

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

PAULA STARKE

**IDENTIDADE E CINEMA:
UMA ANÁLISE SOBRE O PROCESSO DE IDENTIFICAÇÃO DO
ESPECTADOR NA OBRA DE ALFRED HITCHCOCK**

PONTA GROSSA

2017

PAULA STARKE

**IDENTIDADE E CINEMA:
UMA ANÁLISE SOBRE O PROCESSO DE IDENTIFICAÇÃO DO
ESPECTADOR NA OBRA DE ALFRED HITCHCOCK**

Dissertação apresentada à
Universidade Estadual de Ponta Grossa
junto ao programa de pós-graduação
Stricto Sensu em Estudos da
Linguagem como requisito parcial para
a obtenção do título de Mestre em
Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Augusto
Steyer

PONTA GROSSA

2017

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Starke, Paula
S795 Identidade e cinema: uma análise sobre
o processo de identificação do espectador
na obra de Alfred Hitchcock/ Paula Starke.
Ponta Grossa, 2017.
120f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da
Linguagem - Área de Concentração:
Linguagem, Identidade e Subjetividade),
Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Orientador: Prof. Dr. Fábio Augusto
Steyer.

1.Cinema. 2.Identidade. 3.Espectador.
4.Hitchcock. I.Steyer, Fábio Augusto. II.
Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Mestrado em Estudos da Linguagem. III. T.

CDD: 791.43

PAULA STARKE

IDENTIDADE E CINEMA:

UMA ANÁLISE SOBRE O PROCESSO DE IDENTIFICAÇÃO DO
ESPECTADOR NA OBRA DE ALFRED HITCHCOCK

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa junto ao programa de Pós-Graduação Strictu Senso em Estudos da Linguagem como requisito parcial de avaliação para obtenção do título de Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 31 de março de 2017

Professor Fábio Augusto Steyer

Doutor em Letras e Literatura

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Professora Andréa Correa Paraíso Muller

Doutora em Teoria e História Literária

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Professora Janice Thiél

Doutora em Estudos Literários

Pontifícia Universidade Católica do Paraná

“Filmes são como sonho, como música. Nenhuma arte passa pela nossa consciência da mesma forma que o Cinema, ele vai direto aos nossos sentimentos, aos cantos escuros de nossas almas”.

Ingmar Bergman

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por todas as bênçãos concedidas durante o período de realização deste trabalho.

Aos meus pais, Norma e Paulo, por todo o apoio, paciência e amor incondicional e ao meu irmão, Luís Guilherme.

À Camille Ayumi Tanaka, por sempre acreditar em mim e pelo incentivo que tornou este trabalho possível.

Ao professor, orientador e amigo Fábio Augusto Steyer pelo companheirismo e direcionamento.

À professora Janice Thiél, estimada orientadora da Especialização que aceitou participar da banca deste trabalho e pelas proveitosas sugestões e correções.

À professora Andrea Correa Paraíso Müller, por ter aceitado participar da avaliação do trabalho e pelas excelentes sugestões e correções.

Aos professores do programa de Mestrado em Linguagem, Identidade e Subjetividade e à Vilma, competente secretária do nosso programa, por todo o auxílio.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desta dissertação.

RESUMO

Levando em consideração as linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no qual este trabalho foi idealizado, busca-se aqui tratar do tema da Identidade e de sua relação com as práticas culturais, estreitando a pesquisa a uma delas: a do Cinema. Com base em teóricos como Hall, Bauman, Dubar, dentre outros, a amplitude e a relevância do processo de identificação serão discutidas, assim como sua influência na experiência do espectador. A inspiração inicial para a problematização e reflexão sobre a relação entre cinema e identidade parte da obra do diretor Alfred Hitchcock, distinta por seu estilo narrativo e por uma *mise-en-scène* particular. Tratando, inicialmente, de algumas definições de identidade, o trabalho discutirá a importância do ato de se identificar para a apreciação da obra e como este processo se dá, então, em filmes específicos do diretor – *Festim Diabólico* (1948) e *Intriga Internacional* (1959) – em razão das diversas possibilidades de identificação, dentre elas a da inocência e da culpa. Citando teóricos do cinema como Baecque, Martin, Xavier, Mauerhofer, Munsterberg, Metz e sobre a psicologia e a psicanálise, como, Jacques Lacan, para esclarecer as faces da experiência do público, busca-se uma análise do processo de identificação do espectador, tratando também da relação entre realidade e representação e da problematização da experiência cinematográfica em si.

Palavras-chave: Cinema. Identidade. Espectador. Hitchcock.

ABSTRACT

Taking into consideration the theme of Identity and its importance to the current investigation matters of this Master's program, this research aims to investigate Identity and its relation with cultural practices, specifying it to one of them: Cinema. Based on theorists like Hall, Bauman and Dubar among others, the extent and the relevance of the process of identification will be discussed as well as its influence on the viewer experience. The filmography of director Alfred Hitchcock is in fact the key part for problematizing and considering the relation between Identity and Cinema, since Hitchcock had a unique narrative style and a specific *mise-en-scène*. The definitions of Identity, the importance of the act of identifying to film for cinema appreciation and other matters will be debated. The selected movies for the study are *Rope* (1948) and *North by Northwest* (1959), pictures that bring a variety of identification possibilities, including the possibilities of feeling innocent or guilty. Using theorists like Baecque, Martin, Xavier, Mauerhofer, Munsterberg, Metz and Lacan – about psychology and psychoanalysis – the diverse experiences of the audience will be clarified, as well as an analysis of the viewers' positions, of the relation between reality and representation, besides the problematization of Cinema experimentation itself.

Keywords: Cinema. Identity. Viewer. Hitchcock.

LISTA DE IMAGENS

<i>Figura 1 - Cartaz do longa-metragem Woman to Woman (1923).</i>	38
<i>Figura 2 - O ator Ivor Novello como O Inquilino Sinistro (1926).</i>	38
<i>Figura 3 - Madeleine Carroll e Robert Donat em Os 39 Degraus (1935).</i>	39
<i>Figura 4 - Joan Fontaine e Laurence Olivier em Rebecca – A mulher inesquecível (1940).</i>	39
<i>Figura 5 - James Stewart e Grace Kelly em Janela Indiscreta (1954).</i>	40
<i>Figura 6 - Farley Granger e Robert Walker em Pacto Sinistro (1951).</i>	40
<i>Figura 7 - James Stewart entre os dois papéis de Kim Novak de Um Corpo que Cai</i>	41
<i>Figura 8 - A memorável cena do chuveiro, com Janet Leigh, em Psicose (1960).</i>	41
<i>Figura 9 - Tippi Hedren em Os Pássaros (1963).</i>	42
<i>Figura 10 - Tippi Hedren e Sean Connery em Marnie – Confissões de uma Ladra (1964).</i>	42
<i>Figura 11 - L'Arrivée d'un train à La Ciotat (1895), gravado por Louis e Auguste Lumière</i>	70
<i>Figura 12 - Fotografia dos irmãos Lumière, Louis e Auguste.</i>	70
<i>Figura 13 - Grace Kelly em uma das cenas destaque em Disque M para Matar (1954), gravado em tecnologia 3D</i>	71
<i>Figura 14 - Grace Kelly, ainda em Disque M para Matar (1954)</i>	71
<i>Figura 15 - Anthony Perkins como Norman Bates em Psicose (1960).</i>	108
<i>Figura 16 - Farley Granger e John Dall no apartamento de Festim Diabólico (1948). Em primeiro plano, Philip sobre o baú com o corpo de David. Ao fundo, Brandon diante da janela com o cenário da vista de Nova Iorque.</i>	108
<i>Figura 17 - Cena de Festim Diabólico (1948): Philip e Brandon arrumando a mesa sobre o baú com o corpo de David.</i>	109
<i>Figura 18 - Em primeiro plano, Philip, de costas, observa a sra. Wilson e Rupert, ao fundo, conversando ao lado do baú.</i>	109
<i>Figura 19 - Visão elevada da recriação da sede da ONU, em Intriga Internacional (1959)</i>	110

<i>Figura 20 - Cary Grant e Doreen Lang nos minutos iniciais de Intriga Internacional (1959), andando pelas ruas de Manhattan.</i>	<i>110</i>
<i>Figura 21 - Cary Grant sendo perseguido pelo avião na cena emblemática de Intriga Internacional (1959).</i>	<i>111</i>
<i>Figura 22 - Eva Marie Saint e Cary Grant na cena final de Intriga Internacional (1959), ocorrida no Monte Rushmore.</i>	<i>111</i>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. O CINEMATOGRAFICO E O HITCHCOCKIANO	16
1.1. AS PRIMEIRAS NARRATIVAS	16
1.2. O DESENLAÇE HOLLYWOODIANO	28
2. A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA	43
2.1. IDENTIDADES MÚLTIPLAS	43
2.2. IDENTIDADE, PODER E OPORTUNIDADE	49
2.3. CULTURA E IDENTIDADE.....	51
2.4. CINEMA E IDENTIFICAÇÃO	53
2.4.1. CINEMA, REALIDADE E PSICANÁLISE	55
2.4.2. METZ, LACAN, HITCHCOCK E O ESPELHO	58
3. A IDENTIDADE E O ESPECTADOR	72
3.1. CINEMA E REPRESENTAÇÃO.....	72
3.2. A IDENTIFICAÇÃO E OS PERSONAGENS.....	75
3.3. A IDENTIFICAÇÃO E A TELA	79
3.4. FESTIM DIABÓLICO E A IDENTIFICAÇÃO CULPADA	81
3.5. INTRIGA INTERNACIONAL E A IDENTIFICAÇÃO INOCENTE.....	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS.....	117

INTRODUÇÃO

O presente trabalho é decorrente de uma discussão que segue inacabada, em um constante ciclo. Tal qual o Programa de Pós-Graduação em Linguagem, Identidade e Subjetividade, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no qual este trabalho foi idealizado, comprova, o tema da Identidade tem aparecido em grande parte dos estudos acadêmicos, recentemente. Sendo uma temática que nos cerca todos os dias, já que fluidamente nos transformamos, recriamo-nos e redefinimo-nos, teóricos como Stuart Hall, Zygmunt Bauman, Claude Dubar, dentre outros, discutem a amplitude e a relevância do processo de identificação.

É notório, hoje, que este processo é constante, uma vez que o indivíduo está continuamente em formação, construindo novas identidades, alterando as ‘antigas’ ou ainda as deixando de lado, o que pode ser descrito como uma *crise de identidade*, como nota Hall (2006, p. 7). Este complexo desenvolvimento pode ser influenciado por inúmeros fatores sociais, biológicos, históricos, raciais, linguísticos, religiosos, culturais, etc., já que como grande parte das nações modernas, somos produtos híbridos.

