se vira para seus novos vizinhos de porta: por que ela nunca viu a esposa do casal?

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions

PRODUTOR Alfred Hitchcock **Roteiro** Sarett Rudley, baseado na

história de Emily Neff **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell

DIREÇÃO DE ARTE John J. Lloyd e James Walters **MONTAGEM**

Edward W. Williams **ELENCO** Robert Horton (John Fenton), Meg

Mundy (Sra. Blanchard), Mary Scott (Babs Fenton), Dayton Lum-

mis (Charles Blanchard)

EPISÓDIO 53: O corpo de John Brown /

John Brown's Body

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 54: Excêntrico / Crackpot

DIRETOR John Meredyth Lucas

EPISÓDIO 55: Pesadelo em 4-D / Nightmare in 4-D

DIRETOR Justus Addiss

PROGRAMA 15

EUA, 1957, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 56: Meu irmão Richard / My Brother, Richard

DIRETOR Herschel Daugherty

EPISÓDIO 57: O algemado / The Manacled

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 58: Uma garrafa de vinho / A Bottle of Wine

DIRETOR Herschel Daugherty

EPISÓDIO 59: Malícia doméstica / Malice Domestic

DIRETOR John Meredyth Lucas

PROGRAMA 16*EUA, 1957, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.***EPISÓDIO 60: Número vinte e dois / Number Twenty-Two**

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 61: O fim do verão indiano /*The End of Indian Summer*

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 62: Um para a estraça / One for the Road

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 63: A melhor pilhéria / The Cream of the Jest

DIRETOR Herschel Daugherty

PROGRAMA 17*EUA, 1957, p&b, 75 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.***EPISÓDIO 64: Eu matei o conde - Parte 1 /***I Killed the Count: Part 1*

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 65: Eu matei o conde - Parte 2 /*I Killed the Count: Part 2*

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 66: Eu matei o conde - Parte 3 /*I Killed the Count: Part 3*

DIRETOR Robert Stevens

PROGRAMA 18*EUA, 1957, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.***EPISÓDIO 67: Uma milha a percorrer /***One More Mile to Go*

Um homem com o corpo da esposa no porta-malas de seu carro é ameaçado por um policial de motocicleta, que o importuna sobre uma lanterna.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley ProductionsPRODUTOR Alfred Hitchcock **ROTEIRO** James P. Cavanagh, baseado na história de F.J. Smith

DIRETOR DE FOTOGRAFIA John L. Russell

DIREÇÃO DE ARTE John J. Lloyd e Ralph Sylos**MON-TAGEM** Edward W. Williams**ELENCO** David Wayne (Sam Jacoby),

Steve Brodie (policial de moto), Louise Larabee (Sra. Jacoby)

EPISÓDIO 68: Círculo vicioso / Vicious Circle

DIRETOR Paul Henreid

EPISÓDIO 69: Os três sonhos do Sr. Findlater /*The Three Dreams of Mr. Findlater*

DIRETOR Jules Bricken

EPISÓDIO 70: A noite em que o mundo acabou /*The Night the World Ended*

DIRETOR Justus Addiss

PROGRAMA 19*EUA, 1957, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.***EPISÓDIO 71: As mãos do Sr. Ottermole /***The Hands of Mr. Ottermole*

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 72: Um homem muito amado /*A Man Greatly Beloved*

DIRETOR James Neilson

EPISÓDIO 73: Martha Mason, a estrela de cinema /*Martha Mason, Movie Star*

DIRETOR Justus Addiss

EPISÓDIO 74: A cápsula do tempo /*The West Warlock Time Capsule*

DIRETOR Justus Addiss

PROGRAMA 20*EUA, 1957, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.***EPISÓDIO 75: Pai e filho / Father and Son**

DIRETOR Herschel Daugherty

EPISÓDIO 76: O indestrutível Sr. Weems /*The Indestructible Mr. Weems*

DIRETOR Justus Addiss

EPISÓDIO 77: Uma soneca / A Little Sleep

DIRETOR Paul Henreid

EPISÓDIO 78: Gente perigosa / The Dangerous People

DIRETOR Robert Stevens

ALFRED HITCHCOCK APRESENTA



PROGRAMA 21

EUA, 1957, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 79: O olho de vidro / The Glass Eye

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 80: O profeta das encomendas do correio / The Mail Order Prophet

DIRETOR James Neilson

EPISÓDIO 81: O crime perfeito / The Perfect Crime

Um detetive arrogante se orgulha de nunca ter cometido um único erro em sua longa e distinta carreira. Numa prateleira, ele guarda as lembranças de cada um de seus casos e há um espaço reservado com uma etiqueta em branco para o que chama de "O crime perfeito". Até que um dia um advogado de defesa vem lhe provar o contrário.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions

PRODUTOR Alfred Hitchcock e Joan Harrison **ROTEIRO** Stirling Silliphant, baseado na história de Ben Ray Redman **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell **DIREÇÃO DE ARTE** John J. Lloyd e James Redd **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** Vincent Price (Charles Courtney), James Gregory (John Gregory), Gavin Gordon (Ernest West), Marianne Stewart (Alice West), Mark Dana (Harrington)

EPISÓDIO 82: Coração de ouro / Heart of Gold

DIRETOR Robert Stevens

PROGRAMA 22

EUA, 1957, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 83: Testemunha silenciosa / Silent Witness

DIRETOR Paul Henreid

EPISÓDIO 84: Recompensa para o captor / Reward to Finder

DIRETOR James Neilson

EPISÓDIO 85: Bastante corda para dois / Enough Rope for Two

DIRETOR Paul Henreid

EPISÓDIO 86: O último pedido / The Last Request

DIRETOR Paul Henreid

PROGRAMA 23

EUA, 1957, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 87: O jovem / The Young One

DIRETOR Robert Altman

EPISÓDIO 88: O cadáver diplomático / The Diplomatic Corpse

DIRETOR Paul Henreid

EPISÓDIO 89: O mortal / The Deadly

DIRETOR Don Taylor

EPISÓDIO 90: O gato da Srta. Paisley / Miss Paisley's Cat

DIRETOR Justus Addiss

PROGRAMA 24

EUA, 1957/ 1958, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 91: Noite de execução / Night of the Execution

DIRETOR Justus Addiss

EPISÓDIO 92: A percentagem / The Percentage

DIRETOR James Neilson

EPISÓDIO 93: Junto / Together

DIRETOR Robert Altman

EPISÓDIO 94: Sylvia

DIRETOR Herschel Daugherty

PROGRAMA 25

EUA, 1958, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 95: O motivo / The Motive

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 96: Srta. Bracegirdle cumpre seu dever / Miss Bracegirdle Does Her Duty

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 97: O equalizador / The Equalizer

DIRETOR James Neilson

EPISÓDIO 98: No nariz / On the Nose

DIRETOR James Neilson

PROGRAMA 26

EUA, 1958, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 99: Convidado para o desjejum /
Guest for Breakfast

DIRETOR Paul Henreid

EPISÓDIO 100: O retorno do herói /
The Return of the Hero

DIRETOR Herschel Daugherty

EPISÓDIO 101: O tipo certo de casa /
The Right Kind of House

DIRETOR Don Taylor

EPISÓDIO 102: A sirene de nevoeiro / The Foghorn

DIRETOR Robert Stevens

PROGRAMA 27

EUA, 1958, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 103: Voo para o Leste / Flight to the East

DIRETOR Arthur Hiller

EPISÓDIO 104: Touro em uma loja de porcelana /
Bull in a China Shop

DIRETOR James Neilson

EPISÓDIO 105: Truque de desaparecimento /
Disappearing Trick

DIRETOR Arthur Hiller

EPISÓDIO 106: Cordeiro para o matadouro /
Lamb to the Slaughter

Quando o chefe da polícia, marido de Mary Maloney, é encontrado morto, a polícia vai investigar e tem um duro trabalho tentando encontrar a arma do crime.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions

PRODUTOR Alfred Hitchcock e Joan Harrison **ROTEIRO** Roald

Dahl **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell **DIREÇÃO DE**

ARTE John J. Lloyd e James Redd **MONTAGEM** Edward W.

Williams **ELENCO** Barbara Bel Geddes (Mary Maloney), Harold J. Stone (Tenente Jack Noonan), Allan Lane (Patrick Maloney), Ken Clark (policial Mike)

PROGRAMA 28

EUA, 1958, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 107: Figuras fatais / Fatal Figures

DIRETOR Don Taylor

EPISÓDIO 108: Sentença de morte / Death Sentence

DIRETOR Paul Henreid

EPISÓDIO 109: A temporada festiva /
The Festive Season

DIRETOR Arthur Hiller

EPISÓDIO 110: Escute, escute! / Listen, Listen!

DIRETOR Don Taylor

PROGRAMA 29

EUA, 1958, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 111: Depois da morte / Post Mortem

DIRETOR Arthur Hiller

EPISÓDIO 112: O caso do crocodilo / The Crocodile Case

DIRETOR Don Taylor

EPISÓDIO 113: Um mergulho na piscina / Dip in the Pool

Em um cruzeiro, um jogador compulsivo participa de uma aposta para adivinhar o número de milhas que o navio irá viajar em 24 horas, e consegue uma informação exclusiva quando descobre que o navio vai desacelerar para evitar uma tempestade próxima. Infelizmente a tempestade passa e o navio continua na mesma marcha. Ele decide então forçar o barco a diminuir a velocidade por seus próprios meios.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions

PRODUTOR Alfred Hitchcock e Joan Harrison **ROTEIRO** Robert

C. Dennis, baseado na história de Roald Dahl **DIRETOR DE FO-**

TOGRAFIA John F. Warren **DIREÇÃO DE ARTE** John J. Lloyd e

James Redd **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** Keenan

Wynn (William Botibol), Fay Wray (Sra. Renshaw), Philip Bourneuf

(Sr. Renshaw), Louise Platt (Ethel Botibol)

EPISÓDIO 114: O lugar seguro / The Safe Place

DIRETOR James Neilson

PROGRAMA 30

EUA, 1958, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 115: O sedã amarelo / The Canary Sedan

DIRETOR Robert Stevens

EPISÓDIO 116: O assassinato improvisado / The Impromptu Murder

DIRETOR Paul Henreid

EPISÓDIO 117: Pequeno hábito branco / Little White Frock

DIRETOR Herschel Daugherty

PROGRAMA 31

EUA, 1958/ 1959, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 118: Veneno / Poison

Harry Pope está deitado na cama quando descobre que tem uma cobra dormindo sobre seu estômago.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions **PRODUTOR** Alfred Hitchcock e Joan Harrison **ROTEIRO** Casey Robinson, baseado na história de Robert Dahl **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell **DIREÇÃO DE ARTE** John J. Lloyd e James Redd **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** James Donald (Harry Pope), Wendell Corey (Timber Woods), Arnold Moss (Dr. Ganderbay)

EPISÓDIO 119: A cadeira de Banquo / Banquo's Chair

Um rapaz é suspeito de ser o assassino de sua rica tia, mas a polícia é incapaz de quebrar o seu álibi. Agora, exatamente dois anos após o crime, um investigador aposentado inventa um plano para fazer o sobrinho confessar e o convida para um jantar na antiga casa da tia.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions **PRODUTOR** Alfred Hitchcock e Joan Harrison **ROTEIRO** Francis M. Cockrell, baseado na história de Rupert Croft-Cooke **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell **DIREÇÃO DE ARTE** John J. Lloyd e George Milo **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** Kenneth Haigh (John Bedford), John Williams (Inspetor Brent), Hil-da Plowright (Mae Thorpe /fantasma da Miss Ferguson)

EPISÓDIO 120: Arthur

Quando Arthur é abandonado em sua granja por sua noiva que vai atrás de outro homem, ele decide aproveitar a vida de solteiro. Um ano se passa e ela lhe faz uma visita pedindo perdão. Ela quer re-

acender aquela velha paixão, mesmo contra a vontade de Arthur.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions **PRODUTOR** Alfred Hitchcock e Joan Harrison **ROTEIRO** James P. Canavagh, baseado na história de Arthur Williams **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell **DIREÇÃO DE ARTE** John J. Lloyd e James Redd **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** Laurence Harvey (Arthur Williams), Hazel Court (Helen Brathwaite), Patrick Macnee (Sargento Farrell)

EPISÓDIO 121: A trincheira de cristal / The Crystal Trench

Stella recebe a terrível notícia de que seu marido morreu durante um alpinismo. Recém-casada, ela pede a recuperação do corpo, mas o cadáver acidentalmente cai em uma fenda profunda. Mesmo apaixonado por ela, Mark permanece ao seu lado apenas como um bom amigo. Quarenta anos depois, Stella descobre que a geleira se moveu.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions **PRODUTOR** Alfred Hitchcock e Joan Harrison **ROTEIRO** Stirling Silliphant, baseado na história de A. E. W. Mason **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John F. Warren **DIREÇÃO DE ARTE** John J. Lloyd e Julia Heron **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** Patricia Owens (Stella Ballister), James Donald (Mark Cavendidge), Harold Dyrenforth (Frederic Blauer)

PROGRAMA 32

EUA, 1958/ 1961/ 1962, p&b, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

EPISÓDIO 122: Sra. Bixby e o casaco do coronel / Mrs. Bixby and the Colonel's Coat

Duas vezes por mês, a Sra. Bixby viaja para visitar uma tia idosa, sua única parente viva. Ou é o que ela diz ao marido. Na verdade, ela visita seu amante rico. Antes de voltar para casa, ele lhe dá um casaco de pele de presente com uma carta dizendo que eles não vão se ver mais. Ela decide penhorar o casaco, e inventa um elaborado plano para explicar ao marido.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions **PRODUTOR** Alfred Hitchcock e Joan Harrison **ROTEIRO** Halsted Welles, baseado na história de Roald Dahl **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell **DIREÇÃO DE ARTE** Martin Obzina e James Redd **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** Audrey Meadows (Sra. Bixby), Les Tremayne (Dr. Fred Bixby), Stephen Chase

EPISÓDIO 123: O apostador de cavalo /
The Horse Player

Padre Amion descobre que as grandes quantidades de dinheiro doadas vem de um grato apostador de cavalos que obteve uma sequência de vitórias.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions
PRODUTOR Alfred Hitchcock e Joan Harrison **ROTEIRO** Henry Slesar
DIRETOR DE FOTOGRAFIA John L. Russell **DIREÇÃO DE ARTE** Martin Obzina, Julia Heron e John McCarthy Jr. **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** Claude Rains (Padre Amion), Ed Gardner (Sheridan), Percy Helton (sacristão), Kenneth MacKenna (Bispo Cannon), Holly Bane (Sr. Cheever)

EPISÓDIO 124: Bang! Você está morto /
Bang! You're Dead

Rick Sheffield visita seu irmão e a cunhada após uma longa ausência vivendo na África. Seu sobrinho Jackie abre sua mala e encontra um revólver. Jackie e seus amigos estão sempre brincando com suas armas de brinquedo e Jackie vai para a cidade, apontando a arma e puxando o gatilho, alheio ao fato de que ela está carregada.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions
PRODUTOR Alfred Hitchcock e Joan Harrison **ROTEIRO** Harold Swanton e Margery Vesper **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell **DIREÇÃO DE ARTE** Martin Obzina, Julia Heron e John McCarthy Jr. **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** Stephen Dunne (Rick Sheffield), Biff Elliot (Fred Chester), Bill Mumy (Jackie Chester), Lucy Prentiss (Sra. Chester), Kelly Flynn (Stephen)

A HORA ALFRED HITCHCOCK /
THE ALFRED HITCHCOCK HOUR
episódio: Eu vi tudo / I Saw the Whole Thing

Um misterioso escritor é acusado de causar um acidente de trânsito fatal. As testemunhas oculares se mostram pouco confiáveis, mas, quando ele se defende no tribunal, demonstra que em cada caso as testemunhas só veem o que querem ver e não o verdadeiro fato. Finalmente, uma testemunha é chamada, e é a única que realmente viu tudo.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Shamley Productions
PRODUTOR Joan Harrison **ROTEIRO** Henry Cecil e Henry Slesar
DIRETOR DE FOTOGRAFIA Benjamin H. Kline **DIREÇÃO DE ARTE** Martin Obzina, Glen Daniels e John McCarthy Jr. **Música** Lyn Murray **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** John Forsythe (Michael Barnes), Kent Smith (Jerry O'Hara), Billy Wells (George Peabody), Evans Evans (Penny Sanford)

PROGRAMA DE SÉRIES DE TV

EUA, 100 min, 35mm, mono. Exibição em DVD.

SUSPICION

episódio: Às quatro horas / Four O'Clock

Consumido pelo ciúme da esposa que o está traindo enquanto ele trabalha, um relojoeiro fabrica uma bomba-relógio para explodir às 4 horas da tarde, horário da visita diária do amante de sua mulher. Quando ela sai para o mercado, ele entra em casa para instalar o dispositivo mas é surpreendido por dois assaltantes que o amarram e amordaçam, o deixando à mercê do tique-taque explosivo. 1957, p&b

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Revue Studios e Shamley Productions **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **ROTEIRO** Francis M. Cockrell e Cornell Woolrich **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell **DIREÇÃO DE ARTE** John J. Lloyd e James Redd **MÚSICA** Dave Cahn, Melvyn Lenard e Bob Russell **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** Nancy Kelly (Fran Steppe), E.G. Marshall (Paul Steppe), Richard Long (Dave), Tom Pittman (Joe), Harry Dean Stanton (Bill)

STARTIME

episódio: Incidente em uma esquina / Incident at a Corner

Um guarda de trânsito de uma escola repreende o diretor de uma associação de pais e professores para que dirijam com mais cuidado. Em seguida ele é demitido de seu trabalho devido a uma acusação anônima de assédio sexual a estudantes. Porém o namorado de sua filha assume sua defesa, presumindo que o diretor enviou uma falsa acusação por despeito. A história é contada pela repetição do incidente com diferentes pontos de vista. 1959, cor

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Hubbell Robinson Productions e Shamley Productions **PRODUTOR** Joan Harrison **ROTEIRO** Charlotte Armstrong **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** John L. Russell **MONTAGEM** Edward W. Williams **ELENCO** Jack Albertson (Harry), Alice Backes (tia Pauline), Leslie Barrett (Battle), Barbara Beaird (Mary Jane), Warren Berlinger (Ron Tawley), Leora Dana (Sra. Tawley), Joe Flynn (Sidney Sinden), Charity Grace (Elsa Medwick), Paul Hartman (James Medwick)

**FILMES NÃO EXIBIDOS
NA MOSTRA**

Number Thirteen

FILME PERDIDO

Inglaterra, 1922, p&b, 35mm, mudo

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Wardour & F. **PRODUTOR** Alfred Hitchcock **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Rosenthal **ELENCO** Claire Greet, Ernest Thesiger



Filmado em Islington, Londres, é o primeiro filme de Hitchcock, uma ficção que não chegou a ser terminada.

Sempre conte à sua esposa

Always Tell Your Wife

RESTOU APENAS UM FRAGMENTO DESTA FILME.

Inglaterra, 1923, p&b, 20 min, 35mm, mudo.

DIRETOR Hugh Croise e Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Seymour Hicks Productions **PRODUTOR** Seymour Hicks **ROTEIRO** Hugh Croise, baseado na peça de Seymour Hicks **DISTRIBUIÇÃO** 1923

Jim Chesson se diz apaixonado e sempre fiel, mas eis que na data de seu aniversário ele passa por um grande sufoco: uma antiga paixão ameaça contar tudo à sua esposa caso ele não a leve para jantar naquela noite. Atordado, ele começa a planejar uma saída, mas sua esposa já descobriu parte da história, e com a ajuda de uma amiga e de seu linguarudo papagaio de estimação tenta evitar o encontro dos amantes.

The Mountain Eagle

FILME PERDIDO

Inglaterra/ Alemanha, 1926, p&b,
57 min, 35mm, mudo

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Gainsborough Pictures e Münchner
Lichtspielkunst AG (Emelka) **PRO-**
DUTOR Michael Balcon **ROTEIRO** Eliot
Stannard **DIRETOR DE FOTOGRAFIA**
Baron Ventimiglia **DIREÇÃO DE ARTE**
Ludwig Reiber **FIGURINO** Willy Reiber
DISTRIBUIÇÃO Wardour & F (1926)



Nas colinas de Kentucky, um dono de loja tenta conquistar o amor de uma professora inocente. Ela foge e procura refúgio com um eremita.

Inglaterra, 1927, p&b, 82 min,
35mm, mudo.

Downhill

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Gainsborough Pictures **PRODUTOR**
Michael Balcon e C. M. Woolf **ROTEIRO**
Eliot Stannard, adaptado da peça de
Ivor Novello e Constance Collier (sob
o pseudônimo de David Lestrangle)
DIRETOR DE FOTOGRAFIA Claude
McDonnell **DIREÇÃO DE ARTE** Bertram
Evans **MONTAGEM** Ivor Montagu, Lionel
Rich **DISTRIBUIÇÃO** Wardour & F (1928)



O estudante Roddy Berwick é expulso da escola pública quando assume a culpa por um roubo ocorrido a um amigo. Expulso de casa pelos pais, o rapaz foge para Paris, e sua vida desmorona em uma série de desventuras.

Inglaterra, 1927, p&b, 79 min,
35mm, mudo.

Vida fácil Easy Virtue

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Gainsborough Pictures **PRODUTOR**
Michael Balcon **ROTEIRO** Eliot Stannard,
adaptado da peça de Noel Coward
DIRETOR DE FOTOGRAFIA Claude
McDonnell **DIREÇÃO DE ARTE** Clifford
Pember **MONTAGEM** Ivor Montagu
DISTRIBUIÇÃO Wardour & F (1927)



Larita Filton se envolve em um processo de divórcio escandaloso e no suicídio de um jovem artista. Ela foge para a França para reconstruir sua vida, onde conhece John Whitaker. Eles se casam, mas a família elitista de John descobre o passado de Larita.



Inglaterra, 1927, p&b, 72 min,
35mm, mudo.

O aviso The Ring

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
British International Pictures **PRO-
DUTOR** John Maxwell **ROTEIRO** Alfred
Hitchcock, adaptado por Alma
Reville **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Jack
Cox **DIREÇÃO DE ARTE** C. Wilfred
Arnold **CONTINUIDADE** Alma Reville
DISTRIBUIÇÃO Wardour & F (1927)



“One Round” é um lutador de boxe casado com a bela Nelly. Apaixonado por Nelly e sem revelar a verdadeira identidade, o campeão australiano Bob Corby desafia Jack para um combate. “One Round” perde e Bob foge com Nelly. Desesperado, Jack passa a treinar por uma revanche, que ele quer que aconteça no Albert Hall.

A mulher do fazendeiro

The Farmer's Wife

Inglaterra, 1928, p&b, 97 min,
35mm, mudo.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
British International Pictures **PRO-
DUTOR** John Maxwell **ROTEIRO** Alfred
Hitchcock, adaptado da peça de
Eden Phillpots **DIRETOR DE FOTOGRAFIA**
Jack Cox **DIREÇÃO DE ARTE** C. Wilfred
Arnold **MONTAGEM** Alfred Booth
DISTRIBUIÇÃO Wardour & F (1928)



Após o casamento de sua filha, um viúvo de meia-idade dono de uma fazenda lucrativa decide se casar novamente. Com a ajuda de sua jovem criada, ele sai em busca de uma noiva, mas descobre que encontrar uma parceira adequada é um processo bastante difícil.



Champagne

Inglaterra, 1928, p&b, 86 min
35 mm, mudo.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
British International Pictures **PRODU-
TOR** John Maxwell **ROTEIRO** Eliot Stan-
nard **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Jack
Cox **DIREÇÃO DE ARTE** C. Wilfred Ar-
nold **DISTRIBUIÇÃO** Wardour & F (1928)



Após uma aventura amorosa, a mimada Betty se desentende com o pai milionário e o desafia fugindo com seu amante para a França. Mas o pai lhe dá a entender que está arruinado e ela teria que se sustentar sozinha.

Pobre Pete The Manxman

Inglaterra, 1929, p&b, 90 min,
35mm, mudo.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
British International Pictures
PRODUTOR John Maxwell **ROTEIRO**
Eliot Stannard, adaptado do romance
de Sir Hall Caine **DIREÇÃO DE ARTE** C.
Wilfred Arnold **DIRETOR DE FOTOGRAFIA**
Jack Cox **MONTAGEM** Emile de Ruelle
DISTRIBUIÇÃO Wardour & F (1929)



Apesar de suas origens diferentes, o pescador Pete e o advogado Philip são amigos de longa data na Ilha de Man. Apaixonado por Kate, Philip a pede em casamento e sai para fazer fortuna. Com o tempo, Pete e a moça começam a se sentir atraídos um pelo outro.

An Elastic Affair

FILME PERDIDO

Inglaterra, 1930, p&b, 10 min, mudo

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
British International Pictures **DISTRIBUIÇÃO** Film Weekly (1930)

Comédia que apresenta dois vencedores de uma bolsa de estudos de atuação para filmes, patrocinada pela revista de cinema britânica *Film Weekly*. O filme foi exibido em uma cerimônia no London Palladium, onde os jovens foram presenteados com a bolsa sob a forma de contrato de filme com o produtor de cinema John Maxwell, da British International Pictures.

Juno e Paycock

Juno and the Paycock

Inglaterra, 1930, p&b, 85 min,
35mm, mono.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
British International Pictures **PRODUTOR**
John Maxwell Roteiro Alfred Hitchcock
e Alma Reville, adaptado da peça de
Sean O'Casey **DIRETOR DE FOTOGRAFIA**
Jack Cox **DIREÇÃO DE ARTE** Norman Ar-
nold **MONTAGEM** Emile de Ruelle **DIS-**
TRIBUIÇÃO Wardour Films Ltd



Uma família irlandesa está prestes a receber uma grande herança. Essa promessa vira a cabeça do chefe da família, o Capitão Boyle, o Pavão, e alimenta os sonhos dos filhos; enquanto sua gorda esposa Juno tenta se manter com os pés no chão.



Assassinato

Murder!

Inglaterra, 1930, p&b, 104 min,
35 mm, mono.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
British International Pictures
PRODUTOR John Maxwell **ROTEIRO**
Alma Reville, baseado na obra *Enter*
Sir John de Clemence Dane (sob o
pseudônimo de Winifred Ashton)
e Helen Simpson, adaptado por
Alfred Hitchcock e Walter Mycroft
DISTRIBUIÇÃO Wardour & F. (1930)



Após ser encontrada próxima ao corpo de uma amiga, a jovem atriz Diana é a principal suspeita do assassinato. Julgada, ela é condenada à morte. Porém um dos jurados tem dúvidas sobre sua culpa e decide por conta própria investigar o caso antes do dia da execução.



Elstree Calling

Inglaterra, 1930, p&b, 86 min,
35mm, Mono

DIRETOR André Charlot, Jack Hulbert,
Paul Murray, Alfred Hitchcock (super-
visão: Adrian Brunel) **PRODUÇÃO** Bri-
tish International Pictures **PRODUTOR**
John Maxwell **ROTEIRO** Val Valentine
MÚSICA Sydney Baynes, Reg Cas-
son, Vivian Ellis, John Reynders



Show de variedades com uma série de 19 musicais e esquetes de comédias de “Vaudeville” apresentadas como numa transmissão ao vivo por Tommy Handley. Há duas pequenas cenas que unem as esquetes: numa um ator quer interpretar Shakespeare, mas o tempo “no ar” lhe é constantemente negado, e na outra um inventor tenta ver a transmissão. Filme de compilação. Alfred Hitchcock dirigiu algumas cenas.

Mary

Mary - Sir John Greift ein!

Alemanha, 1931, p&b, 78 min,
35 mm, mono.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Süd-Film AG **ROTEIRO** Alma Reville
DIRETOR DE FOTOGRAFIA Jack Cox
DISTRIBUIÇÃO 1931

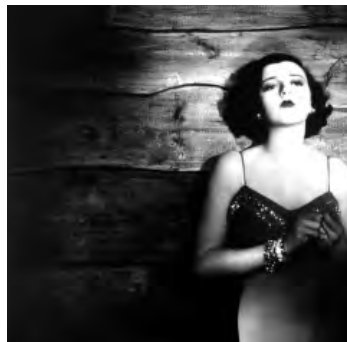


Uma jovem atriz é acusada de ter matado uma de suas amigas. Julgada, é condenada à morte. Porém um dos jurados tem dúvidas sobre sua culpa e decide por conta própria investigar o caso antes do dia da execução. Versão alemã de *Assassinato* (*Murder!*), realizado no ano anterior.

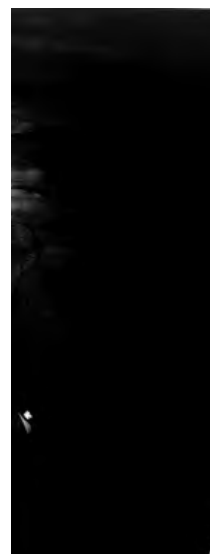
The Skin Game

Inglaterra, 1931, p&b, 86 min,
35mm, mono.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
British International Pictures **PRODU-
TOR** John Maxwell **ROTEIRO** Alfred
Hitchcock e Alma Reville, adaptado da
peça de John Galsworthy **DI-RETOR
DE FOTOGRAFIA** Jack Cox e Charles
Martin **DIREÇÃO DE ARTE** J. B. Maxwell
DISTRIBUIÇÃO Wardour & F. (1931)



Uma batalha pela posse de terra numa pequena vila é travada entre um senhor da tradicional sociedade local e um novo-rico com planos de especulação imobiliária, e ambas as famílias se envolvem na briga.



Ricos e estranhos

Rich and Strange

Inglaterra, 1932, p&b, 83 min,
35mm, mono.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
British International Pictures **PRO-
DUTOR** John Maxwell **ROTEIRO** Alma
Reville, Val Valentine, baseado numa
história de Dale Collins, adaptado por
Alfred Hitchcock **DISTRIBUIÇÃO** War-
dour & F. (1932)



Um jovem casal leva uma vida entediante em Londres. Ao receber uma inesperada herança, eles acreditam que podem realizar todos os seus sonhos, e saem para uma viagem de volta ao mundo. Mas tamanha sorte pode pôr em cheque sua felicidade.



O mistério do número 17

Number Seventeen

Inglaterra, 1932, p&b, 63 min,
35mm, mono.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
British International Pictures **PRODU-**
TOR John Maxwell, Leon M. Lion **RO-**
TEIRO Alfred Hitchcock, adaptado da
obra de Jefferson Farjeon **DIRETOR DE**
FOTOGRAFIA Jack Cox, Bryan Langley
DISTRIBUIÇÃO Wardour & F. (1932)



Um detetive está atrás de uma gangue de ladrões que roubou uma joia. Os ladrões fogem de uma casa usada como esconderijo em Londres, mas o detetive está na trilha deles.

Valsas de Viena

Waltzes from Vienna

Inglaterra, 1933, p&b, 80 min,
35mm, mono.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Gaumont British Picture Corporation
PRODUTOR Tom Arnold **ROTEIRO** Alma
Reville e Guy Bolton, adaptado da
peça de Guy Bolton **DIRETOR DE FO-**
TOGRAFIA Glen MacWilliams **DISTRI-**
BUIÇÃO GFD (1933)



Um musical passado na Viena de 1840. O jovem Johann Strauss Jr. é obrigado pelo pai a largar a música e trabalhar numa padaria. Lá Johann se apaixona por Rasi, mas a garota tem ciúmes de uma condessa que encomendara uma valsa para o rapaz.

Agente secreto

Secret Agent

Inglaterra, 1936, p&b, 86 min,
35mm, mono.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Gaumont British Picture Corporation
PRODUTOR Michael Balcon e Ivor
Montagu **ROTEIRO** Charles Bennett,
baseado no peça de Campbell Dixon,
a partir do romance *Ashenden* de
Somerset Maugham, adaptado por
Alma Reville **DISTRIBUIÇÃO** GFD (1936)



Durante a Primeira Guerra Mundial, três agentes britânicos são designados para assassinar um misterioso espião alemão. Dois deles se tornam ambivalentes quando seu dever com a missão entra em conflito com suas consciências.



Jovem e inocente

Young and Innocent

Inglaterra, 1937, p&b, 83 min,
35mm, mono.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Gainsborough e Gaumont British Picture Corporation **PRODUTOR** Edward
Black **ROTEIRO** Charles Bennett e
Alma Reville, adaptado do romance
A Shilling for Candles de Joséphine
Tey **DISTRIBUIÇÃO** GFD (1937)



Uma jovem atriz é assassinada por seu marido devido ao ciúme que ele sentia de seus amigos. O jovem escritor Robert, amigo da moça, encontra seu corpo na praia, e quando ele corre para chamar a polícia, duas testemunhas pensam que ele é o assassino em fuga. Robert é preso, mas consegue fugir durante uma confusão no tribunal. Determinado a provar sua inocência, ele pede ajuda à filha de um policial.

A estalagem maldita

Jamaica Inn

Inglaterra, 1939, p&b, 108 min,
35mm, mono.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Mayflower Pictures Corporation Ltd.
PRODUTOR Erich Pommer e Charles Laughton **ROTEIRO** Sidney Gilliat e Joan Harisson, baseado no romance de Daphne du Maurier, adaptado por Alma Reville **DISTRIBUIÇÃO** Associates British (1939)



No final do séc. XVIII, uma jovem orfã irlandesa vai morar com os tios, donos de uma estalagem na Cornuália. Lá também se abrigam saqueadores e gatunos, que gozam de total impunidade, pois contam com a proteção do juiz local.



Um casal do barulho

Mr. & Mrs. Smith

EUA, 1941, p&b, 95 min,
35mm, mono.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** RKO Radio Pictures **PRODUTOR** Harry E. Edington **ROTEIRO** Norman Krasna **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Harry Stradling **DIREÇÃO DE ARTE** Van Nest Polglase e L. P. Williams **MÚSICA** Roy Webb **DISTRIBUIÇÃO** RKO (1941)



Um sofisticado casal nova-iorquino tem um casamento incomum. Um dia Annie pergunta a David se ele se casaria com ela de novo se o tempo voltasse atrás, e ele diz sinceramente que sente falta da sua liberdade. No mesmo dia, um funcionário da cidade onde eles se casaram procura David para lhe explicar que devido a uma disputa de fronteiras todos os casais casados entre 1936 e 1939 não estavam legalmente casados, o que o inclui e a Annie.



Suspeita Suspicion

EUA, 1941, p&b, 99 min,
35mm, mono.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
RKO Radio Pictures **PRODUTOR** Alfred
Hitchcock, Harry E. Edington **ROTEIRO**
Samson Raphaelson, John Harrison
e Alma Reville, adaptado do romance
Before the Fact de Francis Iles (An-
thony Berkeley) **MONTAGEM** William
Hamilton **DISTRIBUIÇÃO** RKO (1941)



Johnny é um charmoso jogador que vive de dinheiro emprestado pelos amigos. Tentando viajar de primeira classe com um bilhete de terceira em um trem, ele conhece a tímida Lina. Após muito cortejá-la, eles se casam. Mas só depois da lua de mel, quando um amigo de Johnny é misteriosamente assassinado, que Lina descobre o verdadeiro caráter do marido e passa a desconfiar que ele planeja matá-la.



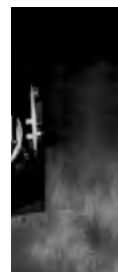
Aventure Malgache

Inglaterra, 1944, p&b, 30 min,
35mm, mono (falado em francês).

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**
Ministério da Informação do Reino
Unido Roteiro Angus MacPhail,
Jules Francois Clermont **DIRETOR DE**
FOTOGRAFIA Günther Krampf **DIREÇÃO**
DE ARTE Charles Gilbert **MÚSICA**
Benjamin Frankel



Os Molière Players estão em seu camarim se preparando para a apresentação quando um ator fala que um outro lembra um traidor oportunista que ele conheceu na Resistência. Então, ele conta suas aventuras desse período, tocando uma rádio clandestina e se esquivando dos nazistas. Este filme não chegou a ser exibido.



The Fighting Generation

EUA, 1944, p&b, 2 min, mono

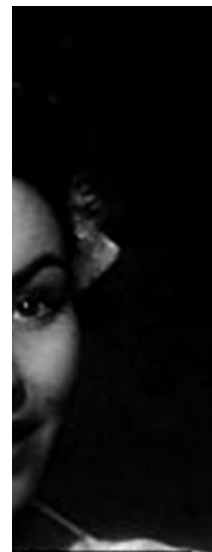
DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**

RKO Pathé Picture e Vanguad Films

PRODUTOR David O. Selznick **ROTEI-**

RO Stephen Longstreet **DISTRIBUIÇÃO**

1944 **ELENCO** Jennifer Jones (enfermeira-assistente)



Documentário de propaganda produzido para promover a venda de bônus de guerra, onde uma jovem enfermeira-assistente pede que as pessoas se conscientizem que o dinheiro da compra desses bônus ajudariam no esforço de guerra, possibilitando que ela se abreviasse. E com isto os jovens e corajosos soldados que estão se ferindo e morrendo nos campos de batalha poderiam voltar mais rapidamente para casa.

Bon Voyage

Inglaterra, 1944, p&b, 26 min, 35mm, mono (falado em francês).

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO**

Ministério da Informação do Reino Unido **ROTEIRO** J. O. C. Orton, Angus McPhail, adaptado de uma história original de Arthur Calder-Marshall **DI-**

RETOR DE FOTOGRAFIA Günther Krampf **DIREÇÃO DE ARTE** Charles Gilbert

MÚSICA Benjamin Frankel



Um artilheiro escocês da Royal Air Force é interrogado por autoridades francesas sobre sua fuga de um campo de prisioneiros de guerra alemão e, principalmente, sobre um homem que pode ou não ser um agente espião da Gestapo.

Watchtower Over Tomorrow

EUA, 1945, p&b, 15 min,
35mm, mono

DIRETOR John Cromwell, Harold F. Kress, Alfred Hitchcock e Elia Kazan
PRODUÇÃO U.S. Office of War Information
PRODUTOR Jerome S. Bresler **ROTEIRO** Ben Hecht e Karl Lamb **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Lester White **DISTRIBUIÇÃO** War Activities Committee of the Motion Pictures Industry (1945)

Curto documentário sobre o plano de Dumbarton Oaks e a proposta de formação da Organização das Nações Unidas (ONU).



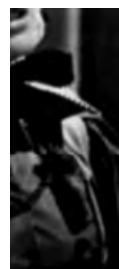
229

Sob o signo de Capricórnio

Under Capricorn

Inglaterra, 1949, cor, 117 min,
35mm, mono.

DIRETOR Alfred Hitchcock **PRODUÇÃO** Warner Bros. Pictures e Transatlantic Pictures **PRODUTOR** Sidney Bernstein e Alfred Hitchcock **ROTEIRO** James Bridie, baseado no romance de Helen Simpson e na peça de John Colton e Margaret Linden **DISTRIBUIÇÃO** Warner Bros (1949)



No início do séc. XIX, Charles Adare vai para a Austrália construir uma nova vida com a ajuda do tio nomeado governador. Recém-chegado da Inglaterra, ele é convidado a jantar na casa do rico Sam Flusky, um antigo condenado a trabalhos forçados, casado com Lady Harrieta, que lhe propõe um negócio. Amigo de infância de Harrieta, Charles descobre que ela virou alcoólatra e vive aterrorizada pela governanta Milly, e ele decide ajudá-la.



PROGRAMAÇÃO COMPLEMENTAR



Psicose

Psycho

EUA, 1998, cor, 104 min, 35mm,
Dolby Digital, Exibição em DVD

DIRETOR Gus Van Sant **PRODUÇÃO**
Universal Pictures e Image Entertain-
ment **PRODUTOR** Brian Grazer e Gus
Van Sant **ROTEIRO** Joseph Stefano,
baseado no romance de Robert
Bloch **DIRETOR DE FOTOGRAFIA** Chris
Doyle **DIREÇÃO DE ARTE** Carlos Barbo-
sa e Rosemary Brandenburg **FIGU-
RINO** Beatrix Aruna Pasztor **MÚSICA**
Bernard Herrmann e Danny Elfman
MONTAGEM Amy E. Duddleston **DIS-
TRIBUIÇÃO** Universal Pictures (1998)

ELENCO Vince Vaughn (Norman Bates),
Anne Heche (Marion Crane), Julianne
Moore (Lila Crane), Viggo Mortensen
(Samuel 'Sam' Loomis), William H.
Macy (Detetive Milton Arbogast), Robert
Foster (Dr. Fred Simon), Philip Baker Hall
(Xerife Al Chambers), Anne Haney (Sra.
Eliza Chambers), Chad Everett (Tom
Cassidy), Rance Howard (Sr. Lowery),
Rita Wilson (Caroline), James Remar
(patrulheiro), James LeGros (Charlie),
Steve Clark Pachosa (policial), O. B.
Babbs (mecânico)

Marion Crane foge com uma grande quantia de dinheiro de seu chefe e se refugia num motel administrado por Norman Bates – um homem atormentado pela estranha figura da mãe, cujas vítimas encontram um destino terrível. Marion se torna a vítima seguinte e seu desaparecimento, atribuído ao roubo do dinheiro, chama a atenção de sua irmã, do namorado e de um investigador particular. Em breve eles descobrirão a mórbida ligação familiar no Motel Bates.



(c) NBC Universal



Psicose II

Psycho II

EUA, 1983, cor, 113 min, 35mm,
Dolby, Exibição em DVD

DIRETOR Richard Franklin **PRODUÇÃO**
Universal Pictures e Oak **PRODUTOR**
Hilton A. Green **ROTEIRO** Tom Holland,
baseado nos personagens do ro-
manço de Robert Bloch **DIRETOR DE**
FOTOGRAFIA Dean Cundey **DIREÇÃO**
DE ARTE Jennifer Polito **FIGURINO** Pe-
ter V. Saldutti e Marla Denise Schlom
MÚSICA Jerry Goldsmith **MONTAGEM**
Andrew London **DISTRIBUIÇÃO** Uni-
versal (1983)

ELENCO Anthony Perkins (Norman
Bates), Vera Miles (Lila Loomis), Meg
Tilly (Mary Loomis), Robert Loggia (Dr.
Bill Raymond), Dennis Franz (Warren
Toomey), Hugh Gillin (Xerife John Hunt),
Claudia Bryar (Mrs. Emma Spool),
Robert Alan Browne (Ralph Slater),
Ben Hartigan (juiz), Lee Garlington
(Myrna), Tim Maier (Josh), Jill Carroll
(Kim), Chris Hendrie (Deputado Pool),
Tom Holland (Deputado Norris)

Após 22 anos em tratamento psiquiátrico, Norman Bates é declarado sã pela justiça, apesar dos protestos de Lila Loomis, irmã de Marion Crane, que fora assassinada por ele. Acompanhado pelo psiquiatra Dr. Raymond, ele retorna à sua solitária vida na antiga casa da família, nos fundos do motel Bates, agora sob a gerência de Warren Toomey. Norman passa a trabalhar num pequeno restaurante local, onde conhece a jovem Mary, recém-expulsa de casa pelo namorado, e decide lhe dar abrigo. Tudo parece correr bem em seu reestabelecimento até que o fantasma da mãe volta a assombrá-lo. Continuação do filme *Psicose* de Alfred Hitchcock.



O HOMEM ERRADO

ATIVIDADES ESPECIAIS



cial
QUILINO com
ento de piano

2013 às 21h
Carlos Bigonha

gonha, pianista e compositor nascido em Ubá, Minas Gerais, está radicado há trinta anos. Formado em piano clássico pela Escola de Música Lorenzo da Silva, apresenta o repertório de seu mais recente CD, Urubupeba. Produzido por Carlos Bigonha, arranjos e regência de Dori Caymmi, o CD mereceu a indicação na categoria de melhor arranjo no 24º Prêmio da Música Brasileira. Nas palavras de Paulo César Pinheiro, na contracapa do CD, suas composições traduzem “o Brasil musical vivo, a alma”. Em 2004, Bigonha foi vencedor do IV Festival BDMG Instrumental, com seu primeiro CD, intitulado “Azulejando”, com a participação de grandes nomes como Toninho Horta, Juarez Moreira e Marina Machado.

de Guimarães, com quem coproduziu o CD “Flor de Pão”, indicado para o Prêmio de Melhor Álbum de 2009, Bigonha teve sua valsa “Confissão” gravada no mais recente álbum de Dori Caymmi.



QUANDO FALA O CORAÇÃO

(c) Walt Disney International

Hitchcock e a ilusão do cinema

Teatro

Datas:

11 de julho de 2013: A formação de Hitchcock

18 de julho de 2013: A linguagem cinematográfica de Hitchcock

25 de julho de 2013: Os temas de Hitchcock

Professor: Ciro Inácio Marcondes

Ciro Inácio Marcondes é mestre em Teoria Literária pela UnB e é doutorando na linha Imagem e Som na Faculdade de Comunicação da UnB. Atualmente dá aulas de cinema no IESB. Publicou em revistas como *Cinequanon*, *Cerrados*, *Jungle Drums*, *Correio Braziliense*, *Cadernos de Semi-ótica Aplicada*, *Revista da Socine*. Traduziu o livro *A narrativa cinematográfica*, de François Jost e André Gaudreault, publicado pela Editora da UnB, e publicou no *Dicionário de comunicação* da Ed. Paulus. Trabalha também como crítico de cinema e de histórias em quadrinhos.

11 de julho: Filme - **Pacto sinistro** (Strangers on a train) - **A formação de Hitchcock**

A partir dos primeiros filmes de Hitchcock, faremos uma imersão nos primórdios do mestre, verificando sua relação com o cinema britânico e o cinema silencioso. Realizaremos uma primeira abordagem sobre as características temáticas de seus filmes, e como elas embrionariamente já carregavam as ideias do Hitchcock maduro. O filme *Pacto sinistro* nos servirá como ponto de culminação desse processo.

18 de julho: Filme - **Festim diabólico** (Rope) - **A linguagem cinematográfica de Hitchcock**

Hitchcock possui um vasto vocabulário dentro das possibilidades expressivas do cinema, que inclui estilemas de linguagem, técnicas de filmar, jogos específicos com a *mise en scène*, além de uma forma autoral de lidar com a decupagem e o posicionamento dos planos. A partir do filme *Festim diabólico*, um de seus filmes mais trabalhados, pensaremos o mestre do ponto de vista da linguagem.

25 de julho: Filme - **Os pássaros** (Birds) - **Os temas de Hitchcock**

Dentre os temas principais de Hitchcock estão uma certa obsessão pelo olhar (de maneira voyeurística), uma curiosidade pelos aspectos mais obscuros dos fenômenos violentos, e uma sexualidade de alguma maneira perversa e velada. A partir do filme *Os pássaros* (e outros), falaremos sobre como Hitchcock aloja estes e outros temas de maneira complexa em seus filmes, sem torná-los herméticos ou não acessíveis ao público, realizando uma costura precisa entre os cinemas clássico e moderno.



AULA MAGNA

As trilhas sonoras nos filmes de Alfred Hitchcock



243

Teatro

Data: 13 de julho de 2013 às 15h30

Palestrante: Júlio Medaglia

Maestro e compositor formado pela Universidade de Freiburg (Alemanha), o paulistano Júlio Medaglia iniciou os estudos de regência com Koellreutter (UFBA) e se aperfeiçoou com o maestro John Barbirolli. Sempre a frente de movimentos vanguardistas, foi importante divulgador da redescoberta do “Barroco Mineiro”, participou da organização dos célebres Festivais da Record, escreveu o revolucionário arranjo para “Tropicália” de Caetano Veloso e compôs trilhas do cinema marginal carioca. Tocou com ícones da música erudita internacional, regeu em diversos palcos do mundo, montou uma orquestra filarmônica em plena floresta amazônica, e participou de grandes espetáculos musicais, como “Carmina Burana” na Praia de Copacabana e “Aida” em seis estádios de futebol brasileiros. Produziu inovadores programas de rádio e TV e ministrou cursos na USP e na FAAP. Dirigiu a Orquestra Cordas de São Paulo, a Rádio Roquette Pinto, o Theatro Municipal de São Paulo e o Festival de Inverno de Campos do Jordão. Assumiu a Supervisão Musical Artística da TV Globo, a Direção Artística do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a Regência Titular da orquestra do Teatro Nacional de Brasília. Atualmente rege como convidado dentro e fora do país, é ensaísta e colaborador de importantes órgãos de imprensa, tem livros publicados como tradutor e autor (“Música Impopular”, “Música, Maestro!”), se dedica a programas na Rádio e na TV Cultura e ocupa o cargo de Diretor Artístico do Theatro São Pedro (SP). É membro da União Brasileira de Escritores e da Academia Paulista de Letras.





CHARES SOBRE HITCHCOCK E ENTREVISTAS



Alfred Hitchcock

não é apenas um filme

Pedro Butcher



247

"Whenever I found myself getting overwrought over problems with one of my films, I would say to myself, 'Remember, it's only a movie.' It never worked. I was never able to convince myself."

"Sempre que me via sobrecarregado com os problemas de um dos meus filmes, eu dizia para mim mesmo: 'Lembre-se, é apenas um filme'. Isto nunca funcionou. Eu nunca fui capaz de convencer a mim mesmo."

Alfred Hitchcock em It's Only a Movie – A Personal Biography de Charlotte Chandler (Simon & Schuster, 2005).

Naughty boy (Menino levado)

Alfred Joseph Hitchcock nasceu no dia 13 de agosto de 1899 – um domingo, e não uma sexta-feira 13, como ele mesmo teria preferido. Filho temporão de Emma e William Hitchcock, um casal de verdureiros do East End londrino, Alfred veio ao mundo nove anos depois do irmão mais velho, William, e sete anos depois da irmã do meio, Nellie. Foi uma criança gordinha e solitária. "Nas reuniões familiares eu ficava no meu canto observando tudo. Não me lembro de ter tido nenhum companheiro de brincadeiras."