Diante disso, o presente trabalho é desenvolvido acerca da temática da identidade e de uma prática cultural em específico: a do cinema. Estabelecido como uma relevante forma artística, o cinema tem exercido seu papel na vida humana há mais de um século. Embora os filmes e suas formas de exibição se alterem frequentemente, nos mais diversos aspectos, seu poder e alcance parecem inalterados. Os dados relativos às bilheterias, às produções cinematográficas, à visibilidade, em geral, podem variar drasticamente, sim. Entretanto, isto em nada modifica o efeito transformador que o cinema proporciona ao seu espectador, a experiência deste que o vê atentamente na tela, seja esta a do cinema, a da televisão ou, até mesmo, do computador.

As formas de divulgação das obras cinematográficas variaram em alto grau. Isto não impediu, contudo, sua produção constante nem modificou sua consolidada posição como arte, ou seja, como manifestação da existência humana, como artigo transformador, *possibilitador*, *problematizador*, criativo,

enfim, como propagador dos inúmeros acrescentamentos, os quais as formas artísticas carregam consigo.

Além das questões sociológicas que envolvem as formas artísticas, é evidente que as percepções estéticas que caracterizam a arte eram constantemente buscadas nas obras fílmicas. Turner (1997, p. 13) relata que os estudos mais tradicionais sobre o cinema têm sido dominados, aliás, por uma análise estética, os quais discutem o cinema como forma artística, ou seja, em analisar o quão “bem-sucedido é um filme como arte” (TURNER, 1997, p. 13).

Ainda de acordo com Turner, entretanto, a atualidade traz cada vez mais a possibilidade de se referir à função do cinema como algo além de um mero objeto estético para ser exibido. Felizmente, tem se notado que o prazer proporcionado pelo cinema popular talvez seja diferente daquele oferecido pela literatura ou pelas belas-artes, porém é “igualmente merecedor no nosso entendimento. O cinema nos dá prazer no espetáculo de suas representações na tela, no reconhecimento dos astros e das estrelas, estilos e gêneros, e na apreciação do evento em si mesmo” (p. 13). Todos estes fatores se tornam, desta forma, parte de nossa cultura pessoal e de nossa identidade.

Não há a possibilidade de discorrer inteiramente sobre a contribuição do cinema na vida humana, assim como se faz impossível discorrer sobre a amplitude de qualquer forma artística. Parte de sua admirável e extensa relevância deriva justamente da fluidez da arte, de sua *não definição*, de sua natureza aberta e subjetiva. Entretanto, como é a percepção da obra artística que caracteriza este processo criativo, o pequeno intervalo iluminado na história cinematográfica, aqui, que serve de base para a problematização e reflexão sobre a relação entre a prática cultural do cinema e o processo de identificação, vem da obra do diretor inglês Alfred Hitchcock.

Hitchcock, além de ter sua trajetória misturada à da própria história do cinema, já que em suas décadas de atividade passou por inúmeras fases desta, foi escolhido por causar uma experiência singular aos seus espectadores, muitas vezes intencionalmente.

É claro que a intenção do diretor muitas vezes em nada tem a ver com a recepção do espectador, assim como é sabido que a intenção do autor literário

não controla a experiência do leitor – ainda que alguns afirmem o contrário. Autores como Umberto Eco descreveram a multiplicidade de leituras e interpretações possíveis a um mesmo texto, muitas das quais com sentidos absolutamente distintos dos originais. Todavia, a experiência do espectador ‘ideal’ da obra *hitchcockiana*, algo correspondente ao leitor-modelo de Eco¹, é de fato dotada de características particulares. Muito da cooperação e do preenchimento de lacunas que se espera deste espectador provavelmente decorre do marcado e intencional estilo do diretor, construído através dos anos, o qual possibilita e determina estes espaços em branco.

A obra de Hitchcock ainda serve de inspiração para cineastas do mundo todo, permanecendo viva no mundo cinematográfico tal qual determinados cânones literários parecem ter sua posição, valor e referência inalterados na história da literatura.

O que se pretende, aqui, não é construir uma *defesa* do diretor, nem elencar suas obras fílmicas como sinônimo de perfeição ou integralmente qualificadas nas inúmeras classificações que distinguem o cinematográfico artístico e permanente. O que se busca é problematizar o processo de identificação, estreitando-o ao espectador modelo perante à obra fílmica hitchcockiana – uma filmografia distinta por seu estilo narrativo e por uma *mise-en-scène* particular, própria.

Dentre os temas deste trabalho, buscaremos acepções da questão identitária em si, de qual é a importância do ato de se identificar para a apreciação da obra pelo espectador, e como este processo se dá em obras específicas do diretor. – É notório, contudo, que assim como nos campos de pesquisa visitados para elucidar este trabalho, a fluidez de definições e significações é uma leal companheira.

Muito da própria teoria cinematográfica, aliás, tem raízes pessoais, estabelecidas em experiências e descrições individuais daqueles que nos

¹ Em *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção* (1994), Umberto Eco discute o processo de interpretação de um texto narrativo, chamando a atenção para a figura do leitor-modelo; este leitor corresponderia àquele idealizado pelo autor, interpretando a narrativa de acordo com o caminho que lhe foi aberto. Esclarece: “O autor-modelo é uma voz que nos fala afetuosamente (...) que nos quer ao seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo (ECO, 1994, p. 21).

auxiliam a esclarecer este ato de sentir, vivenciar e apreciar o cinema por tê-lo feito antes. Ainda assim, usando da obra de Munsterberg, Baudry, Metz, Xavier e outros teóricos do cinema, este trabalho também busca contribuir com a pesquisa cinematográfica e evidenciar, ainda mais, a importância dos estudos relativos à identidade e questões intrincadas a ela.

Estabelece-se interminavelmente, afinal, a relação entre o processo de identificação e o cinema, já que de alguma forma um depende do outro para perpetuar sua própria existência. O cinema depende da identificação do espectador para sua apreciação, de que este se coloque no lugar de alguém ou algo nas telas para cumprir sua missão artística; ao mesmo tempo, a identidade é, como se sabe, construída e modificada por práticas culturais como a do cinema.

Mantendo este duradouro laço em mente, o primeiro capítulo desta pesquisa busca descrever brevemente a trajetória do diretor Alfred Hitchcock, assim como um pouco da história do próprio cinema, já que estas se misturam.

O segundo capítulo busca algumas elucidações quanto à questão identitária, destacando, em seguida, a afinidade entre identidade e cinema.

Já o terceiro capítulo pretende tratar da relação entre identidade, cinema e a representação da realidade e aplicar estes apontamentos – apresentando-os, agora, a um leitor contextualizado – a duas obras específicas do diretor: *Festim Diabólico* (1948) e *Intriga Internacional* (1959). Diversas referências a outras obras fílmicas serão feitas, evidentemente, porém estas duas obras escolhidas se fazem relevantes por possibilitar ao espectador duas situações identitárias possíveis e, aliás, opostas: a de se sentir culpado e a de se sentir inocente.

Usando de nomes da teoria sobre a identidade como Hall, Bauman, Woodward, Dubar e Coulangeon, sobre o cinema como Baecque, Martin, Xavier, Mauerhofer, Munsterberg, Metz e mesmo sobre a psicologia e a psicanálise – já que evocamos aqui nomes como o de Jacques Lacan, para esclarecer as faces da experiência do espectador – o trabalho procura apresentar uma análise dos posicionamentos do público e suas possibilidades de identificação.

Afinal, sendo a relação entre realidade e representação tão extensa e significativa – e com a frutífera inspiração e os exemplos dos longas-metragens dirigidos por Alfred Hitchcock – buscaremos, prioritariamente, tratar do processo de identificação do espectador.

Optamos, ainda, pela inserção de imagens ilustrativas de importantes cenas mencionadas no decorrer do trabalho, inserindo-as depois de cada capítulo, para uma melhor compreensão do leitor. Curiosamente, a escolha também se baseia em um juízo do próprio diretor, que ao receber o livro de entrevistas produzido por François Truffaut em 1966 assegurou que “as imagens fazem uma grande diferença” (HITCHCOCK, 1966 apud BAECQUE, 2010, p. 160).

1. O CINEMATOGRAFICO E O HITCHCOCKIANO

1.1. AS PRIMEIRAS NARRATIVAS

Em 13 de agosto de 1899, nascia um dos nomes mais conhecidos do cinema mundial, Alfred Hitchcock. O homem que ficaria conhecido, posteriormente, como o Mestre do Suspense, veio de uma família tradicional do bairro de Leytonstone, em Londres. O pai, William Hitchcock, era conhecido por sua autoridade e rigidez.

Uma história conhecida na biografia do diretor é a de que quando criança, com quatro ou cinco anos de idade, foi mandado para a delegacia de polícia com uma carta do pai em mãos. O delegado o trancou em uma cela por cinco ou dez minutos e disse que era isso que se fazia com garotos levados. Em sua célebre entrevista ao diretor francês, François Truffaut – a qual servirá para ilustrar, aqui, vários relatos do próprio diretor – Hitchcock disse não fazer ideia do que fez para merecer tal acontecimento. (HITCHCOCK apud TRUFFAUT, 2008, p. 33)

Desde cedo, sua relação com a ansiedade e o medo parece ter se estabelecido de maneira permanente, não somente em razão deste episódio. Interno na Saint Ignatius College, o jovem Alfred tinha um medo “moral” de ser associado com tudo o que é mau, principalmente em vista dos castigos corporais, comuns à época (HITCHCOCK apud TRUFFAUT, 2008, p. 33).

A carreira que inicialmente deveria ser na Engenharia, área que estudou por algum tempo. Acabou nas Artes. Interessado desde a adolescência, quando lia publicações sobre o cinema e assistia filmes e peças de teatro, Hitchcock começou a desenhar para ilustrar anúncios publicitários, dom que aperfeiçoaria com o passar dos anos e se tornaria fundamental em sua realização cinematográfica.

De desenhista das legendas que continham os diálogos dos filmes mudos, Hitchcock passou a ser chefe da seção de letreiros, o que possibilitou sua primeira experiência com montagem e direção – ao menos com algo semelhante a estes. Isto porquê, conforme o próprio diretor, naquela época, “graças a utilização das legendas narrativas, podia-se desfigurar totalmente a concepção

do roteiro” (HITCHCOCK apud TRUFFAUT 2008, p.35), transformar um drama em comédia, inverter a ordem da história, mudar a narrativa, enfim, modificar a obra por completo.

Não demorou muito para que começasse a escrever roteiros. Como exercício, leu uma novela em uma revista e escreveu uma adaptação cinematográfica – ato que viria a ser uma de suas marcas registradas. Foi devido a esta mesma adaptação que conseguiu um emprego como adaptador de roteiro, em um filme dirigido por Graham Cutts, conhecido diretor da década de 1920. *Woman to Woman* (1923)² contava a história de um oficial do exército inglês, durante a Primeira Guerra Mundial, que abandona a namorada francesa para ir à guerra, onde acaba perdendo a memória. Após a guerra, o personagem volta a Londres e constrói uma nova vida, casando-se. A dançarina, que teve um filho, então adoece e a trama termina com a entrega da criança à nova esposa do oficial, seguida de sua morte trágica nos palcos, por esgotamento.

Ainda na mesma obra, Hitchcock ficou responsável pela criação dos diálogos, foi assistente de direção e também cenógrafo. Ao seu lado, estava Alma Reville, sua futura esposa, trabalhando como montadora e continuísta do filme.

Não foi à toa que a primeira grande oportunidade de Alfred Hitchcock tenha lhe encarregado de tantas funções; seu talento em adaptar e dirigir veio depressa. Depois de *Woman to Woman*, estas diferentes funções ainda foram exercidas em outros longas-metragens, contudo, a primeira chance de dirigir veio em 1925.

Spoto (2008, p. 51) atenta para o fato de que há pouco material sobre a fase inglesa de seus filmes. Não há muitos documentos ou registros que possam ser consultados. Existem, inclusive, gravações que foram perdidas, o que não era incomum à época. Felizmente, Hitchcock deu inúmeras entrevistas e publicou textos que não só ajudam a compreender melhor as qualidades de sua obra, mas também inspiram aqueles que buscam a arte cinematográfica.

² Figura 1 – Página 38. Disponível em: <http://www.historiasdecinema.com/wp-content/uploads/2014/09/islington-woman-to-woman-poster.jpg>. Acesso em Março de 2017.

The Pleasure Garden (1925), baseado no romance de Oliver Sandys, trazia o teatro homônimo da obra e dançarinas representadas por estrelas da era do cinema mudo, como Virginia Valli e Carmelita Geraghty. Hitchcock chegou a relatar o processo de construção da obra, descrevendo-o como muito movimentado e cheio de imprevistos. Isto porquê, além de ser sua primeira obra como diretor, ele também era responsável pelas finanças do projeto, o que lhe trouxe diversas preocupações e prejuízos.

Mesmo com todas as eventualidades que acompanharam a produção do longa-metragem, o resultado agradou aos espectadores e a própria crítica, que já enxergava grande potencial no jovem diretor. “A imprensa foi ótima. O London Daily Express deu o título, falando de mim, “Um jovem com cabeça de mestre”” relatou a Truffaut. (2008, p. 47).

O biógrafo norte-americano Donald Spoto chama atenção para o fato de que *The Pleasure Garden* contém muitos elementos que, posteriormente, tornaram-se frequentes na obra do diretor, como o mundo do espetáculo, o tema do voyeurismo, o colapso emocional, a tortura psicológica e dor física que os homens causam às mulheres e a donzela em perigo, um arquétipo já antigo, como lembra o próprio Spoto. (2008, p. 29). Além destes, podemos citar aqui a temática da figura da mãe dominante, de identidades trocadas ou confundidas, crimes misteriosos e, claro, o suspense em si, como recurso estilístico mais do que frequente.

Sobre a questão do estilo, em geral, o diretor estabelece que existe certa espontaneidade no processo: “O estilo, não importa em que arte seja, não pode ser conscientemente sobreposto a nenhuma obra. Tem de ser o resultado do crescimento e da experimentação paciente com os materiais da atividade – e o estilo em si acaba emergindo quase inconscientemente”. (HITCHCOCK, 1948 apud. GOTTLIEB, 1998).

Outro fator que revela uma característica constante do diretor é a enorme quantidade de filmes que foram baseados em obras literárias, como contos, novelas e romances. Por vezes, a inspiração nestas obras escritas era muito livre, usando somente a ideia principal ou alguns elementos da história.

O Inquilino Sinistro (1926)³ foi considerado pelo próprio diretor como o primeiro filme que traria seu estilo verdadeiramente. Nele, o que se vê é uma história aparentemente simples ser contada de forma inventiva e, principalmente, de forma visual.

A junção destes e de outros artifícios se tornou uma fórmula quase que infalível para um bom longa-metragem do diretor, além de parte do estilo hitchcockiano e de suas várias aclamadas obras cinematográficas. O tema do longa, um homem acusado de um crime que não cometeu, também é parte desta construção estilística, já que é mais um dos objetos recorrentes em sua filmografia.

Estes temas contribuem para uma espécie de “condução” do espectador aonde quer que o diretor quisesse o levar. Colocar-se no lugar do personagem parece inevitável, em determinados momentos. Essa condução, aliás, era parte essencial da construção do suspense. O diretor descreve, até, um processo de ‘endeusamento’ do espectador, onde estes se sentem parte da história e dotados de um poder em específico: o de saber mais do que aqueles que estão na tela. “Se os espectadores souberem, se lhes foram contados todos os segredos que os personagens não sabem, farão tudo para você, porque sabem que destino espera os pobres atores. Isso é o que chamamos de *se sentirem deuses*. Isso é o suspense”. (HITCHCOCK, 1948 apud. GOTTLIEB, 1998).

É necessário chamar a atenção para a singularidade desta visão do diretor. Enquanto em outras obras, literárias ou cinematográficas, o suspense se constrói durante a trama até atingir o clímax em uma revelação ao final, para ele esta revelação se dava, frequentemente, muito antes. A tensão se cria, então, na expectativa de qual será a reação daqueles que estão na tela ao descobrir aquilo que ele, o espectador, já sabe.

Tome-se aqui como um exemplo aberto deste recurso o sucesso hollywoodiano de 1958, *Um Corpo que Cai*. No romance de 1954, *D'entre les morts*, por Boileau-Narcejac, o qual inspirou o filme, a grande revelação da

³ Figura 2 – Página 38. Disponível em: [https://the.hitchcock.zone/wiki/The_Lodger:_A_Story_of_the_London_Fog_\(1927\)](https://the.hitchcock.zone/wiki/The_Lodger:_A_Story_of_the_London_Fog_(1927)). Acesso em Março de 2017.

história, de que duas personagens se tratavam da mesma pessoa, dá-se apenas no final. Na adaptação de Hitchcock, o espectador toma consciência deste fato muito antes. O suspense, então, é suscitado através do personagem de James Stewart, Scottie, e de qual será a reação dele ao descobrir a verdade sobre o caso. O espectador toma, então, sua posição privilegiada.

Voltando à cronologia da obra do diretor, depois de *O Inquilino Sinistro*, diversos filmes produzidos pelo diretor na Inglaterra fizeram sucesso por suas histórias imaginativas, que chamavam a atenção, além dos recursos cinematográficos que as acompanhavam. *O ringue* (1927), não trazia crime algum, era um tipo de tragicomédia, que tratava de dois lutadores apaixonados pela mesma mulher. A história acessível não impediu que o filme fosse além. Há diversos elementos simbólicos, todos claramente colocados de forma visual, como um bracelete que representava uma serpente, fazendo alusão à doutrina do pecado original.

Em *A Mulher do Fazendeiro* (1928), Hitchcock aprimorou suas técnicas cinematográficas e disse que seu desejo de se expressar por meios “propriamente cinematográficos” foi estimulado, já que a história do longa já havia sido representada no teatro por diversas vezes.

Citando D. W. Griffith, diretor que influenciou muito da técnica cinematográfica em geral – e que ficou conhecido por suas obras polêmicas, incluindo o famigerado *O Nascimento de uma Nação* (1915) – Hitchcock diz que o diretor foi responsável pela descoberta do ritmo cinematográfico através da montagem. Juntar fragmentos do filme e colocá-los em determinada sequência foi um dos atos inovadores estabelecidos por Griffith, e um dos artifícios claramente imitados por vários diretores. A montagem que Griffith começou a transformar revelava cada vez mais sobre a linguagem cinematográfica.

Martin (2003) descreve o processo que resultou no surgimento desta linguagem. Afirma, aliás, que o cinema se transformou em linguagem, o que aconteceu gradativamente:

O cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, ou seja, um meio de conduzir um relato e de veicular ideias: os nomes de Griffith e Eisenstein são os marcos principais dessa evolução, que se fez pela descoberta progressiva de procedimentos de expressão fílmicos cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico deles: a montagem (MARTIN, 2003, p. 16).

É claro que esta evolução não veio somente em nome de diretores como Griffith, mas também em razão de um desenvolvimento do cinema em si. Com o fim da era do cinema mudo e o início do cinema falado, diversas técnicas foram aprimoradas e muito do cinema que se vê hoje em dia começou a ser construído.

Além disso, a consolidação do cinema como arte começou a se dar de forma permanente. Desde seu início e de criadores como George Méliès, brilhante ilusionista francês que criou um cinema fantástico ao realizar obras com “efeitos especiais” e sequências inventivas, o cinema foi capaz de trazer conteúdos extraordinários, que surpreendiam o novo espectador, ainda se adaptando à narração nas telas.

Como afirma Martin (2003, p. 16), com o passar do tempo o cinema ainda se tornou “um meio de comunicação, informação e propaganda”. Seu poder de influenciar, noticiar e até mesmo de persuadir ou provocar, já se manifestava – não podemos esquecer, por exemplo, do cinema na Alemanha Nazista, uma intensa propaganda do governo controlado por Adolf Hitler, de enorme alcance. Nada disso, porém, influenciaria em sua condição de arte.

Edgar-Hunt, Marland e Rawle, em sua obra sobre a linguagem do cinema, afirmam que a linguagem cinematográfica pode conter outras linguagens e, por consequência, outras artes.

A linguagem cinematográfica é, na verdade, formada por diferentes linguagens, todas subordinadas a um meio. O filme pode agregar em si todas as outras artes: fotografia, pintura, teatro, música, arquitetura, dança e, claro, a palavra falada. Tudo pode chegar ao cinema – grande ou pequeno, natural ou fantástico, bonito ou grotesco. (EDGAR-HUNT, MARLAND E RAWLE, 2013, p.10)

Embora a linguagem verbal faça parte da cinematográfica, há teóricos que excluem o valor linguístico do cinema. Martin (2003) cita Gilbert Cohen-Séat,

cinéasta e teórico francês, que em sua obra escrita se revelou pouco convencido do valor da linguagem fílmica.

Convém entender, seguramente, que o caráter primitivo da expressão fílmica não nos fará considerar o filme como representando 'a mentalidade do selvagem manifesta numa língua civilizada'. Nós o veríamos antes como uma forma de linguagem não evoluída, inserindo-se numa civilização avançada, e talvez capaz, por isso, de tomar emprestado um meio de evolução original. (COHEN-SÉAT apud MARTIN, 2003, p. 17).

Mas ainda que haja certa discordância de seu valor legítimo ou de uma importância em comparação a outras linguagens, a linguagem cinematográfica vive e se manifesta de forma incontestavelmente visual.