O fato de fazer parte de uma família católica – uma excentricidade na Inglaterra, país protestante – contribuiu para seu isolamento. Os pais o matricularam em um colégio jesuíta, onde se tornou bom aluno, mas nunca o primeiro da turma. "Era sempre o quarto ou o quinto. Criticavam-me por ser distraído." Desde pequeno ia ao teatro na companhia da família. Adolescente, depois de perder o pai, aos 15 anos, continuou frequentando o teatro, quase sempre sozinho.

Quando já era cineasta consagrado, Hitchcock adorava contar uma história de sua infância. Tinha cinco ou seis anos quando o pai o mandou à delegacia do bairro, com um bilhete nas mãos. O policial de plantão o recebeu, leu o bilhete e o trancou na cadeia, dizendo apenas: "É isso o que se faz com garotos levados" ("That's what we do with naughty boys"). O pequeno Alfred não passou mais do que dez minutos trancado, mas o episódio, evidentemente, o marcou de forma definitiva.

Hitchcock não costumava mentir, mas adorava aumentar suas histórias. Talvez por isso sua filha, Patricia Hitchcock, tenha duvidado um pouco do relato: “Provavelmente ele ficou trancado em uma sala, não creio que tenha sido em uma cela. O fato é que, graças ao episódio, meu pai tomou horror à polícia”, ela conta, em um documentário sobre a realização de *Psychose* que acompanha a edição comemorativa de 50 anos do filme.

Seja ou não um mito, a prisão do pequeno Hitchcock é tida como uma das chaves para o entendimento de seus filmes, que têm no motivo do “homem errado” e na estrutura do suspense psicológico duas de suas principais constantes. Da experiência na escola católica, Hitchcock extrai outra “chave” psicológica para o entendimento de seus filmes: “Foi provavelmente durante minha temporada com os jesuítas que o medo se fortaleceu em mim. Medo físico, talvez: tinha horror a castigos corporais. Naquela época existia a palmatória. Era de borracha muito dura. Não batiam de qualquer jeito não, era como a execução de uma sentença”.

Engenheiro, desenhista, diretor de cinema

A aversão à polícia fez com que Hitchcock descartasse de imediato a profissão, tão presente no imaginário das crianças: “Pergunta-se a todos os garotos o que eles querem ser quando crescer, mas devo dizer, em meu favor, que nunca respondi policial; dizia sempre ‘engenheiro’. Meus pais levaram isso a sério e me mandaram para uma escola especializada, a Escola de Engenharia e Navegação, onde estudei mecânica, eletricidade e acústica”.

Em 1918, quatro anos depois da morte do pai, Hitchcock arrumou seu primeiro emprego, na Companhia Telegráfica Henley. “Eu me especializei em cabos elétricos submarinos. Ao mesmo tempo, fazia cursos na Universidade de Londres, no departamento de Belas Artes, para aprender desenho”. Ainda na Companhia Telegráfica, Hitchcock foi transferido para o departamento de publicidade, onde começou a desenhar profissionalmente e a contribuir com artigos e contos para o jornal interno.

Nessa época, já se interessava por cinema: “Eu era empolgadíssimo com os filmes e volta e meia saía sozinho para assistir às pré-estreias”. Adorava ler publicações sobre cinema, mas não as revistas de “fã”. Preferia as técnicas e profissionais. “Lendo uma revista corporativa, fiquei sabendo que a firma americana Famous Players-Lasky, da Paramount, iniciava a construção de estúdios em Islington e anunciava um programa de produções. Entre outros projetos, havia um filme adaptado de um romance cujo título agora eu me esqueci. Sem largar meu trabalho em Henley, li atentamente esse romance e fiz vários desenhos que eventualmente pudessem ilustrar as cartelas de intertítulos de uma adaptação para o cinema”.

Hitchcock bateu à porta do novo estúdio e mostrou seus desenhos. Foi contratado na hora. O ano era 1920. Em pouco tempo foi promovido a chefe da seção de intertítulos. “Nessa época todos os letreiros eram ilustrados. Você tinha em cada cartão a própria legenda, o diálogo e um pequeno desenho. O mais conhecido desses letreiros narrativos era ‘Chegou o dia...’. Também

tinha ‘Na manhã seguinte...’. Para lhe dar um exemplo, se o letreiro dizia: ‘Nessa época George levava uma vida muito devassa’, eu desenhava uma vela com uma chama em cada ponta.”

Nos tempos do cinema mudo, quando um filme ficava pronto, era comum o chefe montador reescrever completamente o texto previsto no roteiro original. “Um filme podia mudar radicalmente. Se um drama tinha sido mal filmado, mal interpretado e estava ridículo, se escrevia um diálogo de comédia. Foi nessa época que conheci escritores americanos e aprendi a escrever roteiros. Além disso, às vezes me mandavam filmar cenas nas quais os atores não figuravam.”

A experiência de produzir filmes na Inglaterra para o mercado americano não deu certo, e a Paramount resolveu paralisar suas produções na Famous Players, preferindo alugar suas dependências. “Quando as companhias inglesas foram ocupar os estúdios de Islington, eu e alguns colegas pedimos para continuar a trabalhar. Consegui um posto de assistente de direção. Meu primeiro trabalho foi em *Always Tell Your Wife* (de Hugh Croise, 1923). Um dia, Michael (Balcon, produtor) brigou com o diretor e me disse: ‘Por que você e eu não terminamos esse filme?’. Mais tarde, Balcon procurava uma história, e indiquei uma peça chamada *Woman to Woman*, cujos direitos eles compraram. Em seguida, quando disseram ‘precisamos de um *script*’, mostrei uma adaptação que havia feito apenas como exercício. Ficaram impressionados e consegui o emprego.”

Na época, os produtores ingleses tinham estreita ligação com a Alemanha, onde a indústria cinematográfica era mais sólida. Em 1924, Hitchcock acompanhou a produção de *The Backguard*, dirigido por Graham Cutts e coescrito pelo próprio Hitchcock, todo realizado nos estúdios Babelsberg, em Berlim. Lá, pôde acompanhar parte das filmagens de *A última gargalhada* (*Der letzte Mann*, 1924), de F. W. Murnau, um filme que sempre citaria como um de seus favoritos, justamente por dispensar cartelas de diálogo e ser 100% narrado por meio de imagens.

Um ano depois, o produtor Michael Balcon atravessou mais uma crise, dessa vez com o diretor de *The Prude’s Fall* (de Graham Cutts, 1924), e ofereceu o trabalho a Hitchcock. “Ele me perguntou se eu gostaria de dirigir um filme e respondi: ‘Nunca tinha pensado nisso’. E era verdade. Estava muito contente em escrever os roteiros e fazer o trabalho de diretor de arte, não me imaginava de jeito nenhum como diretor.” Mas Hitchcock aceitou.

No dia 2 de dezembro de 1926, Hitchcock se casou com Alma Reville, que havia conhecido na época de *Woman to Woman*. Montadora e continuista do filme, ela se tornaria companheira de profissão e de vida de Hitchcock. Patricia, a única filha do casal, nasceu em 1928.

A fase inglesa

Hitchcock se envolveu com o cinema quando esta ainda era uma atividade em plena formação. Exerceu várias funções e aprendeu de tudo um pouco. Admirava Griffith, claro, o homem

que estabeleceu os princípios básicos da narrativa clássica, e teve em Murnau e Fritz Lang algumas de suas influências declaradas. Mas, em seus filmes, levou a narrativa a outro patamar ao desenvolver técnicas próprias de suspense e, sobretudo, métodos de identificação do espectador com aquilo que se passa na tela.

Talvez tenha sido esse começo livre, em que as funções da indústria ainda não estavam compartimentadas, que plantou no cineasta a semente da inquietação. Hitchcock testemunhou e viveu a história do cinema e suas crises – como a passagem do mudo para o sonoro, a entrada da cor, o surgimento da TV – buscando soluções inovadoras que, muitas vezes, tinham caráter experimental. Ao longo de uma carreira de mais de 50 filmes, Hitchcock foi também produtor, vivendo os altos e baixos financeiros inerentes à atividade; um gênio da publicidade, envolvendo-se diretamente nas campanhas de lançamento; e um craque da autopromoção, tornando-se um dos poucos cineastas conhecidos pelo grande público.

Os primeiros esboços de seus métodos e conceitos se desenvolveram na Inglaterra, entre 1925 e 1939, período em que dirigiu 27 longas-metragens. Na cadeira de diretor, Hitchcock encontrou seu lugar definitivo e tornou-se uma figura chave no desenvolvimento do cinema inglês, que lutava para se firmar como indústria.

Dessa fase, *O inquilino* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1926), por ser o primeiro suspense, é considerado o primeiro filme hitchcockiano; *Chantagem e confissão* (*Black-mail*, 1929) também é tido como um marco por ter sido o primeiro filme falado. Do ponto de vista da invenção de um estilo, porém, a obra mais significativa do período é *Os 39 degraus* (*The 39 Steps*, 1935).

Os 39 degraus é uma adaptação do livro homônimo do escocês John Buchan, autor que Hitchcock cita como uma influência mais importante em sua obra que a de qualquer cineasta. Ao longo de sua carreira, em momentos de crise, ele recorria aos livros de Buchan em busca de soluções narrativas. “O que me agrada em Buchan é algo profundamente britânico, é o que chamamos de *understatement*” – ou seja, a apresentação de acontecimentos dramáticos em tons leves, uma espécie de desdramatização do drama.

Nesta única adaptação direta de um livro do autor, vemos o primeiro herói autenticamente hitchcockiano (Richard Hannay, interpretado por Robert Donat) e o esforço mais bem-sucedido, pelo menos nessa fase inglesa, em direção a um “cinema puro”. Hannay é um cidadão comum, desajeitado e bastante determinado, que se envolve em uma trama de espionagem depois que uma mulher o agarra pelos braços e pergunta se não quer levá-la para casa. A partir daí, uma perseguição sem fim se desencadeia em torno de um grande segredo: uma fórmula secreta capaz de tornar silenciosos os motores dos aviões. Mas este motivo para uma perseguição nada mais era do que um grande pretexto – aquilo que Hitchcock batizou de “McGuffin”.

Em *Os 39 degraus* podemos encontrar vários elementos tipicamente hitchcockianos, como as referências à religião (uma Bíblia salva Hannay da morte), ao sexo (a mulher que se oferece

na primeira cena e traz o caos à vida do herói; a loura Pamela, algemada a Hannay, gerando situações embaraçosas), e a insegurança em relação às identidades e aos papéis desempenhados por cada um, fugidios e inconstantes. Mas é no esvaziamento da trama, essa desvalorização de determinada concepção de “conteúdo” em favor da “forma”, em que reside o elemento mais interessante introduzido por Hitchcock. “Quando faço um filme a história não é importante; o que importa é *como* contá-la. Num filme de espionagem, por exemplo, o que o espião busca é o de menos. Vale mais *como* ele procura”.

No centro dessa concepção está o McGuffin, um dispositivo que surgirá em vários filmes e que permite uma forma de narrativa que valoriza o que se passa entre as imagens e na relação que essas imagens estabelecem com o espectador, e não na “trama” propriamente dita. A gênese do McGuffin, que pode ser vista com clareza em *Os 39 degraus*, representa uma primeira revolução na carreira de Hitchcock, pedra fundamental na definição de seu estilo.

Hollywood

Depois de *Os 39 degraus*, Hitchcock fez mais cinco filmes na Inglaterra. Durante a realização de *A dama oculta* (*The Lady Vanishes*), em 1938, recebeu um convite do produtor independente David O. Selznick, que lhe propôs dirigir, em Hollywood, um filme sobre o naufrágio do Titanic. Em março de 1939, depois de rodar *Jamaica Inn* (*A estalagem maldita*), Hitchcock assinou contrato com Selznick e se mudou para os Estados Unidos. Tinha 40 anos. Mas por que a mudança?

“Na Europa, a arte de fazer cinema sempre foi desprezada pelos intelectuais. Nenhum inglês que se considerasse alguém de valor se deixaria flagrar indo ao cinema, em hipótese alguma. Veja bem: os ingleses têm consciência de classe.” Ou seja, na visão da elite britânica, cinema era diversão de trabalhadores e da classe média baixa. Hitchcock vinha, ele mesmo, de uma família de classe média baixa, não frequentou Cambridge ou Oxford, e conhecia na pele o preconceito. Por esses mesmos motivos ele teria cunhado sua célebre frase de que os atores são como gado – algo que o perseguiria para o resto da vida. “Não me lembro exatamente em que circunstâncias posso ter dito isso, mas provavelmente foi no início do cinema falado, na Inglaterra, quando filmávamos com atores que, ao mesmo tempo, representavam no teatro.” Segundo Hitchcock, trabalhar no cinema era para eles uma humilhação, uma atividade artisticamente inferior, mas que dava dinheiro. “Era esse tipo de ator que eu odiava.”

“Antes de 1925, os filmes ingleses eram medíocres, destinados ao consumo local e dirigidos por burgueses. Em 1925-26, alguns jovens estudantes, principalmente de Cambridge, começaram a se interessar por cinema graças aos filmes russos ou aos filmes do continente. Foi nesse momento que nasceu a London Film Society, que organizava sessões no domingo à tarde para os intelectuais. O entusiasmo deles não ia a ponto de quererem se tornar profissionais do cinema, mas eram amantes de filmes e, principalmente, dos

filmes estrangeiros. Ainda hoje, os filmes estrangeiros são amplamente analisados nos jornais de domingo, mas a produção de Hollywood é relegada ao pé da página. Não esqueça que os intelectuais ingleses vão sempre passar férias no continente. De bom grado visitam os *bas fonds* de Nápoles para fotografar com um tripé as crianças que morrem de fome. Eu não pensava nisso quando vivia na Inglaterra, mas quando retornei, vindo dos Estados Unidos, percebi todas essas grandes diferenças e compreendi a que ponto a atitude geral da Inglaterra é uma atitude insular. Basta sair da Inglaterra para encontrar uma concepção de mundo muito mais universal, quer nas conversas com as pessoas, quer no modo de contar uma história.”

Hitchcock foi a Hollywood em busca de melhores condições para desenvolver sua arte e atingir um público maior. “Não creia que eu era fanático por tudo que fosse americano, mas no cinema considerava que eles faziam as coisas de um modo realmente profissional, estavam muito à frente dos outros países. No fundo, comecei no cinema em 1921, em Londres, mas com os americanos, no meio deles, e nunca pus os pés em um estúdio britânico até 1927.”

Demasiado complexo, o projeto *Titanic* foi abandonado em favor de uma adaptação de *Rebecca*, romance de Daphne Du Marier. Curiosamente, o primeiro filme americano de Hitchcock contaria uma história de mistério bem inglesa, com a qual ele pouco se identificava – ao contrário de *Os 39 degraus*, por exemplo. Era um melodrama gótico sem humor, com trama situada no fim do século XIX (um raríssimo filme “de época” de Hitchcock, portanto). Mas *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940) não se tornou apenas um bom filme como também se revelou o melhor cartão de visitas possível para Hitchcock em Hollywood. Recebeu críticas positivas e 11 indicações ao Oscar – levando duas estatuetas, incluindo a de melhor filme, recebida, é claro, por David O. Selznick. O Oscar de melhor diretor, no entanto, ficou com John Ford, por *As vinhas da ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940). (Hitchcock foi indicado ao Oscar de direção outras quatro vezes, mas nunca levou. Em 1968, recebeu um prêmio especial, o Irving G. Thalberg Memorial Award).

Selznick era um poderoso produtor em Hollywood, principalmente depois do imenso sucesso de *...E o vento levou* (*Gone with the Wind*, de Victor Fleming, 1939), mas, como era independente, desenvolvia poucos projetos por ano, e acabou “emprestando” Hitchcock aos estúdios com mais regularidade do que produziu, ele próprio, seus filmes.

Ao longo dos anos 1940, Hitchcock foi apurando técnica e estilo. Realizou um filme de guerra (*Correspondente estrangeiro/ Foreign Correspondent*, 1940) e uma comédia romântica (*Um casal do barulho/ Mr. & Mrs. Smith*, 1941) antes de voltar ao suspense no ardiloso *Suspeita* (*Suspicion*, 1941), quando assumiu a produção e trabalhou pela primeira vez com Cary Grant, um de seus atores mais constantes.

Durante anos escolheu *A sombra de uma dúvida* (*Shadow of a Doubt*, 1943) como seu filme favorito. No roteiro assinado pelo dramaturgo Thornton Wilder, com quem Hitchcock teve imenso prazer em trabalhar, uma jovem (Teresa Wright) suspeita que o recém-chegado tio

Charles (Joseph Cotten) pode ser um assassino. “Não deveria dizer que *A sombra de uma dúvida* é meu filme predileto. Se às vezes me expressei nesse sentido, foi por sentir que esse filme é satisfatório para nossos amigos, os verossímeis! Portanto é uma fraqueza da minha parte, pois, se de um lado eu afirmo não me preocupar com a plausibilidade, de outro, me inquieto com ela. Afinal de contas, eu também sou humano”.

Em *Sabotador* (*Saboteur*, 1942), Hitchcock voltou ao tema do homem errado e ao McGuffin, sofisticando seu apuro visual com uma fotografia em preto e branco, altamente contrastada. O desfecho do filme se passa num monumento público – a Estátua da Liberdade, em Nova York –, algo que já havia feito em *Chantagem e confissão* (que terminava no British Museum) e se repetiria em *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959) (no Mount Rushmore). Em *Um barco e nove destinos* (*Lifeboat*, 1943), filmou com destreza uma trama toda situada em um barco à deriva no mar; *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945) foi a primeira trama mais explicitamente marcada pela psicanálise – Salvador Dalí assina a sequência de um sonho – e também seu primeiro trabalho com Ingrid Bergman; em *Interlúdio* (*Notorious*, 1946), Hitchcock filmou aquele que é tido como o mais longo e belo beijo do cinema, entre Ingrid Bergman e Cary Grant.

No fim dos anos 1940, a cor se tornava cada vez mais constante nas produções hollywoodianas, e, em 1948, Hitchcock dirigiu seu primeiro longa-metragem em Technicolor, *Festim diabólico* (*Rope*, 1948). A novidade da cor trouxe muitos problemas técnicos, mas uma outra experiência marcaria o filme de forma mais profunda.

Inspirado na peça de teatro de Patrick Hamilton, *Festim diabólico* conta uma história de ação contínua, ou seja, sua trama é narrada em “tempo real”, em um cenário único. Toda a ação se passa entre 19h30 e 21h15, durante um jantar. “Então imaginei uma ideia meio maluca de fazer um filme que consistiria em um único plano.” A decisão representou um desafio. Como os rolos de filme, na época, tinham cerca de 10 minutos, Hitchcock precisou encenar tudo de maneira que pudesse disfarçar os cortes ao fim de cada rolo. Mais tarde, o diretor rejeitaria a experiência: “Agora, quando penso nisso, percebo que era perfeitamente idiota, porque eu rompia com todas as minhas tradições e renegava minhas teorias sobre a fragmentação do filme e sobre as potencialidades da montagem para contar visualmente uma história. No entanto, os movimentos da câmera e os movimentos dos atores reconstituíam exatamente meu modo habitual de decupar, ou seja, eu mantinha o princípio de mudança das proporções das imagens em relação à importância emocional de determinados momentos”.

Talvez justamente em função da experiência com *Festim diabólico*, a montagem ganhou importância mais evidente no cinema de Hitchcock a partir dos anos 1950, quando o diretor aprofundou as técnicas de identificação espectador-protagonista e realizou alguns de seus melhores filmes, boa parte deles com Grace Kelly. Ao longo da década o cineasta atingiu o ápice de sua forma com *divertissements* impecáveis como *Ladrão de casaca* (*To Catch a Thief*, 1955), *O terceiro tiro* (*The Trouble with Harry*, 1956), *O homem que sabia demais* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956, remake de um *thriller* de 1934 da fase inglesa), *O homem*

errado (*The Wrong Man*, 1957) e *Intriga internacional*. Mas as duas obras-primas do período são mesmo *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954) e *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), dois extraordinários exemplos do cinema hitchcockiano, com estruturas dramáticas que são metáforas do próprio cinema.

Janela indiscreta é todo contado do ponto de vista de um fotógrafo (James Stewart) de perna quebrada. Sentado em frente à janela de seu apartamento, ele observa os vizinhos. O personagem é um evidente ícone do voyeurismo, e Hitchcock se aproveita dessa condição para elevar à máxima potência suas técnicas de identificação: “O personagem tinha que olhar para a cena, depois eu precisava cortar para aquilo que ele estava vendo e, enfim, voltar para ver sua reação. O que eu realmente estava fazendo era mostrar um processo mental por meio de imagens”, explica, em uma entrevista para a TV, do programa *Masters of Cinema* (1971). Mais do que isso, porém, o personagem de James Stewart reproduz a condição do próprio espectador de cinema, sua passividade diante da imagem e a angústia de não poder interferir na ação que se desvela diante de si.

Em *Um corpo que cai*, temos uma situação parecida. James Stewart é Scottie, um detetive de São Francisco que sofre um trauma e passa a ter um profundo medo de alturas. Afastado do dia a dia da profissão, ele é contratado por um velho amigo, Gavin Elster, para seguir sua mulher, que está agindo de forma estranha. A grande metáfora, aqui, é da condição do cineasta/ encenador, encarnada pelo personagem do amigo Elster, o grande manipulador da trama, autor do “crime perfeito”.

Psicose e depois

Em meados dos anos 1950, o surgimento da televisão abalou o *status* do cinema como maior diversão popular. Contrariamente àqueles que viram no novo meio um inimigo a ser combatido, Hitchcock foi um dos primeiros nomes da indústria a abraçá-lo. De 1955 a 1965, produziu e apresentou a série *Alfred Hitchcock apresenta* (*Alfred Hitchcock Presents*), que contribuiu para difundir sua imagem como “mestre do suspense” e torná-lo um nome ainda mais conhecido do grande público.

Em 1960, a partir de sua experiência na televisão, Hitchcock se permitirá uma nova revolução com *Psicose* (*Psycho*). Com uma trama mais próxima do horror que do suspense, dispensando a tradicional identificação do público e recorrendo a reviravoltas surpreendentes, Hitchcock conseguiu transformar uma produção barata e despretensiosa na segunda maior bilheteria do ano (US\$ 32 milhões), atrás apenas de *Ben-Hur* (de William Wyler, 1959).

Psicose foi um grande sucesso de bilheteria, mas foi, também, um de seus trabalhos mais experimentais. “O filme custou US\$ 800 mil, e a experiência consistia no seguinte: posso fazer um longa-metragem nas mesmas condições de um filme de televisão? Utilizei uma equipe da tevê para filmar bem depressa”, contou.

“Em *Psicose*, o tema me importa pouco. O que me importa é que a montagem dos fragmentos, a fotografia, a trilha sonora, e tudo o que é puramente técnico conseguiram arrancar berros do público. Achei que podia me divertir fazendo essa experiência. Creio que, para nós, é uma grande satisfação usar a arte cinematográfica para criar uma emoção de massa. E, com *Psicose*, realizamos isso. Não foi uma grande interpretação que transtornou o público. Não era um romance muito apreciado que cativou o público. O que emocionou o público foi o filme puro. E daí vem o orgulho que sinto de *Psicose*: é um filme que pertence a nós, cineastas, mais do que todos os outros que fiz.”

As filmagens foram rápidas, mas uma sequência de apenas 45 segundos consumiu sete dias de filmagem: o hoje icônico assassinato no chuveiro. Hitchcock planejou esta sequência com todo o cuidado e, mais tarde, dedicou a mesma atenção à sua montagem e sonorização. “Mr. Hitchcock era um montador quadro a quadro. Ele se debruçava sobre um fotograma para descobrir o ponto preciso em que uma cena deveria ser cortada”, contou seu assistente, Hilton A. Green, no *making of* da edição comemorativa de 50 anos de *Psicose*. A trilha de Bernard Herrmann, feita exclusivamente de instrumentos de corda, também seria peça fundamental para o funcionamento desta sequência em especial e do filme como um todo.

Em *Psicose*, Hitchcock também inovou na campanha publicitária. Aproveitou a popularidade no seriado de TV para comandar ele mesmo o *trailer*, uma visita ao *set* guiada pelo diretor. Quando o filme estreou, montou uma campanha que só atiçou a curiosidade do público, avisando que os espectadores seriam proibidos de entrar no cinema depois da sessão iniciada. “Ninguém poderá entrar no cinema depois de o filme ter começado. Nem mesmo o irmão do gerente, nem mesmo o presidente dos Estados Unidos, nem mesmo a rainha da Inglaterra.”

Depois de *Psicose*, Hitchcock realizaria mais um filme de características experimentais, o drama apocalíptico *Os pássaros* (*The Birds*, 1963), inspirado em um conto de Daphne Du Marier, mesma autora de *Rebecca*. Aqui, Hitchcock usou recursos inovadores tanto na imagem (como a filmagem em “tela azul” – *chroma key* –, que permite a inserção de fundos) como no som. O filme não tem uma trilha convencional e é uma das primeiras experiências de música eletrônica da história do cinema comercial.

Nos anos seguintes, Hitchcock dirigiu filmes que durante anos foram considerados parte de um período decadente e crepuscular, mas que hoje foram reabilitados. *Marnie*, *confissões de uma ladra* (*Marnie*, 1964), *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966), *Topázio* (*Topaz*, 1969), *Frenesi* (*Frenzy*, 1972) e *Trama macabra* (*Family Plot*, 1976) trazem, cada um a seu modo, elementos que reafirmam a capacidade de Hitchcock como criador de formas e poeta maldito.

Em 1979, Hitchcock fez uma de suas últimas aparições públicas para receber o Lifetime Achievement Award do American Film Institute. Disse que só aceitou o prêmio porque via ali uma chance de reconhecer publicamente a importância de sua mulher, Alma Reville, em sua vida e obra.

Disse Hitchcock: “Eu peço para mencionar quatro pessoas que me deram afeto, estima e encorajamento. A primeira é montadora; a segunda, roteirista; a terceira é a mãe de minha filha, Pat; e a quarta é uma cozinheira capaz de operar milagres em uma cozinha doméstica. E o nome dessas pessoas é Alma Reville. Não tivesse a bela Miss Reville aceitado um contrato vitalício como Senhora Alfred Hitchcock, há 53 anos, o Sr. Alfred Hitchcock poderia estar aqui hoje, mas não nessa mesa, e talvez como o mais lento garçom do salão. Eu divido esse prêmio, como dividi minha vida, com ela”.

Hitchcock morreu no dia 29 de abril de 1980 em sua casa em Belleville, Califórnia. Alma Reville morreu em 6 de julho de 1982, no mesmo local.

NOTA DO AUTOR: exceto quando outra fonte é mencionada, as frases de Hitchcock desse texto foram retiradas do livro *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*, Companhia das Letras, 2004.

PEDRO BUTCHER é formado em jornalismo pela Escola de Comunicação da UFRJ. Trabalhou como repórter e crítico de cinema nos jornais *O Dia*, *Jornal do Brasil* e *O Globo* e na revista *Veja Rio*. É autor dos livros *Abril despedaçado – História de um filme* (2001), *Cinema: desenvolvimento e mercado* (2003) e *Cinema brasileiro hoje*, da coleção Folha Explica (Publifolha, 2005). Entre 2003 e 2007, assinou o artigo referente ao Brasil na edição especial Atlas du Monde, da *Cahiers du Cinéma*. Em março de 2006, concluiu mestrado na Escola de Comunicação da UFRJ, sob orientação da professora Consuelo Lins. Atualmente edita o *website* Filme B, especializado no mercado cinematográfico brasileiro.

A construção crítica de um gênio do cinema

Luiz Zanin



257

Em seu livro *A era dos extremos*, o historiador Eric Hobsbawm, citando Roger Manvell, escreve que as cenas da escadaria de Odessa, em *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, 1925) de Sergei Eisenstein, seriam “possivelmente os seis minutos mais influentes da história do cinema”. Há quem conteste. Muita gente considera a sequência do assassinato da personagem de Janet Leigh sob o chuveiro (70 posições de câmera para 45 segundos de filme), em *Psicose* (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock, mais decisiva do que a do massacre da população pela guarda do czar na Rússia pré-revolucionária. Enfim, esse é o tipo de discussão capaz de preencher as horas mortas de qualquer grupo de cinéfilos.

Mas, seja qual for a conclusão (se existir alguma), poucos se atreveriam a negar que Hitchcock seja um dos mais influentes cineastas da contemporaneidade, se não for o mais influente deles todos.

No entanto, como sabemos, no final dos anos 1940 e começo dos 1950, já rico e famoso, Hitchcock era visto com certa condescendência pela crítica mais sofisticada. Tendo emigrado para os Estados Unidos, era tido como pouco mais que um artesão competente, alguém capaz de divertir a plateia fazendo com que ela experimentasse o mais básico dos sentimentos, o medo. Muitos o chamavam de “mestre do suspense”, mas ninguém se atrevia a chamá-lo simplesmente de mestre. Mestre *tout court*, um cineasta para cineastas, acima de tudo um artista com perfeito domínio do seu instrumento, com uma concepção muito clara do que é o cinema, aliada a uma visão de mundo profunda, como seria descrito depois.

Foi preciso um longo, intenso e apaixonado trabalho crítico para que Hitchcock atingisse esse patamar, e passasse a ocupar o posto que lhe cabia de direito no olimpo dos autores cinematográficos.

Foi colocado ali, todos sabemos, pelos jovens críticos e futuros cineastas dos *Cahiers du Cinéma* – em especial o futuro núcleo duro da Nouvelle Vague: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer e Jacques Rivette.

Truffaut, em especial, tornou-se uma espécie de cruzado em defesa de Alfred Hitchcock. Essa, digamos assim, reabilitação era baseada em sincera admiração, mas teve também seu aspecto tático. Em determinado momento da postulação de uma nova ordem para o cinema

– justamente assim chamada “política dos autores” – fazia-se necessário operar algumas partições. Entre elas, a associação que se fazia automaticamente entre o tema justo e a grande obra cinematográfica. Era o tema que engrandecia a obra e, apenas secundariamente, a maneira como este era tratado pela linguagem cinematográfica.

O desafio, para os jovens críticos, seguindo já as ideias de Alexandre Astruc (autor de um artigo famoso sobre o *cinéma-stylo*, a câmera-caneta), seria inverter essa equação. Encontrar no estilo, e não no assunto de que trata o filme, o valor de uma obra cinematográfica. Nessa nova concepção, quase nunca o filme de tema nobre era de fato um grande filme. O cinema realmente grande seria preciso procurá-lo em outra parte. Por exemplo, num mestre do suspense, com seus filmes dirigidos explicitamente ao público, com a finalidade mais aparente de divertir e causar medo, como era o caso de boa parte da obra de Hitchcock.

No prefácio de seu livro *Os filmes da minha vida* (Editora Nova Fronteira), Truffaut deixa muito clara essa disposição de quebra de hierarquias baseadas no tema, no assunto “nobre”. Já cineasta reconhecido, em 1975, relembra sua trajetória de crítico de cinema e reafirma a crença da juventude: “Continuo considerando absurda e execrável a hierarquia de gêneros. Quando Hitchcock filma *Psicose* – a história de uma ladra ocasional, em fuga, morta a facadas no chuveiro pelo proprietário de um motel que empalhara o cadáver da mãe morta – quase todos os críticos (na época) concordaram em julgar o tema trivial. No mesmo ano, influenciado por Kurosawa, Ingmar Bergman filma exatamente o mesmo tema (*A fonte da donzela/Jungfrukällan*, 1960), mas situado na Suécia do século XVI; todos ficam extasiados e lhe concedem o Oscar de melhor filme estrangeiro”.

Esse debate, evocado posteriormente por Truffaut, não se dá num espaço vazio. Refletia dissidências não apenas de concepções estéticas, mas de posições políticas rivais. A luta, antes da fundação dos *Cahiers du Cinéma*, se travava nas páginas da revista *L'Écran Français*, publicação pluralista na qual se digladiavam comunistas e hollywoodófilos. No clima do imediato pós-guerra, ser contra ou a favor do cinema americano significava demarcar uma linha divisória ideológica. Leenhardt e Astruc eram os paladinos dessa nova cinefilia, combatida pela velha guarda de esquerda, Claude Vermorel, Roger Boussinot e Georges Sadoul, em especial.

Entre essas duas posições, André Bazin, o maior crítico da época, mentor e protetor dos jovens críticos, que iria levar para a revista que fundaria em 1951 com Jacques Doniol-Valcroze. Bazin era um católico humanista e conciliador. O curioso é que sendo um espírito de fato democrático, Bazin nunca chegou a se levar totalmente pela deificação de Hitchcock empreendida pelos discípulos. Acompanha o processo meio de lado, mas não se furta a entrar no debate, mesmo porque os jovens críticos valiam-se de conceitos de Bazin – entre eles o de realismo cinematográfico – para, à revelia do protetor, completar o processo de canonização cinematográfica de Hitchcock.

Esse movimento serve para a consolidação de uma geração crítica, que escolhe seus inimigos (o “cinéma de qualité” francês) e suas referências mais queridas: Rossellini, Renoir, Hitchcock, Hawks, além de um modelo de cinema – o do chamado filme B americano. Nessa batalha,

opera-se uma mudança de referência: seria na *mise en scène* que deveria ser procurada uma determinada verdade estética do filme e do artista. Hitchcock era campo fértil para a demonstração dessas teses. A chamada “moral” de um filme, o seu conteúdo, ou mensagem poética, se o termo cabe, estaria toda ela contida na forma cinematográfica – enquadramentos, movimentos de câmera, montagem, etc. Quer dizer, na assim chamada *mise en scène*, expressão difícil de ser traduzida em português. O ponto central seria desvincular o julgamento do filme de qualquer referência ao seu conteúdo. Isso alcançado, eliminam-se as hierarquias entre assuntos. A narrativa de um crime pode valer tanto quanto uma história política. Ou seja, nada, se não se levar em conta a marca pessoal (uma visão de mundo aliada a uma concepção de cinema) do autor, através da qual se transforma em obra. O conteúdo é a forma.

Na luta pelo reconhecimento de Hitchcock, os *Cahiers*, já dominados pela jovem guarda, os chamados *jeunes turcs* (jovens turcos) da crítica, lançam número especial dedicado ao mestre. Essa edição, a de outubro de 1954, a de número 39 da publicação, exhibe vasto dossiê de Hitchcock com artigos de Astruc, Truffaut, Rohmer (assinando com seu nome verdadeiro, Maurice Schérer), Chabrol, além de um texto do próprio Hitchcock e outro do fundador da revista, Bazin, que se confessa ainda pouco convencido da homenagem: “Não posso dizer que os esforços conjuntos de Rohmer, Astruc, Rivette e Truffaut conseguiram me convencer do gênio escorrito de Alfred Hitchcock, especialmente em sua obra americana, mas enfim eles foram suficientes para convencer-me a questionar meu ceticismo”¹. E Bazin prossegue, com toda a honestidade intelectual, narrando primeiro uma anedota com William Wyler e depois uma conversa que tivera com o próprio Hitchcock quando este filmava *Ladrão de casaca* (*To Catch a Thief*, 1955) na Riviera Francesa.

A Wyler, ele fala sobre sua interpretação de uma cena famosa em *Pérfida* (*The Little Foxes*, 1941), em que o personagem de Herbert Marshall está morrendo e, sob o olhar de Bette Davis, desaparece e reaparece do campo cinematográfico sem que a câmera se digne acompanhá-lo. Bazin traça uma elaborada teoria sobre esse desaparecimento do ator durante instantes, até que Wyler o interrompe para dizer que Marshall tinha um defeito na perna que dificultava sua locomoção. O recurso fora usado para que um dublê o substituísse. Quanto à conversa com Hitchcock, Bazin se refere ao rigor formal da sua obra, empregando um termo do vocabulário eclesiástico: o cinema de Hitch seria “jansenista”, ao que ele, surpreso, pergunta: “What is jansenist?”. Em seguida, se ri e, como havia estudado em colégio de padres, disse que usou *A tortura do silêncio* (*I confess*, 1952) para se livrar de complexos religiosos.

O texto de Bazin, pontuado por essas pequenas histórias e uma suave ironia, testemunha que seu autor admite a originalidade e o rigor profissional de Hitchcock, mas, mesmo assim, não se entrega à idolatria, com o fazem os jovens críticos.

¹Este texto completo, “Hitchcock contra Hitchcock”, se encontra na página 267 deste catálogo.

De qualquer forma, apesar das resistências pontuais, a parada parecia ganha para Hitchcock e poucos, depois de tanto empenho dos críticos dos *Cahiers*, se atreveriam a chamá-lo de mero produtor de entretenimento sem maiores consequências. Pelo menos na França e em sua área de influência intelectual, àquela altura ainda bastante extensa, muito mais que hoje em dia. Na França, em particular, a fama de Hitchcock havia chegado ao ápice, em especial na época do lançamento de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), em 1959, tido como uma de suas obras-primas. Claro, havia discordâncias, como a da revista *Positif*, concorrente dos *Cahiers*, que se obstinava em considerar Hitchcock um mero fabricante de filmes, quando não um “fascista”, como o chamou o crítico Ado Kyrrou. Mas a divergência entre as revistas era acima de tudo ideológica, numa era ainda politicamente muito sensível e de grande fricção entre posições de direita e de esquerda.

Truffaut poderia ter dado sua missão por cumprida. No entanto, em uma viagem a Nova York, descobriu, para sua surpresa, que Hitchcock enfrentava mais resistências em seu país de adoção do que na supostamente intelectualizada Europa. Apesar de todo o trabalho de redenção crítica empreendido por ele e seus colegas de Nouvelle Vague, Hitch ainda era tido, entre os intelectuais nova-iorquinos, como apenas um bom artesão, senhor das técnicas de filmagem, um mestre do suspense, etc. E nada além. Truffaut surpreende-se ao encontrar tais reservas em críticos sofisticados que, por sua vez, ficam pasmos com o fato de aquele jovem diretor europeu, amigo de Renoir e Rossellini, deixar-se impressionar pelo que chamavam de “homem cínico e devasso”.

Diante disso, Truffaut impôs-se a tarefa de obter o reconhecimento de Hitchcock nos Estados Unidos. E o fez através da técnica da entrevista, mais eficaz, a seu ver, que a grande discussão teórica que havia triunfado do outro lado do Atlântico. Através de uma carta lisonjeira, seduziu Hitchcock para o trabalho, para o qual se preparou escrupulosamente, revendo os filmes, relendo livros dedicados ao cineasta (em especial a formidável exegese escrita por Chabrol e Rohmer) e elaborando uma lista de centenas de perguntas a serem feitas. A ideia era fazer um livro que contivesse não apenas a feitura mental dos filmes, mas, sobretudo, a sua fabricação material, de modo a explicitar a “consciência” de Hitchcock sobre a sua própria obra.

Em agosto de 1962, Truffaut recebe um telegrama de Hitchcock convidando-o, e à tradutora Helen Scott, para começar o trabalho no Beverly Hills Hotel. Tinha assim início aquele que viria a ser, para muita gente, “o mais belo livro de cinema de todos os tempos”. Fartamente ilustrado com fotogramas dos filmes, o “Hitchbook” é lançado em novembro de 1966. Com o título de *Le cinéma selon Hitchcock*, é muito bem-acolhido pela crítica francesa. O *L'Aurore* diz que lê-lo é o equivalente a dois anos de estudos em uma escola de cinema (cita, explicitamente, o Institut des Hautes Études Cinématographiques). A versão norte-americana, que chega às livrarias um ano mais tarde, se transformará em *best seller*. Apesar do preço salgado, vendia como pão quente na véspera do Natal. Logo a seguir o livro seria traduzido em outros idiomas e lançado em vários países do mundo. No Brasil teve várias edições. A mais recente – bastante completa e luxuosa – é a da Companhia das Letras, em formato grande e obediente à concepção gráfica de Truffaut.

O livro foi o golpe final de Truffaut sobre os recalcitrantes e solidificou o valor estético da obra do seu mestre. Hitchcock morreu, em 1980, cercado de glória, que perdura até hoje. Tendo feito sua carreira entre a Inglaterra e os Estados Unidos, deve boa parte de sua duradoura fama àqueles jovens críticos e cineastas franceses da Nouvelle Vague francesa. Em especial, a François Truffaut.



INTERLÚDIO



(c) Walt Disney Distribution

Devemos acreditar em Hitchcock?¹

André Bazin



263

Ninguém há de negar que Alfred Hitchcock é o homem mais hábil do cinema mundial; cada um de seus filmes é uma viagem aos confins da técnica da qual regressamos deslumbrados – mas são como fogos de artifício. Resta saber o que há além disso.

Quando Hitchcock deixou os estúdios ingleses por Hollywood, em 1939, já havia dado ao cinema britânico um dos raros filmes de primeira linha que este produziu antes da guerra: *Os 39 degraus* (*The 39 Steps*, 1935), que tivemos a oportunidade de assistir recentemente. Embora datado de 1935, esse filme não envelheceu, salvo talvez por alguns detalhes técnicos secundários. Mas neste caso a técnica não tem muita importância, pois trata-se essencialmente de um filme de roteiro (e que roteiro!) e de direção de atores. A encenação é brilhante e rápida, mas de forma alguma acrobática. Ao chegar à América, provavelmente Hitchcock já era classificado como um especialista do filme policial de atmosfera e psicológico, mas não como um virtuose da câmara. Como acontece tantas vezes em Hollywood, Hitchcock confirmou-se ainda mais em sua especialidade no tocante aos temas, mas, por outro lado, mostrou-se rapidamente e cada vez mais inclinado aos efeitos técnicos e às proezas da encenação; não no sentido grandioso e espetacular, mas no sentido, mais sutil, da expressão cinematográfica. Após *A sombra de uma dúvida* (*Shadow of a Doubt*, 1943), *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945), *Interlúdio* (*Notorious*, 1946), *Um barco e nove destinos* (*Lifeboat*, 1943), Hitchcock passou a ser incontestavelmente o Cecil B. de Mille da decupagem. Duas proezas únicas na história do cinema, nos limites do impossível, se não do absurdo, balizam essa experiência: em *Um barco e nove destinos*, a unidade de lugar é reduzida às dimensões de um barco de salvamento, e, em *Festim diabólico* (*Rope*, 1948), a unidade de tempo é respeitada a ponto do filme ser rodado num único plano, sem interrupções das tomadas (em dez planos na realidade, pois os rolos são de apenas 300 metros, mas essa contingência é meramente acidental, as conexões de fim de rolo passam despercebidas).

¹Publicado originalmente no livro *O cinema da crueldade* de André Bazin; organização François Truffaut [tradução Antonio de Pádua Danesi] – São Paulo: Martins Fontes, 1989, pp. 111-114.

A sombra de uma dúvida é de 1943, *Interlúdio* de 1946; tivemos conhecimento desses filmes logo após a guerra, mais ou menos ao mesmo tempo que de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, de Orson Welles, 1941) e *Pérfida* (*The Little Foxes*, de William Wyler, 1941). As obras de Hitchcock impressionaram muito, e a “jovem crítica” colocou Alfred Hitchcock entre os seus deuses americanos. Ele aparecia como uma das principais esperanças da evolução capital que se produzira em Hollywood entre 1940 e 1944, e cuja revelação recebíamos de uma só vez. Era no tempo em que Alexandre Astruc lançava a palavra de ordem “câmara-estilo”. Em matéria de estilo, a câmara de Hitchcock era uma Parker fora de série. Ela conseguia escrever tudo, debaixo d’água, de cabeça para baixo, com as mãos nas costas... a imagem deslizava sobre a película sem os mil pequenos choques fora de moda da máquina de escrever da montagem. Com Hitchcock, o cinema ia conhecer as alegrias da concordância dos tempos e o imperfeito do subjuntivo.

Quanto a mim, minhas ilusões duraram pouco. Desapareceram com *Festim diabólico*, ao qual, com toda a evidência, a proeza técnica nada acrescentava. Não havia, na realidade, nada em comum entre o que nos trazia um Welles, um Wyler, ou mesmo um Dmytrick ou um Mankiewicz e o caminho em que Hitchcock se engajava. Não que suas demonstrações técnicas devam ser consideradas vãs – elas provaram e ainda provam uma verdade cinematográfica de que só há pouco se teve plena consciência: ou seja, que não existe isso de *roteiro + encenação*, como ocorre no texto teatral, mas apenas a escrita e o estilo, como no romance. O interesse de tal pesquisa, entretanto, não residia em enriquecer a técnica do cinema (porque, neste particular, Hitchcock não inventava essencialmente nada – nem Welles, aliás), mas em utilizá-la de outra forma.

Era, pois, previsível que a imaginação e a audácia formais dos anos 1940-45 se saldariam por um despojamento, um retorno à nudez do assunto conquistado. A vanguarda já não está hoje na profundidade dos campos e dos planos longos, mas no som, no uso dessas novas liberdades de estilo para fazer recuar as fronteiras do cinema. Jean Renoir, por si só, forneceu-nos um exemplo magistral disso com *O rio sagrado* (*Le fleuve*, 1951). Ele que foi em *A regra do jogo* (*La règle du jeu*, 1939) o precursor dessa revolução demonstra a todos, hoje, para onde conduzia a revisão das antigas categorias da decupagem: à possibilidade de expressar mais com muito menos de “cinema”. A verdadeira fidelidade a *Cidadão Kane* pode ser encontrada em *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, de Vittorio De Sica, 1948) e *Diário de um pároco de aldeia* (*Le journal d'un curé de campagne*, de Robert Bresson, 1951). Foi isto que não compreendeu Hitchcock, cuja evolução é exatamente inversa. *A sombra de uma dúvida* era uma obra densa, substancial, cheia de verdadeiro mistério e de uma poesia perturbadora, mas em que a técnica permanecia sempre subordinada.

De filme em filme, viram-se os trechos de bravura se multiplicarem, se tornarem mais acrobáticos. Em *Quando fala o coração*, um olho enchia a tela e a pupila se convertia no espelho do crime. Em *Pacto sinistro* (*Strangers on a Train*, 1951) há um progresso, já que vemos o assassinato por seu reflexo deformado na lente dos óculos da vítima, caídos na relva.

Os vinte ou vinte cinco primeiros minutos do filme são, contudo, notáveis, e a ideia policial mais que engenhosa. São dignos dos bons romances policiais de Graham Greene e certamente mais adequados como encenação do que o expressionismo de Carol Reed em *O terceiro homem* (*The Third Man*, 1949). Mas, afora isso, trata-se apenas de reter-nos o fôlego, e para isso todos os meios são bons para Hitchcock, mesmo a volta ao velho *suspense* da montagem paralela inventada por Griffith em *Intolerância* (*Intolerance*, 1916) e que ninguém mais ousa utilizar nos *westerns* classe B: uma luta contra o relógio entre o criminoso que se dirige ao local do crime para colocar ali o isqueiro do suspeito e este último, obrigado a terminar, antes de ir recuperar o objeto comprometedor, uma partida de tênis. A própria partida é sensacional – é montada paralelamente à ação concomitante e vemos entre duas trocas de bola o assassino perder o isqueiro numa grade de esgoto.

Os admiradores incondicionais de Hitchcock replicam que pretendo ignorar o humor que a própria enormidade do processo, num homem tão hábil, seguramente denuncia. É verdade. E este é o lampejo de esperança que subsiste nessa obra, através da qual, ainda assim, sua retórica menos admissível se supera e pode fornecer álibis. Sabe-se que Hitchcock tem uma mania: aparecer em todos os seus filmes por um breve instante. Em *Um barco e nove destinos*, foi numa fotografia numa revista manchada de óleo combustível flutuando entre os despojos do navio. Aqui é um músico gordo entrevistado ao subir no trem com um enorme contrabaixo. Deve-se ver nisso mais que uma superstição ou um talismã de diretor. Uma ponta de ironia que afeta toda a obra, a lembrança, para quem sabe ver além dos efeitos mais óbvios, de uma certa filigrana do roteiro. Por vezes, porém, essa mecânica maravilhosamente lubrificada range de forma estranha aos nossos ouvidos. Através do sadismo retórico, convencional e, em definitivo, tranquilizador do cinema americano, Hitchcock às vezes nos faz ouvir, entre os gritos de medo das vítimas, o verdadeiro grito de gozo que não engana: o seu.

(*L'Observateur* – 17 de janeiro de 1952)

NOTA DO EDITOR

Foram utilizados no texto os títulos dos filmes em português, em detrimento aos títulos originais. Estes passaram a figurar entre parênteses, com a data de produção e com o nome do diretor, quando não informado.

LADRÃO DE CASACA



(c) Paramount Pictures

“Hitchcock contra Hitchcock”¹

André Bazin



267

No seguinte relato sobre minhas relações com Alfred Hitchcock, gostaria de não decepcionar seus mais ferozes partidários. Eles poderão acusar-me de não saber me comportar à altura de meu privilégio por trazer-lhes, em todos os pontos, a confirmação de suas induções. Assim, na dúvida, preferi tomar o partido da confiança e da admiração. Não posso dizer que os esforços conjuntos de Rohmer, Astruc e Truffaut conseguiram me convencer do gênio escorreito de Alfred Hitchcock, especialmente em sua obra americana, mas enfim eles foram suficientes para convencer-me a questionar meu ceticismo. Isto é, ousar afirmá-lo, melhor que num espírito de completa boa-fé: foi com a preocupação de adotar metodicamente o ponto de vista mais vantajoso para meu interlocutor e com a vontade de levá-lo a conhecer em sua obra o máximo do que a crítica francesa acreditava por vezes encontrar nela que conduzi o meu interrogatório. Mais: juro que ficaria encantado se suas respostas dessem razão a seus partidários e reduzissem a nada as ressalvas que formulei sobre filmes como *Festim diabólico* (*Rope*, 1948), *Agonia de amor* (*The Paradine Case*, 1947) ou *A tortura do silêncio* (*I Confess*, 1952).

Antes, porém, de ir mais longe, faço questão de estabelecer alguns axiomas críticos, mesmo com o risco de que os hitchcockianos venham a desdenhar o que talvez considerem uma inútil e indigna ajuda.

Começarei por uma historinha que me parece significativa. Procedi há tempos à exegese de uma certa cena de *Pérfida* (*The Little Foxes*, 1941), aquela em que se vê Marshall indo morrer na escada, em plano de fundo, enquanto Bette Davis permanece imóvel no primeiro plano. A fixidez da câmara parecia-me sublinhada (a observação, aliás, se bem me lembro, vinha de Denis Marion) pelo fato de que, durante o seu deslocamento, o ator saía do campo para retornar a ele pouco mais adiante, sem que a objetiva, de certo modo identificada com a vontade de Bette Davis, se dignasse a acompanhá-lo.

Tive no Festival de Bruxelas, em 1948, o ensejo de conhecer William Wyler, cuja língua materna é o francês, e expliquei-lhe minha interpretação. Wyler parece ter ficado um pouco admirado, como alguém que tinha feito as coisas com toda a simplicidade, sem colocar nelas

¹Publicado originalmente no livro *O cinema da crueldade* de André Bazin; organização François Truffaut [tradução Antonio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1989, pp. 133-146.

quaisquer intenções; e, sobre o ponto capital da saída de campo, explicou-me ter ela uma origem precisa: Marshall tem uma perna de pau, sobe as escadas com dificuldade, e seu eclipse permitia que ele fosse substituído por um dublê para os poucos segundos do final.

A história era engraçada, e eu contei-a em “Le film d’Ariane” de *L’Écran Français*, sob a assinatura coletiva do Minotaure, não deixando de sustentar, quando a ocasião se apresentou, minha análise inicial. O que me valeu de um maroto uma carta cheia de ironia com relação às críticas forçadas e que me remetia à nota do Minotaure que eu devia forçosamente ignorar para continuar atribuindo a Wyler intenções estéticas cujas hipóteses ele próprio aniquilara.

A história é edificante e, em várias outras ocasiões, pude verificar-lhe a veracidade. Para alguns diretores – refiro-me aos bons –, que, como René Clément ou Lattuada, professam uma consciência estética precisa e aceitam a discussão nesse terreno, quase todos os outros opõem às exegeses críticas uma atitude que vai do pasmo à irritação. Pasma, aliás, sincero e perfeitamente compreensível. Quanto à irritação, quase sempre procede do despeito, seja por verem desmontado um mecanismo cujo objetivo é justamente provocar a ilusão de uma unidade (só os medíocres, com efeito, podem lucrar com isso, na medida em que a mecânica funciona), seja por vê-lo desmontado numa ordem que não é a deles. Assim, vi um realizador tão inteligente (e consciente) quanto Jean Grémillon agir como os idiotas da aldeia e sabotar-me um debate sobre *Lumière d’été* (1943) pela razão óbvia de que minhas razões não eram as dele. E como dizer que ele não tinha razão? Mas não se conta que Paul Valéry, ao sair de uma aula durante a qual Gustave Cohen procedera ao seu famoso comentário do “Le Cimetière Marin”, expressou sua admiração irônica pela imaginação do professor? Pode-se dizer que Paul Valéry é apenas um intuitivo traído pela explicação de texto de um pedante e que o “Le Cimetière Marin” não passa de escrita automática?

Na verdade, a situação é simples e essa aparente contradição entre o crítico e o autor não deveria perturbar ninguém. Ela inscreve-se na ordem natural das coisas. Subjetiva e objetivamente.

Subjetivamente, porque a criação artística é – mesmo nos temperamentos mais intelectuais – essencialmente intuitiva e prática: trata-se de atingir efeitos e vencer matéria. Objetivamente, porque a obra de arte escapa ao seu criador e ultrapassa suas intenções conscientes na própria proporção de sua qualidade. Os fundamentos dessa objetividade residem também na psicologia, na medida – inapreciável – em que o artista não cria realmente, mas se limita a cristalizar, a ordenar as forças sociológicas e as condições técnicas em que se encontra inserido. Isto é particularmente verdadeiro no caso do cinema americano, no qual se observam com frequência êxitos quase anônimos cujo único mérito pertence menos ao diretor que ao sistema de produções. Mas uma crítica objetiva, que ignore metodicamente as “intenções”, também se baseia na hipótese da obra mais pessoal possível, como um poema ou um quadro, por exemplo.

O que não significa que o conhecimento pessoal dos autores, o que eles dizem de si mesmos e de seu trabalho, não possa esclarecer-nos – prova disso são as entrevistas gravadas que publicamos recentemente. Essa confidências são, ao contrário, infinitamente preciosas, mas

não se situam no mesmo plano da crítica a que me refiro, ou, se se quiser, constituiriam uma documentação pré-crítica, bruta, que o crítico tem toda a liberdade de interpretar da mesma forma que interpreta a obra. Assim, quando Wyler me declarou ter feito Marshall sair do campo com o único objetivo de colocar um dublê em seu lugar, pensei com meus botões que os defeitos do mármore só servem aos bons escultores e que pouco importava que a fixidez da câmara tivesse sido imaginada a partir dessa contingência técnica. No dia seguinte, porém, ao rever Wyler, foi ele mesmo que voltou no assunto e me explicou que, se a saída do campo não estava em suas intenções artísticas, em compensação, a ligeira perda de nitidez do terceiro plano (o da escada em que Marshall morre) tinha sido solicitada a Gregg Toland (enquanto o filme é quase todo em profundidade de campo) para criar no espectador uma inquietação pela imprecisão do ponto essencial da ação. Ora, era infinitamente provável que essa perda de nitidez tivesse a mesma origem: camuflar a substituição do ator por um outro. Simplesmente, no segundo caso, o realizador tivera consciência do efeito e do meio, o que bastava para elevar uma servidão material à dignidade de achado artístico. A menos que, profundamente admirado de que pudesse ver tantas coisas nesse plano infeliz, Wyler tivesse sonhado com ele durante a noite e ao acordar, de manhã, estivesse retrospectivamente persuadido de tê-lo feito de propósito. Em definitivo, para a glória de Wyler e a excelência de *Pérfida*, isto praticamente só vem confirmar, tenho a fraqueza de dizê-lo, a exatidão de minha interpretação.

Formulo estas generalidades para reconfortar e encorajar de antemão todos os que, neste mesmo número dos *Cahiers du Cinéma*, vão dar ao talento de Alfred Hitchcock um crédito que essa entrevista algumas vezes poderá parecer desmentir. Se a fé deles deve mesmo ser abalada, que o seja por razões melhores. Do mesmo modo, estou perfeitamente cômico de não ter levado o autor de *A dama oculta* (*The Lady Vanishes*, 1938) aos seus últimos redutos. Ainda que a natureza relativamente séria de minhas perguntas, provavelmente sem nenhuma relação com as que ele poderia estar acostumado na América, o tenha talvez desconcertado, admito que se pretenda que suas respostas tendiam mais a mascarar-lo que a revelá-lo. Sua inclinação para a piada a frio é conhecida o suficiente para autorizar esta interpretação.

Mas, agora que já falei contra mim e sobre minhas relações com Hitchcock tudo quanto me era possível, permitam-me acrescentar que estou pessoalmente convencido da sinceridade do meu interlocutor e que não dependeu de mim o fato de ele julgar menos severamente sua obra.

A primeira vez foi no mercado de flores de Nice. Rodava-se uma cena de briga, Cary Grant lutava com dois ou três durões e rolava no chão debaixo de cravos. Observei uma hora propícia, durante a qual Hitchcock só teve de intervir duas vezes; refestelado em sua poltrona, ele parecia entediado-se prodigiosamente e sonhar com coisas bem diferentes. Os assistentes de produção, contudo, organizavam a cena, e o próprio Cary Grant explicava com admirável precisão a seus parceiros, judocas da polícia de Nice, as tomadas que eles deveriam fazer. O plano foi reiniciado na minha presença três ou quatro vezes antes de ser considerado satisfatório. Em seguida, preparou-se a rodagem do plano seguinte, um *insert* em *close*, da cabeça de Cary Grant sob a avalanche de cravos. Foi durante essa pausa que Paul Feyder, primeiro-assistente francês do filme, me apresentou a Hitchcock.

Ao longo dos cinquenta ou sessenta minutos que durou a nossa conversa (as tomadas haviam recomeçado), Hitchcock não deu mais que uma ou duas olhadas no trabalho. Quando o vi levantar-se e ir discutir com os assistentes e o ator principal, imaginei que fosse um ponto de encenação mais delicado; um minuto depois ele voltava para perto de mim sacudindo a cabeça e mostrando-me o seu relógio de pulso. O sol tinha baixado, e achei que ele queria dar-me a entender que a luz já não era suficiente para a cor. Mas logo ele me desenganou com um sorriso britânico: “Oh, não, a luz está excelente, mas o contrato de Mr. Cary Grant prevê a interrupção do trabalho às 6 horas; são exatamente 6 horas. Retomaremos o plano amanhã”. Durante essa primeira entrevista, tive tempo para fazer todas as perguntas que previra, mas as respostas eram tão desconcertantes que, tomado de escrúpulo, resolvi controlá-las tanto quanto possível por um contrainterrogatório sobre os pontos mais delicados. Hitchcock concedeu-me mais uma hora, com a maior boa vontade do mundo, alguns dias depois, num recanto tranquilo do Carlton de Cannes. O que se segue é o resumo do material dessas duas entrevistas, sem que eu distinga, em geral, o que pertence à primeira ou à segunda.

Acrescentarei ainda que compreendo e falo muito mal o inglês para me dar ao luxo de dispensar um intérprete e que tive a sorte de encontrar em Sylvette Baudrot, assistente francesa da equipe, mais que uma intérprete fiel, uma colaboradora inestimável. Aproveito a oportunidade para agradecer-lhe cordialmente.

Comecei mais ou menos nestes termos: “Enquanto a crítica tradicional o critica frequentemente por um formalismo brilhante porém gratuito, alguns jovens críticos franceses professam, ao contrário, uma admiração quase geral por sua obra e descobrem nela, para além dos álibis policiais, uma mensagem constante e profunda. O que acha disso?”

Resposta: “*A priori*, interesse-me muito pouco pela história que vou contar; apenas a maneira de contá-la é que me importa”. Seguiu-se uma longa narração de *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), do ponto de vista de todas as astúcias técnicas que constituem a originalidade da fita. Sabe-se que se trata, mais uma vez, de um filme policial em que a investigação é conduzida por um jornalista desocupado, retido em casa por uma perna engessada. Ele deduz o crime, os motivos, e o assassino da simples observação das idas e vindas no enquadramento da janela defronte e no pátio do prédio. A câmara permanece o filme inteiro no quarto do jornalista e não se vê senão o que ele pode fisicamente ver, seja a olho nu, seja com o auxílio de um binóculo, o que autoriza, entretanto, mudanças de perspectiva. Mas, como as tomadas permanecem distantes, foi necessário empregar objetivas de foco longo, muito picadas. A construção do cenário colocou igualmente problemas complicados no sentido de permitir ao protagonista observar o máximo dos deslocamentos de seus vizinhos sem que se perdesse a verossimilhança arquitetônica de uma cidade americana. Hitchcock insiste muito na circunstância de metade da ação do filme ser muda, já que o jornalista vê, mas não ouve. Assim, foi preciso recorrer a astúcias de “puro cinema”, o que muito lhe agrada. De um modo geral, os diálogos lhe parecem de uma facilidade nefasta, porque limitam a expressão cinematográfica. Esta é uma crítica da qual ele não exclui vários de seus filmes.

Mas não perdi o fio de minha conversa inicial e não me deixei levar pela falaciosa oposição entre forma e conteúdo. O que Hitchcock denomina “meios” pode não passar de uma maneira indireta (e menos consciente) de prosseguir, se não um enredo, ao menos um tema. Insisto, pois, na unidade de sua obra. Ele a reconhece, sob uma forma negativa. A única coisa que exige dos roteiros é que se orientem em seu sentido (“my way”). Coloquemos o pé na fresta desta porta. O que desejo obter é justamente a definição desse way. Hitchcock não hesita: trata-se de um certo acordo entre o drama e a comédia. Só podem ser considerados como “puro Hitchcock” os filmes em que ele pôde utilizar essa relação discordante. Embora essa precisão se refira mais a uma certa maneira de conceber a história do que a um conteúdo propriamente dito, não se trata, ainda assim, de simples problemas formais. Arrisco a palavra “humor”. Hitchcock aceita-a imediatamente; sem dúvida, o que ele procura exprimir pode bem ser considerado um tipo de humor mais conforme ao seu ideal. Deve-se concluir daí que sua obra inglesa é mais “puramente Hitchcock” que a americana? Sem dúvida, primeiro porque os americanos têm o espírito demasiado positivo para admitir o humor. Jamais teria conseguido rodar *A dama oculta* em Hollywood – o produtor, à simples leitura do roteiro, lhe teria objetado a inverossimilhança que há em mandar uma velha senhora levar uma mensagem de trem quando um telegrama faria o mesmo de maneira mais rápida e segura. Ele achou que agradaria à sua velha criada italiana levando-a para assistir a *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, de Vittorio De Sica, 1948), mas ela limitou-se a espantar-se com o fato de o operário não conseguir uma bicicleta emprestada: a América marca rapidamente. Aliás, em Hollywood os filmes são feitos para as mulheres: é sobre seu gosto sentimental que se alinham os roteiros, porque são principalmente elas que comandam as receitas. Na Inglaterra, ainda se fazem filmes para homens, mas é por isso também que os estúdios fecham. O cinema inglês possui excelentes técnicos, mas os filmes ingleses não são suficientemente “comerciais”, e Hitchcock constata, com um pesar mesclado de vergonha, que lá o pessoal fica desempregado enquanto ele trabalha. No entanto, um filme precisa render mais que o custo – o diretor é responsável pelo dinheiro dos outros, por muito dinheiro; tem o dever, mesmo dispondo de dinheiro, de fazer algo comercial. “*My weakness*” [Minha fragilidade], repete-me Hitchcock, “é a consciência do dinheiro pelo qual sou responsável.”

Abro aqui um parêntese: durante o nosso segundo encontro, como a conversa voltasse a essa questão, Hitchcock pareceu-me um pouco convencionalmente empenhado em corrigir essa crítica indireta da preocupação comercial afirmando-me que a facilidade estava no filme “artístico”, quando a verdadeira dificuldade residia em fazer um bom filme comercial, paradoxo de resto bastante sustentável. De qualquer forma, o sentido de sua primeira autocrítica não se prestava a equívocos, e a necessidade de renunciar ao humor adulto e masculino para satisfazer à produção americana não era apresentada como um incômodo delicado. Quando, ao chegar da Inglaterra, ele viu à porta dos estúdios Warner os técnicos com suas bandejas fazendo fila diante do relógio de ponto, perguntou-se, inquieto, se ainda se trataria, em todo esse negócio, de uma forma de belas-artes.

Fiel ao meu papel de advogado do Diabo, observei-lhe que ele deve ter contado, nos estúdios de Hollywood, com uma suntuosidade de meios técnicos quem iam justamente no sentido de sua inspiração. Sempre se preocupava com truques técnicos engenhosos e por vezes complexos

para obter certos efeitos de encenação? Resposta categórica: a importância dos meios técnicos colocados à sua disposição não lhe interessa particularmente. Na medida em que tornam o filme mais caro, eles aumentam até mais as servidões comerciais. Em suma, seu ideal, limitado, consiste, nestas condições, em realizar, em perfazer “a qualidade da imperfeição”. Essa frase um pouco sibilina foi das que me determinaram a rever Hitchcock para confirmações e precisões. Gastamos nisso, minha intérprete, Hitchcock e eu, um bom quarto de hora. A frase foi mantida e comentada, mas não me atrevo a dizer, perfeitamente esclarecida. Repito-a em inglês: “I try to achieve the quality of imperfection”. [Tentei alcançar a qualidade da imperfeição.] Acreditei compreender que a qualidade em questão era a perfeição técnica americana (que falta ao cinema europeu) aliada à “imperfeição”, à margem de liberdade, de imprecisão, digamos de humor, que constitui para Hitchcock a superioridade de condições do cineasta inglês. Trata-se-ia, pois, para o realizador de *A tortura do silêncio*, de conseguir o quase impossível casamento de perfeita execução técnica, da mecânica lubrificada e flexível de Hollywood com o deslize criador, o imprevisto da parte de Deus, cujo privilégio o cinema europeu conserva. Parafraseio aqui, e esforço-me por resumi-la, uma conversação em que subsistia, confesso-o de mim para mim, uma certa obscuridade devido provavelmente à minha pouca agilidade intelectual na língua inglesa, mas também, quero crer, à vontade irônica do meu interlocutor. Pois observei diversas vezes, nele, um gosto pela fórmula elegante e ambígua que não raro chegava ao jogo de palavras. Chabrol apercebeu-se disso algum tempo depois, em Paris, quando Hitchcock se entregou ao humor teológico a respeito de “God” e “Good”. Essa inclinação corresponde seguramente a uma forma de espírito, mas por certo também a uma certa camuflagem intelectual. Não tive, porém, a impressão de que essa preocupação afetasse mais que a periferia de nosso diálogo. Em geral, as respostas vinham claras, firmes e categóricas. Raras foram as circunstâncias em que, seja para corrigir o excesso de uma afirmação um pouco escandalosa ou paradoxal demais, seja porque a pergunta fosse particularmente embaraçosa, essa espécie de humor crítico lhe permitia retificar o tiro ou esquivar-se dele por uma pirueta. A sinceridade geral de suas respostas e, atrevo-me a dizê-lo, até certo ponto, sua ingenuidade (ainda que eu não desconheça a parte de bravata e paradoxo que elas contêm) foram-me indiretamente provadas por sua reação ante um de meus argumentos. Prosseguindo sempre em meu propósito inicial, que era o de fazê-lo reconhecer a existência e a seriedade de um tema moral em sua obra, resolvi, na ausência de sua confissão, sugerir-lhe um eu-mesmo, recorrendo para tanto à perspicácia dos hitchcockianos fanáticos. Observei-lhe, pois, que um tema, pelo menos, retornava em seus principais filmes e ultrapassava seguramente, por seu alcance moral e intelectual, o mero “suspense”: o da identificação de um personagem mais fraco com um mais forte, quer sob a forma de uma captação moral, de uma fascinação, como em *A sombra de uma dúvida* (*Shadow of a Doubt*, 1943), em que o fenômeno é sublinhado pela homonímia da sobrinha e do tio, quer, como em *Pacto sinistro* (*Strangers on a Train*, 1951), porque um indivíduo rouba de certo modo o crime mental do protagonista, apropria-se dele, executa-o e em seguida vem exigir a troca em seu próprio benefício, quer ainda, com em *A tortura do silêncio*, porque essa transferência de personalidade encontra no sacramento da penitência uma forma de confirmação teológica, já que o assassino considera, de maneira mais ou menos consciente, que a confissão não só obriga o padre como testemunha, mas ainda justifica de certa forma que ele aceite o papel de culpado. A tradução de um argumento tão sutil não era coisa fácil. Hitchcock

ouviu-o com atenção e contenção. Quando por fim o compreendeu, vi – pela primeira e única vez, de resto, em toda essa entrevista – que ele era tocado por uma ideia imprevista e imprevisível. Eu tinha encontrado o ponto fraco dessa couraça de humor. Ele abriu um sorriso encantador e pude seguir em seu rosto o encaminhamento da ideia: visivelmente, quanto mais refletia nela, tanto mais descobria, satisfeito, a sua exatidão, e foi ele mesmo que encontrou sua confirmação no roteiro de *Janela indiscreta* e *Ladrão de casaca* (*To Catch a Thief*, 1955). Este foi o único tento indiscutível que os exegetas de Hitchcock marcaram por meu intermédio, mas, se tal tema existe em sua obra, o cineasta deve a eles a sua descoberta.

Não conservei, contudo, por muito tempo a iniciativa, e a autocrítica prosseguiu, igualmente severa. *A tortura do silêncio*, por exemplo, foi condenado em virtude de sua falta de humor: a comédia não se encontrava com o drama. Não se mostra, tampouco, encantado com seus intérpretes. Ann Baxter é uma excelente atriz, mas sua personagem não é socialmente verossímil em relação ao Canadá. Preferia Anita Björk, a quem muito admirara em *Mademoiselle Julie* (*Fröken Julie*, de Alf Sjöberg, 1951), mas Hollywood estava intimidada por suas brigas conjugais (a lembrança das de Ingrid Bergman não se havia apagado).

Objeto-lhe que, não obstante, ele gostava desse enredo tirado de uma peça francesa de *boulevard* pouco conhecida e que lhe fora fornecido quatro anos antes por Louis Verneuil (“vendido”, retifica ele). – Se não a tinha rodado até então, era apenas porque a Warner temia complicações com a censura; não há nesse atraso nada de misterioso. Bem, mas não se deve considerar que os filmes de que ele é produtor lhe agradavam mais? – Absolutamente, sobretudo no tocante a *Sob o signo de Capricórnio* (*Under Capricorn*, 1949), que, a despeito de seu fracasso, era um empreendimento meramente comercial. Todos os meus esforços para salvar alguma coisa desse filmes são vãos. Hitchcock queixa-se de que Ingrid Bergman, no auge da glória, não o tornou mais suportável. Mesmo assim, digo eu, as sequências em continuidade de tempo, que aproveitaram da melhor maneira possível a experiência técnica de *Festim diabólico*... – Falemos sobre isso! Elas o aborreceram bastante em seguida, na hora da montagem. Não se podia cortar nada!

Voltando à *A tortura do silêncio*, porém, obtenho uma importante concessão. Que eu elogio nessa fita a extrema sobriedade técnica, a intensidade na austeridade, não deixa de agradá-lo. A verdade é que ele se empenhou nisso, e o filme encontra graça aos seus olhos por essas razões formais. Seria preciso, inclusive, para caracterizar esse rigor formal na encenação, empregar um epíteto do “vocabulário clerical”... Proponho-lhe “jansenista” – What is jansenist? – Sylvette Baudrot explica-lhe que os jansenistas eram os inimigos dos jesuítas. Ele acha a coincidência muito engraçada, porque estudou numa escola de padres e, em *A tortura do silêncio*, teve de desrecalcar-se de sua educação! Não lhe digo que, sem embargo, eu o acreditaria melhor aluno. Pelo menos em teologia.

Quais são, pois, ao menos em seus filmes americanos, os que ele considera mais exclusivamente comerciais e menos dignos de apreço? – *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945) e *Interlúdio* (*Notorious*, 1946). Os que lhe agradam? – *A sombra de uma dúvida* e *Janela indiscreta*.

Já falamos do último. O que é que lhe agrada no primeiro? – A verdade, o realismo social e psicológico, no contexto, naturalmente, desse humor dramático que já definimos. Ele pôde evitar as concessões e as “fantasias” comerciais que até certo ponto desnaturam seus outros filmes americanos.

A conversa vai chegando ao fim – não que meu interlocutor pareça impacientar-se, senão porque já não vejo como fazer o debate ricochetear no essencial. Debruço-me agora sobre questões secundárias e formais: é verdade que ele nunca olha a câmara? – Exato. Esse trabalho é completamente inútil; todos os enquadramentos são previstos antecipadamente e indicados por meio de pequenos desenhos que ilustram a decupagem técnica. A meu pedido, ele executa imediatamente vários deles. Neste ponto, seja-me permitido acrescentar um comentário pessoal: pareceu-me sobressair, tanto de certos pontos precisos da conversa quanto dos testemunhos recolhidos junto aos colaboradores de Hitchcock, que uma noção de encenação voltava sempre à baila: a de uma tensão no interior do plano. Tensão que não poderia ser reduzida nem às categorias dramáticas nem às categorias plásticas, mas que participa de ambas ao mesmo tempo. Trata-se sempre, para ele, de criar em sua encenação, sem dúvida a partir do roteiro, mas pelo expressionismo do enquadramento, da iluminação ou da relação entre personagens e o cenário, uma instabilidade essencial da imagem. Cada plano é assim, para ele, como uma ameaça, ou pelo menos uma expectativa inquieta. Do expressionismo alemão, cuja influência ele me confessou ter sofrido quando de sua passagem pelos estúdios de Munique, Hitchcock tirou decerto uma lição, mas ele não engana o espectador: do simples interesse dramático à angústia, nossa curiosidade não é solicitada pelo vago ou pela imprecisão das ameaças. Não se trata de um “clima” do qual todos os perigos podem sair como a tempestade, mas de um desequilíbrio como o seria o de uma pesada massa de aço que começa a deslizar sobre um declive excessivamente liso e cuja aceleração futura se poderia facilmente calcular. A encenação seria então a arte de não mostrar a realidade senão nesses momentos em que a perpendicular baixada do centro de gravidade dramática vai sair do polígono de sustentação, desdenhando tanto o abalo inicial quanto o fragor final da queda. Quanto a mim, de bom grado verei a chave do estilo de Hitchcock – esse estilo tão indiscutível que se reconheceria à primeira vista o mais banal fotograma de seus filmes – na qualidade admiravelmente determinada de semelhante desequilíbrio.

Ainda uma pergunta, para desencargo de consciência, e cuja resposta é fácil de prever: qual a parte de improvisação em seu trabalho? – Nenhuma. Ele tem *Ladrão de casaca* integralmente na cabeça há dois meses. Eis por que o vejo tão à vontade durante o “trabalho”. De resto, acrescenta ele com um sorriso amável e levantando-se da cadeira, como poderia se dar ao luxo desta hora em plena filmagem se tivesse de pensar ao mesmo tempo no filme?

Era uma boa maneira de terminar a entrevista.

(*Cahiers du Cinéma* – Outubro de 1954)

NOTA DO EDITOR:

Foram utilizados no texto os títulos dos filmes em português, em detrimento aos títulos originais. Estes passaram a figurar entre parênteses, com a data de produção e com o nome do diretor, quando não informado.

Hitchcock por Eric Rohmer e Claude Chabrol¹

André Bazin



275

Quando eu era menino, havia em algum lugar atrás da Étoile (seria na avenida Wagram ou na Grande-Armée?) uma vitrina publicitária de rolamento de esferas SKF que era objeto de toda a minha admiração. Viam-se ali extraordinárias combinações mecânicas nas quais as forças de fricção se achavam maravilhosamente próximas do nada. Um volante de aço, lançado firmemente, bastava para arrastar, por sua simples energia cinética, um incrível jogo de polias e correias sobre seus eixos de transmissão. Essa mecânica soberbamente inútil girava assim, durante horas, sem qualquer intervenção humana. Lembro-me ainda de ter visto outra dessas maquinarias de aço, de um brilho escuro, cujo movimento era infinitamente mantido pela simples queda de uma gota d'água de minuto em minuto. O mais impressionante, porém, foi um jogo de precisão em que se via, numa extremidade da vitrina, cair sobre uma chapa de metal polido, ligeiramente inclinada, uma bolinha de aço que, ricocheteando sobre uma série de outras chapas convenientemente orientadas, vinha, ao cabo de seus impecáveis impactos, alojar-se no nicho estreito que infalivelmente a aguardava.

Rohmer e Chabrol hão de tomar, como é de meu desejo, por um cumprimento o fato de seu livro sobre Hitchcock ter despertado irresistivelmente em minha memória essa lembrança quase esquecida.

Não sabemos, ao termo dessa leitura apaixonante, se a perfeição do sistema, sua precisão micrométrica aliada à elegância e flexibilidade das articulações, assim como à dureza infrangível do material, decorre da obra que analisam ou apenas do pensamento deles. Mas um fato, pelo menos, é certo: é que aquilo que ousarei chamar de espetáculo intelectual, ideal, virtual que eles suscitam em nosso espírito equivale seguramente ao melhor dos filmes de Hitchcock².

¹Publicado originalmente no livro *O cinema da crueldade* de André Bazin; organização François Truffaut [tradução Antonio de Pádua Danesi]. São Paulo: Martins Fontes, 1989, pp. 163-170.

²Creio dever completar este artigo com uma citação da carta que André Bazin me escreveu cinco meses antes de morrer: "Acabo de terminar meu texto sobre Orson Welles, que conta com 80 páginas ao invés das 50 previstas, e essa resenha sobre o Hitchcock de Rohmer e Chabrol, da qual não me orgulho. O melhor dela é o que cito em abundância. Esse livro é um pequeno monumento crítico, uma maravilha de escrita e de composição. Mas quem perceberá isso? É que a causa estava antecipadamente perdida. Hitchcock é dado menor de uma vez por todas. Creio, aliás, que o é. Mas o livro de Chabrol não. Ele beira o sublime. Diga isso a Rohmer, caso ele ache que minha resenha é de complacência..." (Carta de André Bazin a François Truffaut – 7 de junho de 1958)

Se considerarmos como um ideal crítico identificar o método com seu objeto e, reciprocamente, fazer o objeto penetrar no método, o sublime livrinho de Rohmer e Chabrol não é apenas um ponto alto da crítica cinematográfica – é, seguramente, um dos mais elevados exemplos da crítica de arte da literatura francesa dos últimos anos. A amizade e a confraternidade não me impedem de afirmá-lo, ainda mais porque sua admirável argumentação não logra demover-me de minha convicção. Porém isso pouco importa, e agradeço-lhe duplamente por me revelarem aquilo de que eu deveria gostar caso eles tivessem razão.

Mas estarão eles errados? É justamente o que ninguém pode provar, a não ser demolindo sua argumentação no nível em que ela se situa. Nestas condições, eles nada têm a temer. Eis por que evitarei arriscar-me nesse terreno, limitando-me jubilosamente a admirar, na falta do Hitchcock que eu vi, aqueles que eles me fazem ver.

Procurei descobrir qual poderia ser a chave dessa impecável demonstração, o equivalente da esferidade perfeita das bolinhas de aço SKF, e creio que ela reside no platonismo de Hitchcock (do platonismo deles, é claro). Sempre a análise consegue revelar-nos a encenação como mera matriz definida por nossos autores com um engenho que sempre acaba cedendo à pertinência. Quaisquer que sejam o roteiro e o enredo, Rohmer e Chabrol encontram o tema dramático e a ideia moral que o filme parece vir simplesmente realizar. Naturalmente, e de resto nós o sabemos, seu propósito é fazer aparecer, nessa variedade, as constantes, os temas maiores, como o da “troca”, de que cada roteiro nada mais é, de certa forma, que uma nova variação. No entanto, o menor brilho da dialética de nossos autores não é achar de cada vez, para essa unidade profunda, novidades imprevistas que só depois aparecem como necessárias e como que inevitáveis. Conseguem também dar-nos a impressão fascinante de um Hitchcock sempre inesperado e, não obstante, sempre, se não semelhante a si mesmo, pelo menos fiel a seus projetos fundamentais. Mas falei de platonismo. O melhor é tomar um exemplo entre cem. Escolho em *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), no parágrafo da “Solidão”:

Ideia materializada de um lado pela impotência do repórter em sair de sua cadeira e, de outro, pelo conjunto dessas gaiolas de coelho bem compartimentadas que são os apartamentos que ele avista de sua janela. Realista, ou mesmo caricatural, este último motivo é pretexto para a pintura de algumas das espécies que compõem a fauna de Greenwich-Village, em particular, e de uma cidade grande, em geral. Mundo fechado no interior desse outro mundo fechado que é a Cidade entrevista pela fresta de uma viela estreita, é ele formado por um número determinado de pequenos mundos fechados cuja diferença em relação às mônadas de Leibnitz é possuírem janelas e existirem, por isso mesmo, não como coisas em si, mas como puras representações. Tudo acontece como se eles não passassem de projeção do pensamento – ou do desejo – do observador: este nunca poderá descobrir senão o que colocou neles, senão o que ele deseja ou espera. Na parede defronte, separada pelo abismo do pátio, as silhuetas anódinas são outras tantas sombras numa nova caverna de Platão. Voltando as costas para o sol, o repórter vê-se recusar o poder de contemplar o Ser face a face. Se arriscamos esta interpretação, é porque ela não é desmentida pelo platonismo constante da obra hitchcockiana. Como as histórias extraordinárias de Poe, esta repousa sobre a base implícita de uma filosofia das Ideias. A ideia, aqui – ainda que fosse a ideia pura do Espaço, do Tempo ou do Desejo –, precede e fundamenta a existência.

Rohmer e Chabrol sempre encontram e definem o tema moral que organiza a encenação e, até mais abstratamente que a ideia exprimível, o que eles chamarão, com felicidade, na crítica de *Pacto sinistro* (*Strangers on a Train*, 1951), de “O Número e a Figura”. Impossível resistir à deslumbrante exegese de *Pacto sinistro* segundo dois temas geométricos: a linha, simbólica da troca, da transferência, e o círculo que nega como a expressão da solidão, do egoísmo, da recusa. Mas o melhor é citar textualmente os nossos autores:

É na forma, como vimos afirmando, que convém procurar aqui a profundidade, é ela que está prenhe de uma metafísica latente. Importa, pois, considerar a obra de Hitchcock exatamente da mesma maneira que a de um pintor ou poeta esotérico. Se a chave do sistema nem sempre está na porta, se as próprias portas são astutamente camufladas, isto não é razão suficiente para gritar que não existe nada lá dentro.

Trata-se , então, de ir até o fim, de não apenas descobrir um certo fetichismo das situações e dos objetos, mas de procurar a relação que une essas situações ou esses mesmos objetos. É preciso remontar às essências mais puras da Figura e do Número.

Materializemos, pois, a ideia da “troca” sob a forma de uma repercussão, de um vaivém. Barremos essa reta com um círculo, agitemos essa inércia com um movimento giratório. Eis nossa figura construída, nossa reação desencadeada. Não há um único achado de *Pacto sinistro* que não saia dessa matriz. O filme abre-se por primeiros planos de passos: esses *close-up* dão o ritmo e o tom: é que o espaço restrito de um cenário contínuo não pode abarcar a dominante retilínea que, aqui, convém alongar o máximo possível em comprimento, é que importa fazer com que sintamos o vazio que separa aqui os dois parceiros. Mas o espaço não está menos presente, tangível, pleno, de direito, se não de fato. Em seguida encontramos-nos no trem, mensageiro dessa continuidade virtual. Num compartimento, dois homens conversam: um, Guy (Farley Granger), é tenista profissional, o outro, Bruno (Robert Walker), se faz passar por um de seus torcedores. Bruno fala da vertigem, da vida moderna, da embriaguez da velocidade e depois propõe a Guy o seguinte acordo: o que torna um crime imperfeito é o fato de se poder remontar dos móveis ao autor. Suprimamos os móveis por uma “troca” de crimes. Eu mato sua mulher, que lhe recusa o divórcio, e você mata meu pai. Guy repele a proposta de Bruno, mas não consegue convencer sua mulher, balconista numa loja de “discos”. Não poderá casar-se com aquela a quem ama, Ann, filha de um senador. Bruno, por sua vez, decide tomar a dianteira. Espreita a mulher de Guy enquanto ela, em companhia de alguns soldados, se dirige à quermesse. Lá, ao cruzar com um menino vestido de caubói, que se diverte em apontar seu revólver para ele, “estoura” sua “bexiga” com uma ponta de cigarro acesso. Depois o bando embarca num “lago”, na saída dos “dédalos” de um “túnel”. Brincadeira de esconde-esconde; é a oportunidade que Bruno aproveita para estrangular (isto é, “encerrar” com suas mãos) a garganta “redonda” da mulher de Guy. A cena é filmada nas lentes de seus “óculos”, caídos na relva. O assassino, em seguida, estará em condições de chantagear o tenista e o mantém sob o efeito de uma cena de “sortilégio”, fazendo-o endossar a responsabilidade do crime ao mesmo tempo que seu proveito.

Mas esse técnico perfeito do crime é na realidade um neurótico. Estrangular a mulher de Guy foi para ele tanto um prazer quanto um cálculo. O ódio que ele volta a seu pai, os cuidados com

que cerca sua mãe, o desejo de sua destruição, da evasão, seu frenesi maquinador não deixam qualquer dúvida quanto à origem edipiana dessa psicose; dessa garganta, o que o fascinou foram a “redondeza” e a “brancura”. Como os dentes da Berenice de Poe, ela é uma ideia. Ele irá reencontrá-la sob a aparência da garganta “redonda” e dos “óculos” da filha do senador. É esta que ele contemplará ao estrangular por passatempo umas das convidadas do sarau em que se introduziu. E, apto a pintar todas as transferências e desdobramentos de qualquer natureza, Hitchcock, de forma magistral, faz-nos participar do terror da jovem ao descobrir que é objeto de um desejo do qual outra é a vítima. Bruno, que quase se traiu, imagina, para confundir as pistas, ir depositar na ilha o isqueiro que furtou de Guy quando do primeiro encontro dos dois no trem. Isto nos valerá uma corrida contra o tempo que tem como prelúdio uma partida de tênis (nota-se ainda a “troca” e a bola “branca”); Bruno perderá um tempo precioso tentando recuperar seu isqueiro que escorregou sob a grade de um esgoto, enquanto Guy, graças à cumplicidade da irmã de Ann, que despeja sobre um dos detetives uma caixa de talco (“branco”), conseguirá enganar-lhes a vigilância. Ele poderá tomar o trem, enquanto o “disco” do sol baixa no horizonte e Bruno, perto do lago, espera sua vez de subir no barco. Como em *Festim diabólico* (*Rope*, 1948), o curso natural da hora vem, por alguns instantes, substituir o tempo artificial do suspense. Depois, é o fim. A Bruno, desmascarado pelo empregado do guichê, só resta o recurso de precipitar-se sobre um carrossel em movimento cujo proprietário se esforça em vão por detê-lo. É um tumulto selvagem sobre o assoalho que “gira” num ritmo acelerado, enquanto as crianças riem, acreditando tratar-se de uma brincadeira. Crueldade de Hitchcock, reeditando a de *Sabotador* (*Saboteur*, 1942). Por fim, as crianças compreendem, são tomadas de pânico e, contrariamente à nossa expectativa, seu medo tem razão de ser: o carrossel explode, desloca-se, desaba em meio aos urros e fragor das vigas quebradas. Bruno morre. Guy, salvo, saboreará em paz o fruto de um crime que não cometeu.

Pode-se pretender que esses diferentes motivos da reta, do círculo, do vaivém, do torvelinho, do número dois ou da cor branca se acham reunidos nesse filme por mero acaso. Neste caso, porém, é pelo mesmo acaso que convém justificar a presença deles nesta ou naquela história extraordinária de Edgar Poe. Aqui como ali, não é certo que sua introdução seja sempre voluntária ou mesmo desejável. Um grande criador é como um bom geômetra, em quem a intuição precede e guia o raciocínio. Ele faz a sua construção, deixando aos escoliastas o cuidado de estabelecer o fio ingrato da demonstração.

Pode-se apreciar nessa admirável exegese o que constitui talvez a proeza mais espantosa do livro de Rohmer e Chabrol. Enquanto sua obra é essencialmente uma tese crítica cujo rigor na progressão nunca se desmente, eles conseguem não apenas conservá-la apesar de tudo como dar-lhe, estruturalmente e *a priori*, a forma descritiva e cronológica. Sem jamais trapacear com essa progressão natural que examina simplesmente um filme depois do outro, não só eles conseguem fornecer a cada vez, sem sobrecarregar o texto, todas as informações biofilmográficas necessárias, como também a narração do roteiro e a descrição da encenação são ao mesmo tempo tão honestamente descritivas quanto possível e, não obstante, já totalmente cristalizadas segundo a geometria específica de sua tese.

Não se vá crer, com efeito, pelas análises relativamente abstratas que citei de preferência até aqui, que descrições críticas de Rohmer e Chabrol tomem forçosamente em relação à matéria do filme um distanciamento idealizador que perde de vista o detalhe concreto da encenação. Ao contrário, eles sabem muito bem, quando necessário, ressaltar a técnica, o movimento concreto de uma sequência. Como nesta apreciação das cenas de beijos em *Interlúdio* (*Notorious*, 1946):

Reina em *Interlúdio* um clima de extrema sensualidade que em nada prejudica a abstração do estilo. Nesse filme de *closes*, a “matéria” admiravelmente valorizada pelas iluminações de Ted Tetzlaff (rostos, metal, copo, joias, tapetes ou ladrilhamentos) brilha com um fulgor alternadamente glacial ou candente. Nessa intriga tecida de reticências e mentiras, o que conta são só os gestos mas, ao mesmo tempo, estes não passam de uma fachada. Há duas cenas de amor. A primeira, no terraço, é toda ao nível da epiderme, traduzindo-se por uma sucessão de contatos bucais entre dois seres colados um ao outro e colados aos nossos olhos. Essa sede de beijos, que parece insaciável, expressa a vaidade da carne quando o amor está ausente. Na segunda, não existe o mais simples contato, mas verdadeiro sentimento. Quando, ao vir arrancar Alicia da morte, Devlin se destaca da sombra, da mesma forma que aparecera após a bebedeira de Miami, num movimento de extrema ternura e sensualidade, a câmera gira em torno dos dois apaixonados e a tela cintila com essa beleza indescritível cujo segredo Hitchcock foi buscar em Murnau. Mesmo nos momentos em que os dois heróis se acham em presença de terceiros encobrem uma chama contida: quando Devlin se deixa surpreender pelo dono da casa, fingirá estreitar Alicia num abraço falsamente falso e seu beijo simulado será um beijo verdadeiro.

Assim, sempre enriquecendo o edifício cristalino de sua tese, como se Hitchcock não tivesse realizado o filme seguinte senão para ao mesmo tempo surpreendê-los e dar-lhes razão, Rohmer e Chabrol podem concluir sem presunção, certos de terem conseguido demonstrar que seu autor “é um dos maiores ‘inventores de formas’ de toda a história do cinema. Só Murnau e Eisenstein podem talvez, neste aspecto, sustentar a comparação com ele. Nossa tarefa não terá sido vã se tivermos conseguido mostrar como, a partir dessa forma, em função de seu próprio rigor, todo um universo moral foi elaborado. A forma, aqui não embeleza o conteúdo – ela o cria”.

(*Cahiers du Cinéma* – Setembro de 1958)

NOTA DO EDITOR:

Foram utilizados no texto os títulos dos filmes em português, em detrimento aos títulos originais. Estes passaram a figurar entre parênteses, com a data de produção e com o nome do diretor, quando não informado.



PAVOR NOS BASTIDORES

(c) Warner Brothers

Introdução (1966) do livro Hitchcock/ Truffaut: entrevistas¹

François Truffaut

Tudo começou com um tombo na água.

Durante o inverno de 1955, Alfred Hitchcock veio trabalhar em Joinville, no estúdio Saint-Maurice, na pós-sincronização de *Ladrão de casaca* (*To Catch a Thief*, 1955), cujas externas tinha filmado na Côte d'Azur. Meu amigo Claude Chabrol e eu resolvemos ir entrevistá-lo para os *Cahiers du Cinéma*. Tínhamos pedido emprestado um gravador para registrar a entrevista, que gostaríamos que fosse longa, precisa e fiel.

Estava bastante escuro naquele auditório onde Hitchcock trabalhava, enquanto na tela desfilava sem parar, como que rolando, uma cena curta do filme que mostrava Cary Grant e Brigitte Auber pilotando um barco a motor. No escuro, Chabrol e eu nos apresentamos a Alfred Hitchcock, que nos pede que o esperemos no bar do estúdio, do outro lado do pátio. Saímos, ofuscados pela luz do dia e, comentando com a empolgação de verdadeiros fanáticos por cinema as imagens hitchcockianas que víamos em primeira mão, dirigimo-nos, sempre em frente, para o bar que ficava logo ali, a quinze metros. Sem perceber, nós dois pulamos no mesmo passo a borda estreita de um laguinho congelado, da mesma cor cinza do asfalto do pátio. O gelo quebrou imediatamente e fomos parar no fundo, com água até o peito, aparvalhados. Pergunto a Chabrol: “E o gravador?”. Ele ergue devagar o braço esquerdo e tira da água o aparelho, pingando.

Como num filme de Hitchcock, era uma situação sem saída: naquele laguinho inclinado, em declive muito suave, era impossível alcançarmos a beira sem escorregar de novo. Foi preciso a mão prestativa de um passante para nos tirar dali. Finalmente saímos, e uma roupeira, na certa com pena de nós, levou-nos para um camarim onde pudéssemos nos despir e secar as roupas. No caminho, disse-nos: “Puxa! meus filhos, coitados! Vocês são figurantes de *Rififi* (*Rififi chez les hommes*, Jules Dassin, 1955)?”. “Não, senhora, somos jornalistas.” “Então, nesse caso, não posso cuidar de vocês!”

¹Publicado originalmente no livro *Hitchcock/ Truffaut: entrevistas*, de François Truffaut e Helen Scott; tradução de Rosa Freire d'Aguar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 23-31.

Portanto, foi tiritando dentro de nossas roupas encharcadas que minutos depois nos apresentamos diante de Alfred Hitchcock. Ele olhou para nós sem fazer comentários sobre nosso estado e propôs um novo encontro para aquela noite, no hotel Plaza Athénée. No ano seguinte, quando voltou a Paris, nos identificou de imediato, Chabrol e eu, no meio de um grupo de jornalistas parisienses, e nos disse: “Cavalheiros, penso em vocês toda vez que vejo pedras de gelo chocando-se num copo de uísque”.

Anos mais tarde eu seria informado de que Alfred Hitchcock havia floreado o incidente, enriquecendo-o com um final bem a seu jeito. Na *versão Hitchcock*, tal como ele a contava aos amigos em Hollywood, quando nos apresentamos depois do nosso tombo no laguinho Chabrol estava vestido de padre e eu de policial!

Se, dez anos depois desse primeiro contato aquático, tive o imperioso desejo de interrogar Alfred Hitchcock, assim como Édipo ia consultar o Oráculo, foi porque nesse meio-tempo minhas próprias experiências na realização de filmes me fizeram apreciar cada vez mais a importância de sua contribuição para o exercício da direção de cinema.

Quando se observa atentamente a carreira de Hitchcock, desde seus filmes mudos ingleses até seus filmes coloridos de Hollywood, encontra-se a resposta para certas perguntas que todo cineasta deve se fazer, entre as quais a menor não é esta: como se expressar de modo puramente visual?

Hitchcock/Truffaut é um livro do qual não sou autor, mas apenas o iniciador e, atrevo-me a esclarecer, o provocador. Trata-se mais exatamente de um trabalho jornalístico, pois um belo dia (sim, para mim foi um belo dia) Alfred Hitchcock aceitou começar uma longa entrevista de cinquenta horas.

Assim, escrevi a Hitchcock propondo-lhe que respondesse a quinhentas perguntas exclusivamente sobre sua carreira, analisada de um ponto de vista cronológico.

Propus que a conversa tratasse mais exatamente de:

- a) as circunstâncias que cercaram o nascimento de cada filme;
- b) a elaboração e a construção do roteiro;
- c) os problemas de direção específicos de cada filme;
- d) a avaliação por ele mesmo do resultado comercial e artístico de cada filme em relação às expectativas iniciais.

Hitchcock aceitou.

A última barreira a vencer foi a da língua. Dirigi-me a minha amiga Helen Scott, do French Film Office em Nova York. Americana criada na França, dominando perfeitamente o vocabulário cinematográfico nas duas línguas e dotada de uma verdadeira solidez de julgamento, suas qualidades humanas raras tornavam-na a cúmplice ideal.

Num 13 de agosto – dia do aniversário de Hitchcock – chegamos a Hollywood. Toda manhã Hitchcock passava para nos pegar no Beverly Hills Hotel e nos levava para seu escritório no estúdio Universal. Cada um de nós munido de um microfone de lapela e, na sala ao lado, um engenheiro de som gravando nossas palavras, mantínhamos todo dia uma conversa ininterrupta das nove da manhã às seis da tarde. Essa maratona verbal prosseguia em torno da mesa até mesmo durante as refeições, que fazíamos lá.

De início, Alfred Hitchcock, em plena forma, mostrou-se, como sempre nas entrevistas, anedótico e divertido, mas já no terceiro dia se revelou mais grave, sincero e realmente autocrítico, contando em minúcias sua carreira, seus lances de sorte e de azar, suas dificuldades, suas pesquisas, suas dúvidas, suas esperanças e seus esforços.

Progressivamente, notei o contraste entre o homem público, seguro de si, naturalmente cínico, e o que me parecia sua verdadeira natureza, um homem vulnerável, sensível e emotivo, vivendo profundamente, fisicamente, as sensações que deseja comunicar a seu público.

Esse homem, que filmou o medo melhor que qualquer outro, é ele mesmo um amedrontado, e suponho que seu sucesso esteja ligado a esse traço de caráter. Ao longo de toda a carreira, Alfred Hitchcock sentiu a necessidade de “se proteger” dos atores, dos produtores, dos técnicos, já que as menores falhas ou os menores caprichos de um deles podem comprometer a integridade de um filme. Para ele, a melhor maneira de se proteger foi tornar-se o diretor por quem todas as estrelas sonham ser dirigidas, tornar-se seu próprio produtor, aprender a técnica mais a fundo que os próprios técnicos! Também seria preciso proteger-se do público, e para isso Hitchcock decidiu seduzi-lo aterrorizando-o, fazendo-o reencontrar todas as emoções fortes da infância, quando brincamos de esconde-esconde atrás dos móveis de uma casa sossegada, quando vamos ser pegos no jogo de cabra-cega, quando à noite, na cama, um brinquedo esquecido em cima de um móvel torna-se uma forma misteriosa e inquietante.