Martin (2003) diz que o poder excepcional do cinema vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da “reprodução fotográfica da realidade” (p. 18). Ou seja, são as pessoas, são os objetos, é o ‘palpável’ que aparece representado na tela para contar uma história. Mas que isso nem sempre é sinônimo de uma obra fílmica de grande valor.

Ora, o filme pode ter uma execução técnica impecável, bom elenco, boa fotografia, dentre outros aspectos, e ainda não ser capaz de prender o espectador minimamente. Esta possibilidade é ainda mais provável em tempos em que o cinema progrediu muito tecnologicamente e construir um longa-metragem tecnicamente impecável não é raro. Afinal, desde que a câmera começou a se mover e deixou de ser “testemunha passiva” (MARTIN, 2003, p. 41) no início da história da técnica cinematográfica, muito mudou. Entretanto, produzir um filme que capture a atenção do espectador, bem, esta sim, foi e é uma tarefa difícil, em todas as fases da história do cinema.

Quando o aspecto técnico parecia estar dominado e os desafios pareciam ser outros, mais relativos à construção estilística, o cinema sofreu a grande transição do cinema mudo para o cinema falado – como já mencionado. Esta nova fase trouxe diversas dificuldades e, muito do que havia sido “superado” no antigo modo de fazer cinema, foi trazido de forma diferente, ou inferior.

Explique-se: os novos tempos vieram acompanhados de inúmeras adversidades, a começar pelos atores e atrizes que acabaram no esquecimento

quando o som tomou conta das telas. Seja por conta de uma atuação que não era boa o suficiente para a junção de imagem e som; por vozes estridentes ou simplesmente irritantes; por um inglês que não era bom o bastante, com sotaque muito carregado ou pouco convincente, enfim, quaisquer que fossem as razões, o cinema perdeu nomes conhecidos como Douglas Fairbanks, Helene Costello e John Gilbert, “da noite para o dia”.

A arte chegou a inspirar si mesma em longas-metragens que retrataram essa fase tão emblemática do cinema, seja através do drama, como em *Crepúsculo dos Deuses* (1950) – onde a reconhecida personagem Norma Desmond, interpretada brilhantemente por Gloria Swanson, sofre com o esquecimento de Hollywood e a solidão – ou da comédia, como no clássico *Cantando na Chuva* (1952), onde a situação de uma atriz aclamada nos filmes mudos ter, em verdade, uma voz estridente é mostrada de forma cômica.

Contudo, como também aludido aqui, estes não foram os únicos desafios. André Bazin, renomado crítico e teórico de cinema, nascido na França, descreve a evolução da linguagem cinematográfica e o caos que se instaurou com a chegada do áudio.

Em 1928, a arte muda estava em seu apogeu. O desespero dos melhores entre os que assistiram ao dismantelamento dessa perfeita cidade da imagem, se não for justificado, pode ser explicado. Dentro da via estética que ela havia seguido, parecia-lhes que o cinema tinha se tornado uma arte supremamente adaptada ao ‘delicado incômodo’ do silêncio e que, portanto, o realismo sonoro só podia condenar ao caos (BAZIN, 2014, p. 95).

Os anos de 1928 a 1930 foram, como o próprio Bazin descreve, os anos do nascimento de um novo cinema. A adaptação aos novos equipamentos, a microfones que precisavam ser escondidos em cena – o que significava que os atores mal podiam se mexer – e, conseqüentemente, a um novo tipo de direção, que até então poderia ser feita aos gritos, desagradou a muitos. A fase chegou a ser chamada de “*Talkie Terror*” pelas revistas de fofocas da época, instaurando uma grande resistência à mudança.

Truffaut diz que talvez se possa afirmar que “a mediocridade voltou com força no início do falado, quando na verdade ela estava sendo eliminada aos poucos, no final do cinema mudo”. (2008, p. 65).

Todavia, como esta fase influenciou Hitchcock? Já citamos aqui que a obra do diretor é essencialmente visual. Ao contrário de alguns diretores que contam com diálogos intermináveis ou narrações em off para explicar a história a ser contada, a obra de Hitchcock conta com inúmeras sequências puramente visuais, sem descrição alguma. Quem se encarrega de formar e identificar o que está acontecendo, onde está acontecendo e o porquê, é o próprio espectador. Poderíamos supor, então, que para ele o cinema falado não seria necessário. E, sim, provavelmente estaríamos corretos.

Para Hitchcock, os filmes mudos eram a manifestação mais pura do cinema. Em suas palavras, “faltava ao cinema mudo muito pouca coisa, apenas o som natural. Então, mais tarde, não se deveria ter abandonado a técnica do cinema puro, como fez o cinema falado” (HITCHCOCK apud TRUFFAUT, 2008, p. 64).

Diálogos, em obras hitchcockianas, só se dão em casos extremos, quando a explicação é essencial. Se a cena puder ser contada exclusivamente pelas imagens, se a câmera pode ser a narradora, para que falar? Declara, ele, com precisão: “Sempre que possível” a preferência deve ser dada ao visual, e não aos diálogos (2008, p. 64), uma vez que esta visualidade é enxergada como sinônimo de emoção, de captura total da atenção do espectador.

Um dos primeiros teóricos a discutir sobre o cinema – mesmo tendo tido pouco contato com obras tecnicamente mais complexas, pois faleceu em 1916 – Hugo Münsterberg, psicólogo nascido na Alemanha, escreveu sobre a experiência do espectador com as telas em sua obra *The photoplay; a psychological study*, descrevendo a relação de forma muito à frente do seu tempo. Münsterberg diferencia o que chama de atenção voluntária e involuntária.

Para o teórico, a atenção é a mais fundamental das funções internas responsáveis por criar o significado. A atenção voluntária se daria quando sabemos exatamente onde colocar o foco, o que observar, fazendo com que todo o resto seja ignorado. A atenção involuntária, por outro lado, teria uma

influência extrínseca. Nossa mente se volta a determinados objetos sem que percebamos, objetos como os do exemplo de Munsterberg, “anúncios luminosos que piscam” (MUNSTERBERG 1916 apud XAVIER, 1983, p. 28).

Qual seria o tipo de atenção que mais cabe ao cinema, então? Munsterberg explicita, tomando o teatro como exemplo:

Sem dúvida, podemos ir ao teatro com uma intenção voluntária e particular. (...) podemos estar interessados em determinado ator e observá-lo de binóculos o tempo todo, mesmo quando o papel dele for insignificante e o interesse dramático da cena recair sobre os outros atores. Mas este tipo de seleção voluntária obviamente nada tem a ver com o espetáculo propriamente dito. Tal comportamento rompe a magia que a arte dramática deveria exercer. (MUNSTERBERG apud XAVIER, 1983, p. 29).

Isto significa que, de forma similar em relação ao cinema, podemos ir assistir a uma obra intencionalmente, porque gostamos do cineasta, dos atores ou de qualquer outro aspecto em específico e podemos nos concentrar somente neste aspecto. Porém, o fato da atenção estar retida nesta perspectiva, em nada tem a ver com a produção em si.

Se de fato nos colocamos em posição de espectador, de quem quer vivenciar a experiência cinematográfica como um todo, deixamo-nos levar por aquele universo. Nossa atenção flui conforme o que a construção da cena e todos os artifícios técnicos nela contidos nos apresentam. Se a montagem nos leva a outras cenas, acompanhamo-las, sem nos perder pelo caminho.

Munsterberg, assim como outros teóricos, nos evidencia o fato de que o espectador não é um ser passivo, indiferente à diversidade de universos que lhe é apresentada. A experiência cinematográfica prevê sua participação ativa, espera dele uma reação que vai da racionalidade à emoção, já que é preciso que o espectador identifique e desvende certos acontecimentos e conceitos da obra, que encontre soluções, preencha lacunas sem deixar, entretanto, de se emocionar.

Chantagem e Confissão (1929), primeiro filme falado de Hitchcock, confirmou as convicções do diretor sobre o papel fundamental das imagens. Mesmo com a utilização do som, o longa manteve sua natureza visual. As cenas tinham som, vozes e ruídos do ambiente retratado nas cenas, contudo, a ideia

transmitida ao espectador e o desenvolvimento da história continuaram se dando através das imagens.

O teórico brasileiro Ismail Xavier (2005), em sua reconhecida obra sobre o discurso cinematográfico, discorre sobre as definições de imagem e atenta para o fato de que se a imagem fotográfica já mantinha estrita relação com a noção de realidade, a imagem cinematográfica se tornou ainda mais relacionada à esta, já que existe o fator significativo do movimento.

Em vista deste fator, houve um “aumento do coeficiente de fidelidade e a multiplicação enorme do poder de ilusão estabelecidas graças a esta reprodução do movimento dos objetos” (2005, p. 18), os primeiros filmes, afinal, causaram grande furor por sua ‘sensação de realidade’.

Esta sensação de realidade, como esclarece Xavier (2005), tem sido motivo de discussões teóricas desde o início do cinema, o que por consequência desperta o debate sobre a relação entre o espaço *fora da tela* e aquele que se assemelha a ele, *dentro* dela.

Xavier faz referência a Bela Balazs (1970), o crítico de cinema húngaro para quem a obra de arte se apresenta como um microcosmo, o qual é completamente separado do mundo real. Este microcosmo seria capaz de representar a realidade, mas não de manter contato com ela.

Para Balazs, embora os dois lados da tela estejam definitivamente separados, o cinema tem uma função marcante: a de aproximá-los. Explique-se: o crítico estabelece que Hollywood “deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme” (1970 apud XAVIER, 2005, p. 50). E ele não é o único. Mais adiante comentaremos sobre as afirmações de outros nomes da teoria em relação a esta conexão entre o que está dentro das telas e o espectador, fora delas.

A questão por hora, contudo, é que nosso diretor escolhido, Hitchcock, atentava de forma similar para esta relação, citando o espectador e como atingi-lo inúmeras vezes quando debatia sobre suas narrativas. O diretor afirma:

Não posso deixar de comparar o que tento botar em meus filmes com o que Poe colocava em seus contos: uma história completamente inverossímil, contada aos leitores com tamanha lógica alucinatória que se tem a impressão de que essa mesma história pode acontecer conosco amanhã. E essa é a regra do jogo, se o que se deseja é que o leitor ou o espectador inconscientemente se ponha no lugar do herói; porque, na verdade, as pessoas só se interessam por si mesmas, ou por histórias que poderiam afetá-las. (HITCHCOCK apud GOTTLIEB, 1998. p. 170)

Para o diretor, a história não importava tanto quanto a forma como ela é contada. A história poderia ser inverossímil para muitos – aliás, uma crítica frequente a sua obra na época – mas para o espectador, envolto pelo universo hitchcockiano, a narrativa é, de fato, como as de Edgar Allan Poe: de um universo fantástico em que cada elemento faz sentido, sim, dentro dele. O pacto ficcional, constantemente mencionado na Literatura, também vale aqui.