Tudo isso nos leva ao suspense que alguns – sem negar que Hitchcock seja o mestre – consideram uma forma inferior de espetáculo, quando na verdade é, em si mesmo, o espetáculo. O suspense é antes de tudo a dramatização do material narrativo de um filme ou ainda a apresentação mais intensa possível de situações dramáticas.

Um exemplo. Um personagem sai de casa, entra num táxi e corre para a estação a fim de pegar o trem. É uma cena banal num filme médio. Mas, se antes de entrar no táxi, o homem olha o relógio e diz: “Meu Deus, que horror, nunca pegarei esse trem”, seu trajeto vira uma cena de puro suspense, pois cada sinal vermelho, cada cruzamento, cada guarda de trânsito, cada placa de sinalização, cada freada, cada mudança de marcha vão intensificar o valor emocional da cena.

A evidência e a força persuasiva da imagem são tamanhas que o público não pensará: “No fundo, ele não está tão apressado” ou “Ele pegará o próximo trem”. Graças à tensão criada pelo frenesi da imagem, será impossível questionar a urgência da ação. Obviamente, uma opção dessas pela dramatização tem um aspecto arbitrário, mas a arte de Hitchcock está justamente em impor esse arbitrário contra o qual, vez por outra, os espíritos de contradição se rebelam, argumentando que é inverossímil. Na verdade, organiza seus enredos a partir de uma enorme coincidência, que lhe fornece a situação forte necessária. Em seguida, seu trabalho consiste em alimentar o drama, em amarrá-lo cada vez mais apertado, dando-lhe o máximo de intensidade e plausibilidade, até afrouxá-lo muito rapidamente, depois de um paroxismo.

Em geral, as cenas de suspense formam os *momentos privilegiados* de um filme, aqueles que a memória guarda. Mas ao se observar o trabalho de Hitchcock percebe-se que, em toda a sua carreira, ele tentou construir filmes em que cada momento seria um *momento privilegiado*, filmes, como ele mesmo diz, sem “buracos” nem “manchas”.

Essa vontade ferrenha de prender a atenção custe o que custar e, como ele mesmo diz, de criar e em seguida preservar a emoção, a fim de manter a tensão, faz com que seus filmes sejam muito especiais e inimitáveis, pois Hitchcock exerce sua influência e seu domínio não só nos momentos fortes da história, mas também nas cenas de exposição, nas de transição e em todas as cenas habitualmente ingratas nos filmes.

Com ele, duas cenas de suspense jamais serão ligadas por uma cena banal, pois Hitchcock tem horror ao banal. O “mestre do suspense” é também o mestre do anormal. Exemplo: um homem que tem problemas com a justiça – mas que sabemos ser inocente – vai expor seu caso a um advogado. É uma situação cotidiana. Tratada por Hitchcock, o advogado, desde o início, parecerá cético, reticente a talvez até, como em *O homem errado* (*The Wrong Man*, 1957), só aceite defender a causa depois de confessar ao futuro cliente que não está habituado a casos desse tipo e não garante ser o homem adequado... Percebemos que, ali, criaram-se um constrangimento, uma instabilidade e uma insegurança que tornam a situação eminentemente dramática.

Mais uma ilustração de como Hitchcock trucidará o cotidiano: um rapaz apresenta à sua mãe a moça que conheceu. Naturalmente, a moça morre de vontade de agradar à senhora, que talvez será sua futura sogra. Muito descontraído, o rapaz faz as apresentações, enquanto a moça, ruborizada e atrapalhada, aproxima-se timidamente. A senhora, cujo rosto vimos mudar de expressão enquanto seu filho terminava (em *off*) as apresentações, encara então a moça bem de frente, olhos nos olhos (todos os cinéfilos conhecem esse olhar puramente hitchcockiano que quase encosta na lente da câmera); um ligeiro recuo da moça marca seu primeiro sinal de aflição, e mais uma vez Hitchcock acaba de nos expor, num só olhar, uma dessas horripilantes mãos possessivas que são uma de suas especialidades. Daí em diante, todas as cenas “familiares” do filme serão tensas, contraídas, conflituosas, intensas, pois em seus filmes tudo acontece como se Hitchcock quisesse impedir que a banalidade se instalasse na tela.

A arte de criar o suspense é ao mesmo tempo a de botar o público “por dentro da jogada”, fazendo-o participar do filme. Nesse terreno do espetáculo, um filme não é mais um jogo que se joga a dois (o diretor + seu filme) e sim a três (o diretor + seu filme + o público), e o suspense, como as pedrinhas brancas do Pequeno Polegar ou o passeio de Chapeuzinho Vermelho, transforma-se em um elemento poético, já que seu objetivo é nos emocionar mais, é levar nosso coração a bater mais forte. Censurar Hitchcock por fazer suspense equivaleria a acusá-lo de ser o cineasta menos maçante do mundo, equivaleria também a criticar um amante por dar prazer à suaparceira em vez de só se preocupar com o seu. No cinema que Hitchcock pratica, trata-se de concentrar a atenção do público na tela a ponto de impedir que os espectadores árabes descasquem seus amendoins, os italianos acendam um cigarro, os franceses bolinem a vizinha, os suecos façam amor entre duas filas de poltronas, os gregos... etc. Mesmo os detratores de Alfred Hitchcock concordam em lhe atribuir o título de primeiro técnico do mundo, mas será que compreendem que a escolha dos roteiros, sua construção e todo o seu conteúdo estão estreitamente ligados a essa técnica, da qual dependem? Todos os artistas se indignam com razão contra a tendência da crítica de separar a forma e o fundo, e esse sistema, aplicado a Hitchcock, esteriliza qualquer discussão, pois, como definiram Eric Rohmer e Claude Chabrol², Alfred Hitchcock não é um contador de histórias nem um esteta, mas “um dos maiores inventores de formas de toda a história do cinema. Só talvez Murnau e Eisenstein possam, nesse capítulo, sustentar a comparação com ele... Aqui a forma não embeleza o conteúdo, mas o cria”.

O cinema é uma arte especialmente difícil de dominar, devido à multiplicidade de dons – às vezes contraditórios – que exige. Se tantas pessoas muito inteligentes ou muitos artistas fracassaram como diretores, foi porque não possuíam a um só tempo o espírito analítico e o espírito sintético, os únicos que, mantidos simultaneamente em alerta, permitem evitar as inúmeras armadilhas criadas pela fragmentação da decupagem, da filmagem e da montagem dos filmes. De fato, o perigo mais grave que um diretor corre é perder o controle de seu filme no meio do caminho, o que acontece mais frequentemente do que se pensa.

Cada plano de um filme, de uma duração de três a dez segundos, é uma informação dada ao público. Muitos cineastas dão informações vagas e mais ou menos legíveis, seja porque suas intenções iniciais eram vagas, seja porque eram precisas mas foram mal executadas. Talvez você me pergunte: “A clareza é uma qualidade tão importante?”. É a *mais* importante. Um exemplo: “Foi então que Balachov, compreendendo ter sido enganado por Carradine, foi encontrar Benson para lhe propor contactar Tolmachev e rachar o butim entre eles etc.”. Você ouviu no filme um diálogo desse tipo e, durante essa tirada, ficou perdido e indiferente, pois se os autores do filme sabem muito bem quem são Balachov, Carradine, Benson e Tolmachev, e que caras atribuir a esses nomes, você não sabe, e mesmo que antes tenham lhe mostrado três vezes o rosto deles você já esqueceu, por causa dessa lei fundamental do cinema: tudo o que é *dito* em vez de ser *mostrado* está perdido para o público.

²Hitchcock, de Eric Rohmer e Claude Chabrol. Paris: Editions Universitaires, 1957.

Hitchcock, portanto, está pouco ligando para os Balachov, Carradine, Benson e Tolmachev, já que escolheu expressar tudo isso visualmente.

Será que se pensa que ele consegue essa clareza por uma simplificação que o condena a só filmar situações quase infantis? De fato, essa é uma crítica que volta e meia lhe fazem e que vou logo refutando, pois afirmo que, pelo contrário, Hitchcock é o único cineasta capaz de filmar e tornar perceptíveis os pensamentos de um ou de vários personagens sem o recurso do diálogo, e isso me autoriza a vê-lo como um cineasta realista.

Hitchcock realista? Nos filmes como nas peças, o diálogo apenas exprime os pensamentos dos personagens, ao passo que sabemos muito bem que na vida real é totalmente diferente, mais ainda na vida social, sempre que participamos de uma reunião – coquetéis, jantares mundanos, encontros familiares etc. – cujos personagens não são íntimos uns dos outros.

Se assistimos como observadores a uma reunião desse tipo, sentimos à perfeição que as palavras ditas são secundárias, de conveniência, e que o essencial se passa em outra esfera, nos pensamentos dos convidados, pensamentos que podemos identificar observando seus olhares.

Imaginemos que, convidado para uma recepção, mas me colocando como observador, eu olhe para o senhor Y..., que conta a três pessoas as férias que acaba de passar na Escócia com a mulher. Se observo atentamente seu rosto, posso acompanhar seus olhares e percebo que no fundo ele se interessa muito mais pelas pernas da senhora X... Agora chego perto da senhora X... Ela fala da escolaridade medíocre de seus dois filhos, mas o seu olhar frio não para de esquadrihar a silhueta elegante da jovem senhorita Z...

Portanto, o essencial da cena a que acabo de assir não está no diálogo, estritamente mundano e puramente convencional, mas nos pensamentos dos personagens:

a) desejo físico do senhor Y... pela senhora X...

b) inveja da senhora X... pela senhorita Z...

Atualmente, de Hollywood a Cinecittà, nenhum outro cineasta além de Hitchcock é capaz de filmar a realidade humana dessa cena conforme a descrevi, e no entanto há quarenta anos cada filme seu contém várias cenas do tipo, baseadas nesse princípio da defasagem entre a imagem e o diálogo, que permite filmar simultaneamente a primeira situação (óbvia) e a segunda (secreta), e obter assim uma eficácia dramática estritamente visual.

Alfred Hitchcock é quase o único a filmar diretamente, ou seja, sem recorrer ao diálogo explicativo, sentimentos como a desconfiança, o ciúme, o desejo, a inveja, o que nos leva ao seguinte paradoxo: Alfred Hitchcock, o cineasta mais acessível a todos os públicos pela simplicidade e clareza de seu trabalho, é ao mesmo tempo o mais perfeito ao filmar as relações mais sutis entre as criaturas.

Nos Estados Unidos, os maiores avanços na arte da direção ocorreram entre 1908 e 1930, graças principalmente a D. W. Griffith. A maioria dos mestres do cinema mudo, todos influenciados por ele, tais como Stroheim, Eisenstein, Murnau e Lubitsch, morreu; outros, ainda vivos, não trabalham mais.

Como os cineastas americanos que começaram depois de 1930 nem sequer tentaram explorar um décimo do terreno desbravado por Griffith, não me parece exagero escrever que, desde a invenção do cinema falado, Hollywood não gerou nenhuma grande personalidade visual, com exceção de Orson Welles.

Creio sinceramente que, se da noite para o dia o cinema tivesse de se privar mais uma vez da trilha sonora e voltasse a ser o *cinematógrafo arte muda* que foi entre 1895 e 1930, a maioria dos diretores atuais seria obrigada a mudar de profissão. Por isso é que, se observarmos Hollywood em 1966, Howard Hawks, John Ford e Alfred Hitchcock nos aparecem como os únicos herdeiros dos segredos de Griffith, e como imaginar sem melancolia que, quando encerrarem suas carreiras, teremos de falar de “segredos perdidos”?

Não ignoro que certos intelectuais americanos se espantam com o fato de cinéfilos europeus, os franceses em especial, considerarem Hitchcock como um *autor de filmes* no sentido que se dá à expressão quando se fala de Jean Renoir, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Luis Buñuel ou Jean-Luc Godard.

Ao nome de Alfred Hitchcock, os críticos americanos contrapõem outros, prestigiosos em Hollywood há vinte anos, e, sem que seja necessário iniciar uma polêmica citando nomes, é aqui que surge o desacordo entre os críticos nova-iorquinos e os parisienses. De fato, como considerar os grandes nomes de Hollywood, talentosos ou não, colecionadores de Oscars, mais do que simples *executantes*, quando os vemos passar, ao sabor das modas comerciais, de um filme bíblico a um *western* psicológico, de um panorama de guerras a uma comédia sobre o divórcio? O que é que os diferencia de seus colegas diretores de teatro se, como eles, de ano em ano terminam um filme tirado de uma peça de William Inge e começam outro adaptado de um grosso livro de Irving Shaw, enquanto preparam um *Tennessee Williams's picture*?

Sem sentirem a menor necessidade imperiosa de introduzir em seu trabalho as próprias ideias sobre a vida, as pessoas, o dinheiro, o amor, são apenas especialistas do *show business*, simples técnicos. São grandes técnicos? Sua perseverança em só utilizar uma ínfima parcela das possibilidades extraordinárias que um estúdio de Hollywood oferece a um diretor de cinema pode nos levar a duvidar disso. Em que consiste o trabalho que fazem? Armam uma cena, colocam os atores no cenário e filmam a totalidade da cena – ou seja, do diálogo – de seis a oito modos diferentes, variando os ângulos das tomadas: de frente, de lado, de cima etc. Depois, recomeçam tudo, mudando, agora, as lentes utilizadas, e então a cena é toda filmada em plano geral, depois toda em plano próximo, depois toda em primeiro plano. Não se trata de jeito nenhum de considerar como impostores esses grandes nomes de Hollywood. Os melhores deles têm uma especialidade, alguma coisa que sabem fazer muito bem. Uns dirigem magnificamente as estrelas e outros têm faro para revelar desconhecidos.

Uns são roteiristas particularmente engenhosos; outros, grandes improvisadores. Há os exímios em planejar cenas de batalhas, e os peritos em dirigir uma comédia intimista.

A meu ver, Hitchcock os supera porque é mais completo. É um especialista, não desse ou daquele aspecto do cinema, mas de cada imagem, de cada plano, de cada cena. Gosta dos problemas de construção do roteiro, mas também gosta da montagem, da fotografia, do som. Tem ideias criativas a respeito de tudo, cuida de tudo muito bem, mesmo da publicidade, mas isso todos já sabem!

Porque domina todos os elementos de um filme e impõe ideias pessoais em todas as etapas da direção, Alfred Hitchcock possui de fato um estilo, e todos reconhecerão que é um dos três ou quatro diretores em atividade que conseguimos identificar só de assistir a poucos minutos de qualquer filme seu.

Para conferir o que digo, não é necessário escolher uma cena de suspense, pois o estilo “hitchcockiano” será reconhecível até mesmo numa cena de conversa entre dois personagens, simplesmente pela qualidade dramática do enquadramento, pelo modo realmente único de distribuir os olhares, simplificar os gestos, repartir os silêncios durante os diálogos, pela arte de criar na plateia a sensação de que um dos dois personagens domina o outro (ou está apaixonado pelo outro, ou tem ciúme do outro etc.), de sugerir, fora dos diálogos, todo um clima dramático preciso, pela arte, enfim, de nos levar de uma emoção a outra aos sabor de sua própria sensibilidade. Se o trabalho de Hitchcock me parece tão completo é porque nele enxergo pesquisas e achados, o sentido do concreto e do abstrato, do drama quase sempre intenso e do humor às vezes finíssimo. Sua obra é a um só tempo comercial e experimental, universal como *Ben-Hur* (1959) de William Wyler e confidencial como *Fireworks* (1947), de Kenneth Angers.

Um filme como *Psicose* (*Psycho*, 1960), que atraiu massas de espectadores no mundo inteiro, supera, contudo, por sua liberdade e selvageria, esses filmezinhos de vanguarda que certos jovens artistas filmam em 16 milímetros e que nenhuma censura liberaria. Essa maquete de *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959), aquela trucagem de *Os pássaros* (*The Birds*, 1963) têm a qualidade poética do cinema experimental praticado pelo tcheco Jiri Trinka com marionetes, ou pelo canadense Norman Mac Laren com seus filmezinhos desenhados diretamente no negativo.

Um corpo que cai (*Vertigo*, 1958), *Intriga internacional*, *Psicose*: esses três filmes foram, nos últimos anos, constantemente imitados, e estou convencido de que o trabalho de Hitchcock influencia há muito tempo grande parte do cinema mundial, mesmo o de cineastas que não gostam de admiti-lo. Essa influência direta ou subterrânea, estilística ou temática, benéfica ou mal assimilada, exerceu-se em diretores muito diferentes, por exemplo Henri Verneuil (*Gângsters de casaca/ Mélodie en sous-sol*, 1963), Alain Resnais (*Muriel/ Muriel ou Le temps d'un retour*, 1963; *A guerra acabou/ La guerre est finie*, 1966), Philippe de Brocca (*O homem do Rio/ L'homme de Rio*, 1964), Orson Welles (*O estranho/ The Stranger*, 1946), Vincente Minnelli (*Correntes ocultas/ Undercurrent*, 1946), Henri-Georges Clouzot (*As diabólicas/ Les*

diaboliques, 1955), Jack Lee Thompson (*Círculo do medo/ Cape Fear*, 1962), René Clément (*O sol por testemunha/ Plein soleil*, 1960; *O dia e a hora/ Le jour et l'heure*, 1963), Mark Robson (*Os criminosos não merecem prêmio/ The Prize*, 1963), Edward Dmytryk (*Miragem/ Mirage*, 1965), Robert Wise (*Terrível suspeita/ The House on Telegraph Hill*, 1951; *Desafio ao além/ The Haunting*, 1963), Ted Tetzlaff (*Ninguém crê em mim/ The Window*, 1949), Robert Aldrich (*O que terá acontecido a Baby Jane?/ What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962), Akira Kurosawa (*Céu e inferno/ Tengoku To Jogoku*, 1963), William Wyler (*O colecionador/ The Collector*, 1965), Otto Preminger (*Bunny Lake desapareceu/ Bunny Lake is Missing*, 1965), Roman Polanski (*Repulsa ao sexo/ Repulsion*, 1965), Claude Autant-Lara (*Le meurtrier*, 1963), Ingmar Bergman (*Prisão/ Fängelse*, 1949; *Sede de paixões/ Törst*, 1949), William Castle (*Trama diabólica/ Homicidal*, 1961 etc.), Claude Chabrol (*Os primos/ Les Cousins*, 1959; *L'oeil du Malin*, 1962; *A espiã de olhos de ouro contra o dr. Ka/ Marie-Chantal contre docteur Kha*, 1965); Alain Robbe-Grillet (*L'immortelle*, 1963), Paul Paviot (*Portrait-robot*, 1962), Richard Quine (*O nono mandamento/ Strangers When We Meet*, 1960), Anatole Litvak (*Uma sombra em nossas vidas/ Le couteau dans la plaie*, 1962), Stanley Donen (*Charada/ Charade*, 1963; *Arabesque*, 1966), André Delvaux (*O homem da cabeça raspada/ De Man Die Zijn Haar Kort Liet Knippen*, 1966), François Truffaut (*Fahrenheit 451*, 1966), sem esquecer, é claro, a série de James Bond, que representa nitidamente uma caricatura grosseira e canhestra de toda a obra hitchcockiana, e mais especialmente de *Intriga internacional*.

Se tantos cineastas, dos mais talentosos aos mais medíocres, assistem atentamente aos filmes de Hitchcock, é que sentem neles um homem e uma carreira surpreendentes, uma obra que examinam com admiração ou inveja, ciúme ou proveito, sempre com paixão.

Não se trata de admirar candidamente a obra de Alfred Hitchcock nem de decretá-la perfeita, irrepreensível e sem falhas. Creio apenas que essa obra foi até hoje tão gravemente subestimada que o mais importante é colocá-la em seu verdadeiro lugar, um dos primeiríssimos. Em seguida, sempre estará em tempo de se abrir um debate que lhe faça restrições, tanto mais que o próprio autor, como veremos, não se priva de comentar com severidade grande parte de sua produção.

Os críticos ingleses, que, no fundo, dificilmente perdoam a Hitchcock seu exílio voluntário, estão certíssimos de se maravilharem ainda, trinta anos depois, como arrebatamento juvenil de *A dama oculta* (*The Lady Vanishes*, 1938), mas é inútil ter saudades do que passou, do que deve necessariamente passar. O jovem Hitchcock de *A dama oculta*, alegre e cheio de entusiasmo, não teria sido capaz de filmar as emoções sentidas por James Stewart em *Um corpo que cai*, obra da maturidade, comentário lírico sobre as relações entre o amor e a morte.

Um desses críticos anglo-saxões, Charles Higham, escreveu na revista *Film Quarterly* que Hitchcock foi sempre “um farsante, um cínico astucioso e sofisticado”; fala de “seu narcisismo e de sua frieza”, e de “seu sarcasmo implacável”, que nunca é um “sarcasmo nobre”. O Sr. Higham acha que Hitchcock tem um “profundo desprezo pelo mundo” e que sua habilidade “é sempre exibida da maneira mais chocante quando ele tem um comentário destrutivo a fazer”.

Creio que o Sr. Higham dá ênfase a um ponto importante mas se engana quando duvida da sinceridade e da gravidade de Alfred Hitchcock. O cinismo, que pode ser real num homem forte, não passa de uma fachada nas criaturas sensíveis. Pode disfarçar um profundo sentimentalismo, como era o caso de Erich von Stroheim, ou simplesmente o pessimismo, como em Alfred Hitchcock.

Louis-Ferdinand Céline dividia os homens em duas categorias, os *exibicionistas* e os *voyeurs*, e é mais que evidente que Alfred Hitchcock pertence à segunda categoria. Não se mistura à vida, olha-a. Quando Howard Hawks filma *Hatari!* (1962), satisfaz sua dupla paixão pela caça e pelo cinema. Alfred Hitchcock, por sua vez, só vibra com o cinema, e exprime muito bem essa paixão quando responde a um ataque moralista feito a *Janela indiscreta*: “Nada poderia me impedir de fazer esse filme, pois meu amor pelo cinema é mais forte do que qualquer moral”.

O cinema de Alfred Hitchcock nem sempre é exaltante, mas é sempre enriquecedor, quando nada pela lucidez assustadora com que denuncia os ultrajes dos homens contra a beleza e a pureza.

Se queremos, na época de Ingmar Bergman, aceitar a ideia de que o cinema não é inferior à literatura, creio que devemos classificar Hitchcock – mas, pensando bem, por que classificá-lo? – na categoria dos artistas inquietos como Kafka, Dostoiévski, Poe.

Evidentemente, esses artistas da ansiedade não podem nos ajudar a viver, pois para eles viver já é difícil, mas sua missão é nos fazer compartilhar suas obsessões. Nisso, mesmo se eventualmente sem querer, eles nos ajudam a nos conhecermos melhor, o que é o objetivo fundamental de toda obra de arte.

NOTA DO EDITOR:

Foram incluídos ao texto os títulos originais dos filmes, entre parênteses, com a data de produção e com o nome do diretor, quando não informado.

Prefácio à edição definitiva do livro

Hitchcock/Truffaut: entrevistas

Francois Truffaut

A obra de Alfred Hitchcock é hoje admirada no mundo todo e os jovens que atualmente descobrem, graças às reprises, *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959) provavelmente pensam que sempre foi assim. Não foi, nem de longe.

Nos anos 1950 e 1960, Hitchcock estava no auge de sua criatividade e de seu sucesso. Já famoso pela publicidade que David Selznick lhe garantia durante os quatro ou cinco anos de contrato que os uniu, colaboração ilustrada por *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940), *Interlúdio* (*Notorious*, 1946), *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945), *Agonia de amor* (*The Paradine Case*, 1947), Hitchcock tornou-se mundialmente famoso ao produzir e apresentar a série de programas de televisão *Suspense* (*Suspicion*), e em seguida *Alfred Hitchcock apresenta* (*Alfred Hitchcock Presents*), em meados dos anos 1950. A crítica americana e europeia iria fazê-lo pagar por esse sucesso e essa popularidade, examinando seu trabalho com certa condescendência, depreciando cada filme, um após o outro.

Em 1962, estando em Nova York para apresentar *Jules e Jim, uma mulher para dois* (*Jules et Jim*, François Truffaut, 1962), percebi que todo jornalista me fazia a mesma pergunta: “Por que os críticos dos *Cahiers du Cinéma* levam Hitchcock a sério? Ele é rico, faz sucesso, mas seus filmes não têm substância”. Um desses críticos americanos, para quem eu acabava de elogiar *Janela indiscreta* durante uma hora, me respondeu com esta barbaridade: “Você gosta de *Janela indiscreta* porque, não familiarizado com Nova York, não conhece muito bem Greenwich Village”. Respondi: “*Janela indiscreta* não é um filme sobre o Village. É um filme sobre o cinema, e eu conheço cinema.”

Voltei para Paris estarrecido.

Publicado originalmente sob o título “Introdução à edição definitiva” no livro *Hitchcock/ Truffaut: entrevistas*, de François Truffaut e Helen Scott; tradução de Rosa Freire d’Aguar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 21-22.

Meu passado de crítico ainda era muito recente, ainda não me livrara desse desejo de convencer, que era o ponto comum a todos os jovens dos *Cahiers du Cinéma*. Então me veio a ideia de que, nos Estados Unidos, Hitchcock, cujo gênio publicitário só se compara com o de Salvador Dalí, tinha afinal sido vítima, entre os intelectuais, de suas muitas entrevistas galhofeiras e deliberadamente voltadas para o ridículo. Para quem assistia a seus filmes era evidente que esse homem tinha refletido sobre todos os meios de sua arte, mais que qualquer de seus colegas, e se aceitasse, pela primeira vez, responder a um questionário sistemático, daí poderia resultar um livro capaz de modificar a opinião dos críticos americanos.

É a história deste livro². Pacientemente elaborado com a ajuda de Helen Scott, cuja experiência editorial foi decisiva, nosso livro, creio poder afirmar, atingiu seu objetivo. No entanto, quando foi publicado, um jovem americano, professor de cinema, me previu: “Esse livro será mais nocivo à sua reputação nos Estados Unidos do que seu pior filme”. Felizmente, Charles Thomas Samuels estava enganado e se suicidou um ou dois anos depois, por melhores razões, espero. Na verdade, os críticos americanos tornaram-se, desde 1968, mais atentos ao trabalho de Hitchcock – hoje consideram *Psicose* (*Psycho*, 1960) um filme clássico – e os cinéfilos mais moços adotaram definitivamente Hitchcock sem condená-lo por seu sucesso, sua riqueza e sua celebridade.

Quando eu gravava essas conversas com Hitchcock em agosto de 1962 na Universal City, ele terminava o trabalho de montagem de *Os pássaros* (*The Birds*, 1963), seu 48º filme. Demorei quatro anos para transcrever as fitas gravadas e sobretudo para reunir a iconografia, o que me levava a interrogar Hitchcock toda vez que o encontrava, a fim de atualizar o livro que eu chamava de *Hitchcock*. A primeira edição, publicada em 1967, vai, portanto, até *Cortina rasgada* (*Torn Curtain*, 1966), seu quinquagésimo filme. No final desta edição o leitor encontrará um capítulo suplementar incluindo observações sobre *Topázio* (*Topaz*, 1969), *Frenesi* (*Frenzi*, 1972) (seu último relativo sucesso), *Trama macabra* (*Family Plot*, 1976) e, por fim, *The Short Night*, filme que ele preparava e remanejava incessantemente como se nada houvesse, enquanto todo o seu círculo sabia que um 54º filme de Hitchcock era impensável, de tal forma seu estado de saúde – e de espírito – tinha se deteriorado.

No caso de um homem como Hitchcock, que só vivera de seu trabalho e para ele, a interrupção da atividade significava uma sentença de morte. Ele sabia, todos sabiam, e por isso é que os quatro últimos anos de sua vida foram tão tristes.

Em 2 de maio de 1980, dias após sua morte, rezou-se uma missa numa igreja de Santa Monica Boulevard, em Beverly Hills. No ano anterior, na mesma igreja, a despedida era para Jean Renoir. O caixão de Jean Renoir ficou diante do altar. Lá estavam a família, amigos, vizinhos, cinéfilos americanos e até simples passantes. Com Hitchcock foi diferente. O caixão estava ausente, tendo tomado um rumo desconhecido. Os presentes, convocados por

²Ver o texto Introdução (1966) do livro *Hitchcock/ Truffaut: entrevistas* na página 281 deste catálogo.

telegrama, eram anotados e controlados na entrada da igreja pelo serviço de segurança da Universal. A polícia mandava que os curiosos se dispersassem. Era o enterro de um homem tímido que se tornou intimidante e que, pelo menos dessa vez, evitou a publicidade que não podia mais servir ao seu trabalho, um homem que desde a adolescência se exercitara em *controlar a situação*.

O homem estava morto, mas não o cineasta, pois seus filmes, realizados com um cuidado extraordinário, uma paixão exclusiva, uma emotividade extrema disfarçada por um domínio técnico raro, não deixariam de circular, distribuídos mundo afora, rivalizando com as produções novas, desafiando o desgaste do tempo, confirmando a imagem de Jean Cocteau ao falar de Proust: “Sua obra continuava a viver como os relógios no pulso dos soldados mortos”.

NOTA DO EDITOR:

Foram utilizados no texto os títulos dos filmes em português, em detrimento aos títulos originais. Estes passaram a figurar entre parênteses, com a data de produção e com o nome do diretor, quando não informado.



(c) Warner Brothers

DISQUE M PARA MATAR

Amar Hitchcock¹

Rogério Sganzerla



295

Concordo com o titular desta coluna quando com seu habitual sarcasmo observa que todo autor é um paranoico por natureza querendo que se escreva milhares e não somente dezenas de linhas sobre sua obra. Frequentemente, só o paradoxo informa, sobretudo quando se refere ao absurdo existencial (a palavra é: sem sentido), medo ao medo, terror em que está mergulhado até a medula dos ossos o mundo moderno. Necessário tratar com ironia, brincar com coisa séria (o estado político-policial por exemplo) até gozar com a cara do leitor – ou do espectador como tão bem fazia Hitch – por uma questão deselegância/ sobrevivência/ lógica/ higiene mental ou coisa que o valha – como quiser.

Perdemos o maior cineasta do mundo (o termo é diretor); vale a pena reprisá-lo? Sim, desde que se veja e se ame *O homem errado* (*The Wrong Man*, 1957) com olhos livres e coração aberto. Eis uma comparação aparentemente gratuita mas inevitável e profunda sobre horror, tema do desespero e “gang” do medo contemporâneo, matéria-prima do caos (pode ser kaos com k como “ker” meu amigo Jorge Mautner...), prestidigitação dos meios de produção até violentação da obra de arte para criar uma consciência oposta à do terror, contra a intolerância conformista e o atraso, esteja onde estiver nesse universo concentracionário, antes que uma bomba “H” transforme nosso sistema solar em grão de areia ao Deus-dará da Via Láctea... a tempo? Efetivamente os grandes cineastas primam pela enunciação das questões e não sua resolução. Quem viu *Os pássaros* (*The Birds*, 1963) sabe disso.

Compare-se todo Hitchcock com um excelente exemplar da fase francesa, pós-mexicana, de Luis Buñuel, *Cela s'appelle l'aurore* (1956). O delegado que recita versos católicos de Planchon enquanto tortura um inocente, a erupção do surreal no cotidiano e o exercício quase compulsivo da criminalidade (o tom é seco e o despojamento acentua o *nonsense* sem fantasia, posto nu por um olho que parece ser de um etimologista...) ativa um parentesco mental entre a fleuma britânica e a condição catalã... Identifique-se

¹Publicado originalmente na *Folha de S. Paulo*, caderno Ilustrada, de 23 de maio de 1980.

Psicose (*Psycho*, 1960) com *A marca da maldade* (*Touch of Evil*, 1958) de Orson Welles: ambos com Janet Leigh exibem estonteantes movimentos de câmera no claro escuro moral de um labirinto violentamente preto e branco, com intenso humor negro e relações sadomasoquistas. Relacione-se os dois mais importantes fracassos de bilheteria do mundo em 1960: *Os pássaros* e *O processo* (*Le procès*, de Orson Welles, 1962). A partir do apelo ao *thriller*, gênero aparentemente banal, mal com as sugestões do “cinemanegro” americano do após-guerra e com recursos de desdramatização pelo humor, pensam de forma ambígua sobre a graça e a culpa perdida no vigésimo século do inferno. Daí a teoria da assunção do “duplo” e transferência de culpa, conforme Claude Chabrol e Eric Rohmer antes de serem cineastas considerados péssimos imitadores ou subprodutos do mestre do “suspense”, é um passo. Além do mais, trata-se de três incríveis montadores, senhores absolutos dos nossos sonhos ou pesadelos em plano-flash ou plano-sequência, eles se dão bem em todas.

O plano curto (à média regular de 7 segundos cada) assinado por George Tomásini atinge o seu esplendor na fluência de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958) assim como a duração concreta de *A idade do ouro* (*L'âge d'or*, 1930) inspirou o montador Godard a desmontar os preconceitos contra a descontinuidade, instituindo o *faux-raccord* expresso em corte seco, em movimento de imagem e som, no cinema moderno: a assimilação por Hitchcock em Hollywood nos anos quarenta do vanguardismo de Orson Welles, após as estranhas expulsões de Griffith e Stroheim da “usina de sonhos”, constitui propriamente, dentro da tradição de Meliès a John Ford, o caminho aberto ao talento e à competente diligência de um artesão que aos poucos aprimorou-se a ponto de se tornar o cineasta número um do Ocidente, alcançando já naquela década a supremacia de *Suspeita* (*Suspicion*, 1941), *Sob o signo de Capricórnio* (*Under Capricorn*, 1949) e *Festim diabólico* (*Rope*, 1948) até a obra-prima de humor negro, *Pacto sinistro* (*Strangers on a Train*, 1950, com Farley Granger) e consecutivamente *Um corpo que cai*, *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959) (pré-James Bond mas muito melhor) ou seu oposto *O homem errado*. O classicismo dessa fase depura o vanguardismo irreverente, como o de Welles nos anos quarenta transforma a obsessão pelo plano-sequência (mais que uma linguagem, expressão do uno...) em um moto-contínuo às avessas (“decoupage” equilibrada em torno de tempos mais estáveis e econômicos – sabe-se que Welles quase gastou metade do orçamento para rodar em uma só tomada de 3’15” a monumental introdução de *A marca da maldade* com uma grua tão inquieta quanto a de *Psicose*...) onde o sujeito do filme é o autor e o objeto do humor é o espectador que, numa relação expressionista, deve ser assustado, gozado e violentado do início ao fim do filme-objeto à base de 24 surpresas por segundo... sob a batuta de Bernard Herrmann...

Na verdade o cinema de hoje em dia é velhíssimo ao contrário da modernidade de ontem... “Quem é no momento? Roberto Benton, Woody Allen (fui ver *Manhattan*, achei do pior Godard porque difarçado em Bergman, vinte anos depois, e apesar de não detestar, não suporte mais que uma bobina...) Quem? São certinhos, mas quero ver daqui a alguns anos. *Psicose* é de 1960. Várias amigas minhas até hoje não usam cortina de chuveiro... Hitch

explica”, continua o crítico que ao meu ver conseguiu situar no cinema contemporâneo a diferença intemporal entre a genialidade e a mediocridade cíclicas. Então sonhar significa reprisar e amar, sem repetições, ser, ver, entender as grandes linhas do pensamento de uma sensacional triangulação que acaba de perder o seu vértice.

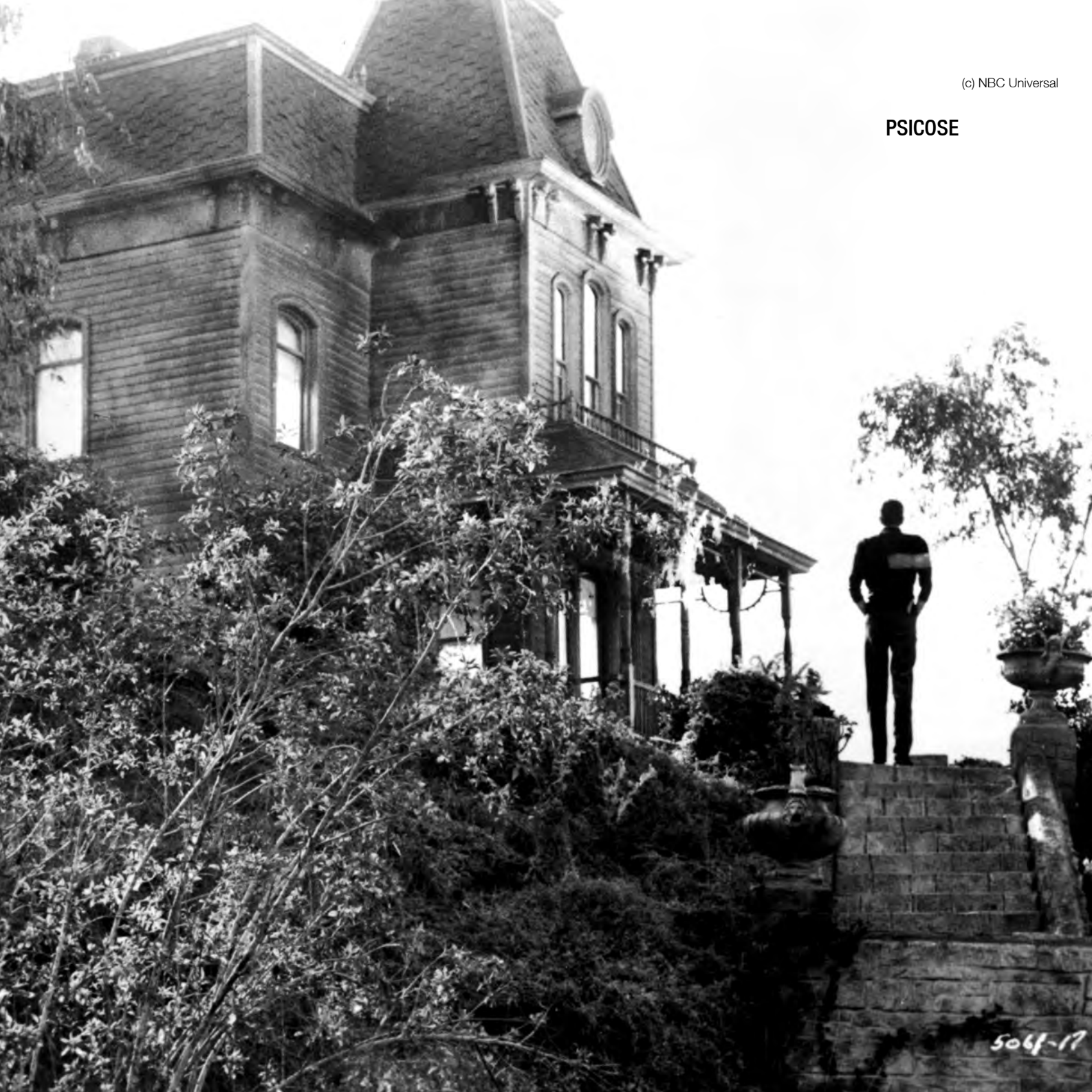


NOTA DO EDITOR:

Foram utilizados no texto os títulos dos filmes em português, em detrimento aos títulos originais. Estes passaram a figurar entre parênteses, com a data de produção e com o nome do diretor, quando não informado. E, em alguns casos, foi necessário efetuar algumas correções em títulos e data de produção.

(c) NBC Universal

PSICOSE



5061-17

Entrevista com Gus Van Sant

concedida a Pedro Butcher

em 23 de abril de 2011

PEDRO BUTCHER: A ideia é conversarmos um pouco sobre Hitchcock, o trabalho dele e sua própria experiência ao recriar *Psicose* (*Psycho*, 1960).

GUS VAN SANT: Bem, a experiência de fazer *Psicose* [a obra foi refilmada plano a plano por Gus Van Sant e lançada com o mesmo nome em 1998] não foi tanto pelo fato por ter sido um fã de Hitchcock, mas apenas porque era um filme bastante conhecido da Universal. Já sabia que a Universal detinha os direitos. Era o tipo de filme que provavelmente não seria considerado para um *remake* por ser tão famoso. Na época eu me perguntava por que os estúdios costumavam fazer *remakes* de filmes desconhecidos. Então pensei que seria interessante fazer o *remake* de um filme bastante conhecido. Eles sugeriram que teriam muitos filmes na prateleira que poderiam me interessar para um *remake*. Então aventei *Psicose*, porque sabia que era um filme da Universal e sabia que haveria, talvez, algum tipo de reação negativa para esta ideia. Continuei falando disso pra eles, até que por fim eles me permitiram fazer o filme após *Gênio indomável* (*Good Will Hunting*, 1997), porque *Gênio indomável* fez muito dinheiro (risos). Não teve nada a ver com meu conhecimento sobre Hitchcock, que era bastante limitado.

P: Você estava colocando as mãos em material sagrado para cinéfilos e críticos, e mesmo cineastas, e a ideia de fazer um *remake* cena por cena deve ter chocado muita gente. Mas acredito que isso tudo tenha sido parte da sua experiência. Gostaria de saber se você queria provar algum ponto ou defender alguma tese, questionando se haveria a possibilidade de se fazer um *remake* exatamente igual ao original. Quando o filme ficou pronto, o que você pensou? Você tinha conseguido provar sua afirmação?

G: Acredito que a questão tenha sido o contrário. A hostilidade em torno do filme aconteceu por uma razão interessante, e acho que foi pelo pressuposto de que, pelo fato de eu estar refilmando o filme cena por cena, eu estaria de alguma forma desafiando Hitchcock. Não sei exatamente o porquê dessa reação. Se eu quisesse realmente desafiá-lo, eu teria mudado o filme. De alguma forma eu era contra o hábito de se fazer um *remake* que simplesmente pegava emprestado o roteiro, e também contra a ideia de se mudar o final como faziam os *remakes*, característica da época nos anos 1990. Houve aquele filme chamado *Morto ao chegar* (*D.O.A.*, de Annabel Jankel e Rocky Morton, 1988; a refilmagem de *Com as horas contadas*/*D.O.A.*, de Rudolph Maté, 1950) e também o projeto *Seconds* [projeto de refilmagem de *O segundo rosto*/*Seconds*, de John Frankenheimer, 1966, que não chegou a ser produzido], que seria refilmado na Paramount. E o tempero típico naquela época para *remakes* era basicamente “pegar emprestada a história”. E pelo fato de os finais terem sido frequentemente tão sombrios, não tão estimulantes, eles geralmente queriam mudar o final de forma que ficasse mais edificante. Por que fazer um *remake* que apenas pega emprestado o roteiro? Por que não se pegar emprestado também do trabalho do próprio diretor? Sendo assim, por eu querer refazer cena por cena, ficou em alguns momentos como se fosse um desafio, eu desafiando o Hitchcock, quando na verdade eu estava tentando homenagear o Hitchcock.

P: Bem, você afirmou que não era exatamente um grande conhecedor da obra de Hitchcock. Qual era sua relação antes do filme e como o filme transformou sua relação com a obra dele? Ou ainda com este filme especificamente, tendo tido que estudá-lo de forma minuciosa?

G: Bom, eu estudei numa escola de arte, e lá aprendíamos o que era chamado de *ready made*, ou seja, algo que se absorve do mundo e se transforma em obra de arte, de uma forma à la Marcel Duchamps, eu diria. Então acho que pra mim foi como este tipo de processo, onde se pega uma obra e a reproduz como sua própria obra. Quero dizer que antes de tudo aquilo, nos anos 1970, li *Hitchcock/ Truffaut: entrevistas*, que foi de verdade um ótimo livro, e vi também alguns filmes de Hitchcock. Ele era o melhor diretor americano¹, ou um deles. Eu sabia alguma coisa sobre Hitchcock, mas não acho que na época estivesse sob influência dele ou coisa parecida. Era mais como um gesto artístico e também uma experimentação. Outra coisa que acontecia na época, e que na verdade continua acontecendo até hoje, é que o que os estúdios realmente buscavam era fazer uma continuação sem precisar fazer o

¹Nota do Editor: Hitchcock era inglês, mas os seus filmes a partir dos anos 1940 são americanos, pois ele passou a atuar nos EUA desde *Rebecca*, a mulher inesquecível até o final de sua carreira.

original. Eles gostam dessa ideia. O filme que eles mais gostariam de fazer é o filme que seria a continuação de um filme já feito, que se torna como uma situação sem saída, porque você precisa, na verdade, primeiro fazer o original antes de partir para a continuação. Então eles estavam animados em fazer coisas do tipo “O jovem Butch Cassidy e o garoto de Sundance” [numa referência ao filme de 1969, *Butch Cassidy/ Butch Cassidy and the Sundance Kid* de George Roy Hill], ou *O poderoso chefão 2* [citando a trilogia *O poderoso chefão/ The Godfather*, de Francis Ford Coppola], ou *Guerra nas estrelas 2*, ou *Guerra nas estrelas 3* [citando o original e as continuações dos filmes de George Lucas, *Star Wars*]; sempre fazer uma continuação era a ideia deles de responsabilidade empresarial. Era a forma que eles encontraram de fazer mais dinheiro. Então tive a impressão de que se aquilo funcionasse, e se pudessem usar dentro do seu modelo de negócios, eles poderiam começar a fazer *remakes* de todos os seus filmes, se desse dinheiro. Poderia ter funcionado. Mas eu não tinha certeza se iria funcionar, e não gerou o dinheiro que eles esperavam.

P: Há uma grande mitologia a respeito do processo de criação de Hitchcock, sobre como ele era controlador, obcecado por *storyboards*, etc. Em *Hitchcock at Work*, Bill Krohn, crítico americano que escreve para os *Cahiers de Cinéma*, desconstrói essa ideia e indica que o acaso tinha lugar na elaboração dos filmes de Hitchcock. Acredito que a afirmação de Hitchcock de que ele tinha o filme na cabeça e que fazer o filme em si era maçante, de certa forma, me faz pensar que Hitchcock estava sempre fazendo *remakes*, ou seja, o *remake* de um filme que já existia na sua cabeça. Mas o livro de Bill Krohn mostra que o acaso tinha seu lugar no processo de criação de Hitchcock, e que ele era forçado a aceitar coisas como circunstâncias de produção e questões com os atores, que eventualmente mudavam suas ideias originais. Como esse processo se deu com você – qual o filme que você tinha em mente (a ideia de reproduzir cena a cena) e quais foram os elementos que o obrigaram a mudar seu plano original?

G: Houve, sim, pequeninas mudanças, mas na essência tentamos manter o mesmo filme. Mas ficou claro, à medida que editávamos, que nós não podíamos literalmente copiar o filme, porque o filme tinha sua energia própria. Não era que não pudéssemos, por exemplo, cortar nos mesmos quadros, o que na verdade começamos fazendo, e o filme parecia não ter muita vida. Então percebemos que precisávamos ter nossa própria energia quando cortássemos um fotograma, por exemplo. Usaríamos o mesmo ângulo, mas com durações diferentes. Caso você rodasse os dois filmes lado a lado, teriam durações diferentes. Acredito que o *Psicose* de Hitchcock deve ser mais longo que o nosso, não me lembro qual dos dois é mais longo. Uma das coisas sobre *Psicose* é que, quando ele o fez, existia um novo gênero de filmes de horror que estava fazendo dinheiro no mercado de filmes da madrugada, para plateias adolescentes, os filmes da Hammer². Estavam no mercado dos filmes de horror bizarros, como *A bolha* (*The Blob*, de Irvin S. Yeaworth Jr. e Russell S. Doughten Jr., 1958),

²A Hammer Film Productions foi uma companhia cinematográfica inglesa célebre por realizar filmes de terror, com seu auge na década de 1960, quando realizou uma série de filmes sobre Drácula, Frankenstein e múmias. Parte do seu êxito deve-se à participação da Warner Brothers, que atuou na distribuição mundial de alguns de seus sucessos.

ou *The Tingler* (de William Castle, 1959), e havia também os filmes de Vincent Price. Eram na época algo meio novo, e acho que Hitchcock, que era o mestre do suspense, não era ainda o mestre daquilo que se chamava horror. Acredito que ele realmente se divertia com este novo gênero, e acho que ele queria fazer sua própria versão daquilo, de forma a jogar o jogo que todos jogavam: precisava fazer algo de baixo orçamento. Ele já estava acostumado a fazer episódios para seu programa de televisão *Alfred Hitchcock apresenta* (*Alfred Hitchcock Presents*), e então usaram esse tipo de equipe técnica e cronograma para tornar *Psicose* mais barato. Era a intenção dele que fosse um filme com classificação “R” [*R-rated* é uma classificação americana para indicação de filmes com conteúdo de sexo e violência explícitos e restritos para menores de 17 anos], um filme de horror para aquele público jovem. Ou talvez, não “R”, mas de alguma forma adulta para o público que não estava indo ver filmes de horror naquele tempo. E funcionou. Seu *Psicose* foi um grande sucesso. Então o desejo dele de fazer e competir com outros filmes de horror se realizou.

P: A maior parte dos cineastas reagiu ao surgimento da televisão de forma bastante defensiva, e Hitchcock foi um dos poucos que abraçou o novo formato. Você acredita que *Psicose* também tenha sido uma resposta de Hitchcock diante da importância que a TV estava ganhando frente ao cinema? E a tentativa de trazer algo de novo ao cinema que viesse da TV, como filmar rápido, de forma barata? *Psicose* é pra muita gente seu filme mais experimental, talvez junto com *Os pássaros* (*The Birds*, 1963). Acredito que o aparecimento da TV no cenário, frente ao cinema que era até então a diversão mais popular, surtiu um efeito em Hitchcock, e talvez *Psicose* tenha sido também sua resposta a esse novo fenômeno. Não sei se você concorda.