A partir do momento em que o público estabelece este acordo e se deixa levar pela narrativa, como Munsterberg (1983) descreveu, sua relação com a obra e a ilusão do real, do verdadeiro, está constituída.

Em 1935, o longa-metragem *Os 39 Degraus*⁴, baseado livremente no romance de John Buchan, estabeleceu-se como um dos grandes sucessos do diretor. Há, entretanto, uma grande polêmica envolvendo os atores principais do filme, Robert Donat e Madeleine Carroll, e sua relação com o diretor. Ao que se conta, Hitchcock algemou o casal de atores para a construção de algumas cenas, porém “perdeu” as chaves e os manteve algemados por muito mais tempo que o necessário, o que teria causado um grande desconforto físico e emocional.

A partir daí os relatos envolvendo certas atitudes ‘duvidosas’ da parte do diretor em relação aos atores se intensificaram. Spoto (2008) diz que ele chegou a afirmar que se perguntava, às vezes, se era ou não era, como todos insistiam, “um sádico” (p. 73).

Depois de *O Marido era o Culpado* (1936), *Jovem e Inocente* (1937), *A Dama Oculta* (1938) e *A Estalagem Maldita* (1939), Hitchcock continuou a

⁴ Figura 3 – Página 39. Disponível em: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

estabelecer sua fama não só como um diretor 'perverso', mas também, claramente, como um cineasta com um potencial inegável. Suas técnicas, ainda que questionáveis, resultavam em longas-metragens tecnicamente impressionantes e extremamente eficazes em despertar o interesse do espectador.

É claro que nada disso justifica as atitudes sadistas do diretor e o impacto permanente na vida dos atores e atrizes que tiveram de conviver com as extravagâncias, indelicadezas e até insolências causadas por ele, ao longo de sua carreira. A atriz Tippi Hedren é, possivelmente, o maior exemplo vivo destas descrições.

Hedren foi 'descoberta' pelo diretor quando ainda era modelo e teve sua grande estreia no clássico *Os Pássaros*, de 1963. Sua performance, entretanto, foi construída à base de situações que beiravam o insuportável. Donald Spoto (2008), assim como outros biógrafos do diretor, descreve que a agenda de Hedren era exaustiva, as orientações que recebia eram intermináveis e a filmagem de algumas cenas, protagonizadas por ela, mostrava-se de fato perigosa. A cena final, que a atriz acreditava que seria feita com pássaros mecânicos e, portanto, não ofereceria muitos riscos, acabou sendo gravada com aves reais e Hedren foi ferida. O ferimento, que por pouco não foi em um de seus olhos, contribuiu para lhe causar uma crise nervosa e em uma semana de afastamento das gravações.

Mas o fato é que, mesmo com toda a insensatez que cercava as relações pessoais do diretor, o resultado de seus longas-metragens era impecável. Sua fama e sucesso com os espectadores ingleses fez com que, em 1940, o diretor deixasse a Inglaterra para dar início a sua fase mais conhecida e marcante: a fase hollywoodiana.

1.2. O DESENLACE HOLLYWOODIANO

Hitchcock chegou em Hollywood como a grande promessa do cinema, o que de fato era. O contrato de sete anos com o produtor norte-americano David O. Selznick parecia a oportunidade de uma vida. Selznick havia acabado de

lançar o que foi, talvez, seu maior sucesso, a adaptação do romance de Margaret Mitchell, *E o Vento Levou*, em 1939. O longa-metragem de quase quatro horas de duração foi muito bem recebido, pela crítica e pelo público, o que levou Selznick a crer em uma fórmula para o sucesso.

A primeira tarefa de Hitchcock era a adaptação do romance *Rebecca*, de 1938, da autora inglesa Daphne Du Maurier. O romance, caracterizado por um ambiente de mistério e de natureza gótica, tinha como protagonista e narradora uma jovem personagem sem nome.

Depois de conhecer um abastado viúvo, a jovem se casa e se muda para uma enorme propriedade localizada no sul da Inglaterra, chamada *Manderley*. A mansão, frequentemente descrita, parece por vezes uma personagem da história, já que tem papel fundamental na narrativa e parece ‘ditar’ a atmosfera estabelecida no romance.

O livro teve grande repercussão, tornando-se um *best seller* e constando na lista de obras mais lidas do país, até hoje. Uma adaptação fílmica, então, parecia inevitável, além de um sucesso de bilheteria muito previsível.

Como já citamos aqui, Selznick acabara de obter sucesso com a adaptação de *E o Vento Levou*, e como é possível supor devido a seu longo tempo de duração, a versão cinematográfica da obra se manteve fiel à literária. Porém, esta não era a intenção de Hitchcock.

Volta e meia fala-se de cineastas que, em Hollywood, deformam a obra original. Minha intenção é não fazer isso nunca. Leio uma história só uma vez. Quando a ideia de base me convém, adoto-a, esqueço completamente o livro e fabrico cinema. [...] O que não entendo é que alguém se apodere totalmente de uma obra, de um bom romance que o autor levou três ou quatro anos para escrever e que é toda a vida dele. Alguém fica remexendo nisso, cercado de artesãos e técnicos de qualidade, e vira candidato ao Oscar, ao passo que o autor se dissolve no segundo plano. Não se pensa mais nele. (HITCHCOCK apud TRUFFAUT, 2008, p. 74).

Esta visão distinta do diretor sobre a Literatura de qualidade, como algo inalterável, apenas digno de apreciação e não de releituras, rendeu-lhe uma filmografia que – quando baseada em escritos literários – era inspirada exclusivamente em obras que ele considerava de ‘menor valor’, ou seja, que não

se tratassem de clássicos ou cânones literários. Deste modo, o diretor poderia alterar a história o quanto quisesse, transformá-la em uma obra verdadeiramente sua, marcada pelo estilo hitchcockiano. E, de fato, era o que ele já vinha fazendo na Inglaterra.

Em vista disso, os problemas começaram quando Selznick começou a interferir na produção de *Rebecca* (1940)⁵, reivindicando a fidelidade ao livro, algo que supostamente agradaria os espectadores. O diretor não foi capaz, então, de concluir o longa da forma que desejava.

Há muitas características hitchcockianas na obra e há, inclusive, inúmeros relatos das excêntricas interferências pessoais do diretor para alcançar seu resultado esperado – como a própria Joan Fontaine, atriz principal do filme, relatou anos depois, dizendo que Hitchcock fazia comentários maldosos a ela, intencionando que ela ficasse cada vez mais insegura e, depois, transparecesse esta inquietação na tela (SPOTO, 2008, p. 112). Contudo, em suma, a obra não atingiu as expectativas de Hitchcock. Em suas entrevistas, afirmava: “Não é um filme de Hitchcock” (HITCHCOCK apud TRUFFAUT, 2008, p. 125).

Depois de *Rebecca*, ainda em 1940, Hitchcock dirigiu um filme independente chamado *Correspondente Estrangeiro*, um thriller sobre espionagem repleto de suspense. A partir daí o diretor quase sempre teve a liberdade que desejava e conseguiu criar diversos filmes memoráveis com seu estilo próprio, como *A Sombra de uma Dúvida* (1943), *Quando Fala o Coração* (1945) e *Interlúdio* (1946).

Em 1948, o primeiro filme colorido de Hitchcock foi às telas e a inovação não parou aí. *Festim Diabólico* foi realizado em tomadas contínuas, o que o transformou em o que aparenta ser um bloco só, em plano-sequência, como se não houvesse cortes. Os cortes, necessários pelo tempo de gravação permitido por cada rolo de filme, foram ‘disfarçados’ para que não houvesse interrupção alguma aos olhos do espectador. – Há muitos aspectos a serem observados nesta obra em específico. Entretanto, examinaremos este filme mais adiante.

⁵ Figura 4 – Página 39. Disponível em: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

O crítico francês Antoine de Baecque (2010, p. 121) relata que a obra de Hitchcock foi recebida na França com “indiferença”, o que ele diz ser difícil de imaginar hoje em dia. Havia uma grande resistência da parte de alguns críticos em relação às obras hollywoodianas. Outros críticos, entretanto, saíram em defesa do gênero e do próprio diretor, publicando inúmeros textos a seu favor. O Cinema é, como se sabe, uma figura de destaque na cultura francesa, ainda mais a partir dos anos 1950, o que torna o material publicado no país pertinente para a compreensão da expansão cinematográfica, tal qual suas respectivas influências.

Jean-Charles Tacchella e Roger Thérond, dois jovens críticos, intercederam pelo diretor em 1949, escrevendo: “A visão panorâmica sobre Hollywood revela apenas dois realizadores na plena forma de seu trabalho: William Wyler e Alfred Hitchcock. (...) A maturidade deste último, sua audácia convicta de sua audácia, acaba de se manifestar em *Festim Diabólico*”, referindo-se ao longa como “obra prima”. ” (BAECQUE, 2010, p. 122).

Jean-Luc Godard, reconhecido cineasta franco-suíço, também se manifestou a favor de Hitchcock. Enquanto muitos reprovavam o diretor, afirmando que havia uma ausência de tema em sua obra, Godard afirma justamente o contrário. Para ele, o tema nas obras do diretor é mais profundo do que parece. Descreve o processo construído por ele como único, uma vez que Hitchcock consegue unir o “expressionismo da estilização com o realismo da *mise en scène* e da atuação dos atores” (BAECQUE, 2010, p. 133).

Ainda que grande parte da obra do diretor tenha sido melhor compreendida muitos anos depois de seu lançamento, a opinião geral, hoje, é muito parecida com a que Godard e outros críticos já tinham, na época, em relação a Hitchcock. Seus filmes, que parecem de fato seguir o padrão hollywoodiano no primeiro olhar, traziam temas muito mais complexos do que aqueles que os acompanhavam nas estreias do cinema.

Pacto Sinistro (1951), adaptação do romance de Patricia Highsmith, a exemplo do que Godard descrevia, é um thriller psicológico que conta a história de dois estranhos que se conhecem em um trem e, após alguns minutos de conversa, têm um macabro acordo selado, o de ‘trocar’ assassinatos. Enquanto

um dos personagens deseja se livrar do pai, o outro tem a vida atrapalhada pela ex-mulher, e o que era para ser uma brincadeira acaba se tornando um pesadelo.

Estrelado por Farley Granger e Robert Walker, *Pacto Sinistro*⁶ foi certamente um dos primeiros filmes a mostrar um ‘vilão’ mais carismático do que o ‘mocinho’. Ao passo que o personagem de Granger parece um tanto ‘apagado’, Robert Walker, com a óbvia influência de Hitchcock, dá ao personagem psicopata Bruno tons simpáticos, charmosos, uma escolha não tão comum em seu tempo.