G: Não. Não acredito. Acho que ele apenas usava o aparato de TV para fazer algo mais barato. *Psicose* era a resposta para filmes do tipo *Godzilla* (de Ishirô Honda e Terry O. Morse, 1956). Era a resposta dele para esta nova forma de entretenimento em cinema que se tornava bastante popular e da qual ele estava ficando de fora. Porque ele havia feito muitos filmes grandiosos com Cary Grant e outras grandes estrelas; havia há muito que ele não fazia um filme do tipo *kitsch*. Se é que ele um dia o fez... Talvez nos anos 1920 podia-se dizer isso de filmes como *O inquilino* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, 1926). E esse era um gênero que o atraía fora da televisão. Acho que a TV entra apenas por ser uma forma de se usar uma equipe televisiva e criar algo com baixo orçamento, porque fazia parte das regras para se fazer um filme como aquele, barato como *Godzilla* ou *Demência 13* (*Dementia 13*, de Francis Ford Coppola, 1963), ou ainda *Com a maldade na alma* (*Hush Hush, Sweet Charlotte*, de Robert Aldrich, 1964) – que acredito tenham sido posteriores a *Psicose*. A Hammer Films na Inglaterra estava produzindo filmes bem baratos e ganhando muito dinheiro, e ele quis brincar esse jogo. Então ele se preparou para fazer um filme de terror de baixo orçamento.

P: Poderia falar um pouco sobre seu processo de seleção de atores? Essa foi uma questão importante para Hitchcock no processo de produção de *Psicose*. Ele queria uma estrela para interpretar Marion, até para depois fazer todo aquele barulho – a campanha do filme era: “Não

é permitida a entrada na sala de cinema após o filme começado” (porque a grande surpresa era a morte da “estrela”). Quando você fez o *casting* do seu filme, você tentou seguir a linha de pensamento ou você desenvolveu um método independente?

G: Nós meio que tentamos isso, mas no começo foi bem difícil. Comecei a seleção por minha conta, sem considerar a seleção dele como modelo. De início pensei que se quisesse fazer algo parecido com *Psicose* teria que ter Sharon Stone para o papel que foi de Janet Leigh, e Robert Sean Leonard para o papel de Anthony Perkins. Também me interessava ter Leonardo DiCaprio naquele papel. Mas quando percebemos que aquelas pessoas não estariam disponíveis, começamos a selecionar aleatoriamente. Então Vince Vaughn faz o papel de Anthony Perkins – e eles são bem diferentes... Muitas coisas que fizemos e que eu acho que não são muito parecidas com o filme original, agora eu faria diferente, caso tivesse a oportunidade de refazer tudo. Uma das coisas é que gastamos muito dinheiro. Nosso filme custou US\$ 25 milhões e, eu acho que assim como a maneira que Hitchcock fez o dele, nós deveríamos ter considerado usar uma equipe de televisão e também fazer o cronograma mais parecido com o do filme original. E também quanto ao lançamento do nosso filme. Ele foi lançado pela Imagine e pela Universal quase como se fosse um filme como *Pânico* (*Scream*, de Wes Craven, 1996), e nós queríamos ter tido um lançamento mais próximo daquele do de Hitchcock, no sentido de que ele estava se divertindo com aquilo. Seus comerciais para *Psicose* eram bastante divertidos, e, é claro, o fato de não deixar ninguém entrar na sessão algum tempo depois do início do filme era uma estratégia de venda. Mas acabou que não o vendemos da forma que Hitchcock vendeu *Psicose*, o que eu acho muito ruim. Existe também coisas que nós fizemos estilisticamente que sinto não termos feito de forma mais próxima ao original. Acho que o filme inteiro é bastante diferente. Hitchcock refez, acredito, dois dos seus próprios filmes, e quando ele refilmava seus próprios filmes, eles costumavam ficar bem diferentes. E refazer *Psicose* ficaria bem diferente também porque somos, além de tudo, cineastas distintos. Existem algumas coisas que ele faz que estão enraizadas na sua arte, e que se tornam impossíveis para alguém como eu reproduzir. Porque todas as formas de intuição artística que já estão inseridas na alma dele – acredito que a repressão sexual esteja entre elas – são apenas uma das muitas coisas que fazem Alfred Hitchcock ser Alfred Hitchcock, e que são coisas que não se referem a mim como cineasta ou formador de imagens. Então a matéria de que é feito ou a marca do cineasta, eu trago de coisas diferentes em meu trabalho. É um filme totalmente diferente, e não exatamente o tipo de filme que eu faria, onde a história e a execução de *Psicose* são definitivamente algo que Alfred Hitchcock faria. Então o fato de eu estar tentando fazer isso era um conceito enganoso. Parte da ideia inicial era ver o que aconteceria, e uma das coisas que acredito que realmente aconteceu é que não se consegue, de fato, refazer o que quer que seja.

P: Essa foi uma das coisas que pensamos, quando ouvimos falar que você refilmaria *Psicose*, que não poderia haver um cineasta mais diferente que você. E isso foi a parte interessante, “Bem, vejamos o que vai sair desta contradição”.

Nestes últimos treze anos, desde que você fez o filme, houve uma grande revolução, a revolução digital, que já estava em curso naquela época, mas que é muito mais profunda agora. Acho que a questão do filme “faça você mesmo” – com o YouTube e pessoas fazendo paródias e mesmo *remakes*, videocliques, vídeos de música, etc –, que você tentava discutir naquela época, está muito mais presente agora. Você concorda com isso e acredita que talvez a sua experiência estivesse um tanto à frente do seu tempo?

G: Não estou certo. Por que você acha que as pessoas tem refeito filmes?

P: Acredito que a revolução digital nos últimos dez anos é algo que realmente aumentou muito, e com a tecnologia qualquer um pode fazer seu próprio filme, e muitos estão fazendo cópias e *remakes*. A questão dos direitos autorais, as paródias na internet, estudantes copiando... Com a internet, a questão da cópia é uma questão muito mais presente na vida cotidiana.

G: Entendo o que você quer dizer. Acho que é verdade. Existe um filme prestes a ser lançado que se chama *Super 8*, de J. J. Abrams (2011), produzido por Steven Spielberg, que é uma espécie de cópia. Não uma cópia direta. Quanto a J. J. Abrams, não sei ao certo se ele contribuiu com o roteiro, se ele escreveu sozinho ou se em conjunto com o Steven Spielberg. Trata-se basicamente de J. J. Abrams tentando ser Spielberg, e ele tenta fazer um filme que o Spielberg teria feito nos anos 1980. Se assemelha a *E.T.* (1982) e a *Tubarão* (*Jaws*, 1975), se assemelha a todos esses filmes, como se fosse um “filme perdido”. Ao menos o *trailer* faz parecer desta forma. Não sei se o filme na verdade é assim, mas é quase como se fosse, não um *remake*, mas em termos de estilo é como se fosse uma imitação de um filme de Spielberg. As tomadas são também muito parecidas com *Contatos imediatos do terceiro grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, de Steven Spielberg, 1977). São muito dentro do vocabulário de Spielberg, de propósito. *Jurassic Park*, o parque dos dinossauros (*Jurassic Park*, 1993), *Contatos imediatos*, todos esses filmes que ele fez e que são fantásticos, fantasias orientadas pela ciência e pelo extraterreno. É bastante similar na sua forma e tenho certeza de que vai funcionar muito bem. E é uma semelhança interessante, exceto pela negação quase que para mascarar exatamente algo que Spielberg poderia ter feito. Tenho certeza de que seria mais bem-sucedido que *Psicose*.

P: Outra coisa da qual senti falta e que acho também importante mencionar é a questão da cor. Fazer o filme com cor e ter Chris Doyle (diretor de fotografia) fazendo isso. Poderia falar um pouco sobre isso? Você chegou a pensar em fazer o filme em preto e branco?

G: Sim, pensamos nisso, mas uma das ideias era a de tornar um filme antigo mais popular; então um dos muitos conceitos era fazê-lo com um elenco moderno e em cores. Esse era um dos pressupostos “geradores de renda”. Quero dizer, a parte do experimento foi ver se conseguiríamos, ou não, meio que renovar, como uma regeneração tipo Frankenstein de um filme que já tivesse sido feito, que tivesse sido bem-sucedido. Parte da experimentação foi a faceta totalmente comercial. Então, uma das regras deste conceito era que se fizesse algu-

ma coisa com referências modernas, tais como um certo elenco e o que mais fosse popular, como o uso da cor em vez de preto e branco. Preto e branco não era mais entendido pelo público. As pessoas simplesmente pensavam que preto e branco não era arrojado. E havia algo no preto e branco que por algum motivo o público não iria aceitar, da mesma forma que não aceitam som em mono ou algo assim, para ser mais claro. Como por exemplo o filme que Tim Burton fez em preto e branco, *Ed Wood* (1994), que ele fez sabendo que o público não iria aceitar. Tenho amigos que não são cineastas mas que vão querer ver um filme de Jim Jarmusch, mas assim que o filme começa, se for em preto e branco, eles pensam: “Ah, é um filme antigo”. Filme em preto e branco para o frequentador de cinema é igual a filme antigo ou filme mudo. E este foi um dos motivos para não ter feito meu filme em preto e branco. Por outro lado, acho que estilisticamente adoraria tê-lo feito em preto e branco, mas não era a ideia por trás do projeto.

P: O que nos leva ao 3D. Hitchcock realizou uma experiência com 3D em *Disque M para matar* (*Dial M for Murder*, 1954), apesar de o filme não ter sido lançado nesse formato. Agora com a tecnologia digital, o 3D voltou e tem quem diga que o 3D será como a cor, ou seja, vão pensar que qualquer filme que não tenha sido feito e lançado em 3D é um filme antigo. Você concorda com isso? Você gostaria de fazer uma experiência com o 3D, talvez refilmando *Disque M para matar*?

G: (risos). Não sei. Acho que gostaria de fazer um filme em 3D se fosse um processo que me parecesse mais fácil do que o dos filmes em 3D que vi até agora. Geralmente é muito difícil, ao menos naqueles que já vi. Somente assisti a dois ou três filmes em 3D e *Avatar* (de James Cameron, 2009) é o único que eu acho que de alguma forma dominou a técnica. Todos os demais me pareceram bastante escuros e não acredito que o 3D já tenha sido desvendado estilisticamente por conta de coisas como profundidade de campo. Em um universo 3D, tudo está mais ou menos em foco, porque o olhar pode focar onde quer que deseje, mas em um 3D como *Avatar*, por exemplo, eles necessariamente usaram duas lentes de foco direcional, de forma que o plano ficava fora de foco e o fundo ficava fora de foco. Então isso de alguma forma desafia o universo do 3D. Eu provavelmente tentaria trabalhar nisso caso fosse fazer um filme em 3D, mas até agora o sistema não está particularmente resolvido.

P: Para terminar, gostaria de saber como foi usada a tecnologia digital em *Psicose*. Acredito, por exemplo, que a primeira sequência era algo que Hitchcock queria fazer daquela maneira e que você conseguiu fazer por conta do digital. Poderia mencionar outro exemplo em que você tenha usado o digital no *remake* de *Psicose* e por quê?

G: Sim. Houve algumas vezes em que Hitchcock usou tomadas de câmera flutuante realmente longas. Uma delas foi em *Frenesi* (*Frenzy*, 1972), quando a câmera se afasta de um prédio de apartamentos e ele usa, acredito, uma *Louma crane* (um tipo de guindaste telescópico da marca *Louma*) que tinha acabado de ser inventada, uma versão da *Louma crane*. E ele também usou alguma edição na hora que ele chega na parte de fora, ele cortou

após um pedestre passar pela câmera. E quando ele fez *Psicose* havia um tipo de ajuste de câmera que eu acho que ele havia visto ou alguém teria mostrado, e ele quis usar este método específico para fazer uma cena. Então era para essa cena ser bastante longa, ia da amplidão da cidade até dentro de um apartamento, e houve um jeito em que eles conseguiriam fazer isso, mas alguma coisa deu errado, não me lembro exatamente o quê, e eles acabaram abortando o processo e usando simplesmente o corte. Então pensamos: “Já que Hitchcock gostaria que fosse feito em uma única tomada e nós conseguimos isso, então façamos dessa forma.”

P: Então, muito obrigado.

G: Obrigado.

As mulheres de Hitchcock

sobre Hitchcock:

Um painel de discussão com

Janet Leigh, Tippi Hedren, Karen Black,

Suzanne Pleshette e Eva Marie Saint

por Greg Garrett

A reputação final de Alfred Hitchcock – provavelmente um dos melhores diretores de cinema que já viveu – hoje parece ser assombrada pelos barulhentos fantasmas da misoginia e da crueldade. Robin Wood, veterano do criticismo à Hitchcock, argumentou em *Hitchcock's Films Revisited* (1989) que a questão mais importante sobre os filmes de Alfred Hitchcock é se eles podem ser “salvos pelo feminismo”. O maior entrave em fazê-lo é o trabalho biográfico inicial sobre Hitchcock de Donald Spoto – *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock* (1983). Spoto apresenta um Hitchcock distante de sua imagem autopromovida de gordinho diabólico. *The Dark Side* argumenta que Hitchcock era um mestre manipulador internamente torturado que se tornou um déspota para com atrizes, como Tippi Hedren, pelas quais ele sentia simultaneamente atração e repulsa. E mesmo assim, apesar das exhibições de violência como a cena do chuveiro em *Psicose* (*Psycho*, 1960), Hitchcock continua atraindo um interesse fenomenal tanto popular quanto de crítica. Quaisquer que sejam os demônios internos de Hitchcock, as mulheres, em seus filmes, normalmente recebem a mais forte empatia por parte do público e são, de fato, as principais personagens nos filmes, como em *Chantagem e confissão* (*Blackmail*, 1929), *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940) e *Marnie, confissões de uma ladra* (*Marnie*, 1964). Além disso, apesar de não terem sido e provavelmente não poderem ser adequadamente avaliadas, as criativas contribuições da esposa de Hitchcock, Alma, em seu trabalho foram significativas e continuaram durante toda sua vida.

A questão das mulheres e do tratamento a elas dispensado por Hitchcock é fato real para cada devoto contemporâneo de seu trabalho, então quando o canal American Movie Classics me convidou para moderar uma histórica “mesa-redonda” de discussão com cinco atrizes de Hitchcock de três décadas de seus filmes para a reunião Television Critics of America, em Pasadena em julho de 1997, eu agarrei a oportunidade. As participantes eram Eva Marie Saint, que estrelou em *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959), Janet Leigh de *Psicose*, Tippi Hedren, que apareceu em *Os pássaros* (*The Birds*, 1963) e em *Marnie, confissões de uma*

ladra, Suzanne Pleshette de *Os pássaros*, e Karen Black, que apareceu no último filme de Hitchcock, *Trama macabra* (*Family Plot*, 1976). Como um estudioso que pesquisou e lecionou sobre o trabalho de Hitchcock, eu queria aprender mais sobre a relação de Hitchcock com as mulheres através dessas atrizes que haviam trabalhado tão próximas a ele, e eu não me decepcionei. Na discussão que se segue, existem claramente coisas que permanecem sem serem ditas. Quando as outras atrizes enaltecem Hitchcock, por exemplo, Tippi Hedren parece desaparecer da conversa – mas o que emerge da discussão não é apenas uma nova visão sobre Alfred Hitchcock, mas a confirmação de que não existe resposta fácil para a controvérsia em torno do tratamento de Hitchcock para com as mulheres, seja na vida ou no cinema.

GARRETT: Hitchcock tem sido constantemente descrito como misógino, e certamente, alguns dos personagens retratados pelas senhoras sofreram o destino final em filmes de Hitchcock. A Srta. Leigh e a Srta. Pleshette foram ambas mortas por Hitchcock, e outras tiveram vários destinos horríveis. E, ainda assim, o que também é verdade sobre as mulheres em filmes de Hitchcock é que elas são tipicamente objeto de empatia muito forte por parte do público. Eu gostaria de saber o que vocês podem nos dizer, primeiro, sobre como é trabalhar com Hitchcock, e qualquer coisa que ele pode ter passado para vocês que possa ajudar a explicar a tremenda afeição que personagens como Marnie ou Marion Crane em *Psycho* despertam nas plateias que assistem aos filmes.

SAINT: Bom, trabalhar com Hitch era muito diferente de trabalhar com (Elia) Kazan, digamos, em *Sindicato de ladrões* (*On the Waterfront*, 1954). Kazan é um diretor “de método”, e eu sou uma atriz de escola – eu tinha ido para a Actor’s Studio. Kazan sussurraria em seu ouvido, individualmente, suas ideias para as cenas emotivas e assim por diante. Hitchcock me deu três coisas, três indicações. Uma: baixe sua voz. Duas: não use suas mãos. E três: olhe diretamente para os olhos de Cary Grant em todos os momentos. A última não foi nada difícil... (risos)

Era muito estranho porque – tendo vindo de Kazan – era uma direção muito estranha. Mas a forma que ele fazia, a forma como ele dizia as coisas... Eu evocava, na minha mente, uma espécie de espiã sensual. E era isso o que ele queria. E, acredite, isso foi apenas, basicamente, a direção dele.

LEIGH: Realmente, como Eva disse, ele não dirigia mesmo, no que diz respeito ao que fazer do personagem, a menos que você estivesse alguém do que devesse fazer na cena. Você não estava contribuindo o suficiente ou estava contribuindo demais. O que ele me disse logo no início, antes que começássemos a gravar foi: “Olha, te contratei porque você é uma atriz, então pressuponho que você consiga fazer isso... você sabe o que está fazendo”. Ele disse: “O requisito absoluto é que você tem que se mover quando eu disser para você se mover com a câmera, porque minha câmera é o mais importante. E contanto que você consiga fazer isso,” ele disse, “serve de ajuda caso você precise de uma motivação”. Talvez eu quisesse fazer sobressair o “Eu” e ele, a câmera dele, dissesse: “Não, não, você que espere até que eu não queira mais.” Então ele dizia: “Se você tem um problema, você sabe, em encontrar uma motivação para chegar até lá, ficarei feliz em ajudá-la”.

Mas era quase como um desafio para mim, era como: “quer saber, posso encontrar minha própria motivação, muito obrigada”. Sendo assim, ao contrário do que muita gente diz, ele tinha sim, respeito pelos atores porque ele estava me dizendo: “tenho certeza de que você consegue, garota, você sabe...” e ele me fazia chegar até onde eu podia.

Ele não me deu direcionamento algum, exceto nos movimentos, exceto na cena de amor com John (Gavin), onde ele disse: “Veja se você consegue apimentar isso um pouco mais.” (risos)

HEDREN: Eu conversava com ele sobre motivação. Eu não sou uma atriz vinda de escola dramática, mas quando ouvi que Sean Connery seria o protagonista masculino ao meu lado em *Mamie*, que era aquela mulher frígida que não ligava pra homem algum, eu disse: “E agora, Hitch, você sabe... quero dizer... como poderei reagir tão friamente a esse homem tão, tão lindo, atraente, absolutamente maravilhoso?”

E ele respondeu: “Bem você simplesmente terá que fazê-lo”. E eu então disse: “Mas você já olhou pra ele?”, e ele disse: “Sim. Isto se chama atuar.” (risos)

PLESHETTE: Eu venho do teatro e também sou uma atriz de escola dramática. Quero dizer, Hitch não sabia o que fazer comigo. Ele se arrependeu do dia em que me contratou. Porque, em *Os pássaros*, aquele era um filme muito estruturado.

Quero dizer, aquele era o filme sobre o qual ele tinha menor controle. Tudo era previsto no roteiro porque tínhamos, como se sabe, efeitos especiais... pássaros mecânicos, pássaros vivos... e eu o observava e ele trabalhava com cada um de nós de uma forma diferente, dependendo da experiência de cada um.

É claro, ele nunca me pediu para abaixar a voz (risos) ou eu teria sido o protagonista masculino do filme (risos). E Rod Taylor teria ficado realmente irritado, porque sua voz era realmente baixa. Embora Tippi e eu éramos loucas uma pela outra. (risos)

Mas ele trabalhava com Tippi, ele era... porque aquele era o primeiro filme dela... ele fazia o que se fazia. Em outras palavras, cada um de nós faria seu próprio dever de casa que nos traria até o ponto certo. Ele conduziria Tippi do início, até o momento em que ela faria sua entrada. Ele nos dava o que quer que precisássemos.

E eu era tão ingênua que nunca me passou pela cabeça ter medo de Alfred Hitchcock. Eu era louca por ele.

LEIGH: Ah! Eu também.

PLESHETTE: ...e ele nunca notou que eu não era uma loura verdadeira e ele estava pouco se importando comigo. Ele costumava repetir: “O que ela está fazendo neste filme?”

Eu inventava coisas, como costumava se poder fazer com outros diretores e eu dizia: “Sabe, Hitch, seria uma boa ideia se fizéssemos assim e assim...”. E ele realmente era bastante indulgente, e muito generoso. E ele me deixava tentar contribuir. E, ocasionalmente, até usaria uma ideia dada... raramente, mas ocasionalmente.

E eu disse a ele uma vez... – (olhando para Hedren) Não sei se você se lembra disso – “Ah, seria genial se os pássaros atacassem minha orelha e arrancassem minha orelha e ela ficasse pendurada.” (risos) E ele respondeu (imitando Hitchcock): “Essa é uma boa ideia. Vá até o rapaz da maquiagem”.

E eu fui. Durante duas horas aquele homem confeccionou uma orelha repugnante. (risos) Eu estava completamente enjoada quando a maquiagem terminou. E Hitch me fotografou pelo outro lado. (risos) Esse era o seu delicioso senso de humor.

LEIGH: Bem, você não vai conseguir com que ele deixe passar nada.

PLESHETTE: Ah, não.

LEIGH: A câmera dele vai estar lá, não importa o que você diga... de qualquer jeito...

BLACK: Sempre achei um tanto estranho. Quero dizer, por eu não ser uma atriz de formação acadêmica, mas eu com certeza sei seguir a coisa do tipo “a forma segue o conteúdo”. E ele não falava muito disso.

Me lembro de uma cena onde eu deveria chorar. Estava em meio a uma conversa na cozinha e os demais personagens estavam do lado de fora da cozinha e em mais ou menos sete segundos eu deveria cair em prantos.

Bem, isso é muito difícil de se fazer. Todos sabemos disso. Você se prepara e você fica pronta, pronta pra chorar e ligam a câmera e as lágrimas correm... com sorte. Mas em sete segundos... fica difícil. Na nossa primeira tentativa eu consegui. Na segunda vez, não, e ele disse: “Registre o *take dois*”.

Então eu fui procurá-lo e ele estava sentado de lado contra uma parede, sem visão nenhuma da cena. Eu então disse: “Podemos registrar a cena um? Porque funcionou e eu realmente consegui chorar no momento certo”.

(Imitando Hitchcock) “Tudo bem, ele disse. Registrem a cena um”. E eu disse: “Muito obrigada”. Então assisti ao filme e aquela cena não era mostrada. Era como uma voz sobreposta. A câmera estava nas pessoas fora da cozinha. (risos)

No entanto, acho que quem quer que diga que ele era uma pessoa misógina é um tolo, equivocado. Deve-se perguntar, então, a esses o que querem dizer.

SAINT: É verdade.

PLESHETTE: Definitivamente.

BLACK: Eu acho que ele gostava das mulheres. E acho que você consegue se comunicar melhor sobre aquilo com o qual possui afinidade. E é real pra você. E acredito que ele tinha afinidade com mulheres e por isso elas apareciam tão bem, porque ele conseguia se expressar sobre elas.

PLESHETTE: Bem, essas (indicando Saint, Leigh, Hedren) mulheres são seu ideal de mulher. Quero dizer, as belas, deusas loiras que são realmente quentes por dentro. (Para Karen) Não entendendo como, afinal, acabamos em seus filmes.



**TIPPI HEDREN e
ALFRED HITCHCOCK
durante as filmagens de
OS PÁSSAROS**

LEIGH: Eu usava uma peruca loura, querida.

PLESHETTE: Me lembro de um dia, Tippi, não sei se você se lembra disso... mas ele costumava ficar em São Francisco e então ele ia de carro até Bodega Bay, todos os dias de limusine, com o terno, a gravata e o cabelo perfeito.

E eu consegui uma peruca loura e a coloquei, e eu tinha esta echarpe, e ele chegou e eu disse: “Meus agentes estão apreensivos. Eles acham que você prefere as louras”. E ele disse (imitando Hitchcock). “Tire isso. Você parece alguém disfarçado de mulher”... (risos) o que, de fato, eu fiz.

SAINT: Não sei de onde vem a história de que ele acharia que atores fossem como gado.

PLESHETTE: Também não sabemos.

BLACK: Onde isso começou?

HEDREN: Ele não disse isso.

SAINT: Ele disse que deveriam ser tratados como gado. (risos). Isso foi o que ele disse.

LEIGH: Mas como se trata gado?

BLACK: Eu perguntei: “Sr. Hitchcock, o senhor afirmou que atores são gado?” Ele respondeu (imitando Hitchcock) “Não, querida. Não disse isso. Eu disse que atores são *como* gado”.

LEIGH: “São *como* gado?”

BLACK: São como gado. Mas acredito que ele dizia todas essas coisas engraçadas e tinha seus momentos obscuros, e fazia suas piadas e tinha suas tiradas e era astuto e tinha senso de humor e nada fazia sentido. Isso é o que importa. E coma tudo isso com um pouquinho de sal...

PLESHETTE: Mas vocês devem se lembrar que seus filmes eram tão elaborados, porque ele de fato editava dentro da própria cabeça. Quer dizer, havia um filme pronto, antes mesmo que entrássemos em cena.

LEIGH: Mesmo antes de nós entrarmos no *set* o filme estava rodado, montado e pronto pra lançar.

SAINT: Se ele estivesse filmando esta cena nós estaríamos sentadas exatamente onde estamos agora, porque ele teria nos dito pra que sentássemos desta forma. Mas dentro do contexto da cena e do que aconteceria, seria conosco.

E se você pensasse em... bem, você simplesmente não faria, porque, como foi dito, a câmera está lá.

LEIGH: Ah, a câmera é absoluta. Mas a coisa é que no *set* ele era tão verbal, tão extraordinário. E acredito que o clima no *set* era extraordinário porque ele estava tão relaxado porque o trabalho já estava feito. Não existia “Onde vou colocar a câmera? E onde será que eu quero o foco da cena?” Ele sabia.

Ele sabia tudo antes que qualquer um entrasse na cena. Então no *set* ele ficava bem à vontade, do tipo: “OK, muito bem. Pode rodar.”

GARRET: Uma pergunta para Tippi Hedren. Hitchcock lhe mantinha sob contrato e apenas algumas atrizes antes de você tinham estado sob contrato exclusivo com ele. De qualquer forma, um dia, supostamente ele estaria sendo inflexível sobre qualquer coisa e você teria feito uma menção a seu peso, o que jamais alguém havia feito em público. Existe algum fundo de verdade nesta história apócrifa?

HEDREN: A seu... o quê?

GARRET: Você fez uma piada sobre gordos, ou chamou ele de gordo – fez alguma referência insultante sobre seu peso.

HEDREN: Posso ter feito isso. Não me lembro. Pode ter acontecido. Sinceramente, não me lembro disso.



ALFRED HITCHCOCK
e **EVE MARIE SAINT** durante as
filmagens de **INTRIGA INTERNACIONAL**

GARRET: Tem sido dito que Hitchcock iria aos extremos para evitar confrontos no *set*. De fato, uma das histórias diz que ele se comunicaria com você através de gestos, Srta. Saint.

SAINT: Gestos?

GARRET: Ele teria desenvolvido um gestual de mãos para que você soubesse que ele desejaria que baixasse a voz.

SAINT: Não, não, não, não. Seja um pouco mais cuidadoso. Esta era a indicação *antes* de começarmos. Desde que tive esta primeira instrução... Então eu sabia que minhas mãos estavam em posição e eu tinha meus olhos em Cary Grant. Ele não precisava a todo momento que eu... eu não fazia isso! Estou fazendo aqui e agora...(indicando gestos com as mãos). Mas não fazia isso como personagem. Como a espiã sexy.

Essa era a direção dele. Ele não ficava lá. (Para Leigh) Você disse isso muito bem. Você se sentia como se, quando estava naquele *set*, você fosse a única atriz a desempenhar aquele papel. E de alguma forma ele colocava isso em você.

BLACK: Ah! Totalmente.

SAINT: Ele tornava a coisa confortável.

BLACK: Ele criava uma afinidade terna e engraçada, uma atmosfera de humor que te fazia relaxar.

SAINT: Ele se sentia à vontade.

BLACK: E ele era bastante amável.

PLESHETTE: Muito, muito.

BLACK: Ele costumava declamar aqueles rimas. Fez isso com vocês?

PLESHETTE: Ah, aquelas rimas terríveis.

SAINT: Anotei todas elas. Eram terríveis.

LEIGH: O que era horrível, ou difícil – não horrível, era maravilhoso – mas, entre as cenas, costumávamos nos sentar e conversar e ele contava aquelas piadas inacreditáveis.

LEIGH: E então o assistente de direção diria, “OK, estamos prontos, Sr. Hitchcock”, e ele diria: “Oh, OK, gravando”, e eu diria: “Ei! Espera aí!” Estou sentada no chão, às gargalhadas. E de repente devo gritar a plenos pulmões e morrer? Fica difícil. Então era a única coisa realmente difícil. Ele te colocava tão à vontade e você começava a se divertir e em um minuto precisava estar de volta ao ponto onde havia parado no filme.

SAINT: Mas ele era bastante protetor conosco. Lembro de que um dia nós estávamos sentados e eu me levantei – eu vestia o vestido preto com as rosas vermelhas em relevo –, e eu me levantei para buscar um café com um copo de isopor.

Rodávamos a cena do leilão e havia muitos, muitos figurantes por toda parte. Ele ficou bastante chateado. Ali estava sua protagonista, naquele vestido de milhares de dólares, indo, em primeiro lugar, buscar seu próprio café. Além disso, ela está bebendo o café em um copo de isopor. (risos)

Então ele me fez largar o café. Ele providenciou que alguém me desse um café em uma xícara de porcelana, com um pires de porcelana, e ali eu fiquei. Enfim, falemos então de atrizes de escola dramática...

HEDREN: Costumávamos tomar chá todos os dias às quatro, todas as tardes, com xícaras e pires de porcelana. E tudo nos era trazido. Apenas para nós dois. No *set*, o que era um tanto embaraçoso, devo dizer.

LEIGH: Você sabia que nunca trabalharia até tarde. Não existia essa coisa de trabalhar até 20h, 20h30 ou 21h.

PLESHETTE: Não.

LEIGH: Porque às 18h, chegava a hora. Especialmente às quintas, porque eles, Alma e ele, sempre iam ao Chasen's (restaurante), certo?

PLESHETTE: Isso mesmo.

SAINT: (rindo) Talvez ele quisesse que suas protagonistas parecessem descansadas na manhã seguinte.

GARRET: Donald Spoto, biógrafo de Hitchcock, afirmou que para entender a relação de Hitchcock com suas mulheres protagonistas você só precisa assistir ao *making-of* da cena de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), em que Jimmy Stewart controla cada pormenor da aparência de Kim Novak.

PLESHETTE: Escolhendo as roupas e o estilo.

BLACK: Ele não é tão controlador assim. Tem muita gente escrevendo livros sobre ele que nunca esteve numa mesma sala com ele.

SAINT: Ele tinha uma ótima noção de figurino nos filmes. Me lembro de uma cena onde todas estavam vestindo túnicas soltas e sem cinto. Todos os figurantes haviam vindo vestidos daquela forma e ele os mandou de volta pra casa. Por quê? Porque aquela era a moda do momento e isso tornaria o filme datado.

SUZANNE PLESHETTE
em OS PÁSSAROS



Então, se você vê filmes como *Intriga internacional*, aqueles vestidos poderiam ser usados hoje. Ele era muito detalhista e tinha ideias definidas sobre o que seria vestido. Uma vez um guarda-roupa foi planejado para mim e ele não gostou. Então ele me levou a Bergdorf Goodman. Foi a primeira e última vez que tive um “amante” pagando minhas contas. (risos)

Verdade. Ele sentou ali e disse: (imitando Hitchcock) “Bem, e agora, Eva Marie, gostou deste?” Eu disse: “Adorei! Adorei o vestido preto com as rosas vermelhas.” (imitando Hitchcock) “Vamos levar aquele ali”. Foi maravilhoso.

PLESHETTE: Por outro lado, às vezes uma cobra é apenas uma cobra. Acho que no sentido de ele ser creditado por ser controlador, sim, ele controla seus filmes. Afinal eram *seus* filmes. Saíam da imaginação dele e a maneira como eram concebidos e como apareciamos neles, assim como os homens, eram parte do impacto geral que ele almejava, a marca que ele queria deixar com o filme. Ele era um técnico brilhante.

BLACK: Com certeza.

PLESHETTE: Ele se preparava muito bem. A razão pela qual conseguia permecer tão à vontade era porque ele sabia exatamente o filme que estava fazendo. Podíamos até compor a cena, mas ele faria *aquele* filme. Não mudaríamos o filme, íamos, sim, abrilhantar o filme.

LEIGH: Acho que isso responde a questão sobre como seus filmes mantiveram o brilho e permanecem atuais. Acredito que este controle não seja o tipo de controle à *la* Svengali, a que nos referimos aqui. Era uma visão: ele tinha uma visão de cada filme e era o que ele fazia. Eis o porquê de sua câmera ter sido única. Porque sua câmera contava a história de tal forma que levava a plateia a um ponto e a imaginar a partir daquele ponto o que aconteceria dali em diante. Por isso não se via obviedades, era-se levado a um ponto de onde a imaginação e a própria visão fariam o resto.

E ele dava a seu público aquela oportunidade, e é por isso que acho que seus filmes têm poder de permanência, porque algo que é criado e é parte de uma força criativa é muito mais potente do que... Quando você vê uma faca penetrando um corpo, isto não significa tanto quanto se *imaginar* que se vê, porque se *imagina* a faca de forma bem pior do que se vê.

É como Scarlett O'Hara e Rhett subindo aquelas escadas. Na manhã seguinte você a vê assim (demonstrando satisfação) e você pensa, “Uau!” (risos) Na minha cabeça o que aconteceu ali naquela noite foi bem mais quente do que poderiam me mostrar agora.

GARRET: Srta. Leigh, um boato corrente é que a famosa cena do chuveiro não teria sido, na verdade, dirigida por Hitchcock e sim por Saul Bass. Pode esclarecer isso?

LEIGH: Isso é definitivamente uma inverdade. Saul Bass não dirigiu a cena do chuveiro e eu lhe disse cara a cara: como ousou dizer tal coisa?

SAINT: Não se zangue, Janet. (risos)

LEIGH: Bem, me chateio sim. Vocês podem falar com o assistente de direção (Hilton Green). Nós dois ficamos bastante chateados com isso. Houve apenas um dia quando Hitchcock estava gripado, e não foi sequer na cena do chuveiro, foi quando Marty (Martin Balsam) subia as escadas. E naquele dia as cenas foram todas predefinidas... nem mesmo subir as escadas

e passar pela porta. Ele estava gripado e Hilton Green dirigiu apenas alguns *takes* e, ainda assim, Hitchcock teve que refazê-los porque não estavam corretos.

Mas ele esteve lá durante cada minuto da cena do chuveiro. Ninguém senão ele a dirigiu. O assistente de direção sempre dizia “gravando”, mas ele estava lá pra dizer “corta” ou “registra”. Realmente me irrita porque não tem nada de verdade.

GARRET: A Srta. e Hitchcock conviviam longe da câmera?

LEIGH: No seu aniversário de 75 anos no Chasen's íamos caminhando pelo tapete vermelho e íamos seguindo, com os *flashes*, as câmeras de TV e todas essas coisas.

E ele nos vê e faz assim (gesticula para que ela venha até ele) e nos aproximamos, e ele sus-surra a mais terrível história que já tinha ouvido na vida. (risos) E todos estão esperando, e a multidão se perguntava o que estaria acontecendo ali, o que estaria havendo?

E nós estávamos quase rolando no chão porque era a pior piada (ela ri), e ele mal podia esperar para contá-la.

Bem, isso era Hitch. É claro que convivíamos.

SAINT: Mesmo quando não se estava na cena... Me lembro da cena da plantação em *Intriga internacional*. Eu não estava naquela sequência, então fiquei em casa, me sentindo um tanto sozinha e infeliz por não estar em Bakersfield. (risos) Mas ele me enviou um telegrama dizendo que estava muito quente naquele dia. Achei encantador. Sendo assim, através dos anos, nos comunicamos por telegramas

Mas, voltando ao que dizia Janet sobre a sugestão, quando assisti pela primeira vez *Intriga internacional* e vi o final – nem sempre você assiste ao filme antes... Então quando fui à estreia com meu marido, bem no final do filme, Cary Grant me puxa para o beliche e então se vê o trem indo para dentro do túnel. (risos) Me virei para meu marido e disse: “Oh, meu Deus, isso é... um tanto sugestivo, não acha?” No que meu marido respondeu: “Acertou, amor.” (risos) Mas, honestamente, sou em parte quaker [protestante]. Acho que me revelei naquele momento. (risos)

GARRETT: Srta. Leigh, uma pergunta sobre *Psicose*. Houve algo nas suas conversas com sua colega de cena Vera Miles que a tenha levado a acreditar que a senhorita tenha sido favorecida em relação a ela, ou que ela tenha tido um tratamento diferente?

LEIGH: Era uma situação diferente. A Srta. Miles estava contratada pelo Sr. Hitchcock e eu, quando cheguei, já estava, acredito, no meu trigésimo-segundo filme ou em alguma posição onde já tivesse feito muitos filmes, o que não era como estar sob um contrato.

Sendo que não sei como era o relacionamento que eles tinham. Não tive nenhuma cena com ela e não estava lá enquanto ele a dirigia. Acho que ela foi desfavorecida, da forma que entendo porque ela ficou grávida. (ela ri). Acho que ele se aborreceu porque sua *protégée* escolheu outra carreira... (ela ri)

Acho que se houve algum tipo de discriminação... não sei, não estava no *set*. Acho que deve ter sido esta a razão. Não sei ao certo.

PLESHETTE: Bem, Tippi e eu também tivemos problemas quando estávamos nas locações. Ela tinha um namorado a quem não era permitido visitá-la. Porque Hitch não queria nenhum tipo de distração.

GARRET: Joan Fontaine, que estrelou *Rebecca, a mulher inesquecível* lembra em sua recente autobiografia, *No Bed of Roses*, "Hitchcock me dizia o tempo todo que ninguém achava que eu servia para coisa alguma, exceto por ele mesmo e que ninguém gostava realmente de mim. Ele parecia ter prazer nos atores se detestarem mutuamente ao fim do filme."

PLESHETTE: Porque era o que ele queria que ela estivesse experimentando. Era o que ele queria que o personagem vivesse.

GARRETT: Vocês veem isso como um truque cruel para obter um certo tipo de atuação? Ele fez isso nos seus filmes?

LEIGH: Não é verdade. Não se trata de um truque perverso.

BLACK: As pessoas estão sempre atacando os grandes personagens. Ele poderia ter o mundo, pois era uma pessoa e tanto. As pessoas estão sempre atacando e se agarrando a essas coisas. E se promovendo ao atacar pessoas que são grandes personalidades. Se ele fosse o que tem sido lido, nós estaríamos aqui reclamando. Nós cinco não estaríamos aqui dizendo o que estamos dizendo agora.

LEIGH: Não acredito que estaríamos aqui, vocês concordam?

PLESHETTE: Mas vou te contar, com toda a justiça, que cada ator teve uma experiência diferente, porque cada ator teve uma responsabilidade diferente no filme. E, como já havia dito, ele nos dava a cada um o que era preciso para ter o serviço feito.

Se precisássemos de liberdade, ele nos dava a liberdade. Se ele precisasse de controle, ele controlava. Se ele precisava que Joan Fontaine se sentisse durante doze horas por dia, enquanto estava no set, como se não fosse amada ou querida para que ela pudesse atuar como atuou...Ela teve uma das melhores atuações da sua carreira.

HEDREN: Interessante. Acredito nisso.

PLESHETTE: Muitos outros diretores fazem isso de outras formas. De formas mais sutis. Eles criam uma atmosfera dentro da qual você consegue desenvolver seu trabalho.

Mas pensem nos filmes dele e nos filmes de hoje. Quero dizer, tínhamos cenas que se alongavam por mais que duas páginas e que mantinham o interesse porque eram geniais, e porque ele respeitava a palavra e sabia como fazer um filme.

Hoje em dia não se tem a habilidade de manter o foco. Acho que não tive uma cena nos últimos dez anos que tenha mais que duas páginas, porque estamos falando de uma geração MTV que não consegue manter o foco. Bombardeiam com efeitos especiais, que era uma coisa que ele não precisava fazer.

De vez em quando algum filme independente aparece para fazer o que aqueles grandes realizadores faziam, aquilo que te mantém o interesse. E é algo que as pessoas correm pra ver. Ele te mantia ligado e ele conseguia as atuações. O que quer que ele tivesse que fazer, ele o conseguia. E essa é a marca da sua grandeza.

E se isso a perturbou durante aqueles três meses, ela por outro lado conseguiu ótimas críticas e talvez não tivesse chegado lá por si só.

LEIGH: Além disso, destacar o Sr. Hitchcock é algo injusto visto que todo diretor que tenha algum valor vai, novamente, criar a atmosfera no *set* que a atuação demanda. (Fred) Zinneman – eu o adorava e ele era um grande diretor e um homem maravilhoso – mas ele usou a mesma técnica comigo em *Ato de violência* (*Act of Violence*, 1948). Eu era jovem e tinha acabado de me apaixonar e eu era do tipo, nem quero saber. Aquela pessoa (indicando a personagem) não existe. E ele me fez voltar para aquela mulher dominada pelo medo que era a personagem.

Então, não é apenas exclusividade do Sr. Hitchcock. É qualquer um que seja um grande diretor.

GARRETT: Srta. Leigh, seu papel em *Psicose* foi sem precedentes no sentido de que você já era uma grande estrela, e no entanto foi aniquilada do filme durante seus 20 minutos iniciais. Me pergunto como foi sua reação a este fato na época.

LEIGH: Eu estava simplesmente tão grata por ele ter me escolhido... (risos) Nunca me passou pela cabeça. Ele enviou o conto, eu li e lá só havia duas páginas de Marion.

Ele me disse em um bilhete que seria diferente, mas a mim não importava. Ele sequer precisaria ter enviado a história. Estava decidida a trabalhar com ele... simplesmente disse sim. E a mim não interessava se era o filme inteiro ou um terço. Não acho que seja o número de falas que se tem que importe. É o conteúdo daquilo que você faz. Então não pensei sobre isso definitivamente. Estava apenas muito agredida em poder trabalhar com ele.

SAINT: Janet, quando me enviaram *Intriga internacional*, tinha acabado de ter meu segundo bebê e o filme começaria dali a três semanas. E lá estava eu, simplesmente descansando e tal, quando li o roteiro. E na verdade pensei: “Não tenho certeza disso... só entro na página 58.” (risos) Realmente pensei isso. Por quê? Porque minha mente estava... Você encontra as atrizes em momentos diferentes das suas vidas quando querem fazer alguma coisa. Me lembro de ter acabado de perder meu pai. É uma experiência muito pessoal quando você lê o roteiro e às vezes não importa o quão ansiosa esteja, existem outras coisas acontecendo na sua vida.

PLESSETTE: Meu papel não seria aquele em *Os pássaros*. Eu seria uma professora de 49 anos que não teria nenhum envolvimento romântico com Rod Taylor, e Hitch havia me visto em um programa de televisão. Meu agente disse: “O Sr. Hitchcock gostaria de vê-la e eu não sei o porquê já que não há papel no filme pra você”. Então eu disse: “Bem, não me importo. Quero ir conhecer Alfred Hitchcock.” E eu estava fumando... Todas as coisas que ele detesta (risos): eu estava fumando e tinha muito cabelo no rosto. E ele disse: (imitando Hitchcock) “Como você fica sem todo esse cabelo negro no seu rosto?” (risos)

E ele decidiu naquele encontro que ele mudaria este papel de forma que haveria um envolvimento romântico, o que ele fez.

LEIGH: Tornou tudo bem mais interessante.

PLESHETTE: Realmente tornou, e especialmente que gostávamos uma da outra, as duas mulheres se gostavam, o que era novidade na época.

HEDREN: Deu uma outra profundidade ao filme. Táí outra coisa que poderíamos abordar, as etapas nas quais Hitch estava envolvido, cada pedaço daquele filme, fosse a escrita do roteiro, ele esteve sempre muito envolvido com tudo aquilo.

Ele costumava se sentar com o roteirista e trabalhar com ele. Muito do Hitch se revela em todos os seus filmes.

Mas ele estava sempre no controle dos movimentos da câmera, apesar de controlar totalmente cada pessoa que trabalhava com ele. E ele os trazia de volta a cada filme, de forma que cada um soubesse quase que por instinto o que ele esperava de cada filme. Não acredito que muitos diretores façam isso porque [as equipes] não estão sempre disponíveis. Mas cada uma daquelas pessoas, fossem diretores de arte, o operador da câmera, o editor... todos, todos naquele filme ficavam com ele, filme após filme, após filme.

PLESHETTE: Tippi e eu estivemos com ele no Motion Picture Home [lar para profissionais aposentados da indústria audiovisual americana]. Os Wasserman, Eddie e Lew Wasserman, fazem um trabalho maravilhoso e eles oferecem um jantar preparado pelo Chasen's a todos no Motion Picture Home. E tem camareiros, e cabeleireiros, e produtores, e secretárias para os magnatas, e Peggy Robertson, que foi assistente do Hitch durante todos aqueles filmes. Uma mulher maravilhosa, maravilhosa, e que tinha uma maneira de suavizar tudo o que Hitch fazia que não era tão suave. Ela era simplesmente fantástica.

HEDREN: Ela era mágica. (risos)

PLESHETTE: E ela era uma mulher encorpada, provavelmente por comer com Hitch durante todo o tempo. (risos) E ali estava aquela mulher pequena e delicada na sua cadeira de rodas e nós duas pulamos nela, quase a esmagamos, não foi? Ela estava lá naquele ano, também. Mas foi maravilhoso vê-la, e ela esteve com ele em todas as aventuras. Ela costumava vir e me dizer [durante a filmagem de *Os pássaros*]: “Sabe, não apague seus cigarros em seus ovos. Ele odeia ovos, ele odeia cigarros e, francamente, ele odeia você”. (risos)

GARRETT: Srta. Hedren, existe uma história sobre um pequeno caixão que supostamente lhe teria sido enviado por Hitch. Este continha uma boneca com uma corda no pescoço? O que aquilo significava? Era uma brincadeira?

HEDREN: Esta é a primeira vez que ouço falar da corda em volta do pescoço. Fui chamada pra fazer uma máscara do meu rosto. E não pensei nada demais a respeito porque no departamento de maquiagem da Universal existem máscaras dos rostos de cada ator nas paredes. Então pensei: “bem, então vou me juntar a todos eles. É bom, é maravilhoso.” É uma experiência um tanto dolorosa, o procedimento, com a massa no rosto e tubos nas narinas e tudo aquilo. No entanto, suportei bem.

O resultado daquilo foi uma boneca feita para minha filha (Melanie Griffith) como presente de Natal. A diferença nesta boneca é que geralmente quando uma boneca é feita de alguém famoso, ou o que quer que seja, é um tipo de caricatura da pessoa. Aquela era uma réplica perfeita do meu rosto. Bob Dawn, que era absolutamente brilhante na área de próteses e essas coisas, pegou a máscara e a reproduziu nesta carinha pequenininha, totalmente perfeita. A boneca foi então vestida com a roupa verde que usei por seis meses em *Os pássaros*.

Infelizmente eles colocaram a boneca em uma caixa de madeira. Então ela foi oferecida à minha filha no Natal. (risos) Minha garotinha Melanie olhou para aquilo e ficou lívida, e tivemos que lhe tirar a boneca. (risos)

Agora, isso não foi, e eu realmente acredito, não foi um ato intencional do Hitch para atingir minha filha. Ela ficou magoada com aquilo, mas não foi intencional da parte dele. Ele fazia muitas coisas estranhas, mas esta não foi intencional e não havia corda alguma, acredite. Não havia a tal corda.

GARRETT: Foi uma brincadeira, então?

HEDREN: Não, não foi uma brincadeira, tampouco. Era pra ter sido um presente gentil, maravilhoso e carinhoso. E um que havia custado bastante esforço, carinho e recursos, tenho certeza. Mas não foi, não posso dizer que ele estivesse tentando atingir alguém. Foi somente infeliz.

BLACK: Gostaria de contar uma história sobre Hitchcock. Acho que também funciona como uma resposta à ideia de que ele tratava mal às mulheres ou as controlava ou tinha esses tipos de transações à la Elia Kazan com o ator e sua arte, porque me parece, não parece com o estilo Hitchcock para mim. Nada a ver com ele ou com seus interesses.



Eu estava aborrecida porque ele parecia estar de mau humor um dia. Achei que estivesse zangado comigo. Então fui até sua cabine e perguntei: “O senhor está aborrecido comigo, Sr. Hitchcock?” Eu nunca o tratava por “Hitch”. E ele respondeu, “Não”, ele disse que apenas estava doente. Não se sentia bem. E toda a água que havia bebido e tudo o mais não o havia ajudado. E de alguma maneira a conversa direcionou para seu umbigo, não sei como. Mas ele disse (imitando Hitchcock): “Bom, eu não tenho umbigo”. “Bem”, eu disse, “acho que todo mundo tem um umbigo ou não teria tido uma mãe”. E ele respondeu “Não, eu não tenho umbigo.” E ele literalmente começou como se a se despir para mim. E ele meio que se despiu e abriu a camisa e, de fato, o Sr. Hitchcock não tinha umbigo. (risos) Ele havia tido algum tipo de cirurgia onde este havia sido costurado. Não estava mais lá.

Mas este era seu modo de lidar com uma atriz chateada por ele estar zangado com ela. (risos) Então se ele vai tão longe, não acredito que tenha más intenções para conosco. (risos).

GARRETT: Cada cena dos filmes de Hitchcock era desenhada no *storyboard*?

PLESHETTE: Não, não todas.

LEIGH: Não, não todos os *takes*. Cada cena era planejada, mas não necessariamente desenhada.

GARRETT: Alguma de vocês teve acesso a esses *storyboards*?

PLESHETTE: Ah! Todas tivemos. Eles ficavam lá, visíveis.

HEDREN: Podia-se olhar a qualquer momento.

PLESHETTE: Podia-se ir dar uma olhada.

GARRETT: E estes ajudavam ou inibiam vocês?

PLESHETTE: Não, você nunca se sentia restringida.

HEDREN: Geralmente eram sequências técnicas. Nunca eram marcações de cenas entre duas pessoas. Especialmente em *Os pássaros*, visto que muito do filme era mecânico ou em fundo azul. De forma que realmente tínhamos que saber o que acontecia durante todo o tempo.

Era útil quando se tinha algo técnico a ser feito, mas não me recordo de nada relativo a alguma cena de emoção sendo marcada.

LEIGH: Na verdade servia apenas para nos orientar sobre como uma cena seria cortada e editada, como por exemplo a cena do chuveiro. Você conseguia perceber que ele estaria planejando um determinado ângulo lá de cima. Não dava pra prever a velocidade da montagem ou se funcionaria ou não, mas ao menos podia-se saber o que ele estava buscando.

Gostaria de dizer mais uma coisa sobre seu conhecimento e controle da câmera. As imagens dele eram muito completas na sua mente. Uma vez um jovem diretor foi admitido no *set* como observador por três dias com o Sr. Hitchcock. E é claro que ele se mostrou bastante interessado. Mas ao fim do terceiro dia ele foi até o Sr. Hitchcock e perguntou: “Sabe, em todas as cenas durante estes três dias o senhor disse: “Posicione a câmera ali”, mas o senhor nunca olhou pela câmera. No que o Sr. Hitchcock respondeu: “Bem, não há necessidade.”,

ele disse, “Sei onde a câmera está, sei o que é a lente e o que está por dentro dela. Sei o que está sendo mostrado”. Eis o quão meticuloso e absoluto era seu conhecimento.

SAINT: Existem tantos seguidores para os filmes de Hitchcock e entendo isso, mas é engraçado como eles analisam cada cena. Me lembro uma vez, durante uma aula de cinema, alguém disse: “Srta. Saint, em *Intriga internacional* haviam três táxis vermelhos e dois azuis (risos) e um táxi branco. Isso significaria que ele era extremamente patriota?

E eu respondi: “Não, (ela ri) acho que aqueles eram os únicos táxis disponíveis naquele dia”. (risos) Quer dizer, fico sempre lisonjeada que eles na verdade saibam mais sobre nossos filmes que nós mesmos.

Mas existe uma cena em *Intriga internacional* onde eu atiro em Cary Grant em uma cafeteria (no Monte Rushmore). Nós ensaiamos isso várias vezes. E exatamente antes da cena em que atiro nele tem um garotinho sentado na cafeteria que faz assim. (coloca os dedos nos ouvidos).

Isto foi deixado no filme, até os dias de hoje, conforme estou dizendo. Será que Hitch viu aquilo e decidiu manter, e é por isso que estou falando disso? Ou será que ele viu e tínhamos somente aquele único dia em Dakota do Norte e não poderíamos retornar e por isso ele deixou ali? Nunca saberemos. E isto é Hitch.

Tem coisas sobre ele que não se pode explicar.

LEIGH: Uma cobra é sempre uma cobra.

NOTAS DO EDITOR:

Foram utilizados no texto os títulos dos filmes em português, em detrimento aos títulos originais. Estes passaram a figurar entre parênteses, com a data de produção e com o nome do diretor, quando não informado.

Não foram encontrados os detentores dos direitos deste texto e lamentamos a falta desta referência.

TRADUÇÃO Marcos Silva

JANET LEIGH e ALFRED HITCHCOCK durante as filmagens de PSICOSE



Entrevista com Peter Bogdanovich

concedida a Patrícia Rebello

em 10 de maio de 2011

PATRÍCIA REBELLO: O que o levou a Hitchcock? O que o trouxe às entrevistas feitas com ele no começo dos anos 1960? Um filme, um personagem ou uma cena especial, por exemplo?

PETER BOGDANOVICH: Aconteceu desta maneira: eu estava morando em Nova York. Tinha acabado de dirigir uma peça *off-Broadway*, e estávamos nos preparando para outra, e escrevendo coisas aqui e ali. E eu tive uma atribuição, dada pela *Harper's Magazine*, de ir a Hollywood fazer um artigo sobre a condição em que se encontrava a arte por lá, em 1961. Então, fui a Los Angeles por duas semanas e entrevistei todo mundo, e uma das pessoas que eu mais queria conhecer era Alfred Hitchcock. E o conheci.

Eu acho que o jeito que eu cheguei nele foi bastante fácil e interessante. O dramaturgo americano Clifford Odets era um grande fã de Cary Grant. E eu tinha escrito uma peça para Clifford Odets em Nova York. Então, quando fui para Los Angeles, Clifford Odets me apresentou a Cary Grant, e eu disse: “Cary, eu gostaria de me encontrar com Hitchcock”, e ele disse: “Vou telefonar para ele”. E Cary telefonou e disse: “Tem um cara aqui e ele quer te conhecer. Ele está escrevendo um artigo e ele costuma ser bacana comigo”. Então, eu fui e encontrei

Hitchcock, e ele gostou muito de mim, passamos duas horas muito agradáveis. Ele é muito, muito engraçado. Ele foi muito simpático comigo, foi agradável desde o primeiro minuto em que nos conhecemos.

Eu não mantive mais contato com ele, de fato. O artigo foi publicado, foi o principal, e ele foi o primeiro que eu entrevistei. Tornou-se um artigo bastante conhecido. Não foi publicado na *Harper's*, foi publicado na *Esquire*. O artigo se intitulava "Filme falado" ["Talkies"]. E foi o artigo que vinha abrindo a *Esquire* de agosto, eu acho; era o artigo principal. Era assim em 1962.

Então eu fiz uma retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Nova York. A curadoria foi de um amigo meu [no começo dos anos 1960, Peter Bogdanovich foi programador da cine-mateca do MoMA], e eu já tinha feito uma retrospectiva sobre Orson Welles e outra sobre Howard Hawks, dois anos antes. Então, assim como eu fiz com Howard Hawks, eu perguntei ao Museu: "Vocês gostariam de fazer uma retrospectiva sobre Alfred Hitchcock se eu conseguir os meios para que paguem todas as despesas, por fazer uma ligação com o lançamento de *Os pássaros* [*The Birds*, 1963]...? E Dick Griffin, que chefiava o MoMA na época disse: "Vamos fazer já!". Então procurei um amigo que estava na Universal e disse: "Olha, o MoMA vai fazer uma retrospectiva sobre Alfred Hitchcock fazendo uma conexão com [o lançamento de] *Os pássaros*. Você pagaria por isso? Vai ser publicidade para *Os pássaros*." E ele disse: "Claro". E foi assim que eu encontrei Hitchcock pela segunda vez. Eu o entrevistei para essa mostra de filmes. O Museu publicou um livro [para acompanhar a retrospectiva] chamado *The Cinema of Alfred Hitchcock* [O cinema de Alfred Hitchcock]. Eu fiz uma longa entrevista com ele, não tanto como a que fiz depois, mas ainda assim uma entrevista muito longa, cobriu todos os seus filmes. Nós exibimos todos os seus filmes e foi um grande sucesso em Nova York. Foi a primeira retrospectiva de Hitchcock nos Estados Unidos, em 1963.

Então ele veio a Nova York umas duas vezes e me convidou para tomar uma bebida, e nos tornamos amigos.

Eu o entrevistei longamente em algum momento nos anos 1960... Eu não sei exatamente em que ano, mas eu continuava a entrevistá-lo... em algum [outro] momento entre 1965 e 1975... Eu sei que o entrevistei sobre *Frenesi* [*Frenzy*, 1972]. Eu acho que não o entrevistei sobre *Trama macabra* [*Family Plot*, 1976]. Então, eu tenho tudo até *Frenesi*, eu acho.

Mas no meu livro *Afinal, quem faz os filmes* [*Who the Devil Made it: Conversations with legendary film directors*], que foi publicado em 1997, e que contém a entrevista inteira¹, há um longo capítulo introdutório que escrevi sobre Hitchcock, que fala muito sobre como ele era, histórias que ele me contou, e coisas que ele fez.

Após a publicação do Museu, eu não tinha publicado muito sobre ele até este livro *Afinal, quem faz os filmes?*. Foi um *best-seller* nos Estados Unidos, o que é incomum para um livro de 40 dólares.

¹Nota do Editor: Uma parte dessa compilação de quatro entrevistas que Bogdanovich fez com Hitchcock ao longo dos anos e que foi publicada neste livro, no capítulo intitulado "Um jovem com mente de mestre", pode ser encontrada nas páginas 365-411 deste catálogo.

É um grande livro, uma grande entrevista. Você deve ler a introdução à entrevista do Hitchcock porque é muito engraçada, você vai adorar. Tem uma história bacana sobre o que ele fez comigo quando nós estávamos em Nova York e fomos tomar uma bebida no Hotel Saint Regis. Ele fez algo no elevador e foi muito engraçado. É uma história escandalosa. A história foi tão comentada que uma outra revista, acho que era *Harper's*, a publicou inteira.²

P: Para você, o estatuto de *cinéma de auteur* [cinema de autor] foi atribuído a Hitchcock ainda na Inglaterra antes de ser levado para os Estados Unidos por David Selznick, ou quando ele foi reconhecido e elogiado pelos jovens críticos franceses do *Cahiers du Cinéma*?

PB: Quando Selznick trouxe Hitchcock para a América, ele era o mais famoso diretor da Inglaterra, e ele já era conhecido na América porque tinha uma série de filmes de sucesso lá, por isso Selznick o trouxe para a América. Ele já tinha *Os 39 degraus* (*The 39 Steps*, 1935) e *A dama oculta* (*The Lady Vanishes*, 1938) e uns outros dois filmes foram muito bem-sucedidos nos Estados Unidos. Seu nome era conhecido. Assim, em *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940), seu primeiro filme americano, seu nome estava em evidência, porque eu acho que a partir de então, em quase todos os filmes que ele fez, você vê o nome dele ficando cada vez maior nas peças publicitárias.

Mas seus filmes na América não foram levados a sério como os filmes ingleses e, por muitos anos, foi um senso comum [dizer que] a melhor fase de Hitchcock foi a sua fase inglesa. E que quando ele veio para a América ele meio que se vendeu para Hollywood e não fez nada grandioso como na fase inglesa. Este foi um senso comum muito convencional, por muitos anos, dos anos 1940 aos 1950.

Na década de 1950, a Nouvelle Vague francesa – Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer –, esses caras começaram uma revista chamada *Cahiers du Cinéma* [lançada em 1951, sendo que o primeiro artigo em defesa de Hitchcock surge em 1952, a respeito de *Pacto Sinistro/Strangers on a Train*, 1951], e eles disseram que Hitchcock era um dos maiores autores americanos, e que ele era maior do que as pessoas que todos achavam que eram o máximo naquela época, como Fred Zinnemann, David Lean, William Wyler, George Stevens... Veja bem, nomes que já estavam esquecidos e Hitchcock. O nome dele era muito proeminente entre eles, ele já estava no mercado há mais de 20 anos, e era um dos maiores diretores do mundo.

²A história é: quando estavam descendo do quarto de Hitchcock, onde os dois haviam tomado um drinque, para o saguão do hotel, o elevador parou e algumas pessoas entraram. Subitamente Hitchcock começa a falar para Bogdanovich: "Bem, foi horrível. Ele estava deitado numa poça de sangue. Havia sangue saindo do seu ouvido, do seu nariz." Bogdanovich não entendeu nada. Entraram mais pessoas no elevador e ele continuou: "Foi realmente horrível. Havia sangue por toda parte, nas paredes. Eu disse, 'Meu Deus, homem, o que aconteceu com você?' E sabe o que ele me disse?" Nesse momento o elevador chegou no saguão e as portas se abriram. Hitchcock já era bastante conhecido, todos ali sabiam quem era ele, e eles hesitaram para sair do elevador porque queriam continuar ouvindo a história. Mas ele simplesmente saiu sem dizer nada. Então Bogdanovich perguntou: "Hitch, o que foi que ele disse?", e ele respondeu: "O quê? Ah, nada. Esta é apenas a minha 'história de elevador'."

P: Para o pessoal da *Cahiers du Cinéma*, Hitchcock era apenas mais um diretor como George Stevens, William Wyler, ou ele era um diretor inigualável?

PB: Bem, os franceses firmaram uma posição sobre o cinema – os franceses gostam de firmar posição. A *Nouvelle Vague* firmou uma posição sobre o cinema. Eles disseram: “Existem os autores, que gostam de fazer filmes pessoais. Mesmo que sejam escritos por dez outras pessoas e produzido por outras pessoas, sua personalidade domina o filme. E estes são os verdadeiros autores do cinema nos Estados Unidos. Não William Wyler ou Fred Zinnemann, mas Alfred Hitchcock e Howard Hawks. “Alfred Hitchcock e Howard Hawks???””, perguntaram os americanos quando ouviram falar disso, “Mas eles são diretores comerciais”. “Sim, exatamente”, disseram os franceses, “eles são diretores comerciais e eles fizeram filmes pessoais dentro do espírito comercial, com essa habilidade comercial em mente. Os filmes que eles fizeram deram dinheiro, foram lucrativos, eles estavam esperançosos de conseguir que o maior número de pessoas possível visse seus filmes, e não há nada de errado nisso.”

Então, isso se tornou um assunto um tanto quanto controverso nos anos 1950. Pelos anos 1960, fizemos a retrospectiva em Nova York, que foi a primeira retrospectiva nos Estados Unidos. Depois disso ele foi bastante levado a sério, e se tornou conhecido e respeitado na América também. Os franceses fizeram isso, eles disseram “Não, você não entende”. Na verdade, os franceses reverenciavam tanto Hitchcock e Hawks que ficaram conhecidos como os “Hitchcocko-Hawksianos”. E vale a pena saber disto, porque é o tanto que eles reverenciam Hitchcock.

E a principal coisa sobre Hitchcock é que os filmes [que ele fez] nos Estados Unidos têm um alcance muito mais amplo, um apelo muito mais amplo do que os filmes ingleses. Acho que eles são bem melhores em parte por esse motivo. Porque, como Hitchcock me disse: “Quando você faz cinema na Europa, os filmes franceses são feitos para os franceses, os filmes ingleses são feitos para os ingleses – em grande parte –, os filmes alemães são feitos para os alemães, os filmes dinamarqueses são feitos para os dinamarqueses, mas os filmes americanos são para todo o mundo, porque todo mundo na América é um estrangeiro.” Isso que ele disse é uma citação, sabe?, que todo mundo na América é um estrangeiro. Assim, os filmes americanos miravam um público mais amplo, porque o público era mais amplo, não era a Inglaterra. Embora ele tenha sido influenciado pelos Estados Unidos [quando na Inglaterra]. Ele foi, essencialmente, influenciado pelos americanos e alemães. Ele estava com ambos, então ele sabia o que estava fazendo quando ele começou, seus filmes tinham mais energia do que os filmes ingleses. É por isso que eles eram tão populares, e basicamente todos eles tratavam de histórias de crimes, mas ele tinha um bom olho, [sabia] como contar uma história visualmente.

P: Quando os franceses começaram a dizer que ele era um grande autor, quem eram os diretores respeitados nos EUA como diretores sérios?

PB: Na década de 1950, nos Estados Unidos, o senso comum era que os grandes foram Fred Zinnemann, William Wyler, George Stevens, David Lean, e assim por diante. E a *Nouvelle Vague* francesa disse não, isto não é ser *auteur*, eles são apenas cineastas, eles não têm

personalidade. Eles são competentes, seus filmes são bem-feitos, mas nós rejeitamos filmes bem-feitos. Nós não estamos interessados nisto como uma diretriz, porque nós chamamos a isso de “cinéma de papá” [cinema do papai], querendo dizer que era uma moda ultrapassada. Eles queriam personalidade em seus filmes, eles queriam saber quem os fez. E Howard Hawks me disse isto muito bem, é daí que o título do livro vem [a tradução literal do título original, *Who the Devil Made it?* é: “Qual diabo fez isto?”]. Eu lhe perguntei de quais diretores havia gostado ao longo dos anos, [ele disse] “Gostei de todo aquele que fazia você perceber quem era o diabo que estava fazendo o filme”. Ele disse, o diretor é o contador de histórias, ele tem uma maneira de contar.

P: No cinema de Hitchcock, não só os atores e atrizes, mas as cidades, apartamentos, casas e o bairro se transformavam em elementos narrativos do filme. A construção do suspense é sempre feita para o público. Podemos dizer que, de certa forma, o espectador é transformado em um personagem de Hitchcock? Quero dizer: em algum momento, para que a história vá em frente, nós, a plateia, temos que saber alguma coisa a mais do que os personagens do outro lado da tela.

PB: Em primeiro lugar, Hitchcock sabia muito bem onde a história acontece. Há um personagem na história, e então você tem que prestar atenção nisto, onde você está, o que tem aqui, o que está acontecendo no mundo e o que faz parte da história do filme. E isso é muito importante em qualquer filme, e Hitchcock foi ótimo nisto, integrando lugares nas histórias.

Hitchcock faz você ser cúmplice dele. É chamado de “fazer cumplicidade”, o espectador é levado e sabe mais do que pessoas na tela e, portanto, cria um suspense ótimo. Porque os espectadores sabem, quase sempre, o que vai acontecer, “Oh, meu Deus!”, então o suspense é criado. Ninguém sabia fazer isso melhor do que Hitchcock. *Janela indiscreta* [*Rear Window*, 1954] é um exemplo bem específico. A coisa toda é mostrada do ponto de vista de James Stewart, mas em algumas partes não é o seu ponto de vista, é o ponto de vista de Hitchcock. Como na cena em que o assassino deixa o apartamento com a mulher durante a noite, e Jimmy não está vendo porque ele está dormindo, e a plateia está dizendo: “Merda! Acorde!”.

P: O mesmo se passa com a personagem de Madeleine em *Um corpo que cai* [*Vertigo*, 1958]...

PB: Sim, esta é sempre a maneira como o suspense funciona. O suspense dá informações, não as sonega. E uma das maiores discussões que tenho com muitas pessoas que fazem filmes hoje é [sobre] algo que Hitchcock costumava dizer. Há duas maneiras diferentes de poder fazer um filme: uma é o choque, a outra é o suspense. Ele disse, “Sabe, eu prefiro o suspense”. É como a velha história sobre a bomba, onde duas pessoas entram numa sala, começam a falar, uma conversa chata sobre o tempo. De repente há uma explosão, uma bomba é detonada. A plateia fica chocada, todo mundo fica chocado por 20 segundos. Agora, a mesma coisa: eles vêm, sentam-se na sala de jantar, a mesma conversa, só que agora,

depois de alguns minutos, seus olhos [dos espectadores] percebem que debaixo da mesa há uma bomba-relógio. O próprio inócuo da conversação torna-se algo, você diz “Pelo amor de Deus, pare de falar, há uma bomba embaixo da mesa!”. Isso é suspense, eu prefiro isso.

P: É muito mais interessante quando você é esse tipo de espectador.

PB: Mas você não é um espectador, você faz parte da história. Não há imagem sem você [o espectador], porque só você pode estar em suspense.

P: Em *Sabotagem* [*Sabotage*, 1936], o cinema é transformado em um dos personagens do filme. Em seu filme, *A última sessão de cinema* [*The Last Picture Show*, 1971], o cinema é também um personagem. *Miado do gato* [*The Cat's Meow*, 2001, também de PB] é um filme muito encantador sobre um crime nos bastidores da velha Hollywood. De que maneira o cinema feito por Alfred Hitchcock influenciou seu próprio cinema?

PB: Eu aprendi muito assistindo aos filmes de Hitchcock, conversando com ele, em termos do vocabulário, da gramática e da sintaxe do fazer cinema, porque há um certo vocabulário e certas coisas que você pode fazer, que só os filmes podem fazer, e você aprende isso. Você tem que aprender a técnica de fazer filmes. É uma técnica muito importante, porque tudo importa, cada encontro, cada decisão conta. E é um negócio muito desgastante. Qualquer um pode fazer um filme, por sinal, mas para fazer um grande filme é preciso algo especial.

Os filmes de Hitchcock foram importantes para mim para entender o efeito de certos tipos de imagens: o que um ângulo elevado de filmagem faz, o que um ângulo baixo de filmagem faz, o que filmar em movimento pode fazer, o que uma câmera pode fazer e o que não deve fazer, quando ir para os *close-ups*. Tudo nele era impecável. Ele nunca fez um movimento feio. Isso porque ele os via dessa forma. Ele sempre filmou o que ele via, ele nunca filmava coisas extras. Então, ele sabia antes de filmar como tudo se encaixaria. Aprendi isso com Hitchcock, eu fiz isso também. Eu sinto que essa é a maneira de fazer filmes. Você os visualiza e depois faz o quadro que você visualizou em sua cabeça, porque senão você não sabe o que você está fazendo.

P: Existe algum diretor, no cinema contemporâneo, que esteja produzindo um cinema tão visual e interessante como o de Hitchcock? Existe um “mestre do suspense” contemporâneo? Alguém que tenha herdado ou que esteja seguindo os passos de Hitchcock?

PB: Não. A maioria dos filmes usam o efeito do choque, eles não sabem como fazer o suspense. É por isso que a comédia não é mais muito boa. Porque suspense e comédia são muito semelhantes. Na comédia, as verdadeiras risadas vêm por se dar ao público mais informações do que os personagens têm. Você sabe, a pegadinha da casca de banana no chão: Lauren e Hardy [o Gordo e o Magro] estão andando, você vê a casca de banana, você sabe quem é que vai cair. O público é mais esperto do que o personagem. É o mesmo princípio.

Mas não tem ninguém que esteja fazendo algo que me chame a atenção em especial. Eu vi um filme chamado *Busca implacável* [*Taken*, de Pierre Morel, 2008], com Liam Neeson. Eu não sei quem o fez, mas quem o fez, o fez muito bem. É o que eu chamo de um filme bem-feito. *Miado do gato* [citando seu próprio filme] e *O discurso do Rei* [*The King's Speech*, de Tom Hooper, 2010] foram filmes bem-feitos. Não há filmes pessoais, e sim, filmes bem-feitos.

Poucos diretores estão fazendo filmes agora em que eu me interesse pessoalmente, como os de Wes Anderson. Ele tem uma grande personalidade, ele é muito autêntico, eu gosto muito dele. Noah Baumbach [é outro], ele fez *A lula e a baleia* [*The Squid and the Whale*, 2005]. Ele é ótimo, fez alguns filmes depois deste, não teve o reconhecimento que merecia. Ele tem um olhar afinado para as pessoas.

P: É verdade que a representação visual do personagem do assassino em *Janela indiscreta* foi inspirado na figura de David Selznick?

PB: Não... Difícil de acreditar. Pode ser. Ele fez uma brincadeira em *Intriga internacional* sobre David O. Selznick...

P: Qual é a importância de uma retrospectiva de Hitchcock para a nova geração de cinéfilos e cineastas?

PB: Eu acho que é muito importante, porque ver filmes realmente fantásticos na tela grande é o jeito que era para ser. Uma tela grande, no escuro, com um bando de estranhos, essa é a maneira como os filmes foram feitos para serem vistos. Uma das razões que a geração mais jovem, pelo menos na América, não gosta ou não se interessa por filmes antigos, uma das razões é porque nunca os viu em uma tela grande com uma plateia. E veja como eles são maravilhosamente representados. E praticamente todos os filmes de Hitchcock funcionam muito bem.

REBECCA, A MULHER INESQUECÍVEL



Um jovem com mente de mestre¹

por Peter Bogdanovich

Peter Bogdanovich: Como foi que se deu a sua primeira tentativa de direção?

Alfred Hitchcock: Fui convencido a fazer *Number Thirteen* [1922] pela mulher que fazia a publicidade na Famous Players-Lasky, ela começou a ver algo em mim antes mesmo de eu ter começado a fazer roteiros e a trabalhar na direção de arte – quando eu ainda era apenas um jovem que circulava pelo departamento editorial. Ela tinha trabalhado com Chaplin e, naquela época, se imaginava que qualquer pessoa que tivesse trabalhado com Chaplin sabia de tudo. Ela escreveu aquela comédia, e tentamos arrumá-la. Mas não prestava, o dinheiro acabou e o filme nunca viu a luz do dia.

Como foi que você acabou por dirigir *Sempre conte à sua esposa* [*Always Tell Your Wife*, 1923]?

Seymour Hicks, o produtor, era um dos grandes nomes do teatro londrino, e esse foi um dos trabalhos que me coube quando Islington se tornou um estúdio rentável. Eu deveria funcionar como assistente, erigir os sets e assim por diante. Então, um dia, esse sujeito discutiu com o diretor e ele o demitiu. Aí ele me disse: “Você e eu vamos terminar isto”. Foi o que fizemos.

¹Nota do Editor: esta é uma compilação de trechos de uma entrevista de 1963 retirados da edição publicada integral e originalmente no livro *Afinal, quem faz os filmes*: conversas com Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Sidney Lumet, Leo McCarey, Otto Preminger, Don Siegel, Joseph von Sternberg, Frank Tashlin, Edgar G. Ulmer, Raoul Walsh [entrevistados por] Peter Bogdanovich; tradução Henrique W. Leão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp. 562-644.

Sua estreia como diretor foi com O jardim dos prazeres [The Pleasure Garden, 1925]; você ficou nervoso?

Não, nada em especial. Não me preocupou muito. Mandaram-me para Munique, na Alemanha, para fazer o filme lá – levei comigo o meu assistente e o meu diretor de arte; a minha futura mulher era assistente na equipe.

Qual era sua opinião sobre o filme?

Era só uma encomenda, mas a influência americana estava presente. Michael Balcon [produtor do filme] foi a Munique para ver o copião. Ele não tinha visto as tomadas. O seu primeiro comentário foi: “Bem, não se assemelha a um filme europeu. Parece americano”. Naquele tempo, os filmes feitos na Europa tinham muito contraste, e a focalização não era aguda. Embora fosse italiano, o *cameraman* tinha trabalhado com diretores americanos e era muito sensível às técnicas americanas. Creio que o título da matéria que o *Daily Express* publicou sobre o filme foi “Um jovem com mente de mestre”. Esse foi o meu primeiro filme.

O que foi The Mountain Eagle [1926]?

Aquilo foi horrível: uma história sobre um mestre-escola do interior com unhas de dois centímetros de comprimento!

Você disse que os seus filmes já estão acabados antes de você entrar no set de filmagens, ou seja, quando você termina o roteiro. Qual é o seu método de trabalho com os roteiristas?

No início – digamos, ainda no meu período inglês –, eu sempre buscava um tratamento do filme trabalhando com um roteirista que fosse hábil em tramas, um contador de histórias. Eu trabalhava semanas a fio nesse tratamento, chegando a indicar tomadas, mas não explicitando se seriam feitas à distância ou em *close*. Nesse roteiro incluía-se tudo, todos os detalhes. Em seguida, eu costumava passar isso para um roteirista de primeira, para fazer os diálogos. Quando ele me enviava os diálogos, eu ditava as sequências de modo que se compusesse uma continuidade completa. Mas, para ser planejado dessa forma narrativa, o filme tinha de ser todo posto no papel. O filme era descrito por inteiro, tomada a tomada, do início ao fim. Às vezes, com desenhos, às vezes, sem.

Quando fui para os Estados Unidos, abandonei esse método. Descobri que os roteiristas americanos não aceitavam esse tipo de coisa. Hoje faço isso verbalmente com o roteirista e depois introduzo correções e ajustes. Trabalho várias semanas com o roteirista, e ele vai anotando. Também descrevo o filme para os projetistas da produção. Eu diria que dedico dois terços do meu esforço à fase anterior ao cenógrafo colocar no papel o que ele pensa e um terço depois. Mas de maneira nenhuma filmo algo que ele tenha introduzido no roteiro por conta própria – quero dizer, métodos cinemáticos de contar a história. Como é que ele poderia ter alguma ideia? Em *Intriga internacional [North by Northwest, 1959]*, Ernie Lehman não

me deixou sair do escritório durante um ano inteiro. Acompanhei com ele todas as tomadas, todas as cenas. Porque não era material dele.

Uma vez que O inquilino [The Lodger: A Story of the London Fog, 1926] é o primeiro dos seus filmes que pode ser chamado de filme de Hitchcock, imagino que a escolha desse romance tenha sido feita como um projeto.

Ah, sim, claro. Quando terminei, [Graham] Cutts ainda estava na empresa e Balcon tinha viajado para os Estados Unidos. Quando Balcon voltou, Cutts lhe disse: “Estive olhando as tomadas e não consigo entender nada – não tenho ideia do que ele está filmando”. O filme foi mostrado para a encarregada da publicidade dirigida aos distribuidores e para o contador-chefe, que fizeram um relato muito ruim sobre o filme. Assim, no dia seguinte, Balcon veio verificar pessoalmente, pois o maior astro inglês, Ivor Novello, era o protagonista. Lembro-me de que Alma e eu andamos uns dois quilômetros enquanto esperávamos o veredicto. Voltamos ao estúdio e fomos recebidos com rostos sombrios. Eles disseram que iriam colocar o filme na gaveta, e fizeram isso por uns dois meses. Aí decidiram exibi-lo numa feira, e os anúncios diziam: “O maior filme britânico de todos os tempos”.

Você queria que o público não tivesse dúvidas de que Ivor Novello, a grande estrela, era o assassino?

Essa era uma das desvantagens comerciais do filme. É claro que, estritamente, ele deveria ter sido o estripador, e deveria escapar. Foi assim que a sra. Belloc Lowndes escreveu o livro. Mas, na época, Ivor Novello era o ídolo das matinês e não podia ser o assassino. O mesmo aconteceria anos mais tarde com Cary Grant em *Suspicion* [*Suspeita*, 1941]. Assim, obviamente, escalar esse tipo de ator para esse tipo de filme é um equívoco, porque se torna necessário fazer concessões.

A mulher nunca deixa de confiar nele, em contraste com o que ocorre em Suspeita, A sombra da dúvida [Shadow of a Doubt, 1943] ou Os 39 degraus [The 39 Steps, 1935]. Você foi se tornando cada vez mais amargo em relação às mulheres?

Não necessariamente. Não sei. Creio que, no caso de *O inquilino*, a mulher talvez soubesse, por intuição, que estava tudo bem com ele. Mas é claro que, nos filmes mudos, não era possível desenvolver as personagens muito a fundo. Elas eram uma espécie de símbolos, cifras exibidas na tela.

Em O inquilino você tinha total consciência de estar seguindo a escola cinematográfica alemã?

Bastante. É preciso lembrar que, um ano antes, eu trabalhara nas instalações da UFA – trabalhei lá por muitos meses, no mesmo período em que Emil Jannings estava fazendo *A última gargalhada* [*Der Letzte Mann*, 1924] com F. W. Murnau. Consegui absorver bastante dos métodos e do estilo.

Como você realizou a tomada de Novello andando de um lado para o outro, feita de cima?

Eu tinha um piso feito de lâmina de vidro com dois centímetros e meio de espessura, com cerca de meio metro quadrado. Aquilo era o substituto visual do som. Tanto quanto o *set* que construí para quando o hóspede saía tarde da noite – chegava quase ao teto do estúdio, mostrando quatro lances de escadas e corrimões. E tudo o que se vê é uma mão que desce. É claro que aquilo era mostrado do ponto de vista da mãe, que ficava ouvindo. Hoje usá-amos som para mostrar isso, embora eu creia que a tomada do corrimão ainda seria válida hoje, acrescida de som.

Como foi fazer Downhill [1927]?

Downhill era uma peça escrita por Ivor Novello. Horrível! O diálogo! Novello era um homem de uns trinta e poucos anos no papel de um jovem estudante. Ele era expulso sob a suspeita de ter tido um caso com uma moça da aldeia; ele dizia ao diretor da escola: “Isso significa que eu não poderei jogar no time dos Old Boys?”. Lembro-me da tomada-chave (a história é uma espécie de *Rake’s progress*²) – quando o pai o expulsa de casa, e ele começa o seu trajeto descendente; usei a escada rolante do metrô. Aquilo era o início do caminho *para baixo*. Muito ingênuo. Lembro-me de filmar à noite no metrô. Não podíamos filmar antes da meia-noite, pois tínhamos de esperar a passagem do último trem; por isso, fomos antes ao teatro. Naquela época, ia-se a uma estreia vestido de casaca, gravata branca e cartola. Assim, depois do teatro, dirigi aquela cena com gravata branca e cartola. Foi o meu momento mais elegante como diretor.

Seria de pensar que após a recepção entusiasmada a O Inquilino você tivesse se tornado capaz de fazer o que quisesse.

Bem, mudei de companhia – fui para a British International Pictures. E Balcon me tomou emprestado deles para fazer *Downhill*. Fiz quatro filmes em um ano: *Downhill*; *Vida fácil* [*Easy Virtue*], com exteriores filmadas na Riviera; *O aviso* [*The Ring*]; e *A mulher do fazendeiro* [*The Farmer’s Wife*] [lançado em 1928], com [cenas] exteriores feitas no País de Gales. Todos filmados em 1927.

Você acha que vale a pena dizer alguma coisa sobre Vida fácil?

Não. Bem, havia uma coisa no filme. Uma cena em que o rapaz se declara àquela mulher bastante sofisticada, Isabel Jeans, e ela diz: “Ligue-me à meia-noite. Preciso pensar”. Bem, à meia-noite, eu mostro uma telefonista à sua mesa. Lâmpadas se acendem no painel conforme as chamadas chegam, e ela então introduz os plugues. Ela está lendo um romance francês e, de repente, deita o livro na mesa e passa a escutar a conversa. Em nenhum momento

²The rake’s progress, série de dezoito gravuras moralistas do artista inglês William Hogarth (1697-1794), representando o processo de decadência de um libertino (rake).

coloquei em cena qualquer das duas pessoas que conversavam – fiz toda a sequência com base nas expressões da telefonista. Ela está do lado do rapaz – o seu rosto mostra esperança, desapontamento, de novo esperança e outra vez desapontamento. Em outras palavras, a discussão se mostra toda no seu rosto, até que, aliviada, ela sorri, retira os plugues e pega de novo o seu livro para ler.

Há uma tomada interessante na cena do tribunal.

Sim. O juiz que olha para um advogado através do seu monóculo. Tive de fazer com que o monóculo fosse maior do que o normal, para que permanecesse em foco quando filmado de perto. Em vez de uma lente, instalei nele um espelho e coloquei a personagem do advogado atrás da câmera, e um dublê para a tomada à distância. Assim, quando o monóculo enche a tela, vê-se o homem em *close*, sem corte.

Por que você decidiu fazer O aviso, uma história sobre o boxe?

Fiquei interessado – eu costumava frequentar o Albert Hall⁹. É estranho, mas naquela época o que me fascinava no boxe era o público inglês, que aparecia vestido a rigor, com gravatas pretas, para se sentar em torno do ringue. Não era tanto o boxe que me fascinava, embora estivesse interessado no espetáculo – com todos os detalhes envolvidos. Como, por exemplo, derramar champanhe na cabeça do lutador se ele estivesse um pouco grogue. Ouvia-se o champanhe ser aberto, e a garrafa ser toda derramada na cabeça do lutador. Essas coisas me interessavam, e as coloquei todas no filme. Havia uma sequência montada em *O aviso* – alguém tocando piano, ou coisa assim – e, na estreia, o público aplaudiu. Eu nunca tinha visto aplausos a uma montagem, mas aconteceu naquele filme. Também comecei a fazer experiências com pequenos toques pictóricos, coisas como o cartaz velho e sujo dizendo “Round 1”, que é retirado da estante, e o cartaz novo em folha, dizendo “Round 2”, que é devolvido ao seu lugar – foi como indiquei a mudança súbita na sorte de “One-Round Jack”, como ele era chamado.

O que você achou do filme?

Saiu bastante bom. Lembro-me de que, certa manhã – era no início de um novo contrato com os Elstree Studios –, o *cameraman* faltou. Ele era um profissional de primeira, e não apareceu para trabalhar. Telefonou-me às oito horas e disse: “Não vou trabalhar. Eles não querem me pagar as cinco libras a mais”. Assim, tive de lhes perguntar quem seria o substituto. E eles responderam: “Bem, só temos um *cameraman*, e é um segundo – não temos nenhum *cameraman* principal”. Assim, peguei-o e ensinei-o a filmar. O seu nome era Jack Cox; depois disso ele filmou uma porção de filmes para mim. O meu primeiro choque com ele aconteceu dentro da tenda que cobria o ringue. Vi os refletores klieg descendo pelos lados da tenda, e

⁹Complexo de áreas de entretenimento fundado pela rainha Vitória. Albert era o nome do seu marido.

perguntei: “Jack, para que isso?”. “Ah”, disse ele, “isso é a minha iluminação geral.” Respon-di: “Mas só há uma fonte de luz – a luz que fica sobre o ringue, dentro da tenda. Não há outra iluminação”. “Ah”, ele retrucou, “sim, mais tarde incluirei essa.” Assim, perguntei-lhe: “Bem, você se importaria de me fazer um favor?”. E ele respondeu: “Não, *mate*” – ele era cockney⁴–, “o que você quiser”. Então eu disse: “Apague todas as luzes”. Ele obedeceu. “Agora, acenda a luz sobre o ringue, no alto da tenda.” Ele a acendeu. “É isso o que quero ver na tela.” “Sim, *mate*”, ele respondeu, “mas isso nunca vai aparecer no filme.” Respon-di: “Sei que não. Mas quero que você vá adicionando as luzes que precisar para que pareça desse modo”. É claro que ele acabou por aumentar a iluminação do alto e, para conseguir o efeito sobre as pesso-as, usou a iluminação de fundo de três quartos.

Um crítico afirmou que o Hitchcock real e sensível pode ser visto em A mulher do fazendeiro.

Não, aquilo foi um trabalho de rotina – apenas a filmagem de um palco com uma porção de legendas em vez de diálogos. Um dia, Cox, o *cameraman*, ficou doente e eu mesmo fiz a iluminação. Eu disse: “Certo. Vamos em frente”. Alguém respondeu: “Você fez a iluminação, mas ainda não ensaiou”. “Ah, esqueci.” Assim, ensaiei, iluminei e fiquei enviando pedaços de filmes para o laboratório. Eu não era idiota. Não acreditava que fosse capaz de fazer aquilo muito bem, de modo que fiz o laboratório testar cada pedaço individualmente antes de fazer o positivo. Acabou dando certo.

Como foi que se deu Champagne [1928]?

Alguém teve essa ideia, vamos fazer um filme sobre o champanhe. E o meu pensamento foi – na verdade uma ideia um tanto piegas – por que não fazemos um filme sobre uma garota que trabalha nas adegas de Reims e sempre observa os trens que partem levando champanhe? Mais tarde, ela se muda para a cidade, torna-se uma espécie de prostituta, sofre bastante e acaba voltando ao antigo emprego; e, então, toda vez que ela vê o champanhe partir, sabe o que vai acontecer: “Isto vai causar algum problema para alguém”. Essa parte foi eliminada. Eles julgaram que era demasiado – não chegaram a usar a palavra “intelectualizado” –, mas não era entretenimento. De modo que terminamos com uma história mal-ajambrada, que foi escrita à medida que íamos fazendo o filme; acho que o resultado foi lamentável.

Como filme, Pobre Pete [The Manxman, 1929] não valia muito, mas nele há algumas coisas interessantes.

Bem, esse foi o meu último filme mudo – um argumento muito à antiga –, mais ou menos uma encomenda. Era um melodrama doméstico – a criança ilegítima, o irmão e o juiz –, uma dessas coisas cheias de coincidências: o irmão é advogado e a pobre moça se envolve com um pescador e assim por diante. Nada a dizer a respeito.

⁴Diz-se dos moradores e, especialmente, do modo de falar do East End londrino, a área de classe baixa da cidade.

Consta que você terminou Chantagem e confissão [Blackmail, 1929] como filme mudo e o advento do som fez os produtores decidirem refazê-lo introduzindo diálogos. Com isso, tornou-se o seu e da Inglaterra primeiro filme sonoro. Você aprovou a chegada do som?

Sim. Eu estava esperando por aquilo. Na verdade, quando ainda estava filmando a película sem som, eles me disseram que o último rolo seria sonoro. Não lhes disse, mas eu sabia que havia tanto visual naquilo que eu já tinha realizado que, aqui e ali, poderia voltar e introduzir certos sons em cenas que já haviam sido completadas. Assisti ao filme uma vez só desde então, e creio que ele mostra um pouco que os diálogos não fluem bem. Nas partes iniciais do filme, os diálogos aparecem quase como legendas. Mas creio que o valor do som para o cinema foi completar o realismo da imagem da tela. Era errado que um carro passasse silenciosamente – isso transformava todos os integrantes do público em surdos.

É verdade que a voz da heroína foi totalmente dublada por outra atriz?

Creio que naquela época a dublagem nem sequer existia, mas era outra garota. Ela sentada na lateral do set, com o seu próprio microfone. Tudo o que ela tinha de fazer era vigiar os lábios de Anny Ondra, a heroína, que era tcheca; ela estava fazendo o papel de uma garota inglesa, de modo que a chegada do som nos criou um problema. Contratamos uma atriz inglesa – ela se chamava Joan Barry –, que pronunciou as palavras enquanto a outra atriz só movia os lábios.

Exceto quanto à música, toda a primeira sequência é muda.

Sim. E eis aqui outra concessão – veja, a minha vida é repleta de concessões. Eu pretendia fazer com que *Chantagem e confissão* terminasse exatamente como começa – a prisão de um homem. Só que, desta vez, quem seria presa era uma mulher. Eu queria repetir todas as tomadas. Mas, naquele tempo, eles não toparam. Tinha de haver um final feliz. Do modo como eu queria fazer, o detetive não revelaria ao seu superior que aquela era a sua namorada. Ele iria em frente com o seu dever – o velho tema do amor e do dever. Eu iria repetir todas as tomadas do assalto, a entrevista e, finalmente, bang!, a porta da cela se fecharia por trás da garota; o detetive e o seu chefe percorreriam o corredor. Eu ficaria com eles enquanto lavassem as mãos no banheiro e depois os seguiria pelo corredor até o saguão, onde ele a tinha conhecido no início do filme. E o chefe diria: “O que você vai fazer esta noite, vai sair com a sua namorada?”. Ele responderia: “Não, esta noite não”. E se afastaria.

Cyril Ritchard não desempenha a cena de assassinato e sedução como vilão, não é verdade?

Sim, é verdade. Nesse ponto fiz uma coisa um tanto ingênua. Mesmo naquela época, eu considerava que não podíamos fazer com que um sujeito se comportasse como um brutamontes. Mas, então, o que fiz foi fazê-lo ficar de pé debaixo de um candelabro de ferro batido, o que fez com que a sombra criasse nele um bigode preto [a maioria os vilões do cinema mudo usavam bigode].

A perseguição no Museu Britânico foi rodada lá mesmo?

Não, foi toda feita por meio de um processo técnico. Acontece que no Museu Britânico nunca havia luz suficiente, de modo que empregamos o chamado processo Schüfftan. Coloca-se um espelho em ângulo de 45 graus e nele se faz refletir a imagem do Museu Britânico. Mandei tirar algumas fotos com exposição de meia hora – nove delas batidas em diversas das salas do museu –, e as transformamos em transparências, de modo que pudesse iluminá-las por detrás. O resultado é mais luminoso do que uma foto simples. Era como um diapositivo, com cerca de trinta por 35 centímetros. Aí, raspei o espelhado do espelho apenas nas partes em que eu queria que o homem fosse visto correndo, e construímos essas partes no *set*. Por exemplo, uma das salas era a egípcia – lá havia mostruários feitos de vidro. Só precisamos construir os batentes das portas que ligavam uma sala a outra. Colocamos até mesmo um homem olhando para dentro de um dos mostruários, mas no *set* ele não estava olhando para nada. Fiz nove tomadas desse tipo, e no *set* quase não havia nada construído. A administração do estúdio estava ficando preocupada com o prazo para a finalização do filme. Fiz tudo secretamente, porque os dirigentes do estúdio não conheciam nada sobre o processo Schüfftan. Dispus outra câmera ao lado, fotografando a inserção de uma carta, e mantive um sujeito na porta, de vigia. Quando o chefe da administração surgia, parecia que estávamos apenas filmando a inserção da carta. Depois que ele ia embora, eu dizia: “Muito bem, tragam o Schüfftan de volta”. Fiz as nove tomadas desse jeito. A perseguição no telhado foi feita com uma maquete. Só construímos o esqueleto de uma rampa, para que ele pudesse subir correndo.

Com a sua aparição em Chantagem e confissão foi a primeira vez em que você aplicou a brincadeira de ser visto na tela em algum ponto dos seus filmes?

Não, também posso ser visto em *O inquilino*, sentado em primeiro plano numa mesa, na cena da redação do jornal. E só fizemos aquilo porque não queríamos nos preocupar em contratar atores só para fazer aquele tipo de cena. Mas a minha primeira aparição significativa foi em *Chantagem e confissão*. Isso começou, realmente, com o filme sonoro. Em muitos dos meus filmes mudos, não fiz isso.

O que foi Elstree Calling [1930]?

Todo mundo que trabalhava no Elstree Studios participou um pouco desse filme; era uma espécie de resenha, o primeiro musical britânico. Só trabalhei nesse filme um dia, fazendo uma sequência com Gordon Harker.

Como que você decidiu fazer Juno e Paycock [Juno and the Paycock, 1930]?

Eu gostei muito da peça. Creio que o filme funciona direito, embora, pessoalmente, não fosse o meu território. Mas era uma das minhas peças prediletas, então imaginei que deveria fazê-la. Limitou-se à filmagem da ação transcorrida no palco. Gostaria de ter feito alguma coisa com aquilo, mas na verdade acredito que uma peça teatral é uma peça teatral – é projetada

e escrita com o arco do proscênio em mente, e creio que ao se ampliar esse espaço, ela se transforma em outra coisa.

Você se aborreceu?

Não, pois as personagens eram muito interessantes. Trabalhamos com os Irish Players, que eram ótimos. Na época, os problemas que enfrentávamos por causa do som eram interessantes. Não era possível incorporar o som posteriormente – era necessário registrá-lo no momento da filmagem, e a mixagem precisava ser feita no cenário. Lembro-me de uma tomada feita num estúdio minúsculo – um *close* do filho enrodilhado junto ao fogo, que eu queria filmar com *dolly*. Naquela época, por motivos de isolamento sonoro, a câmera ficava encerrada em algo que se parecia com uma cabine telefônica. Por isso, aquela cabine estava instalada no *dolly*. Os sons em *off* eram da família conversando na sala – eles tinham comprado um fonógrafo e ouviam uma canção chamada “If You’re Irish, Come into the Parlor”. De repente eles param devido à passagem de um cortejo fúnebre, e em seguida há o rá-tá-tá de uma metralhadora. Todos esses sons tinham de ser registrados ao mesmo tempo, e por isso, o estúdio estava repleto de gente. Havia uma pequena orquestra e o contrarregista cantava a canção prendendo o nariz, para produzir aquele som de fonógrafo antigo. Havia os atores dizendo as suas falas. Aí, do outro lado, eu tinha um coral com cerca de vinte pessoas para o enterro, e outro sujeito com o efeito de metralhadora. Quase não conseguíamos nos mover naquele estúdio minúsculo, por causa dos efeitos sonoros em *off*, só para um *close*.

Assassinato [Murder!, 1930] foi o único filme do tipo whodunit [“quem é o culpado?”] que você realizou.

Sim, porque esse tipo de filme não traz muita emoção ao público: um *whodunit* é como um jogo de palavras cruzadas. Obtém-se dez segundos de surpresa no fim do filme mas, até esse ponto – a menos que haja ramificações, como corpos adicionais e sei lá mais o quê –, não creio que seja propício ao suspense. Um filme *whodunit* é um exercício intelectual. Ao se ler um romance desse tipo, os dedos ficam o tempo todo coçando para abrir a última página.

Essa foi a primeira vez que usei voz simultaneamente à tomada de um rosto, sem que os lábios se movessem, para mostrar o curso do pensamento da personagem. Antes de O’Neill. E havia uma cena em que Herbert Marshall se barbeava ouvindo o rádio, e eu queria que estivesse tocando o “Prelúdio de Tristão”⁵. Botei uma orquestra de trinta figurantes no estúdio somente para esse rádio que tocava no banheiro.

Mary, a versão em alemão de Assassinato, que você filmou simultaneamente, teve muito sucesso?

Nenhum. Acontece que, embora eu falasse alemão, não tinha conhecimento do idioma nem dos detalhes finos de humor. Foi horivelmente difícil. Não apenas pelo fato de haver aspectos

.....
⁵“Tristão e Isolda”, Richard Wagner.