Os vilões hitchcockianos não cedem aos padrões maniqueístas comuns às narrativas ficcionais. São personagens que caminham entre o bem e o mal, entre o magnetismo e o desumano, o que dá ao espectador a possibilidade de fazer seu próprio julgamento. O diretor usa da seguinte metáfora: “nem todos os vilões são negros e nem todos os heróis são brancos. Há cinzentos por toda parte”. (HITCHCOCK apud TRUFFAUT, 2008, p. 154).

Na linha do tempo de sua filmografia, os longas que seguiram tratavam de situações igualmente complexas, como relações proibidas, assassinatos e outros crimes, falsas acusações, etc. *Janela Indiscreta* (1954)⁷, clássico com James Stewart e Grace Kelly, trouxe alguns de seus temas conhecidos e possivelmente o que tenha sido seu exemplo mais claro de uma narrativa prioritariamente visual.

Prontamente nos primeiros minutos, temos acesso a uma grande quantidade de informações sem que fala alguma seja dita. A história do personagem de James Stewart é esclarecida quadro a quadro com planos específicos de seu apartamento. O personagem que se encontra imobilizado, com a perna quebrada, passa a observar seus vizinhos, prestando atenção em suas rotinas e comportamentos, praticando uma espécie de voyeurismo e tomando, por consequência, o espectador como seu companheiro de observações e curiosidade.

⁶ Figura 5 – Página 40. Disponível em: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁷ Figura 6 – Página 40. Disponível em: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Baecque (2010) destaca, precisamente, a relevância do olhar nesta obra, ou, neste caso, dos olhares: o olhar do personagem de James Stewart, que atentamente percebe outras existências e acontecimentos, e o olhar do espectador que observa tanto este processo do personagem quanto a cena completa, o filme em si.

Enquanto o personagem cria histórias a partir de seu olhar, nós inventamos a história do filme, com o nosso. O autor esclarece:

Janela Indiscreta é o conto de fadas do olhar, em que um homem (James Stewart), ajudado por uma refinada voyeuse (Grace Kelly), encorajado pelo próprio Hitchcock, vê o mundo com tal intensidade que acaba por produzir na realidade o que esse olhar parecia ter inventado num primeiro estágio, no caso um crime. (BAECQUE, 2010, p. 48).

Ainda seguindo a linearidade temporal, podemos afirmar que o próximo longa hitchcockiano amplamente notável veio em 1958: *Um Corpo que Cai*, também com James Stewart e com Kim Novak. Como mencionado aqui anteriormente, o filme foi inspirado na obra literária de Boileau-Narcejac e apresenta um atraente suspense psicológico. Os aspectos técnicos do filme impressionaram em seu lançamento, pois conseguiram unir imagem e sentido de modo inédito.

Rivera (2008) descreve uma das cenas que dá ao espectador a sensação de vertigem, pretendida pelo diretor:

Um efeito especial nos faz sentir uma curiosa “agitação”, em *Vertigo*, graças a uma distorção de perspectiva. Diante das escadarias da torre de onde cai a protagonista, a câmera se distancia ao mesmo tempo em que suas lentes aproximam a imagem graças ao zoom (é o chamado dolly zoom, ou vertigo zoom). Em um efeito perturbador e rítmico que lembra o movimento de uma sanfona, nós caímos na imagem, mas ao mesmo tempo somos empurrados para longe. É como se nossos olhos fossem brutalmente atraídos enquanto nosso corpo é violentamente afastado, de modo que se arrancam os olhos. Sacudidos pela imagem, o público e a crítica não aplaudiram muito o filme em seu lançamento. Anos depois, caímos todos de amores por ele. (RIVERA, 2008, p. 55)

Que o longa-metragem não tenha sido aprovado em seu tempo já não é novidade, para nós. Como boa parte da obra do diretor – e, aliás, como boa parte

da obra de inúmeros criadores artísticos, desde o início dos tempos – a apreciação chegou mais tarde, assim como a compreensão de suas intenções em relação ao enredo e aos aspectos técnicos.

O efeito descrito por Rivera como *dolly zoom* ou *vertigo zoom* também é chamado de *efeito Hitchcock*, por motivos óbvios. *Um Corpo que Cai*⁸ consagrou o uso deste artifício ao transmitir, pela primeira vez, a vertigem do personagem, provocando um efeito parecido no espectador.

Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 134-135) definem o efeito, constatando que este “se aproxima de uma personagem com a câmera (dolly in) ao mesmo tempo em que a lente abre e se afasta (zoom out), ou vice-versa, mudando-se a distância focal e distanciando-se do fundo”.

O ato de provocar no espectador, através da linguagem do cinema, aquilo que os personagens sentem, ou sofrem, ou enfrentam se tornou cada vez mais comum na narrativa fílmica. Em seu longa de 1959, *Intriga Internacional*, o diretor usou deste recurso novamente.

O longa que trouxe Cary Grant, Eva Marie Saint e James Mason como protagonistas teve ampla repercussão, sobretudo por seu aspecto estético. Sua fotografia e sequências de ação trazem características distintas de quase tudo que havia sido produzido, conquistando as plateias mais diversas.

O momento em que o personagem de Cary Grant – um homem que teve sua identidade confundida e está sendo caçado erroneamente – é perseguido por um avião no deserto, é uma das cenas de ação mais clássicas do cinema, tendo inspirado diversas produções posteriormente. Muito bem concebida e com uma fotografia espantosa, a cena coloca o espectador junto a Cary Grant, fazendo-o sentir tão acossado quanto o personagem.

Em 1960, o diretor idealizou sua obra-prima pessoal. *Psicose*⁹ foi baseado na novela de Robert Bloch, um autor de ficção-científica não muito conhecido, e rendeu sequências memoráveis.

⁸ Figura 7 – Página 41. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/alfredhitchcock/4941015435>. Acesso em Março de 2017.

⁹ Figura 8 – Página 41. Disponível em: <http://sbccfilmreviews.org/?p=32393> . Acesso em Março de 2017.

A história que começa com o foco na personagem de Janet Leigh, e o dinheiro roubado por ela, tem uma reviravolta quando esta é assassinada no chuveiro do motel Bates. Uma cena bastante repentina e violenta, aliás, já que ninguém esperava que a estrela do filme fosse morta a facadas no meio do longa.

Novamente, Hitchcock dá uma grande parte das informações aos espectadores, jogando com a quantidade de poder que lhes é conferida. O diretor afirmou que esta foi sua experiência mais apaixonante de jogo com o público, pois fez a direção dos espectadores como se “tocasse órgão” (HITCHCOCK apud TRUFFAUT, 2008, p. 275).

Os Pássaros (1963)¹⁰ e *Marnie – Confissões de uma Ladra* (1964)¹¹ foram os longas-metragens que seguiram e os últimos de sua carreira a ter um destaque expressivo com o público – já que *Cortina Rasgada* (1966), *Topázio* (1969), *Frenesi* (1972) e *Trama Macabra* (1976) não obtiveram o mesmo sucesso.

Os Pássaros, adaptação do conto de Daphne Du Maurier, trouxe a inexplicável história de pássaros como corvos, pardais e gaivotas que atacam a população da cidade de Bodega Bay. Não há resposta para este mistério.

Como uma série de clássicos ou cânones da literatura, este clássico do cinema tem um final aberto, deixando a dúvida pairar sobre a cabeça do espectador, sem solução aparente. Uma série de teorias foram criadas, desde então. Entretanto, tal qual as obras literárias, não há como saber ao certo qual seria a final ideal para esta narrativa. Destaque-se que, com este final em aberto, *Os Pássaros* quebra o padrão hollywoodiano esperado, em que tudo magicamente parece se resolver no final.

Enquanto filmes como *Um Corpo que Cai*, *Intriga Internacional* e *Psicose* trazem trilhas sonoras memoráveis, construídas para os próprios filmes pelo genial compositor Bernard Herrmann, *Os Pássaros*, que também contou com a

¹⁰ Figura 9 – Página 42. Disponível em: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

¹¹ Figura 10 – Página 42. Disponível em: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ajuda de Herrmann, não traz música alguma, apenas os sons produzidos pelas aves. A escolha é mais uma das estratégias do diretor que, através da linguagem do cinema, apresenta ao público a sensação de estar dentro da tela, e não fora.

Marnie, tal qual seu antecessor, causa uma grande inquietação no espectador. A protagonista, que dá nome ao filme, é uma ladra que conforme realiza seus roubos troca de identidade e de endereço. Entretanto, Marnie sofre de transtornos psicológicos causados por um trauma na infância, o que torna a personagem ainda mais complexa. –Os *Pássaros* e *Marnie* tiveram a mesma protagonista, Tippi Hedren, a qual já mencionamos aqui por ter uma difícil relação com o diretor, mas que consolidou sua carreira com as duas conhecidas obras.

Levando em consideração uma carreira que se estendeu da década de 1920 até os anos 1970, é pertinente afirmar que muito da trajetória Alfred Hitchcock se confunde com a história do próprio cinema, e vice-versa.

As inúmeras fases cinematográficas, ainda que desafiadoras, não impediram de forma alguma que o diretor continuasse a envolver o público, a lhe intrigar e até chocar com filmes que não perderam, com o passar dos anos, seu estilo característico, hitchcockiano.

Não é que sua obra seja perfeita ou livre de críticas na atualidade, não é esta a questão, certamente. Como todo diretor, Hitchcock teve suas obras mais aclamadas e aquelas que ele próprio considerou um fracasso. Todavia, optamos aqui por discorrer sobre alguns de seus momentos mais célebres, de sua essência e, portanto, da perspectiva do que foi considerado produtivo em seus anos de atividade.

Embora o objetivo do trabalho não seja descrever um a um de seus longas-metragens ou estabelecer quais foram seus processos de construção e os impactos causados no universo cinematográfico minuciosamente, podemos afirmar que com extrema competência e com um conhecimento notável, a obra de Hitchcock se adaptou às mudanças do tempo e à tecnologia. Sobrevivendo e servindo como referência de um cinema que não é somente de entretenimento – como alguns críticos esperavam que toda produção hollywoodiana fosse –

seus filmes encorajam o espectador a refletir sobre temáticas variadas e que dificilmente se encontram na superfície.

A experiência como um espectador de Hitchcock vai ao encontro da descrição de Munsterberg. O ‘endeusamento’ intencionado em seu processo cinematográfico nos faz testemunhas participativas do que está sendo apresentado na tela. Colocamo-nos em uma posição que não é de passividade. É a posição de quem se enxerga na tela do cinema, de quem consegue se identificar com o contexto que observa, mesmo que não se identifique, por exemplo, com as personagens da trama.

Xavier (2005) citou Edgar Morin (1958), antropólogo e sociólogo francês, para falar da ligação entre o *processo de identificação* e o cinema, como instituição humana e social. Morin diz que a identificação constitui a “alma do cinema” (MORIN apud XAVIER, 2005, p. 23). Identificar-se é, afinal, necessário para a apreciação total da obra fílmica, como a arte que de fato é.

No próximo capítulo, falaremos sobre a temática da identidade, em geral, e do processo de identificação. Objetivamos, aqui, refletir sobre como este processo se dá em relação ao cinema e, mais especificamente, sobre a forma singular que ele se dá na obra de Alfred Hitchcock. Torna-se indispensável, por conseguinte, elucidar alguns pontos sobre a questão da identidade em si.

IMAGENS - CAPÍTULO I: O CINEMATOGRAFICO E O HITCHCOCKIANO



Figura 1 - Cartaz do longa-metragem *Woman to Woman* (1923).



Figura 2 - O ator Ivor Novello como *O Inquilino Sinistro* (1926).



Figura 3 - Madeleine Carroll e Robert Donat em Os 39 Degraus (1935).



Figura 4 - Joan Fontaine e Laurence Olivier em Rebecca – A mulher inesquecível (1940).



Figura 6 - Farley Granger e Robert Walker em Pacto Sinistro (1951).



Figura 5 - James Stewart e Grace Kelly em Janela Indiscreta (1954).



Figura 7 - James Stewart entre os dois papéis de Kim Novak de Um Corpo que Cai (1958)



Figura 8 - A memorável cena do chuveiro, com Janet Leigh, em Psicose (1960).



Figura 9 - Tippi Hedren em Os Pássaros (1963).



Figura 10 - Tippi Hedren e Sean Connery em Marnie – Confissões de uma Ladra (1964).

2. A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA

2.1. IDENTIDADES MÚLTIPLAS

Assim como a Arte ou a Literatura, o conceito de *Identidade* ainda parece estar em aberto, sendo constantemente discutido e mencionado no meio acadêmico, mas raramente delimitado em uma só descrição. Esta falta de limites fixos em relação ao termo vai ao encontro de seu próprio objeto.

Ainda que, quando pensamos em identidade, relacionamo-la a algo único e intransferível, ela muito tem a ver com a relação com o outro, com fluidez e provisoriedade.

Claude Dubar (2005), sociólogo francês, estabelece algumas definições acerca da temática em sua obra *A Socialização – Identidades Sociais e Profissionais*, refletindo sobre e durante o período de grande incerteza que a modernidade traz. Dubar diz que “a identidade de uma pessoa é o que ela de mais valioso” (DUBAR, 2005, p. 25). Segundo o autor, ela não é dada no nascimento, mas sim construída na infância e reconstruída no decorrer da vida, o que não é um processo solitário.

A formação da identidade, como relata Dubar (2005), depende da socialização, da interação com os outros. Citando Percheron (1974) – que discute a formação do vocabulário político nas crianças e o quando este depende das características sociopolíticas que as cercam – o autor estabelece:

A socialização é, enfim, um processo de identificação, de construção de Identidade, ou seja, de pertencimento e de relação. Socializar-se é assumir seu pertencimento a grupos (de pertencimento ou de referência), ou seja, assumir pessoalmente suas atitudes, a ponto de elas guiarem amplamente sua conduta sem que a própria pessoa se dê conta disso. (PRECHERON apud DUBAR, 2005, p.24).

Dubar não é o único a descrever o processo de identificação como uma elaboração constante. Stuart Hall, teórico e sociólogo jamaicano, um dos principais nomes na teoria sobre a identidade, também a enxerga como uma “produção” (HALL 1990, p. 222 apud HALL, 2006), a qual nunca está completa ou finalizada, mas está sempre em processo.

Segundo Hall “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno” (2006, p. 7).

Hall (2006) expõe três perfis de sujeitos sociais que foram tomados como adequados em determinados contextos e épocas: o *sujeito do Iluminismo*; o *sujeito sociológico* e o *sujeito pós-moderno*.

O sujeito do Iluminismo seria baseado numa concepção da “pessoa humana”, além de um indivíduo centrado e unificado, cujo “centro” consistia num núcleo interior. Já o sujeito sociológico refletia a complexidade do mundo moderno e a noção de que este ‘núcleo interior, mencionado na concepção anterior, não era independente e autossuficiente, e sim formado em relações com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito a cultura e outros valores dos mundos que ele ou ela habitava.

O processo de identificação se tornou, como relata o autor, mais provisório, variável e problemático, o que acabou por produzir o chamado sujeito pós-moderno, sem uma identidade fixa, essencial ou permanente. Como descreve o autor, “a identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 10-13). É, ainda, algo definido historicamente, e não biologicamente.

Ainda segundo Hall (2006), a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2006, p. 10-13). O processo de identificação, ou seja, de nos projetarmos em nossas identidades, é, portanto, mais provisório, mutável e problemático.

A noção de uma identidade fixa não é mais aceitável. Considera-se, então, que um só sujeito pode ser formado por várias identidades que são continuamente modificadas em diferentes sistemas sociais.

Woodward (2000) descreve algumas das diversas ocasiões em que as identidades podem se manifestar e se mostrar distintas.

Consideremos as diferentes “identidades” envolvidas em diferentes ocasiões, tais como participar de uma entrevista de emprego ou de uma reunião de pais na escola (...) Em todas essas situações, podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas em cada uma dessas diferentes situações, representando-nos diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos. (...) Somos posicionados de acordo com os “campos sociais”. (WOODWARD, 2000, p. 31).

Hall (2006) chama a atenção para o fato de que a multiplicidade das identidades também possibilita a contradição. Conforme novos lugares e referenciais aparecem, como os citados por Woodward, mais e mais possibilidades de um indivíduo se projetar em alguém ou em alguma situação aparecem. Estas possibilidades – as quais, devemos elucidar aqui, não se dão somente em lugares ‘físicos’, como o trabalho, a escola, a igreja ou a universidade, mas também em referenciais externos como a mídia, as artes literárias, cinematográficas e musicais, a internet, as redes sociais – permitem que um único indivíduo aja de formas diversas, que manifeste determinadas identidades em público e outras quando se encontra sozinho, ou com pessoas próximas.

Estas múltiplas identidades podem dizer respeito a gostos pessoais, a nacionalidades, a gêneros, à sexualidade, dentre outros. Uma pessoa pode, por exemplo, não se sentir à vontade para manifestar sua orientação sexual, ou mesmo sua identidade de gênero, em todos os ambientes que frequenta.

Em relação a isso, Woodward (2000, p. 33) diz que a forma como vivemos nossas identidades sexuais é “mediada pelos significados culturais sobre a sexualidade que são produzidos por meio de sistemas dominantes sobre a heterossexualidade”. Os sujeitos que vão contra esta ‘heteronormatividade’ são hostilizados, marginalizados, alvos de preconceito e intolerância.

A autora Nuria Perez de Lara Ferre (2001), professora da Universidade de Barcelona, expõe a questão da diferença sexual, segundo ela, fundamental para a compreensão de todo o humano. Citando as mulheres de Diótima (1991), a autora fala sobre uma possível simplificação do sujeito:

Não considerar a diferença sexual pode ser entendido como uma espécie de decisão simplificadora. Mas se aprofundarmos, poderemos ver que aqui o excluído não são simplesmente determinadas experiências ou certos procedimentos em favor dos outros. Aqui o se exclui é a própria alteridade pela qual se constitui o sujeito humano em função do sexo. (DIOTIMA, 1991 apud FERRE, 2001).

Deixar de considerar a diferença sexual pode ser uma simplificação extrema do sujeito, assim como deixar de considerar outros traços distintos.

Embora esta ‘não consideração’ da diferença permaneça em muitos meios sociais, podemos reconhecer que a era globalizada deu mais visibilidade a determinados grupos considerados minoritários.

Estes grupos se fortalecem ao serem representados em meios midiáticos. Ferramentas como a internet e o compartilhamento de informações facilitado, inclusive com o surgimento das redes sociais, deram mais chances à fluidez de identidades.

Muniz Sodré (apud ESCOSTEGUY, 2006) discute as implicações da tecnologia hegemônica e diz que esta não diz mais respeito à “mecânica dos motores”, e, sim, à comunicação, produzindo e distribuindo informações. A tecnologia da comunicação é o que permite a dissolução das mediações tradicionais em sociedade, como a própria linguagem. Esta tecnologia ‘moderna’ é também, de acordo com o autor, incompatível com uma sociedade passiva, que se submete a um poder central.

Segundo Sodré (2006, p. 43 - 44), o conceito contemporâneo de *minoría* diz respeito a “setores ou frações de classe comprometidos com as diversas modalidades de lutas assumidas pela questão social”, como os negros, os homossexuais, as mulheres, os povos indígenas, etc. e a possibilidade destes grupos terem voz ativa ou de até intervirem nas instâncias de decisão do poder.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2005) se refere à modernidade como “líquida”, pois associa sua natureza à leveza, mobilidade e inconstância. Em oposição ao que parece mais lógico, o desejo do que é garantido, fixo, o que se tem buscado na modernidade é o transitório, o fluido. Bauman exemplifica:

Rockefeller pode ter desejado construir suas fábricas, estradas de ferro e torres de petróleo altas e volumosas e ser dono delas por um longo tempo (pela eternidade, se medirmos o tempo pela duração da própria vida ou pela da família). Bill Gates, no entanto, não sente remorsos quando abandona posses de que se orgulhava ontem; é a velocidade atordoante da circulação, da reciclagem, do envelhecimento, do entulho e da substituição que traz lucro hoje — não a durabilidade e confiabilidade do produto. Numa notável reversão da tradição milenar, são os grandes e poderosos que evitam o durável e desejam o transitório, enquanto os da base da pirâmide — contra todas as chances — lutam desesperadamente para fazer suas frágeis, mesquinhas e transitórias posses durarem mais tempo. (BAUMAN, 2005, p. 16)

A provisoriedade trazida pelos ‘grandes e poderosos’ determina, desta forma, a o caráter veloz das identidades, sempre em movimento, lutando para se juntar aos grupos igualmente móveis e velozes (BAUMAN, 2005, p. 32). A fluidez da modernidade, da tecnologia e da globalização foi responsável por estes novos e acelerados estilos de vida.

“Viver entre uma multidão de valores, normas e estilos de vida em competição, sem uma garantia firme e confiável de estarmos certos, é perigoso e cobra um alto preço psicológico” (BAUMAN, 2005, p. 243), diz o autor. É a chamada era da incerteza e da insegurança.

A profícua obra de Bauman – no Brasil o autor tem mais de trinta livros publicados – chega a frustrar muitos leitores e críticos, que veem suas descrições como pessimistas e dotadas de um certo derrotismo. Entretanto, seus escritos podem ser enxergados como um reflexo dos efeitos implacáveis do capitalismo, de um desenvolvimento tecnológico por vezes nocivo e dos efeitos dessa nova era, que resultam na instabilidade das relações humanas.