DISQUE M PARA MATAR



satíricos no filme. Embora fosse um filme *whodunit*, era também uma sátira sobre o teatro londrino, e coisas que eram engraçadas para a mente anglo-saxã não eram nem um pouco engraçadas para os alemães. Por exemplo, a diminuição da dignidade – qual é o símbolo disso? –, uma bola de neve que arranca uma cartola da cabeça de alguém. Isso não era admissível na Alemanha – não podíamos fazer isso. E encontrei todo tipo de problema. Quando existe um problema de idioma, não se consegue partir de um patamar limpo.

Qual é a sua opinião sobre The Skin Game [1931]?

Não alterei muito a peça de Galsworthy. Era um pouco mais aberto do que *Juno*. No entanto, não demais. Foi na verdade a filmagem de uma peça teatral.

Creio que a melhor sequência do filme é a do leilão, que você retratou toda do ponto de vista do leiloeiro; é a coisa mais visual de todo o filme.

Sim. Era uma peça com um tema social típico de Galsworthy – sabe como é, o aristocrata *versus* o sujeito em ascensão.

Ricos e estranhos [Rich and Strange, 1932] não foi de fato um thriller.

Não, era apenas uma história de aventura – um casal jovem faz uma viagem ao redor do mundo. De fato enviei uma equipe para dar a volta ao mundo e, assim, cobrir tudo. No fim, havia uma sequência divertida. O navio de carga em que viajavam sofre um acidente e é abandonado no mar da China, eles são resgatados por saqueadores chineses a bordo de um juncos. Depois, quando tudo termina, eles se encontram no saguão. Essa foi a minha aparição mais devastadora num filme. Eles me contam a história, e eu digo: “Não, não creio que isso dê um bom filme”. E não deu mesmo. Lembro-me de que nesse filme duas pessoas conversam – Percy Marmont e Elsie Randolph, que depois faria o papel da recepcionista do hotel em *Frenesi* [*Frenzy*, 1972]; nos primórdios, ela costumava ser a heroína dos filmes de Jack Buchanan. Fiz com que eles desempenhassem uma cena em que ambos falam ao mesmo tempo – interrompendo um ao outro e superpondo as suas falas. Tudo o que consegui com isso foi uma crítica em que o sujeito afirmava que os atores não sabiam as suas falas. E aquilo tinha me tomado meia hora de ensaios!

Creio que Number Seventeen [O mistério do número 17, 1932] de novo exhibe um ar germânico.

Sim, mas o filme era horrível. Só mais uma peça de teatro que eles tinham comprado – teve muito sucesso em Londres –, mas isso não se transferiu direito para o cinema. Um melodrama muito barato. Havia aquele velhote horrível, Leon M. Lion. A sequência que me divertiu foi a corrida entre o trem e o ônibus da Green Line. Isso foi a única coisa boa do filme. Numa sequência, trem e ônibus correm em direção à câmera e, de repente, o ônibus vira à direita, para o lado do trem. O público imagina: “Oh, Senhor, vão trombar!”, mas eu giro a câmera bem depressa e mostro uma ponte. Assim, o ônibus passa por sobre a ponte enquanto o trem passa por baixo.

A sequência realizada em maquete?

Sim, tudo em maquete.

O que foi Valsas de Viena [Waltzes from Vienna, 1933]?

O meu ponto mais baixo. Um musical, e, por fim, eles não tinham dinheiro para a música. Sabe, dizem que um diretor não é melhor do que o seu último filme. Mas, ironicamente, antes de fazer *Valsas de Viena* e, assim, atingir o fundo do poço, eu havia escrito *O homem que sabia demais* [The Man Who Knew Too Much, 1934] junto com um par de outros roteiristas. Mas estava na gaveta. Quando realizei *O homem que sabia demais*, o filme foi aclamado, e parecia que eu tinha me recuperado. Mas a ironia é que, ao menos para mim, o filme foi realizado antes de *Valsas de Viena*.

Você prefere O homem que sabia demais original ao remake que você fez nos Estados Unidos [1956]?

Não, na verdade não. O antigo é estruturalmente bastante precário.

Você já disse que era capaz de fazer passar muito mais coisas antigamente do que hoje em dia; o que você quis dizer com isso?

Creio que é por isso que na Inglaterra, em especial, há certa nostalgia em relação ao período inglês de Hitchcock. Por volta de 1935, o público era mais tolerante, e os filmes do período eram cheios de fantasia e não era necessário se preocupar demasiadamente com a lógica ou com a verdade. Quando fui para os Estados Unidos, a primeira coisa que tive de aprender foi que o público era mais questionador. Deixe-me dizer de outro modo – menos *avant-garde*. No primeiro *O homem que sabia demais*, as personagens saltam de um lugar a outro – primeiro estão numa capela, em seguida aparece uma velhinha com armas – e ninguém se importava. Pensava-se: “Uma velhinha com uma arma – isso é divertido”. Havia um humor subjacente, ao menos para mim, e menos lógica. Se a ideia agradasse, não importava quão despropositada fosse, era só fazer! Nos Estados Unidos, o público não aceitava isso.

Perto do início, qual era a função do suéter que se desfia?

É o fio da vida, que se rompe. Naquela época ainda era possível aplicar certa pretensão. Era também cômico. Combina-se um pouco de ação cômica com um rompimento do fio, quando o homem cai morto.

Como você realizou a sequência do Albert Hall?

Outra vez o processo Schüfftan. Fotografei o Albert Hall vazio a partir de cerca de nove ângulos diferentes, com o mesmo tipo de objetiva que usaria na ação, e empregando exposições longas para obter imagens claras e nítidas, que depois foram ampliadas para 36 por

45 centímetros. Dei isso a Matabnia, um artista famoso, que fazia quadros completamente expressionistas. Pedi-lhe que, em cada uma das fotos, pintasse o público. O motivo pelo qual escolhi mais de um ângulo era para não me obrigar a repetir imagens; de outra forma, o público se acostumaria e perceberia que as pessoas não se moviam. Transformei as fotos em transparências, voltamos ao Albert Hall e dispusemos o Schüfftan exatamente nas mesmas posições em que as fotos originais tinham sido batidas – obtendo um alinhamento exato. Com isso, o espelho refletia a pequena transparência com a plateia completa, e raspamos o espelhado aqui e ali – um camarote perto da entrada e a área da orquestra. No camarote, pusemos uma mulher abrindo o programa e assim por diante, de modo que a atenção era atraída imediatamente para o movimento. Todo o resto permanecia estático. Tivemos de fazer desse modo porque não dispúnhamos de dinheiro.

A briga de rua climática se baseou num acontecimento real?

Foi um incidente muito famoso, que recebeu o nome de Cerco da Rua Sydney. Havia uns anarquistas abrigados numa casa naquela rua, e tiveram de mandar buscar os soldados, porque a polícia não conseguia dar conta da situação. Winston Churchill foi até lá e dirigiu as operações. Tive grande dificuldade em retratar isso na tela, porque o censor não queria deixar passar. Ele chamou aquilo de uma mancha negra na história da polícia inglesa. Ele disse: “Você não pode incluir os soldados”. Respondi: “Bem, então vamos ter de fazer a polícia atirar”. “Não, você não pode fazer isso. Na Inglaterra, a polícia não tem armas de fogo. Se você quiser fazer aquelas coisas de Chicago, não permitiremos que sejam feitas aqui.” Por fim o censor cedeu e disse que eu poderia incluir a cena se fizesse com que a polícia fosse ao armeiro do local e retirasse armas variadas, para mostrar que eles não tinham familiaridade com armas. Idiotice. Ignorei isso, e fiz com que um caminhão carregado de armas chegasse ao local.

Como acontece em todos os seus filmes em que há perseguições, em Os 39 degraus [The 39 Steps, 1935] o herói foge tanto da polícia quanto dos criminosos de verdade.

Um dos motivos é estrutural. O público precisa sentir uma simpatia muito grande pelo sujeito que foge. Mas a razão básica é que o público fica imaginando: “Por que ele não recorre à polícia?”. Bem, como a polícia está atrás dele, ele não pode recorrer a ela, não é mesmo?

Não é verdade que é o sentimento de culpa de [Robert] Donat que o faz tão intenso?

Bem, sim, até certo ponto. Em *Os 39 degraus*, talvez se sinta culpado porque, no início, a mulher estava tão desesperada e ele não conseguiu protegê-la o suficiente – ele se desculpou, e ela foi morta.

Esse é um dos seus filmes prediletos? Creio que é um dos melhores da fase inglesa.

Sim. Gosto muito dele. O que aprecio nesse filme são as alternâncias súbitas e os saltos que se dão de uma situação a outra com tanta rapidez. Donat salta da janela da delegacia de

polícia com algemas penduradas de um braço, depara-se imediatamente com uma banda do Exército da Salvação, corre por uma viela e entra numa sala. “Graças a Deus que o senhor veio, Sr. Fulano”, dizem-lhe, e o colocam sobre uma plataforma. Aparece uma moça com dois homens, colocam-no num carro e o levam para uma delegacia, mas que na verdade não é uma delegacia – eles são espões. A rapidez das mudanças, isso é o fundamental. Se eu fizesse *Os 39 degraus* de novo, manteria aquela fórmula, mas na verdade, para funcionar, ela exige muito trabalho. É preciso empregar uma ideia atrás da outra, e com muita rapidez.

Como você fez em Intriga internacional.

Sim, uma espécie de *Os 39 degraus* americano.

Sabotador [Saboteur, 1942] foi também um bom exercício nessa direção.

Sim. Mas me lembro da abertura de *Os 39 degraus*: a crítica principal do *Observer* de Londres – creio que era Caroline [C. A.] Lejeune – estava sentada ao lado do crítico do *Daily Express*. Eles estão assistindo à cena do hotel, em que Madeleine Carroll consegue, por fim, retirar uma das algemas de Robert Donat. Eles estão deitados juntos na cama, ela se levanta, olha-o e então estende um cobertor sobre ele, de modo bastante sentimental. Nesse ponto, o crítico do *Express* se voltou para a mulher do *Observer* e disse “Ah, Deus, lá vamos nós outra vez – o sonho do amor jovem!”. E, aí, Madeleine Carroll se deita no sofá e, após um minuto, treme de frio, estende o braço, descobre Donat e se cobre com o cobertor.

A sua famosa teoria de McGuffin se originou nesse filme?

Creio que isso remonta às primeiras histórias de espionagem – certamente em *Os 39 degraus* e *O homem que sabia demais* – porque um espião está sempre atrás de algo. Mas do que ele está atrás? Lembro-me de que naquele filme a perseguição levava à Escócia, e iríamos instalar aeródromos subterrâneos nas faces de montanhas, e tudo terminava com Mr. Memory dizendo uma porção de coisas complexas e sem sentido, que pretendiam ser alguma espécie de fórmula para alguma coisa. Um McGuffin é algo com que as *personagens* se preocupam, mas o público não. Numa história de espionagem é preciso ter isso, mas na verdade não importa. Em *Intriga internacional*, eu como que reduzi isso ao mínimo. Cary Grant diz: “O que esse sujeito quer?”. E Leo G. Carroll responde: “Bem, digamos que ele seja importador e exportador”. “Do quê?” “De segredos do governo.” Isso foi o suficiente. Mas muita gente pensa que o McGuffin é a coisa mais vital de um filme – na verdade, é a menos importante.

De onde o McGuffin tirou o seu nome?

Não me lembro quem cunhou a expressão – creio que foi um editor de roteiros chamado Angus MacPhail, ainda no tempo da Gaumont-British. A ideia saiu de uma anedota: dois homens estão sentados num trem que se dirige à Escócia, e um pergunta ao outro: “Desculpe-me, senhor, mas o que há nesse pacote esquisito que o senhor pôs no bagageiro?”. “Ah”,

responde o outro, “é um McGuffin.” “Bem”, o primeiro homem, “mas o que é um McGuffin?” E o outro responde: “É um dispositivo para capturar leões nas Highlands escocesas”. E o primeiro pondera: “Mas não existem leões nas Highlands da Escócia”. “Bem” retruca o segundo, “então isso não é um McGuffin.” O que reduz tudo ao absurdo.

O que você achou de Agente secreto [Secret Agent, 1936]?

Gostei bastante de *Agente secreto*. Lamento que o seu sucesso não tenha sido grande, mas acredito que isso aconteceu porque se tratava da história de um homem que *não* queria fazer algo. Ele fora enviado para assassinar um espião alemão, deram-lhe um assassino para fazer o serviço, mas ele se enganou na primeira vez e matou o sujeito errado. Não se consegue torcer por um herói que não deseja ser herói. Creio que foi por isso que o filme não teve sucesso.

Sabotagem [Sabotage, 1936] possuía um aspecto mais sombrio do que a maioria dos demais filmes britânicos — provavelmente, por causa do incidente com a bomba, em que o menino é morto no ônibus.

Ah, aquilo foi um grande engano. Neste caso cometi um erro cardeal em termos de suspense. A bomba jamais poderia ter explodido. Quando se leva o público àquele ponto, a explosão, estranhamente, se torna anticlimática. Trabalha-se o público a tal grau que ele precisa de um alívio. Os críticos ficaram muito zangados. Uma mulher me disse: “Eu seria capaz de bater em você”. Todo mundo protestou contra aquilo. Mas o menino tinha de ser morto, por causa do argumento do filme. Mas a morte precisaria ter sido feita de outro modo, mantida implícita ou algo assim. Eu não deveria ter construído um suspense em torno dela.

Na cena da morte de Oscar Homolka há uma qualidade quase telepática. Como você conseguiu isso? Decerto não é atingida pela representação.

Não, não. É feita com tomadas das mãos, da faca, das suas posições e assim por diante. E ele sabe – ele sabe o que está por vir.

E aí você corta para os olhos dela — é uma cena muito estranha.

Foi um problema terrível conseguir alguma expressão do rosto de Sylvia Sidney. O rosto dela tinha uma qualidade de máscara. Na verdade, creio que foi isso o que me fez buscar outros meios.

No filme você introduziu um desenho animado de Walt Disney, Who Killed Cock Robin?. Como foi que você chegou a isso? A ideia da sala de exibição é repetida de forma semelhante em Sabotador.

Bem, tínhamos a ideia daquele cinema pulgueiro. E, obviamente, quando Sylvia Sidney perde o seu irmãozinho, o que se faz? Introduz-se o cinema na ação. Faz-se dele uma personagem.

Por que você escolheu o desenho de Disney?

Por que o seu título era *Who Killed Cock Robin?* [Quem matou o galo Robin?], e ela estava cismando sobre quem poderia ter matado o seu irmãozinho.

Fiquei imaginando se não haveria, da sua parte, a expressão de algum sentimento em relação a filmes nessa sequência.

Na verdade, não. Outra vez, foi só o uso do *background*.

Qual é a sua opinião sobre Jovem e inocente [Young and Innocent, 1937]?

Uma tentativa de fazer a história de uma perseguição com pessoas jovens. Na versão exibida nos Estados Unidos eles cortaram uma das melhores cenas, e que fazia parte da minha norma para aquela história – “jovens usados para fazer suspense”. A moça está ajudando o rapaz a fugir, e lhe diz: “Preciso ir para a casa da minha tia, prometi sinceramente, vai dar um problemão, o meu pai vai ficar sabendo, preciso ir para lá”. Por isso, eles vão para a casa da tia, onde transcorre a festa de aniversário de uma criança. Ele é apresentado e, claro, pretende prosseguir – ele está fugindo –, mas a tia insiste em que participem de uma brincadeira de cabra-cega. O clímax da cena se dá quando a polícia chega lá, e a tia está com os olhos vendados; ela dá a volta na sala, chegando cada vez mais perto do rapaz, e quase o agarra. Por pouco ele não consegue escapar dela. Bem, naquilo usei uma brincadeira infantil para fazer suspense. Mas quando se está lidando com melodrama, não se pode permitir que as personagens cheguem aonde querem – na verdade é um processo invertido, uma forma espúria de se contar uma história. Desenha-se o argumento e depois se introduzem as personagens. É por isso que não se conseguem caracterizações realmente boas. Não há tempo e, de qualquer modo, pode ser que elas não queiram chegar a lugar algum.

A dama oculta [The Lady Vanishes, 1938] é um dos seus filmes menos complexos, não acha?

É um filme muito leve. A história é inspirada na lenda de uma mulher inglesa que se hospeda com a filha no Palace Hotel de Paris, na década de 1880, na época da Grande Exposição. A mulher adoece, e eles mandam a mocinha atravessar Paris num veículo puxado a cavalo para obter remédios; isso consome cerca de quatro horas e, quando ela volta, pergunta: “Como está a minha mãe?”. “Que mãe?” “A minha mãe. Ela está hospedada aqui – está no seu quarto, número 22.” Eles sobem. O quarto é outro, o papel de parede é diferente, tudo está mudado. Conforme a lenda, a chave da história é que a mulher tinha peste bubônica e eles não queriam que ninguém soubesse que ela havia morrido, pois se isso acontecesse Paris se esvaziaria. Essa era a situação original, e filmes como *A dama oculta* são, todos, variações disso.

A situação cômica entre Basil Radford e Naunton Wayne não é realmente universal – na verdade, é humor tipicamente britânico, não é mesmo?

As personagens são tipicamente britânicas, porque os dois homens se levam muito a sério, e com isso se tornam cômicos. Aqueles dois construíram uma carreira em torno disso. Ima-

gino que se possa encontrar algum equivalente americano em Long Island, ou em algum lugar semelhante.

Alguns críticos afirmam que os seus melhores filmes feitos na Inglaterra. Você concorda?

Não, não concordo. Creio que a grande diferença é que na Inglaterra tem-se menos consciência do público do que nos Estados Unidos. Para começar, nos Estados Unidos fica-se sob a influência do sistema dos produtores. Afinal, quando cheguei aos Estados Unidos, o produtor era eu. Veja a Metro, com todos aqueles produtores. Selznick escalava diretores e roteiristas como se escolhem elencos.

Você acredita que os críticos têm certa atitude depreciativa em relação aos filmes americanos em geral e, portanto, consideram que os seus ingleses seriam mais íntegros?

Bem, creio que há certa quantidade de nostalgia envolvida. *A dama oculta* recebeu o prêmio do New York Film Critics, e *Os 39 degraus* foi um grande sucesso na Broadway.

Como foi que você acabou por realizar Jamaica Inn [A estalagem maldita, 1939]?

Convenceram-me a fazê-lo. Depois que assinei com Selznick para me transferir para os Estados Unidos, tinha tempo de fazer outro filme. Quando percebi no que aquilo ia se transformar, tentei escapar, mas já havia recebido dinheiro deles e não pude evitar.

Você teve problemas com Laughton?

Charles era um homem muito charmoso, muito gentil, mas ao mesmo tempo muito problemático. Ele teve grande dificuldade, muito grande, para entrar no papel. Ele levava tudo tão a sério que, de algum modo, se tornava exasperante. Além disso, para mim, o romance tinha uma falha fundamental: *A estalagem maldita* era nada mais do que o prelado que pregava aos domingos e afundava navios durante a semana. O fato de se dar a Laughton esse papel significava perguntar durante toda a semana: “Quem é? Quem é que está fazendo essas coisas?”. E só se podia chegar a uma conclusão: precisava ser Laughton. Quero dizer, isso era fatal.

É verdade que, originalmente, você se transferiu para os Estados Unidos para fazer um filme sobre o Titanic para Selznick?

Sim, o projeto era esse.

Ele tentou comprar um navio, ou algo assim, para fazer o filme?

Ele queria, mas não conseguiu. Era o *Leviathan* – um desses enormes navios entregues ao ferro-velho; ele queria alterar toda a superestrutura, rebocá-lo pelo canal do Panamá e afundá-lo na costa de Santa Monica. Era a coisa mais maluca de que eu já tinha ouvido falar. Imagi-

nei-me dirigindo-me à United States Line e dizendo: “Por favor, será que vocês poderiam me informar o preço do *Leviathan*?”. E o funcionário diria: “Perdão, mas o navio não está mais em operação, mas temos o *Manhattan* e o *Washington*”. “Não, não, não, não quero nenhum desses. Quero saber o preço do *Leviathan*.” “Mas, desculpe, senhor, o navio está desativado.”

Por fim, a representante de Selznick em Nova York, Kay Brown, teve realmente de ir até lá e perguntar. Um dos vice-presidentes da linha perguntou: “Bem, qual é a quantia que a senhora está autorizada a oferecer em nome do Sr. Selznick?”. E ela respondeu: “Setenta e cinco mil dólares”. Ele então disse: “Receio que isso não seria suficiente para cobrir a oferta dos ingleses, de 848 mil dólares. A propósito, para a sua informação, 75 mil dólares seria o que custaria só para rebocá-lo”. Mas imaginei o que aconteceria se ele tivesse conseguido o navio. Ele diria: “Aí está. Faça com ele o melhor possível”. Eu então pensaria, como é que se faria o melhor possível com isto? Começaríamos com um *close* de um arrebite e nos afastaríamos em *dolly*! Bem, um quilômetro e meio para trás teríamos todo o navio na tela. Mas ele não estaria mais ali, teria partido para as Bermudas. E aí o afundaríamos. Tiraríamos os plugues do navio e deixaríamos toda a coisa ir-se, com oito câmeras rodando. Aí alguém apareceria um tanto pálido, dizendo: “Todas as câmeras estavam desligadas. A eletricidade caiu e não pegamos o afundamento”. Então pensei quem é que iria contar para Selznick?

A ideia da ilusão versus realidade não é um dos motivos principais de Rebecca, a mulher inesquecível [Rebecca, 1940]?

Ah, sim, é claro. Todo o conceito da própria Rebecca é como um fantasma – está presente o tempo todo. Pode-se ler a mesma história em *His House in Order*, de Pinero. *Rebecca* era na verdade algo de Brontë, um exemplar romântico vitoriano em roupa moderna. Em certo sentido, era possível se irritar com a personagem de Joan Fontaine, porque ela nunca se impunha; ela deixava a Sra. Danvers dominá-la. Mas corresponde a aplicar um ponto de vista moderno ao que afirmo ser uma heroína vitoriana.

Rebecca, a mulher inesquecível não foi o primeiro filme em que você experimentou usar uma câmera móvel em vez de uma montagem?

É verdade, sim. Mas, apenas porque estávamos trabalhando numa casa grande. Na verdade, não creio que aquilo tivesse sido de fato acertado, porque, afinal, o olho precisa ver a personagem. Não deve ficar consciente de um movimento de câmera, a menos que se esteja fazendo *dolly* ou *zoom* com um objetivo específico.

Certa vez você afirmou que a própria casa era uma das personagens da história.

Sim, toda a sua atmosfera. Lembro-me de ter feito um truque com isso. Joan Fontaine está num cômodo fechado, e assim aponte um ventilador para os seus cabelos; embora não houvesse janelas abertas e não existisse motivo para os seus cabelos esvoaçarem, senti que o melhor modo de mostrar que ela sentia frio era agitar um pouco os seus cabelos. Trata-se, mais uma vez, de recorrer ao visual.

Quanto Selznick se envolveu na confecção do filme?

Selznick se envolveu no roteiro e na montagem. Quem de fato redigiu os diálogos foi Robert Sherwood, e Joan Harrison trabalhou comigo na parte inicial do tratamento.

Você diria que Selznick era um produtor interferente?

Ah, sim – bastante. Na verdade o grande choque que sofri foi depois de ter ensaiado uma cena e ter dito “bem, vamos rodar”, e a *script girl* dizer “espere um pouco – tenho de mandar chamar o Sr. Selznick”. Antes de se filmar uma cena, ele tinha de ser chamado para vê-la. Muito aborrecido. Lembro-me de que eu estava emprestado a ele por um bom dinheiro, e um dia ele me pediu para voltar e filmar uma cena com Jennifer Jones vendendo bônus de guerra. Era uma tomada da cintura para cima. Ele convocou Gregg Toland, que era o melhor *cameraman* e que tinha filmado *Cidadão Kane* [*Citizen Kane*, de Orson Welles], e a mim para dirigir – imagine, um boneco de Jennifer vendendo bônus de guerra. Assim, eu disse: “Bem, vamos lá”, e a moça disse: “Ah, o Sr. Selznick precisa ver isto”. Eu disse: “OK, mande chamá-lo”. Ao lado havia um enorme salão de baile vazio, que tinha sido usado num filme, com uma cadeira de junco. Levei a cadeira até um dos cantos do salão e me sentei. De repente, ouvi: “Onde está Hitch? Onde está Hitch?”. “Oh, ele estava aqui um minuto atrás – creio que ele foi por ali.” E Selznick olhou e viu aquele salão vazio e aquela figura sentada num canto. Eu disse: “Tudo pronto para você, David – tudo pronto”. “Não, não”, disse ele, “eu estava só imaginando se está pronto para você. Venha.” Aquela foi a maior sugestão visual que eu poderia transmitir.

Você concordava com as sugestões dele?

Nem sempre. Ele queria que, no final, a casa irrompesse em chamas, e que a fumaça formasse a letra “R”! Imagine.

Você ficou contente com Correspondente estrangeiro [Foreign Correspondent, 1940]?

Bem, para *Correspondente estrangeiro* eu tinha oferecido a Gary Cooper o papel de Joel McCrea. Sempre tive um trabalhão para montar os elencos de *thrillers* e filmes de suspense nos Estados Unidos, porque esse tipo de história era encarado como de segunda classe. Na Inglaterra, isso faz parte da literatura, e eu não tinha dificuldades em estrelar Donat ou qualquer outra pessoa. Nos Estados Unidos, isso me causou problemas o tempo todo – até usar Cary Grant, que é inglês. Depois, Cooper disse: “Bem, eu deveria ter feito aquilo, não é?”. Não creio, é claro, que a responsabilidade tivesse sido do próprio Cooper; acredito que foram as pessoas em torno dele que o aconselharam a não aceitar.

O desastre de avião no final é extremamente eficaz.

Aquilo foi feito num *set* grande – era enorme – todo um bloco da Goldwyn. Eles construíram um grande tanque de borracha com cerca de 1,20m de altura com três telas para projeções de

JANELA INDISCRETA





fundo e mais uma fuselagem. A asa que se soltava ficava sobre trilhos, de modo que, quando a fuselagem caía, a asa se separava; as asas ficavam e a fuselagem caía. Tudo isso sem cortes. E tudo era arranjado de modo a tornar possível recompor o conjunto para o *take* dois.

Como surgiu a ideia da sequência do moinho?

Pelo uso dramático da locação. Estamos na Holanda. O que existe na Holanda? Moinhos? Tulipas? Se o filme tivesse sido em cores, eu teria trabalhado uma tomada que sempre quis fazer, mas ainda não consegui. O assassinato num campo de tulipas. Duas figuras. O assassino – digamos que seja Jack, o Estripador – se aproxima por detrás da garota. A sombra avança sobre ela, ela se volta, grita. Imediatamente, a câmera se dirige para os movimentos dos pés em meio às tulipas. A câmera faz *dolly* para uma das flores, enquanto ao fundo se ouvem os sons da luta. Continuamos a nos aproximar e chegamos a uma pétala – ela enche a tela – e splash! uma gota vermelha de sangue pinga sobre a pétala. E seria o final do assassinato.

Por ser uma comédia abilolada, Um casal do barulho [Mr. & Mrs. Smith, 1941] parece completamente fora dos seus interesses usuais.

Fiz o filme como cortesia para com Carole Lombard. Ela me pediu para realizá-lo. O roteiro já estava escrito, e apenas entrei para filmar. Ela tinha ouvido falar da minha observação de que “atores deveriam ser tratados como gado”, de modo que, quando cheguei ao set, deparei-me com um pequeno curral com algum gado dentro. Foi ela quem arranhou aquilo.

O quê você pensa de Suspeita [Suspicion, 1941]?

O final correto de *Suspeita* – que não chegou a ser filmado, mas que eu queria fazer – era o seguinte: Fontaine escreve uma carta para a sua mãe, dizendo que está apaixonada pelo marido, mas acredita que ele seja um assassino. Ela não deseja mais viver, e está disposta a morrer pelas mãos dele, mas acha que a sociedade deve ser protegida dele. Ele se aproxima com o copo de leite fatal e lhe entrega. Antes de beber, ela pede: “Você colocaria esta carta para minha mãe no Correio?”, depois bebe o leite e morre. *Fade out. Fade in* para uma tomada curta: animado e assobiando, Cary Grant chega à caixa do Correio e enfia a carta lá dentro! Fim. Mas acontece que Cary Grant não poderia ser um assassino. Era o mesmo problema que enfrentei com Novello em *O inquilino*.

Mas o modo como você filmou o final de Suspeita implica algo muito mais sinistro do que o roteiro apresenta. Isso foi consciente?

Hum. Ele poderia tê-la matado ao chegar em casa. Na verdade, deixa-se em aberto. Eu não tinha qualquer sentimento positivo a respeito. Gostaria de ter podido terminar o filme do modo que queria. Foi uma concessão. Creio que teria sido melhor se tivesse mostrado os dois dentro do carro, com ele olhando por cima do ombro um tanto desanimado, por não tê-la empurrado. Perdeu a chance.

Ele é colocado numa situação semelhante ao que você fez em Frenesi.

Ah, sim, as suas ações são suspeitas, mas em *Suspeita* a ideia era adicionar elementos para a conclusão de que o assassino é ele, fazendo isso até o final – aumentando essa convicção todo o tempo.

Você ficou contente com Sabotador?

No meu entender, *Sabotador* não teve sucesso porque Robert Cummings não era adequado para o papel. Faltava-lhe dramaticidade, ele tinha o que se chama de “rosto de comédia”, e metade do tempo não se acredita nas situações. Pense na diferença entre isso e Robert Donat em *Os 39 degraus*. Além disso, do ponto de vista do público, no final do filme eu deveria ter invertido as posições de Cummings e Norman Lloyd quando eles estão na Estátua da Liberdade. O público ficaria muito mais ansioso se o herói estivesse em perigo, e não o vilão. Além disso, o filme estava sobrecarregado de ideias. Mas o que mais me irritou foi a escolha do brutamontes, Otto Kruger. Eu trabalhava com um conceito: naquela época, os fascistas eram do Meio-Oeste, americanos da primeira leva, e por isso eu queria Harry Carey, um homem com feições ocidentais, um fazendeiro rico. A sua mulher me procurou e disse: “Não posso deixar o meu marido fazer um papel desse tipo quando toda a juventude do país o encara com admiração”. Assim, não consegui usá-lo, e Kruger foi todo errado. Também tentei Barbara Stanwyck, mas tive de ficar com Priscilla Lane. Queria Barbara Stanwyck e Gary Cooper para fazer o filme crescer.

Em A sombra de uma dúvida [Shadow of a Doubt, 1943], Teresa Wright insiste em que ela e o seu tio são parecidos, e, no entanto, é ela quem se mostra mais ansiosa em suspeitar o pior dele.

Somente porque a atenção dela é atraída para ele, mais do que para qualquer outra pessoa. Olha-se para o tio adorado o suficiente e acaba-se por encontrar coisas.

Mas [Joseph] Cotten também não se mostra estranhamente simpático no filme?

Em todo assassino há simpatia; ou poderíamos denominar compaixão. Ouve-se falar de assassinos que sentem que foram enviados para destruir. Talvez aquelas mulheres tivessem merecido o seu destino, mas não era o trabalho dele fazer isso. Há um julgamento moral – afinal, ele é destruído no fim, não é? Inadvertidamente, a moça mata o seu próprio tio. Ela é o instrumento pelo qual ele cai nos trilhos do trem. O subtexto é que nem todos os vilões são negros e nem todos os heróis são brancos. Há cinza por toda parte.

Cotten ama realmente Wright no filme?

Não creio. Não tanto quanto ela o ama. E, no entanto, ela o destrói. Wright precisa. Não foi Oscar Wilde quem afirmou: “Destrói-se a coisa que se ama”? *A sombra de uma dúvida* foi para mim um filme muito gratificante – é um dos meus favoritos –, porque, ao menos uma



JANELA INDISCRETA

(c) NBC Universal

vez, houve tempo de preenchê-lo com personagens. Foi a mescla das personagens e do *thriller* ao mesmo tempo. Isso é muito difícil de fazer.

Nos créditos, você faz uma menção especial a Thornton Wilder. O filme é bem mais característico de Hitchcock do que Nossa cidade [Our town, 1940][do qual Wilder é o roteirista].

Bem, sei que isso é verdade, mas creio que o motivo pelo qual incluí aquele crédito foi sentimental, por ele ter sido tão cooperativo. Não era como um figurão que diz: “Isto é meu – é pegar ou largar”. Ele permitiu que eu o dirigisse, e fiquei grato por isso.

Você trabalhou o argumento?

Não, no argumento não, só no roteiro. Quando começamos, o argumento era um esboço de nove páginas. Alma também trabalhou na continuidade. Quando terminamos, Thornton, Alma e eu pegamos o trem Super Chief para Nova York, e eu disse: “Bem, Thornton, sinto que tenho necessidade de um polimento. O único modo de descrevê-lo é que, na nossa história, Santa Rosa é como uma cidade sem anúncios de néon. A sua história, o seu calor, a sua gente e as suas personagens – está tudo lá. Mas gostaria que contivesse uma tintura de moderno – só um pouco, aqui e ali”. Ele concordou. Por fim, eu perguntei: “Você tem alguma ideia quanto a isso?”. Ele respondeu: “Bem, a Metro tem um sujeito chamado Robert Ardrey”. E eu disse: “Não, não é isso o que quero dizer”. Mais tarde, usei Sally Benson, que escrevia histórias infantis, e que escreveu um pouco das coisas mais agudas.

Qual foi o seu interesse principal em Um barco e nove destinos [Lifeboat, 1943]?

Naquele filme, tentei provar que a maioria dos filmes é realizada em *closes*. Na verdade, foi um filme sem ambiente. Realizei-o por causa do desafio que representava. E era tópico. Houve gritos de protesto porque parecia que eu tinha feito com que o nazista, o papel de Walter Slezak, fosse mais forte do que todos os demais. Eu tive dois motivos para isso: a) o nazista era um comandante de submarino e, por isso, conhecia algo sobre navegação, mais do que as outras pessoas; e b) na analogia da guerra, ele era o vitorioso do momento. Os outros, que representavam as democracias, ainda não tinham se reunido e não tinham juntado as forças. Mesmo John Hodiak, que fazia o comunista, não estava seguro. Foi preciso uma coalizão de todos para que finalmente conseguissem derrubá-lo e se livrassern dele. Você sabia que Tallulah realmente odiava Slezak? Ela o castigou de verdade. Ao se sentar diante dele no barco, ela costumava dizer: “Seu nazista desgraçado!”. Coitado, ele não era nazista.

Por que o sujeito negro não se juntou aos outros quando eles atacaram o nazista?

Eu não deixaria que isso acontecesse. Ele era uma figura bastante religiosa, que recitava o Salmo 32, e senti que era uma personagem suave, com sentimentos. Teria sido equivocado fazê-lo atacar Slezak.

Qual é a sua opinião a respeito de Quando fala o coração [Spellbound, 1945]?

Bem, aquilo foi a primeira tentativa de tratar a psiquiatria no cinema. Na verdade, o filme se baseava num livro sobre um doido que assume o controle de um hospício. Uma história bizarra. O roteirista foi Ben Hecht, e ele era muito chegado à psicanálise. Tudo o que foi incluído no filme era autêntico e minuciosamente pesquisado por Hecht, que na época era muito atento a isso.

O que significa a abertura da porta quando eles se abraçam pela primeira vez?

Pedi que Ben Hecht descobrisse para mim qual seria o símbolo psiquiátrico para o início do amor entre duas pessoas, e ele apareceu com as portas.

Por que você recorreu a Dalí para as sequências de sonho?

Selznick imaginou que eu quis Dalí apenas por motivos publicitários. Não era fato. Senti que, se fosse realizar sequências oníricas, estas precisariam ser vívidas. Não creio que devêssemos recorrer ao velho efeito borrado que se obtém passando vaselina na borda da lente. O que eu realmente queria fazer – mas eles não queriam, por causa do custo – era fazer com que as sequências de sonho fossem filmadas nos fundos do estúdio sob sol brilhante, de modo que eles teriam de fechar a abertura da câmera em tal medida que a imagem resultaria hipernítida, contrastando com o resto do filme, que era ligeiramente difuso – aquele era o estilo do *camera-man*. Mas usei Dalí por causa da sua maestria e da infinitude que ele inclui nos seus temas.

Qual é a sua opinião sobre Interlúdio [Notorious, 1946]?

O velho tema do amor e do dever. A tarefa de Grant é fazer com que Bergman vá para a cama com Rains, o outro homem. É na verdade irônico, e Grant é amargo o tempo todo. Temos simpatia por Rains porque ele é a vítima de uma vigarice, e sempre somos simpáticos em relação à vítima, não importa o quão idiota ela seja. Também creio que o amor de Rains por Bergman era muito mais forte do que o de Grant.

Como se desenvolveu aquela longa tomada em movimento da famosa cena de amor na varanda?

Senti que os amantes deveriam permanecer abraçados, e que deveríamos nos juntar a eles. Assim, quando eles se dirigem para o telefone, a câmera os segue, nunca perdendo o *close* ao longo de todo o movimento, vai ao telefone e depois à porta – uma tomada contínua. Toda a ideia se baseava em não romper o momento romântico. Eu não queria cortá-lo. Era uma coisa emocional o movimento daquela câmera.

A ideia me veio muitos, muitos anos antes, quando eu me encontrava num trem, viajando de Boulogne a Paris. Era uma tarde de domingo e o trem se movia devagar através de uma cidadezinha chamada Ataples, nos arrabaldes de Boulogne. Havia uma antiga fábrica de tijolos vermelhos, no fim da qual estava um muro de tijolos, grande e alto. Ao pé do muro havia duas pequenas figuras – muito pequenas –, um garoto e uma menina. O garoto urinava

contra o muro, mas a menina segurava o seu braço e não o largava. Ela olhava para o que ele estava fazendo, depois se voltava para ver a paisagem, e de novo baixava os olhos para ver quanto ainda iria demorar. Foi aquilo que me deu a ideia. Ela não conseguia largar o braço do menino. O romance não deve ser interrompido, nem mesmo para urinar.

E como se desenvolveu a ideia daquela tomada do alto, em grua, que desce até a chave?

Outra vez, o uso do visual. É uma declaração que afirma: “Nesta atmosfera congestionada existe um elemento vital, o cerne de tudo”. Assim, tomando a sentença literalmente, naquela atmosfera congestionada toma-se a expressão mais ampla possível da frase e se desce à coisa mais importante – uma pequena chave na mão. É, meramente, uma expressão visual para dizer: “Todo mundo está se divertindo, mas não percebem que aqui se desenrola um grande drama”. E o grande drama tem o seu paradigma numa pequena chave.

Como você trabalha enquanto está filmando?

Bem, nunca olho pela câmera. O *cameraman* me conhece o suficiente para saber o que quero – e, quando há dúvidas, desenho um retângulo e esboço a tomada para ele. O ponto é que, antes de tudo, estamos trabalhando num meio bidimensional. Não se pode esquecer disso. Há um retângulo a ser preenchido. Preencha-o. Componha-o. Não preciso olhar através da câmera para fazer isso. Antes de tudo, o *cameraman* sabe muito bem que, quando componho, objeto quanto à inclusão de ar ao redor das pessoas e acima delas – porque creio que isso é redundante. É como o jornalista, que apara uma foto e fica só com o essencial. Eles têm uma instrução permanente – nunca deixar ar em torno das pessoas. Se quero ar, eu digo.

Bem, quando estou no *set*, não estou lá. Se observo a representação ou a cena – o modo como está sendo feita ou onde as cenas se encontram – estou olhando para uma tela, não me confundo com o *set* ou com os movimentos das pessoas. Em outras palavras, não sigo a geografia de um *set*, sigo a geografia da tela. A maioria dos diretores diz: “Bem, ele vai sair daquela porta, de modo que ele tem de andar dali até ali”. O que é chato como o diabo. E não só isso, faz com que a própria tomada resulte tão vazia e tão descosida que digo: “Se ele ainda está no clima – seja qual for o clima –, faça com que ele se desloque em *close*, mas mantenha o clima na tela”. Não estamos interessados na distância. Não me importa como ele atravessa a sala. Qual é o seu estado de espírito? Só se pode pensar sobre a tela. Não se pode pensar no *set* ou onde se está no estúdio – nada do tipo.

Qual é a sua opinião sobre Agonia de amor [The Paradine Case, 1947]?

Para mim, a escolha do elenco estragou os valores e toda a situação básica. Qualquer mulher bonita representa uma concessão ao mal – às vezes, a exterioridade do mal pode obscurecer a mulher verdadeira. Na história original, a personagem de Valli era um tanto baixa. Ela funcionou bem, mas o estúdio tinha Louis Jourdan sob contrato, e ele nunca deveria ter feito aquele papel. A sua personagem, que refletia a imoralidade da mulher, precisaria ser a de um cocheiro fedido, e deveria ter sido desempenhado por Robert Newton ou alguém assim. Peck

não era a pessoa acertada como protagonista. Deveria ter sido Ronald Colman ou Olivier, alguém mais digno e menos terra a terra. O ponto é que Peck se degrada ao se apaixonar por uma mulher capaz de aceitar qualquer homem – até um cocheiro. Obviamente, a mulher precisaria ser ninfomaniaca. Mas para Peck desistir de uma esposa elegante para ficar com aquela mulher, ele deveria estar obcecado por ela.

Você quis fazer Agonia de amor?

Era um dos projetos de Selznick – ele o comprou da Metro. Quando o projeto chegou, os roteiros, empilhados, chegavam a meio metro de altura. Roteiros completos, todos diferentes entre si.

Ele se aborreceu porque você só filmou o que precisava e não lhe deu espaço para impor cortes?

Muito. Acho que as suas palavras foram: “Não consigo acompanhar esse quebra-cabeça de cortes que você está fazendo”. É claro que não fiz aquilo para evitar que ele fizesse alguma coisa. É só o meu jeito de filmar.

Mas, na prática, aquilo evitou que ele remontasse o filme não é verdade?

Oh, sim, é verdade – ele teve de montar do jeito que foi filmado.

Festim diabólico [Rope, 1948] foi um dos seus filmes de caráter mais experimental, não é fato?

Só porque abandonei o cinema puro, num esforço de fazer com que a peça teatral se tornasse móvel. Fazendo com que a câmera fluísse, o filme estabeleceu o seu próprio ritmo. No filme não houve dissoluções ou lapsos temporais – era uma ação contínua. E creio que também deveria ter possuído um fluxo contínuo de narrativa da câmera. Creio que, tecnicamente, foi um erro, porque se abandonou o cinema puro para isso. Mas quando se toma uma peça que se passa num só ambiente, é muito difícil cortá-la.

Você, geralmente, se esforça de modo especial em fornecer ao público a geografia de um cômodo para orientá-lo?

Certamente. Se não fosse assim, as pessoas se confundiriam. E não se pode fazer isso numa tomada à distância, pois o olho não consegue absorver tudo. No teatro, o público olha para o *set* durante 39 minutos, e se orienta. No entanto, num filme, caso se use uma tomada distante – o que não faço –, aquilo fica na tela por três metros, que equivalem a sete segundos e meio. É impossível absorver tudo, de modo que o público deve ser orientado no curso do desenvolvimento da cena.

Sob o signo de Capricórnio [Under Capricorn, 1949] não foi um sucesso financeiro ou de crítica, mas os críticos da Nouvelle Vague francesa o consideram um dos seus melhores filmes.

Porque eles o assistiram pelo que é, e não pelo que as pessoas esperavam dele. No caso, era uma película de Hitchcock mas também de época, e que só mais para o final era apresentada como *thriller*, de um ponto de vista excitante. Lembro-me da observação de um crítico de Hollywood,

que escreveu: “Temos de esperar 105 minutos pela primeira emoção”. Eles esperavam algo e não o obtiveram. Esse era o principal defeito do filme. O elenco também estava errado. Trata-se, de novo, da história da dama e do cocheiro. Bergman se apaixona pelo cocheiro, Jo Cotten, que é preso e exilado para a Austrália, e ela o segue. Ela se degrada em nome do amor – esse era o assunto central. Cotten não era acertado para o papel. Eu queria Burt Lancaster. A personagem deveria ser um cocheiro lascivo que fedesse a estrume. Mais uma vez, o elenco resultou de concessões. Além disso, usei uma câmera fluida – talvez tenha me equivocado com isso, porque intensificou o fato de que não era um *thriller* – o filme fluía fácil demais.

***Você diria que a mobilidade da câmera, como você fez em
Sob o signo de Capricórnio, transmite ao público um certo romantismo?***

Sim, devido ao ritmo. Na verdade, aquilo foi uma ressaca oriunda de *Festim diabólico*, em que a câmera móvel havia sido concebida para preservar a unidade temporal e espacial; na verdade, era teatro. Conduzi a unidade como se o público estivesse no teatro, e lhes dei binóculos para que eles pudessem acompanhar as personagens.

Você acredita que o romantismo é uma característica básica da câmera móvel?

Sim, caso seja feito da maneira correta e se mantenha relação com os movimentos das pessoas. Há dois tipos de câmeras móveis: aquela que se movimenta com as pessoas e, portanto, não deveria ser observada porque o olho deveria permanecer fixado na figura humana; e aquela que se movimenta em torno de uma figura estática. Por exemplo, em *Cortina rasgada* [*Torn Curtain*, 1966], quando – na cena do quadro-negro – Paul Newman de súbito se dá conta e diz “Meu Deus, é brilhante!”, naquele instante eu só movi muito sutilmente a câmera na direção dele.

Por que você sempre desgostou de Pavor nos bastidores [Stage Fright, 1950]?

De novo, por causa da falta de realismo por parte de uma das personagens – o papel feito por Jane Wyman; ela deveria ter sido uma garota sardenta. Wyman se recusou a isso e eu tive de ficar com ela. A outra falha era que a ameaça não era grave o suficiente. A ameaça partia de Dietrich e do seu parceiro – os vilões eram eles –, mas não significam nenhuma ameaça, porque estavam, por sua vez, assustados. Assim, o que se estava fazendo naquela história? Escondendo completamente a ameaça. Os valores se confundiram. Uma porção de gente também reclamou porque o *flashback* da abertura era uma mentira. Mas por que uma pessoa não pode pregar uma mentira? Não sei. As pessoas reclamaram: “Ah, você trapaceou naquele *flashback*”. Ele não pode ser um mentiroso? Veja, toda vez que se rompe com a tradição, enfrentam-se problemas.

***Como é que você fez aquela notável cena do carrossel no final de
Pacto sinistro [Strangers on a Train, 1951]?***

Aquela foi uma sequência extremamente complicada. Havia uma tela para projeção de fundo e, por trás dela, um projetor enorme, originando a imagem na tela. No chão do estúdio havia

uma estreita linha de luz alinhada com a objetiva do projetor, e a objetiva da câmera precisava ficar alinhada àquela linha. A câmera não filmava a tela ou o que se passava nela; filmava luzes de certas cores; assim, a sua objetiva precisava se manter em linha com a lente do projetor. Muitas das tomadas no carrossel foram feitas com a câmera mantida em posição baixa. De modo que se pode imaginar o problema. O projetor precisava ficar numa plataforma alta, apontando para baixo, e a tela precisava ficar em ângulo reto com a linha da objetiva. Cada tomada demandava meio dia de ajustes. Tínhamos de mudar a posição do projetor toda vez que o ângulo mudava. A quebra do carrossel foi feita com uma maquete ampliada numa grande tela, diante da qual pusemos pessoas. Naquele filme fiz a coisa mais perigosa da minha vida, algo que não farei nunca mais. Quando o homenzinho rasteja por debaixo do carrossel que se movia, aquilo foi real. Se ele tivesse erguido a cabeça um pouquinho – fim. Mesmo hoje, quando penso naquilo, as minhas mãos suam – que risco eu assumi! Eu sabia o que estava fazendo, mas pensei: “Bem, espero que ele não erga muito a cabeça”.

O motivo básico pelo qual Granger vai atrás de Walker é para expiar a sua própria culpa pelo assassinato da sua mulher?

Decerto, ele sente como se ele próprio a tivesse assassinado. Mas Granger não era adequado para o papel. A Warners insistiu para que eu o usasse. Deveria ter sido um homem muito mais forte. Quanto mais forte o homem, mais frustrado ele se tornaria naquela situação.

Os jovens críticos franceses também consideraram A tortura do silêncio [Confess, 1952] um dos seus melhores filmes, embora não tenha tido muito sucesso de público.

Havia duas coisas erradas com *A tortura do silêncio*. Não apreciei trabalhar com Montgomery Clift, porque ele tinha métodos demasiadamente obscuros. Lembro-me de que, quando ele saía do tribunal, pedi-lhe que olhasse para cima, a fim de me permitir cortar para a imagem do que ele estava vendo no edifício do outro lado da rua. Ele respondeu: “Não sei se olharei para cima”. Bem, imagine. Disse-lhe: “Se você não olhar para cima, não vou conseguir cortar”. Foi assim o tempo todo. O mesmo ocorreu com Paul Newman em *Cortina rasgada*. Obviamente, como ator, ele gostava de fazer as coisas à sua maneira, o que traz dificuldades para mim – muitas vezes digo ao ator: “Bem, vá em frente, trabalhe um pouco – deixe-me ver se você está à vontade na cena”. Enfrentam-se problemas quando o ator faz as coisas ao seu jeito, pois isso interfere na montagem. Se ele não olhar para a direção certa, não é possível cortar. O problema com Cliff era o mesmo que ter alguém fazendo o papel de Jimmy Stewart em *Janela indiscreta* e que me dissesse: “Não creio que vou olhar para lá”. Bem, com isso, não se obtém um filme.

Anne Baxter também era completamente inadequada. Importei uma moça da Suécia – Anita Björk, que fizera o papel principal em *Frokenjulia* [1951; Alf Sjöberg] – eu queria uma desconhecida. É ridículo ambientar um filme em Quebec e mostrar uma estrela conhecida. Mas Björk chegou com um amante e uma criança ilegítima; isso se tornou público e a Warners disse: “Não podemos usá-la”. Tivemos de mandá-la de volta. Naquela altura, faltava uma semana para eu viajar para Quebec. Recebi mensagens de que deveríamos usar Baxter, pois eles não dispunham de mais ninguém.

Você acha que eles dormiram juntos durante a tempestade?

Espero que sim. Mas, como jesuíta, longe de mim encorajar esse tipo de comportamento.

Você acredita que Clift ficou tentado pela ideia de se tomar um mártir?

Sim, ele ficou tentado pela ideia. É claro que, no fim, ele se torna um mártir.

Clift e Baxter têm forte sentimento de culpa, porque, de certo modo, ficam contentes com o assassinato do homem, que, assim, deixou de perturbá-los, não é verdade?

Sim, mas na verdade ele não é culpado, por causa da consciência deles. Matar é uma coisa, mas não está fora da sua consciência, não está fora das suas mentes.

Qual foi o principal motivo de você decidir transformar Disque M para matar [Dial M for Murder, 1954], que tinha sido uma peça de sucesso, num filme?

Eu estava me protegendo. Quando as baterias secam, quando se está criativamente vazio e é necessário ir em frente, é isso o que chamo de se proteger. Toma-se uma peça de relativo sucesso, que não exige grande esforço criativo, e se realiza ela. Mantêm-se as mãos ocupadas, é tudo.

Eu também estava trabalhando num outro argumento, chamado *The Bramble Bush* [sem relação com o filme de 1960, da Warner], mas que não andava bem. A história era de David Duncan, e era sobre um sujeito que está no México e furta os documentos de identidade, ou o passaporte, de outro sujeito; até tentar usar o documento, ele não percebe que os papéis pertenciam a uma pessoa procurada pela polícia. Mas a ideia não se desenvolveu. A minha sensação é de que, quando se está nesse negócio, não se deve fazer nada, a menos que seja de um modo promissor.

Mas há outra faceta interessante sobre a peça teatral que é filmada: creio que algumas pessoas cometem o equívoco de tentar abrir a peça para a tela. É um grande engano. Creio que toda a concepção de uma peça é o confinamento no prosaetrio – é isso o que o autor usa dramaticamente. Mexer com isso é desfazer um suéter que acabou de ser tricotado. Desmancha-se e não se fica com nada nas mãos. Em *Disque M*, tomei cuidado para sair o mínimo possível. Mandei construir um piso de verdade, e tinha a fímbria de luz sob a porta, a sombra dos pés – tudo era parte da peça teatral –, e me assegurei de não perder essas coisas. De outro modo, saindo-se dali, terminaria com o quê? Um táxi chega, a porta se abre, as pessoas saem do carro e entram no apartamento. Creio que esse tipo de tomada é ridícula e maçante.

Em *Os pássaros* [*The Birds*, 1963], pode-se reparar que, quando Tippi Hedren visita a professora pela primeira vez, sabe exatamente onde está, de forma que para o carro na porta da escola – isso nos diz onde é que a escola se encontra –, depois ela vai até a casa da professora. Da segunda vez que ela vai lá, não preciso mais mostrar isso. Ela é apanhada já se dirigindo para a porta da casa. Lembro-me daquele antigo programa de TV chamado

Lineup, realizado em São Francisco; é totalmente feito de dois detetives que entram e saem de um carro e de casas. Era tudo o que conseguiam filmar em São Francisco, e depois iam para o estúdio. Absurdo.

Muitas das tomadas parecem ter sido compostas para o processo 3D.

Sim, eu tinha isso em mente, mas o filme não chegou a ser distribuído nessa versão.

A sequência do assassinato era muitíssimo convincente.

Bem, consegue-se alguma coisa aqui e ali, mas não considero que seja um grande esforço tomar um sucesso teatral e filmá-lo. Mesmo atores irlandeses fizeram *Juno e Paycock* cem vezes. Basta filmá-los. É uma habilidade comum do ofício. Nada além disso.

Em Disque M, Ray Milland parece mais gostável do que Grace Kelly ou Robert Cummings.

O nome disso é torcer para que o cara mau tenha sucesso. Em todos nós, o décimo primeiro mandamento fica dizendo: “Não serás apanhado”. Por exemplo, se um homem está arrombando um cofre e há um corte para alguém que sobe as escadas, o público diz: “Depressa!”. Em *Marnie, confissões de uma ladra* [*Marnie*, 1964] havia uma cena exatamente assim. Excetuando o assassinato, o público fica bastante satisfeito – eles não se importam se o sujeito rouba 1 milhão de dólares. Na tela, para eles, o roubo não é imoral. Eles desejam que o ladrão escape.

Janela indiscreta [Rear Window, 1954] já foi chamado de seu “filme-testamento”, ou seja, que se trata de uma obra que define o ponto de vista do diretor a respeito do que é aquele suporte. Em Janela indiscreta você demonstra a ideia de que o cinema é uma forma de voyeurismo. Você concorda com isso?

Sim. Para o crítico do *The Observer*, o filme era horrível, porque nele um homem bisbilhotava a vida alheia por uma janela. Creio que se trata de uma observação boboca. Todo mundo faz isso, é um fato conhecido; e, desde que não se vulgarize demais a situação, trata-se apenas de curiosidade. As pessoas não se importam com quem seja a outra pessoa – elas não conseguem resistir a espiar.

Você se referiu com frequência a Janela indiscreta como o melhor exemplo do que você entende por cinema puro.

É verdade, sem dúvida. Consegue-se de fato nesse filme o tratamento subjetivo, algo de que só o cinema é capaz. É claro que o romancista pode conseguir isso, pois pode escrever “ele pensou” e assim por diante, ou “ele cismou”, mas o cinema é capaz de mostrar o ponto de vista de um indivíduo e apanhar as suas reações, o seu estado de espírito. Não é possível fazer isso no teatro, porque se depende dos diálogos, das palavras, das atitudes etc.

Como você definiria o cinema puro?

O cinema puro é a junção de peças complementares entre si, da mesma forma que uma melodia é a junção de notas. No cinema há dois empregos principais do corte e da montagem: montagem para criar ideias e montagem para criar violência e emoções. Por exemplo, no final de *Janela indiscreta*, quando Jimmy Stewart é atirado pela janela, limitei-me a fotografar aquilo mostrando pés, pernas, cabeças. Montagem completa. Também fotografia à distância, ação integral. Não havia comparação entre as duas tomadas. Nunca há. Brigas de bar ou seja o que for que façam em *westerns*, quando eles derrubam o cara mau ou quando alguém dá um soco no outro e este voa por cima de uma mesa e esta se parte – quebram-se mesas em bares o tempo todo –, eles sempre filmam à distância. Mas é muito mais eficaz fazer isso por meio de montagem, porque o público se envolve muito mais – esse é o segredo da montagem no cinema.

O outro uso, é claro, é a justaposição de imagens que dizem respeito à mente do indivíduo. Faz-se um homem olhar numa direção, mostra-se o que ele vê, volta-se para o homem. É possível fazê-lo reagir de formas diversas. Pode-se fazê-lo olhar uma coisa, depois outra. Sem que seja necessário fazê-lo falar, pode-se mostrar a sua mente em funcionamento, comparando coisas – há total liberdade, não importa como se conduz a cena. Eu diria que o poder do corte e da montagem de imagens é ilimitado. Como o homem sem olhos de *Os pássaros* – a câmera fazendo *zoom* –, os saltos em *staccato* funcionam quase como se prendesse a respiração. É isso mesmo? Arf, arf. Sim. Diretores jovens sempre aparecem com a ideia: “Vamos fazer com que a câmera seja alguém, movendo-se por aí como se fosse a pessoa, e aí se coloca o sujeito frente a um espelho e o público o vê”. É um engano terrível. Bob Montgomery fez isso em *A dama do lago* [*Lady in the Lake*, 1946] – não acredito nisso. O que estamos fazendo, realmente? Estamos escondendo do público quem é a pessoa. Para quê? É tudo o que se consegue. Por que não mostrar quem é?

Em Janela indiscreta, Kelly parece ser o elemento dominante do relacionamento.

Sim, bastante. Ela é uma nova-iorquina ativa típica. Em Nova York há muitas mulheres assim, algumas delas mais parecidas com homens.

No fim, você sentiu que Stewart e Kelly acabariam por ficar juntos ou achou que o relacionamento seria um tanto detestável?

Ah, não sei – nunca me preocupei muito com isso. Eu duvidaria. Ele viajaria para realizar algum trabalho.

Stewart de fato não se entusiasma por Kelly até que ela se envolve com ele na aventura do assassinato.

Bem, é quando o instinto de proteger o outro o toma – ansiedade por ela.

A sequência em que ela vai até o apartamento do assassino e ele permanece na sua cadeira de rodas, incapaz de ação, é estranhamente tocante. Poderia ser interpretada como um retrato da impotência.

Sim, poderia – a impotência do gesso.

Você não usou uma trilha musical no filme — só um pouco de música incidental e sons locais. Como isso foi concebido?

Só imaginei que seria errado dotar o filme de um tema musical, porque havia tantas vozes e tantos sons que se interpunham. Mas eu deveria ter encomendado o pouco de música que há a um compositor popular. Cometi um equívoco e contratei um músico, Franz Waxman. A minha ideia era de que, no início, se ouvia um piano tocado com um só dedo, tentando tirar aquela música, e que o desempenho dele melhoraria à medida que o filme se desenvolvesse, usando as duas mãos, até que, no clímax, ele faria tocar um disco com a música completa.

Até certo ponto, isso pode ser percebido.

Não como eu gostaria.

Há algo de muito ambíguo na cena de confronto entre Stewart e o assassino, no final.

Bem, pobre coitado. É o clímax da bisbilhotice, não é verdade? “Por que você a matou?”, ele pergunta. “Se você não tivesse bisbilhotado, eu nunca seria apanhado.” Stewart não consegue responder. O que ele poderia dizer? Ele foi apanhado. Apanhado com o gesso na mão.

A luta entre eles foi muito convincente — toda feita em cortes. Você consideraria fazer algo daquele tipo com uma câmera levada na mão?

Isso é só um macete para diretores jovens, que também filmam todas aquelas flores fora de foco e montes de tomadas com teleobjetiva mostrando pessoas flutuando ao longo da 5ª Avenida. Não, a luta entre Stewart e Burr foi toda realizada a partir de montagens de cena individuais. Uma cabeça, um braço, um pé – isso leva o público direto para dentro da luta. Quando se permanece à distância, tudo fica também muito mais fraco. Por exemplo, vê-se um trem correndo pelo campo a um quilômetro de distância, e ele parece se mover lentamente. Já quando se fica a dois metros do trem, ele o derruba ao chão. Assim, aquela luta foi trabalhada deliberadamente, porque percebi que, se filmada à distância, resultaria em nada – seria só uma luta.

E, se a câmera é levada na mão, perde-se o controle.

Levar a câmera na mão vai contra todas as regras do cinema – o cinema é montagem –, são pedaços de filme, caso se deseje com apenas três fotogramas, que são colocados junto de outros pedaços de filme.

Você gostou do desempenho de Grace Kelly em Ladrão de casaca [To Catch a Thief, 1955]?

No filme, Kelly fazia uma mulher americana que não era frígida como a mulher americana típica, que só provoca, que só se veste para o sexo mas não o fornece – um homem lhe encosta a mão e ela imediatamente sai correndo para a saída da mãe. As mulheres inglesas são o oposto disso. Elas são as melhores. Na aparência, são nada – parecem professorinhas. Naquele filme, Kelly era uma mulher inglesa. Fria como o gelo por fora, mas rapaz, por dentro! Isso se mostrou da forma mais aguda no beijo no corredor. É como se ela tivesse aberto o zíper das calças dele. É claro que a cena dos fogos de artifício é orgasmo puro. Da mesma maneira que o túnel no fim de *Intriga internacional* é um símbolo sexual.

Kelly de fato preferiria que Grant fosse o culpado pelos furtos?

Ah, é claro. Vamos usar uma palavra amena – seria mais picante dessa forma, mais de acordo com a natureza do seu fetiche.

Como eram concebidas aquelas aberturas e os fechamentos sardônicos que você fazia?

Quando James Allardice (que era quem os escrevia) me procurou para perguntar qual tipo de apresentação eu queria que ele escrevesse para mim, respondi: “Bem, não lhe direi, mas vou mandar passar para você um filme que ainda não foi lançado, e que lhe dará uma ideia do que quero”. E mandei rodar *O terceiro tiro* [*The Trouble With Harry*, 1956] para ele.

Na verdade, O terceiro tiro é quase uma paródia de seu tema usual, da culpa — todas as personagens se sentem culpadas quanto à morte de Harry, para depois descobrirem que não tiveram nada com aquilo.

Sim, é verdade.

O humor era basicamente inglês — você imagina que foi por esse motivo que o filme fracassou comercialmente nos Estados Unidos?

Bem, é uma velha história inglesa, mas não creio que teria fracassado comercialmente se as pessoas da organização de distribuição tivessem sabido o que fazer com o filme. Isso porque, creio, aquele filme precisava de um manejo especial, mas em vez disso entrou na linha de montagem e deu no que deu. *O terceiro tiro* é muito pessoal para mim, porque envolve o meu senso de humor acerca do macabro. Incluí a fala de que mais gosto dentre todos os filmes que já fiz, quando Teddy Gwenn está puxando o cadáver pelos pés, como se fosse um carrinho de mão, e a solteirona aparece e pergunta: “Qual é o problema, Capitão?”.

Você seria capaz de realizar nas condições atuais um filme barato como O terceiro tiro?

Com a mesma quantia de dinheiro? Creio que sim. Mas, quando o filme foi realizado, Frank Freeman [que chefiava a Paramount] me disse: “Se você tivesse feito o filme com nomes co-



DISQUE M PARA MATAR

(c) Warner Brothers

nhecidos, teríamos faturado 6 milhões de dólares”, o que, naquela época, era um montão de dinheiro – em especial para um filme de orçamento barato. Mas não teria sido possível fazer o filme com nomes – não teria resultado no mesmo filme.

Certa ocasião, você me disse que, se permanecer abaixo de certo borderô, tem liberdade de fazer o que quiser; mas quando começa a estourá-lo, passa a se preocupar.

É isso mesmo. Porque é caro demais e, como acabei de dizer, a parada é ainda maior. Às vezes se faz um filme pequeno, como *Psicose*, e ele estoura. É algo inesperado, que só acontece uma vez na vida.

De todos os seus filmes mais antigos, por que você decidiu refazer O homem que sabia demais?

Senti que, para o público americano, continha elementos sentimentais que o tornariam mais interessante do que alguns dos outros filmes. O segundo *O homem que sabia demais* [1956] foi elaborado mais cuidadosamente do que o primeiro [1934], que, digamos, era uma criação espontânea, sem exame.

Como muitas das suas personagens, Doris Day reclama da falta de estímulo na sua vida, e aí é lançada num dilema terrível. É desse modo que você comenta as virtudes de uma vida simples?

Creio que há muito a se dizer em favor disso. Olhemos para mim do ponto de vista psicológico. Não sinto nada do que as minhas personagens sentem – não tenho desejos daquela espécie. Meu Deus, fiquei muito feliz casado com a mesma mulher por 46 anos. Não sinto qualquer identificação com nenhuma das minhas personagens. Se sentisse, não seria capaz de retratá-las com tanta objetividade como faço.

Em O homem errado [The Wrong Man, 1957], o seu retrato da polícia é especialmente assustador, pois eles fingem ser amigáveis todo o tempo.

É um truque, não é mesmo? Não tive ajuda nenhuma da polícia. Eles se recusaram a ter qualquer relação com o filme. Foi muito engraçado – não conseguimos sequer um camburão. Por isso, fizemos o que um dos detetives fez na história real: levou Balestrero [Henry Fonda] num automóvel desde a delegacia até o lugar de Manhattan em que fazem o reconhecimento das pessoas, e dali ao tribunal de Ridgewood para o pronunciamento, também num carro. Ele não deveria fazer isso, mas às vezes os detetives não querem se deslocar no camburão junto com todos aqueles prisioneiros, de forma que levam o sujeito num automóvel. Filmamos desse modo – como eles de fato fizeram. “Oh, não mostre isso – vamos lhe arrumar um camburão.” E nos arrumaram um.

Mas em *O homem errado* eu cometi um sério equívoco. Impus o diretor, algo que não deveria ter feito. Eu estava refilmando a realidade – um evento que havia ocorrido. Bem, não havia qualquer diretor presente quando os acontecimentos se deram. De modo que errei. Por exemplo, dramatizei o momento em que o culpado de verdade aparece. Eu estava com um grande close do italiano, Henry Fonda, rezando frente a uma imagem de Cristo pregada na parede. Preenchi

a tela com o seu rosto e aí dissolvi lentamente para uma cena noturna de rua em Queens, Long Island, na qual uma pequena figura anda em direção à câmera. Vai se aproximando cada vez mais – chega até a câmera, e o seu rosto se superpõe ao de Fonda. Dissolvo o rosto de Fonda, e fica o sujeito que é culpado. E se vê a semelhança entre os dois. E aí ele prossegue para fazer o que acabou por revelar. Mas aquilo foi uma imposição do diretor. Eu nunca deveria tê-lo feito.

Mas aquilo foi um modo muito eficaz de contar a história.

Sei disso. Mas quando se adota este tipo de expediente, o diretor não deve impor a sua própria presença. Não deve haver diretor por ali. Deve ser estritamente um documentário, sem qualquer consciência cinemática, feito por um repórter que mantém a câmera todo o tempo na mesma posição. Ainda assim, gostei de fazer esse filme, porque, afinal, aquele é o meu maior medo – o medo da polícia. E eu tinha tudo aquilo funcionando a meu favor.

Pensei muitas vezes numa cena em que um homem é levado para a cadeia na Inglaterra a bordo do que costumava se chamar de Black Maria; ele consegue olhar pela janelinha gradeada na porta traseira e vê as coisas que as pessoas estão fazendo, indo a um restaurante, voltando para casa, fazendo fila para entrar num teatro. E esse sujeito está indo para a cadeia, onde permanecerá provavelmente durante dez, quinze anos, e obtendo uma espécie de última olhada na vida cotidiana. Na verdade, senti bastante a parte inicial do filme, e gostei muito do clímax, quando o homem certo é descoberto – gostei da coincidência irônica. Mas fiquei perturbado com o fato de que, devido ao caráter documental, tivemos de acompanhar a história da mulher de Fonda, o que fez a história dele entrar em colapso.

Embora sofra o diabo, Fonda permanece são, porque na verdade é inocente, ao passo que a sua mulher se sente culpada, não confia nele e fica desequilibrada — a questão moral é essa?

Sim. E, provavelmente, havia algo por trás daquela história que não apareceu na tela. A família não quis saber de nós – eles sequer nos deixaram usar a mesma casa, porque o filme mostrava Balestrero sob uma luz favorável. E há uma teoria forte, segundo a qual ele não era o sujeito certinho que se pretendia mostrar. Ele jogava pesado, esse tipo de coisa. E descobrimos que, por parte da família da mulher, havia bastante antipatia em relação a ele.

Por que você terminou o filme com a explicação escrita de que a mulher acabou por se recuperar?

Creio que foi resultado de um esforço de criar uma sensação de realidade – que aquela história que se acabara de contar era real.

Um corpo que cai [Vertigo, 1958] é, na verdade, sobre o conflito entre a ilusão e a realidade.

Ah, sim. Fiquei muito intrigado com a situação básica, porque incluía tantas analogias sexuais. Cinematicamente, os esforços de Stewart em recriar a mulher eram exatamente os mesmos que ele desempenharia caso estivesse tentando despi-la, e não vesti-la. Ele não conseguia

tirar a outra mulher da cabeça. No livro, só no final da história se revela que as duas mulheres são na verdade a mesma. Sam Taylor, que trabalhou no roteiro comigo, chocou-se quando lhe disse: “Sam, o momento de dizer a verdade é quando Stewart se depara com a morena”. Ele perguntou: “Santo Deus, por quê?”. E eu respondi que, se não fizéssemos isso, como transcorreria o resto da história até que revelássemos a verdade? Um homem apanha uma morena e vê nela a possibilidade de semelhança com a outra mulher. Vamos imaginar isso na mente do nosso público: “Então agora você tem uma morena e vai transformá-la”. Que história estamos contando com isso? Um homem corteja uma mulher e, bem no final, descobre que é a mesma. Talvez ele a mate, ou seja lá o que for. E cá estamos de volta à velha situação: surpresa ou suspense. E chegamos à nossa velha analogia da bomba. Você e eu estamos aqui sentados, conversando, e há uma bomba na sala. Estamos conduzindo uma conversa bastante inócua, sobre coisa alguma. Chatice. Sem nenhum significado. De repente, bum! A bomba explode e o público se choca – durante quinze segundos. Vamos mudar. Fazemos a mesma cena, escondemos a bomba, mostramos que a bomba está situada ali, mostramos que deverá explodir à uma hora – e agora são quinze para a uma, dez para a uma –, mostramos um relógio na parede, voltamos à cena. *Agora* nossa conversa se torna muito vital, devido ao *nonsense*. “Olhe debaixo da mesa! Idiota!” Agora o público trabalha durante *dez minutos* em vez de ter uma surpresa durante quinze segundos.

Voltemos agora a *Um corpo que cai*. Se escondemos a verdade do público, as pessoas irão especular. Obterão uma impressão muito difusa do que está acontecendo. “Ora, Sam”, disse eu, “uma das coisas fatais no suspense é trabalhar com uma mente confusa. Nessa condição o público não se emociona. Deve-se esclarecer, esclarecer, esclarecer. Não se pode deixá-los pensar “não sei quem é essa mulher; quem é ela?” Assim, eu disse: “Vamos pegar o touro a unha e mostrar tudo em *flashback*, bang!, naquele momento – vamos mostrar que é a mesma mulher”. Então, quando Stewart a procura no hotel, o público pensa: Ele não sabe de nada. Em segundo lugar, não havia motivo para a resistência da garota no início do filme. Agora existe um motivo – ela não quer ser descoberta. É por isso que não quer se vestir de cinza, não quer tingir os cabelos de loiro – porque, no instante em que fizer isso, se entregará. Dessa forma, agora existem valores adicionais trabalhando a nosso favor. Jogamos com o fetiche dele de recriar a mulher morta, e ele fica obcecado com o orgulho de transformá-la. Até mesmo quando ela volta do cabeleireiro, os cabelos loiros estão escorridos. E ele diz: “Levante os cabelos”. Ela responde: “Não”. Ele diz: “Por favor”. E agora, o que ele está dizendo a ela? “Você tirou tudo, menos a calcinha e o sutiã – por favor, tire-os.” Ela responde: “Tudo bem”. Ela entra no banheiro. Ele espera que dali saia uma mulher nua, pronta para ir para a cama com ele. A cena é isso.

Bem, no instante em que ela sai, o que ele vê é um fantasma – ele vê a outra mulher. É por isso que filmei em verde. Acontece que, na parte inicial – que reside puramente na cabeça de Stewart –, quando ele observa aquela garota que vai de um lugar a outro, enquanto ela na verdade estava fingindo, comportando-se como se fosse uma mulher do passado –, para obter uma atmosfera sutilmente onírica apesar do sol a pino, realizei a filmagem com um filtro de neblina, alcançando assim um efeito esverdeado – neblina no sol. É por isso que, quando ela sai do banheiro, mostrei-a sob luz verde. Foi também por isso que escolhi o Hotel Empire na rua Post – porque fora da janela havia um anúncio em néon. Eu queria filmar o tempo todo

INTRIGA INTERNAZIONALE



aquela luz verde piscante. Assim, quando viemos a precisar dela, ela estava lá. Introduzi o filtro de neblina e, quando ela se aproximou, por um instante ele viu uma imagem do passado. Aí, quando o rosto dela chegou mais perto, retirei o efeito, e ela retornou à realidade. Ela voltara de entre os mortos, e ele sentiu aquilo, e soube, e provavelmente ficou estupefato – até que viu a medalhinha e percebeu que tinha sido enganado.

Como foi que você realizou aquela tomada em que Stewart a beija no quarto do hotel e se recorda do passado, no estábulo?

O set era montado em círculo – o estábulo e o quarto de hotel – um set de 360 graus. Colocamos a câmera no meio e a giramos. Depois, projetamos na tela plana. Coloquei-os numa plataforma giratória e só a giramos em frente à tela e filmamos. O motivo para isso foi que eu não queria introduzir *flashbacks* de novo, mas queria que ele sentisse que tinha retornado ao estábulo, e queria mostrar isso visualmente.

Por que você situou a história em São Francisco?

O fator-chave em toda a história era a torre da igreja, ligada ao assassinato. E a igreja precisava despertar algum interesse, deveria ser um lugar visitado, ao mesmo tempo que deveria se situar num lugar remoto, de modo a permitir que o assassinato fosse cometido confortavelmente e, digamos, sem interrupções. Mas nos Estados Unidos não existem igrejas nas pequenas cidades, como existem na França – originalmente, a história era um romance francês chamado *From Among the Dead* –, e sim antigas missões. Eu sabia da existência de San Juan Batista, perto de São Francisco, e em certo período a igreja possuiu uma pequena torre, embora hoje ela não exista mais. Por isso, filmamos lá e depois montamos o resto contra esse fundo.

Há um detalhe muito interessante a respeito daquela casa em que ele enxerga a garota na janela. A mulher que toca a casa – o papel de Ellen Corby – foi copiada de forma exata de uma pessoa real. Ela tinha alguns inquilinos e costumava se instalar em casas que, daí a um ano, seriam derrubadas. Quando o aviso de demolição vencia, ela se mudava com os seus inquilinos. Desse modo, ela conseguia baratear o aluguel e outras coisas. Um expediente interessante esse de lugar.

Na verdade, é a tragédia de um homem que se apaixona por uma ilusão, não é? E perde duas vezes. O fato de Kim Novak ser uma garota bastante comum toma ainda mais dolorido o fato de ele ficar tão obcecado pela ilusão.

Certamente.

No final há um momento muito tocante, em que ele diz: “Eu a amei tanto, Madeleine”, pouco antes de ela morrer. Creio que foi um dos melhores desempenhos de Stewart.

Ah, sim.

De modo geral, qual é a sua técnica em lidar com os atores?

Eu não os dirijo. Falo com eles e explico o que a cena representa, qual é o objetivo, por que eles estão fazendo certas coisas – porque eles se ligam ao argumento e não à cena. A cena se relaciona com a história, e aquele momento faz isto ou aquilo pela história.

Como tentei explicar a Kim Novak em *Um corpo que cai*, “Você está mostrando um monte de emoções no rosto. Não quero nada disso. Quero que o seu rosto mostre apenas aquilo que queremos contar ao público – aquilo em que você está pensando”. Disse-lhe: “Deixe-me explicar. Se você mostrar muitas emoções redundantes no rosto, é como pegar uma folha de papel e escrever em toda ela – encher o papel com coisas escritas. Mas você quer escrever uma frase para que alguém leia. Se há muitas coisas escritas, o público não consegue ler. É muito mais fácil ler se a folha de papel estiver vazia. É assim que o seu rosto deve estar quando precisarmos mostrar uma expressão”.

Intriga internacional parece ser a sua palavra final no que diz respeito a filmes de perseguição.

É verdade – é o *Os 39 degraus* americano; pensei muito tempo sobre esse filme. É uma fantasia. Todo o filme é resumido no título – na bússola não existe uma marcação que diga “norte-noroeste” [o título original do filme é *North by Northwest*, que significa norte para o noroeste]. No cinema, a área em que mais nos aproximamos da abstração é o uso livre da fantasia, que é o que me ocupa. Não trato daquelas coisas relacionadas à vida real. Naquele filme só ficou faltando uma sequência: a linha de montagem de Detroit. Não consegui incluí-la. Eu queria uma cena com diálogo – dois homens conversando enquanto percorrem a linha de montagem e, por trás deles, um automóvel vai sendo montado. A sequência se inicia com um chassi nu e continua enquanto o carro é construído. E os homens conversam – a conversa precisaria ter alguma relação com automóveis – até que, por fim, o carro é abastecido com gasolina e um dos homens sai dirigindo-o. Bem, eu queria que o carro chegasse ao fim da linha de montagem, que eles abrissem a porta, olhassem dentro, e um cadáver caísse de lá.

Como você teve a ideia para a sequência do avião que lança inseticida?

Isso se situa no capítulo de evitar os clichês. Quando uma garota envia um homem a certo endereço, o clichê é o de que ele fica esperando na esquina à noite, sob um poste de iluminação, a luz brilhando nos paralelepípedos molhados por uma chuva recente; o rosto aparece numa janela, por trás de persianas que se fecham rapidamente, e aí se corta para um gato preto que se esgueira ao som de uma música estranha. Bem, qual é a antítese disso? Nada! Sem música, sol brilhante, nada além de uma plantação – nenhum vão ou recesso onde se esconder. Agora, coloca-se um homem de terno nesse ambiente. Deixa-se o público especular – pois lhe foi dito de maneira explícita que, de uma forma ou de outra, algo vai lhe acontecer – sobre de onde a ameaça virá. E acaba por vir do céu, na forma de um avião. Mas, no processo de evitar o clichê, eu fui mais além: quando se usa um instrumento como um avião de aspergir inseticida, é preciso fazer com que ele também faça o seu serviço, além

de atirar contra a personagem. Por isso, pusemos o milharal para que Cary Grant pudesse se esconder no seu interior, e aspergimos a plantação. Aquilo completava o ciclo.

Na verdade, Mason não age como vilão.

Não, durante todo o transcorrer do filme não o fiz praticar um único ato grosseiro. No esforço de evitar que ele se comportasse como um brutamontes, dividi-o em três: o próprio Mason, que precisa apenas acenar com a cabeça. Dei-lhe um secretário um tanto soturno, desempenhado por Martin Landau – o rosto de Mason. E o terceiro – Adam Williams – incorporava a brutalidade.

Você declarou que Psicose [Psycho, 1960] foi o seu filme mais “cinemático” desde O Inquilino.

Eu estava pensando no estilo do filme e no uso do cinema; o visual, apenas. Em ambos os filmes, muito claramente o padrão era a criação de um universo imagético para preparar o público – estabelecer um clima –, incutir-lhes tanta apreensão e medo no início que, à medida que o filme prosseguia, o público passasse a trabalhar para nós. Ao mostrar detalhadamente a cena do chuveiro, ao longo do progresso do filme a manifestação de horror na tela poderia diminuir. Mas na mente do público ela aumentava.

Você fez a mesma coisa em Frenesi.

É verdade – a mesma coisa.

Você de fato considera Psicose essencialmente um filme com senso de humor, como me disse certa vez?

Quando digo humor, quero dizer que é o meu humor que me permite lidar com a arbitrariedade da coisa. Se eu estivesse contando a mesma história a sério, contaria um estudo de caso, e nunca o trataria como mistério ou suspense. Seria, simplesmente, o que o psiquiatra relata no final.

Em Psicose, na verdade você dirige o público, mais do que os atores.

Sim. É o uso do cinema puro, para transmitir emoções à plateia. O filme foi realizado com recursos visuais projetados de todas as formas possíveis, tendo em vista o público. É por isso que o assassinato no banheiro é tão violento – porque, à medida que o filme avança, há menos violência. Mas aquela cena permanece de modo tão intenso na mente do público que não é necessário muito mais. Creio que, em *Psicose*, não há identificação com as personagens. Não havia tempo de desenvolvê-las e não havia necessidade disso. O público atravessa os paroxismos do filme sem consciência de Vera Miles ou de John Gavin. Eles são apenas personagens que conduzem o público através da parte final do filme – eu não estava interessado nelas. E, sabe, ninguém jamais menciona o fato de eles participarem do filme. É triste para eles.

JANELA INDISCRETA



Você pode imaginar como as pessoas da administração do estúdio montariam o elenco desse filme? Eles diriam: “Bem, ela é morta logo no primeiro rolo, de modo que vamos colocar qualquer pessoa nesse papel e atribuir a Janet Leigh a segunda parte do filme, em que há o interesse amoroso”. É claro que se trata de uma maneira idiota de pensar. O ponto do filme é matar a estrela – é isso o que o torna tão inesperado. Essa foi a razão fundamental para mostrar o crime ao público logo de início. [Nos cinemas, não se permitia a entrada na plateia após o filme ter começado.] Se as pessoas entrassem com o filme a meio caminho, perguntariam “Quando é que Janet Leigh vai aparecer?”. No suspense não se podem admitir pensamentos nebulosos.

A tomada final, em que o carro é retirado de dentro do pântano, pretendia indicar ao público que, ao menos, o dinheiro era recuperado?

Não, não creio que fosse isso – não era o dinheiro – isso teria sido um motivo pequeno demais. A razão disso era mostrar que as consequências do que ele fizera acabariam por aparecer. Em certo sentido, era uma manifestação material do que havia emergido da explicação do psiquiatra.

Em Psicose você fez experiências com técnicas de TV?

O filme foi realizado por uma unidade de TV, mas apenas por motivos econômicos, pela rapidez e economia de filmagem, atingida por meio da minimização do número de cenários. Nós lentificamos o filme toda vez que se tornava realmente cinemático. A cena do banheiro tomou sete dias de filmagens, enquanto a do psiquiatra, no final, foi feita em um dia.

Qual foi a contribuição de Saul Bass para o filme?

Apenas nos créditos. Ele me perguntou se poderia fazer uma sequência de *Psicose*, e eu respondi que sim. Assim, ele fez uma sequência no papel, desenhos do detetive subindo a escada antes de ser morto. Um dia adoei, telefonei para o estúdio e disse ao assistente para fazer aquelas tomadas como Bass as tinha planejado. Havia cerca de vinte delas; quando as vi, disse: “Não podemos usar nenhuma delas”. Contada do modo dele, a sequência indicaria que o detetive representava uma ameaça. Mas ele não era. Tratava-se de um homem inocente e, portanto, a tomada deveria ser ingênua. Não precisávamos trabalhar mais o público! Isso já tinha sido feito. O simples fato de ele subir a escada já era o suficiente. Bastava manter a simplicidade. Sem complicações. Uma tomada.

Você pretendia transmitir alguma implicação moral com filme?

Não creio que se possa assumir alguma postura moral, porque se está lidando com pessoas distorcidas. Não é possível aplicar a moralidade a pessoas insanas.

Em Os pássaros, assim como ocorre em muitos dos seus filmes, você toma pessoas comuns, essencialmente simples, e as situa em circunstâncias extraordinárias.

Isso é feito para obter identificação com o público. Em *Os pássaros*, o início é muito leve – a moça encontra o rapaz, e aí ela entra direto numa situação complicada; a relação pouco

natural do rapaz com a sua mãe, e a professora que o defende. A moça, que é apenas um divertimento passageiro, dá de frente com a realidade pela primeira vez. Isso se transforma numa catástrofe e assim ocorre a transição da moça.

Para você, do que o filme trata?

De modo geral, do fato de as pessoas serem muito complacentes. A moça representa a complacência. Mas acredito que, quando as pessoas crescem diante de dificuldades – quando ocorre a catástrofe –, elas se saem bem. A mãe entra em pânico porque no início é tão forte, mas na verdade não é – é só uma fachada –, ela estava substituindo o marido pelo filho. Ela é a personagem fraca da história. Mas a moça mostra que as pessoas são capazes de parecerem fortes quando precisam enfrentar situações difíceis. É como as pessoas de Londres durante os bombardeios da guerra.

O filme não é, também, uma visão do dia do Juízo Final?

É. E não sabemos como eles vão escapar. É certo que a mãe permanece assustada até o fim. A moça era corajosa o bastante para enfrentar as aves e tentar derrotá-las. Mas, como grupo, eles eram vítimas do dia do Juízo. Para o público comum, eles fogem para São Francisco – mas brinquei com a ideia de fazer uma dissolução lenta no carro – com eles olhando – e aparecer a ponte Golden Gate, coberta de aves!

Como foi que você escolheu Os pássaros como veículo?

Senti que, após *Psicose*, as pessoas esperariam algo que o superasse, antes de passarem para outra coisa. Reparei que, em outros filmes de “catástrofe”, como *A hora final* [*On the Beach*, de Stanley Kramer, 1959], as histórias pessoais nunca eram de fato parte essencial. Lembro-me de um filme chamado *Orgulho e paixão* [*The Pride and the Passion*, de Kramer, 1957], que era sobre transportar uma arma enorme. Bem, toda noite eles paravam e passavam a um pouco de histórias pessoais; na manhã seguinte, voltavam ao canhão. O planejamento era horrível, não havia integração. Eles não perceberam que as pessoas continuavam a viver enquanto carregavam aquela arma.

Essa foi uma das coisas que decidi tentar evitar em *Os pássaros*. Comecei deliberadamente com um comportamento normal, sem maiores consequências. Ao usar um estilo ameaçador nas legendas de abertura, fiz uma concessão. Por mim, eu teria usado desenhos chineses de aves, muito leves e muito simples – desenhos pequenos e delicados. Não fiz isso porque senti que as pessoas poderiam se impacientar, pois teriam sido submetidas à campanha publicitária, e perguntariam: “Quando é que os pássaros vão aparecer?”. É por isso que, de vez em quando, eu dava uma sacudida no público – a ave que se choca contra a porta, bang!, aves nos cabos elétricos, a ave que bica a garota. Mas senti que era vital que usássemos bem o tempo, para fazer o público ser absorvido pela atmosfera antes da chegada dos pássaros. De novo, fantasia. Mas tudo deveria ser tão real quanto possível – os ambientes, os cenários, as pessoas. E os pássaros precisariam ser domésticos – sem abutres ou aves silvestres de qualquer espécie.

Há uma porção de trucagens no filme.

Tinha de haver. No filme há 371 tomadas trucadas, sendo que a mais difícil foi a última. Ela é composta de 32 pedaços de filme diferentes. Só dispúnhamos de um pequeno número de gaivotas. Por isso, o primeiro plano foi filmado em três seções, da esquerda para a direita, até as aves pousadas no parapeito. As poucas gaivotas que tínhamos aparecem no primeiro terço; nós as refilmamos para o segundo terço – e, para o terço da direita, usamos as mesmas gaivotas. Bem acima das cabeças dos corvos há uma seção média comprida e estreita, ao longo da qual as gaivotas se espalham. A saída do carro, com aves por todo lado, estava em outro pedaço de filme. O céu era outro pedaço, bem como o celeiro à esquerda, e assim por diante. Tudo foi juntado no laboratório.

De modo geral, qual é a sua opinião sobre o uso de trucagens e efeitos especiais de laboratório?

São um meio para se atingir um objetivo. Deve-se atingir o objetivo de alguma forma. Uma coisa muito importante sobre *Os pássaros*: eu nunca perguntei “é possível fazer isto?”, porque nesse caso o filme nunca teria sido realizado. Qualquer técnico teria respondido “é impossível”. Assim, eu nem sequer levantei a questão, mas dizia simplesmente: “Eis o que vamos fazer”. Ninguém percebe que, se não tivéssemos realizado trabalho técnico pioneiro, o filme não teria sido feito. *Cleópatra* [1963; Joseph L. Mankiewicz] ou *Ben-Hur* [1959; William Wyler] são nada perto disso – só montanhas de gente e paisagens. O que o treinador de aves fez foi fenomenal. Veja como os corvos perseguem as crianças pela rua – mergulham em torno delas, pousam nas suas costas. Foram precisos vários dias para organizar aquelas aves no capô do carro e fazê-las voarem no momento certo. *Os pássaros* teria custado facilmente 5 milhões de dólares, caso Bob Burks e o resto da equipe não tivessem funcionado como técnicos.

Em retrospecto, qual é a sua opinião sobre o filme?

Como toda história que trata de um evento, creio que sofre com o conflito entre a história pessoal e o evento – a invasão dos pássaros. Na história original, Daphne du Maurier usou um fazendeiro simples e comum e sua mulher – eles não significavam nada. Se examinarmos as primeiras histórias de “eventos” – as coisas de H. G. Wells, como *The War of the Worlds*⁶ –, creio que, na verdade, se tratava de ficção científica, mas ainda assim lidavam com eventos cataclísmicos em que a história pessoal era sempre secundária. Esse era o grande problema com *Os pássaros*. A história pessoal não era muito consequente. A garota, a figura central, não era nada. Era a filha avoadada de um rico de São Francisco – ela não tinha nenhuma profundidade. Uma olhada ocasional no seu passado, mas nada demais. Em outras palavras, estávamos dizendo: “Vejam. Todas essas pessoas inconsequentes – as suas vidas transcorrem de modo bastante aborrecido –, mas, de repente, surgem os pássaros. Agora a sua equanimidade comparativa é perturbada”. Acredito que Fellini disse algo sobre a minha suposta coragem em deixar passar tanto tempo antes de introduzir a primeira ave.

⁶A guerra dos mundos. Diversas traduções para o português, entre as quais a de Lisboa: *Ulisseia*, 1968. H. da Silva Letra.

ALFRED HITCHCOCK APRESENTA



(c) NBC Universal

Você fez o mesmo em Psicose.

Bem, eu era obrigado a isso. Está se dizendo: “Vejam, tudo é muito normal. Não há nem um indício sequer de algo errado!”. Como é mesmo aquela velha expressão? “O primeiro sinal é uma nuvem do tamanho de uma mão, que aparece no horizonte.” Assim, inicia-se com um céu limpo. E, gradualmente, ele vai sendo escurecido, e o evento assume o controle.

Se você tivesse de realizar o filme outra vez, tornaria a história pessoal mais ou menos importante?

Eu me sentiria inclinado a tornar a história pessoal mais divertida. Isso faria, mais ou menos, com que se desse relevo às pequenas manias e hábitos das pessoas, à leveza com que conduzem as suas vidas, à falta de preocupação quanto ao fato de que a Natureza pode se voltar contra elas. Se pensasse em fazer *Os pássaros* de novo, para começo de conversa eu o realizaria como uma comédia leve.

Mas você nunca assiste aos seus próprios filmes junto com o público – você não sente falta de ouvi-lo gritar?

Não. Sou capaz de ouvir quando estou fazendo o filme.

Você acredita que os filmes americanos ainda são os mais vitais?

Mundialmente, sim. Porque, quando fazemos filmes para os Estados Unidos, automaticamente os estamos realizando para o mundo inteiro – porque os Estados Unidos estão cheios de estrangeiros, é um cadinho. Por que o seu nome não é Smith? Por que o meu não é Jones?

Não sei o que se quer dizer quando se fala de filmes “de Hollywood”. Pergunto: “Onde eles foram concebidos?”. Veja esta sala – não se pode ver o que há fora das janelas. Poderíamos muito bem estar num quarto de hotel em Londres, ou onde quer que se queira. Então, é aqui que colocamos as coisas no papel. E agora, vamos para onde? Talvez para uma locação; e onde trabalhamos? Dentro de um estúdio, com as grandes portas fechadas, e estamos no interior de uma mina de carvão: não sabemos qual é o clima lá fora. Outra vez, não sabemos onde estamos – só dentro do filme, da coisa que estamos fazendo. É por isso que não faz sentido falar sobre o local onde se trabalha. “Hollywood.” Para mim, isso não quer dizer nada. Se você me perguntar “por que você gosta de trabalhar em Hollywood?”, responderei que é porque assim posso chegar em casa às seis horas para jantar.

NOTA DO EDITOR:

Foram utilizados no texto os títulos dos filmes em português, em detrimento aos títulos originais. Estes passaram a figurar entre colchetes, com a data de produção e com o nome do diretor, quando não informado.

PATROCÍNIO BANCO DO BRASIL
REALIZAÇÃO MINISTÉRIO DA CULTURA
CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL
EMPRESA PRODUTORA ZIPPER PRODUÇÕES

IDEALIZAÇÃO Arndt Roskens, Cristiano Terto
CURADORIA Arndt Roskens
PRODUÇÃO EXECUTIVA Alessandra Castañeda
PRODUÇÃO DE CÓPIAS Fábio Savino
COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO Dani Marinho
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO Daniel Araújo
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO EXECUTIVA Natália Mendonça
PRODUÇÃO LOCAL Laura Papa, Rafaela Rezende
LEGENDAGEM ELETRÔNICA Casarini Produções
LEGENDAGEM DOS TRAILERS Anja Kessler
DESPACHANTE Prismacomex Serv. Aduaneiros

DIVULGAÇÃO

DESIGN, COORDENAÇÃO GRÁFICA Cristiano Terto

CATÁLOGO

IDEALIZAÇÃO Mariana Pinheiro, Cristiano Terto, Arndt Roskens

ORGANIZAÇÃO E EDIÇÃO Mariana Pinheiro

TRADUÇÃO DO INGLÊS Marcos Silva, Rachel Ades

TRADUÇÃO DO FRANCÊS Rachel Ades

REVISÃO Rachel Ades

ASSISTENTE DE EDIÇÃO Luísa Diniz

IMPRESSÃO DAS PEÇAS GRÁFICAS Editora Stamppa

VINHETA CRIAÇÃO E PRODUÇÃO Anna Azevedo

EDIÇÃO Anna Azevedo, Silvio Arnaut

WEB DESIGN Cristiano Terto, Felipe Ribeiro

PROGRAMAÇÃO Felipe Ribeiro

VIDEOREGISTRO Dani Marinho

ASSESSORIA DE IMPRENSA Jaqueline Dias

ATIVIDADES EXTRAS

AULA MAGNA Júlio Medaglia

CURSO Ciro Inácio Marcondes

ACOMPANHAMENTO SONORO DE PIANO Antonio Carlos Bigonha

Exibição especial do filme O INQUILINO

Produção



Realização

Ministério da
Cultura



AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Bernard Payen
Eva Markovits
Gus Van Sant
Kari Coleman
Magali Paul
Peter Bogdanovich

AGRADECIMENTOS INSTITUCIONAIS

Editora Martins Fontes
Museu de Belas Artes de Montreal
Projeto Hélio Oiticica
www.hitchcockwiki.com

AGRADECIMENTOS

Abraão Silvestre
Alexandre Sivoiella
Allan Ribeiro
Analu Cunha
Andrea Capella
Angélica Oliveira
Carlos Alberto Mattos
Carol Durão
César Oiticica
Clarice Zahar
Daniel Caetano

Daniela Santos
Eduardo Ades
Eduardo Valente
Helena Inez
Hernani Heffner
Ines Aisengart
Julia Levy
Keyna Eleison
Leonardo Levis
Lú Araújo
Lúcia Maria Pinho de Araújo
Luisa Marques

Marcelle Darrieux
Mireille Dardenne
Mônica Reinach
Olivier Massegli
Philippe Dardenne
Rapahel Mesquita
Remier Lion
Rogério Peixoto
Sébastien Tiveyrat
Tatiana Leite
Wilson Savino

Esta retrospectiva exigiu enorme dedicação de sua equipe, que, convidada a participar do projeto, acabou se envolvendo também por prazer, admiração e curiosidade. Agradecemos então a todos que trabalharam e contribuíram nesta mostra e nesta publicação, que tão gentilmente doaram seu tempo para homenagear Hitchcock e trazer ao público o objeto de nossa paixão aquilo que estamos apaixonados há alguns meses.

Todas as citações não creditadas no catálogo pertencem aos livros Hitchcock/ Truffaut: entrevistas, de François Truffaut e Helen Scott (Companhia das Letras, 2004), e Afinal, quem faz os filmes?, de Peter Bogdanovich (Companhia das Letras, 2000).

Caso alguma imagem não tenha sido devidamente creditada, não foi por má fé dos organizadores desta publicação, mas por não ter sido encontrada tal informação. Lamentamos o ocorrido e esperamos que os detentores dos direitos legais entrem em contato para o acerto conforme os valores praticados no mercado.

CDD: 791.430 233 092

A392 Alfred Hitchcock / organização Mariana Pinheiro. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Banco do Brasil; Zipper Produções, 2013.

384p. il.
ISBN: 978-85-64723-00-9

Catálogo da mostra de cinema realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília, de 2 de julho a 4 de agosto.

1.Hichtcok, Alfred, 1899-1980. 2. Filmografia. I. Pinheiro, Mariana (org.). II. Centro Cultural Banco do Brasil. III. Brasil. Minsitério da Cultura.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Afinal, quem faz os filmes: conversas com Robert Aldrich, George Cukor, Allan Dwan, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Chuck Jones, Fritz Lang, Joseph H. Lewis, Sidney Lumet, Leo McCarey, Otto Preminger, Don Siegel, Joseph von Sternberg, Frank Tashlin, Edgar G. Ulmer, Raoul Walsh [entrevistados por]/ Peter Bogdanovich; tradução Henrique W. Leão – São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Alfred Hitchcock (Hors série 8)/ Jean Narboni, Emmanuèle Bernheim e Claudine Paquot – Paris: Éditions de L'Etoile – Cahiers du Cinéma, 1980.

Alfred Hitchcock: o cinema em construção / Heitor Capuzzo – Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida/ UFES, 1993.

Alfred Hitchcock: o mestre do medo / Inácio Araújo – São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

Hitchcock et l'art: coïncidences fatales / Guy Cogeval e Dominique Paini (sous la direction de) – Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, Centre Pompidou e Mazzotta, 2001.

Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva / François Truffaut e Helen Scott [tradução de Rosa Freire d'Aguiar] – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

O cinema da crueldade / André Bazin; organização François Truffaut [tradução Antonio de Pádua Danesi] – São Paulo: Martins Fontes, 1989.



Produção



Realização

Ministério da
Cultura