A interação social cresceu tanto e em todos os sentidos, que novamente a ideia de uma identidade imutável é impensada. Bauman (2005, p. 33) cita um cartaz que supostamente foi espalhado pelas ruas de Berlim com os seguintes dizeres ““Seu Cristo é judeu. Seu carro é japonês. Sua pizza é italiana. Sua democracia, grega. Seu café, brasileiro. Seu feriado, turco. Seus algarismos, árabicos. Suas letras, latinas. Só o seu vizinho é estrangeiro”. O que é isso, se não a representação das identidades em movimento que o autor descreve? Um mesmo sujeito está exposto a um número incontável de diferentes culturas, costumes, idiomas, dialetos, tradições, enfim.

É, afinal, ilusório pensar que um sujeito está livre de influência exterior, onde quer que esteja. Todos estes fatores citados acima são, aliás, passíveis de estar presentes na construção identitária de um indivíduo. Há de se concluir, impreterivelmente: um sujeito não é somente “um”, mas, simultaneamente, vários. Bauman diz: “No admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam.” (BAUMAN, 2005, p. 33).

Esta ‘alternância’ de sujeitos é frequentemente encarada como parte da chamada *crise de identidade*. O autor e historiador Kobena Mercer (1994) afirma que a identidade só vem à tona como uma questão quando se encontra em crise, quando algo que presumidamente era fixo, coerente e estável é deslocado pela dúvida e pela incerteza.

O autor também faz referência a novos grupos sociais, ou a determinados grupos que sempre estiveram presentes em sociedade, porém mais visíveis e com mais espaço do que no passado. Segundo ele, a ambiguidade da identidade permite o reconhecimento da presença de novos atores sociais e novos sujeitos políticos, tais quais as mulheres, os negros, a comunidade gay e lésbica, etc. São grupos sociais que não cabem na dicotomia política ‘simples’, de direita e esquerda, marcados pela diferença.

Podemos, afinal, afirmar que não há identidade sem diferença. Woodward (2000) afirma que a “marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social” (p. 40).

Diferentes formas de diferença seriam estabelecidas através de *sistemas classificatórios*, os quais dividem os sujeitos em pelo menos dois grupos opostos, fazendo com que a vida social seja ordenada, de alguma maneira.

Estas oposições binárias, estabelecidas socialmente, determinam as fronteiras entre o incluído e o excluído, o que é aceito e o que não é, o que tem valor e o que não tem.

Woodward cita a argumentação de Derrida, que diz que “a relação entre os dois termos de uma oposição binária envolve um desequilíbrio necessário de poder entre eles” (DERRIDA apud WOODWARD, 2000, p. 51). Desta forma, um lado da oposição é sempre a regra, enquanto o outro é, simplesmente, o outro.

– Os modelos sociais desta oposição são diversos, como o *masculino X*

feminino, heterossexual X homossexual ou ainda outros, como *branco X negro* ou *os que possuem dinheiro X os que não o tem*. Estas oposições são determinantes e responsáveis por manter uma suposta 'ordem social', claramente comandada por aqueles que exercem o poder. Há inúmeros fatores que determinam a construção da identidade que não podem ser controlados, fatores inconscientes ou ainda biológicos, de gênero, etc. que acabam por influenciar o processo. Todavia, seria ilusório descartar a extensão da prática do poder neste processo.

Michel Foucault (2015) tratou amplamente da temática do poder, ou melhor dizendo, das relações de poder, ou de suas práticas sociais, conforme suas constatações. Ele trata de locais onde as relações de poder se mostram evidentes, onde há determinadas forças em óbvio domínio.

(...) o internamento psiquiátrico, a normalização mental dos indivíduos, as instituições penais têm, sem dúvida, uma importância muito limitada se se procura somente sua significação econômica. Em contrapartida, no funcionamento geral das engrenagens do poder, eles são sem dúvida essenciais. Enquanto se colocava a questão do poder subordinando-o à instância econômica e ao sistema de interesse que garantia, se dava pouca importância a estes problemas. (FOUCAULT, 2015, p. 42).

Estes locais citados pelo autor trazem mais claramente, como ele próprio destaca, o papel das engrenagens do poder. Se encaradas por seu aspecto econômico, estas situações pouco têm a acrescentar, mas se vistas através das relações de poder, sua importância é evidente, já que apresentam o domínio de certos sujeitos sobre outros.

2.2. IDENTIDADE, PODER E OPORTUNIDADE

As relações de poder se dão em diversas esferas sociais e atingem a todos, os que o exercem e os que não o exercem, já que para Foucault o poder não é algo que se possua ou detenha, mas sim uma relação constantemente vivida, constantemente disputada por diversos lados. De forma fluida, estas relações nos envolvem uma espécie de rede, sendo que novas relações de poder estão sempre sendo produzidas, onde quer que haja relacionamentos humanos.

Para Foucault, o poder “permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir” (2015, p. 45). Sua importância, portanto, é óbvia e, ao contrário do que parece, nem sempre contraproducente ou repressiva.

A sociedade como ela existe e o próprio poder político parecem manter esta ‘ordem’ universal através destas relações, as quais estão presentes em todos os ambientes sociais, desde hospitais até escolas e outras repartições públicas – de micro relações de poder até o Estado.

Para Foucault, “O indivíduo, com suas características, sua identidade, fixado a si mesmo, é o produto de uma relação de poder que se exerce sobre corpos, multiplicidade, movimentos, desejos, forças” (2015 p. 256-257), ou seja, as relações de poder definem a individualidade.

Ainda que os estudos de Foucault tenham um contexto histórico definido, que sua análise se refira a sua sociedade, e não a todas, podemos encarar certos conceitos como adequados a nossa discussão. Por exemplo, ainda que possamos dizer que as relações de poder não são responsáveis pela formação de todo e qualquer indivíduo no decorrer histórico, podemos afirmar que sua influência é, sim, muito significativa à formação destes, como membros da sociedade.

Reflita-se: o conhecimento a que um sujeito está exposto, as formas midiáticas que lhe são apresentadas, as ideologias, em geral, que permeiam os campos sociais, dentre outros fatores, só lhe são disponibilizadas através de relações onde o poder é exercido. Temos acesso, afinal, a discursos propagados em sociedade e a conhecimentos científicos de determinados sujeitos – ou ainda atuamos como produtores de discursos ou conhecimento científico – entretanto, novamente, tudo isto só chega até nós através do exercício do poder.

Saber e poder estão amplamente ligados. “Não é possível que o poder se exerça sem saber, não é possível que o saber não engendre poder” afirma (FOUCAULT, 2015, p. 231).

A máxima ‘conhecimento é poder’ já é antiga, afinal. Contudo, de forma similar, algumas relações de poder podem dificultar a obtenção de certas noções, até mesmo da própria massa, não unicamente os do meio acadêmico. Foucault chama a atenção para o fato de que isso não se deve somente às

instâncias superiores de censura, como as provenientes do Estado, mas sim a todas as relações nas quais o poder é exercido.

(...) o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. (FOUCAULT, 2015, p. 131).

Já citamos, aqui, que os fatores que influenciam nosso contato com diferentes saberes e discursos são diversos. Mas, como estes influenciam na construção da identidade? E ainda, como a possível falta destes, ou o não-contato, também pode influenciar?

2.3. CULTURA E IDENTIDADE

As práticas culturais às quais somos expostos ou às quais temos acesso são, pois, essenciais no processo de criação da identidade. O sociólogo francês Philippe Coulangeon (2014, p. 16) define as práticas culturais como não somente aquelas de consumo comercial, mas como “o conjunto de atividades de consumo ou de participação ligadas à vida intelectual e artística, que abrangem disposições estéticas e participam da definição de estilos de vida”, como a leitura, a frequência de espaços culturais como teatros, museus, salas de cinema e salas de concerto, as utilizações das mídias audiovisuais e também práticas culturais amadoras.

Segundo Coulangeon, juntamente à propriedade e o consumo de bens materiais, as preferências estéticas e as práticas culturais participam, nas sociedades modernas, dos ritos de identificação da vida social. As práticas e preferências culturais estariam diretamente conectadas às posições sociais que estes sujeitos ocupam.

Muito antes de Coulangeon, o também sociólogo francês Pierre Bourdieu, em sua obra *A Distinção* (1979), também buscou estabelecer a relação entre práticas e preferências culturais às posições sociais, alegando que estas acabam estando ligadas ao nível de instrução do indivíduo. Outros fatores, como

o nível socioeconômico, igualmente podem se mostrar relevantes como marcadores de diferenças na escolha de determinadas práticas culturais.

Coulangeon explicita, com base em Bourdieu, que as classes sociais se diferenciam uma das outras, afinal, pela sucessão e pela transmissão de certos traços culturais, pois estes condicionariam os comportamentos individuais – comportamentos que incluem desde hábitos alimentares até atitudes morais, opiniões políticas, gostos e práticas culturais. Tais fatores podem fixar fronteiras significativas entre os grupos sociais.

Desta forma, seria possível afirmar que algumas disparidades ou desigualdades sociais podem se dar de forma diversa para o sujeito que tem acesso a certas atividades intelectuais e artísticas, e para o sujeito que não o tem, ou não tem preferência por estas.

Além disso, o *gosto* de cada um pode aproximar ou afastar determinados grupos, sendo que alguns estão mais comumente associados às classes burguesas, enquanto outros estão associados às classes populares. Coulangeon afirma, pois, que a identidade social do sujeito se deve não só à adesão positiva às preferências de seu meio, mas também à aversão expressa pelas preferências e gostos de outros grupos sociais. – Novamente, definimo-nos pelo que *não somos*, pelo que não preferimos ou ainda não toleramos.

Embora as práticas culturais, como mencionado, sejam associadas a classes sociais diferentes e, conseqüentemente, algumas sejam enxergadas como dominantes, ou dotadas de um poder ou qualidade maior do que outras, é preciso ressaltar que as estas, em geral, são fundamentais no processo de concepção das identidades, tendo fundamental importância e significado nas diversas identidades formadas por aqueles que têm a possibilidade de vivenciá-las.

Assim, não seria pertinente afirmar que a televisão, o teatro, a literatura, o cinema ou outras artes em específico tenham recursos superiores ou capacidades de dominar o processo de construção de identidade de um sujeito acima do que outras formas culturais. Tal afirmação seria semelhante à generalização equivocada de que determinado estilo musical é sempre superior a outro, ou que certo tipo de literatura é ‘melhor’ que o restante, pois se adequa mais a determinadas características, criando um padrão impossível de alcançado, além de preconceituoso.

A diversidade das práticas culturais traz, juntamente a si, a possibilidade de um multiculturalismo e não mais a ideia de que somente o erudito tem valor. Mantendo isto em mente, destacamos mais uma vez o papel do cinema não simplesmente como fonte de entretenimento, mas como prática cultural em constante ascensão. Usamos desta afirmação, anteriormente, para nos referir ao cinema hollywoodiano, o qual diversos críticos acreditavam ser caracterizado apenas por seu aspecto recreativo, de lazer.

Entretanto, a função artística do cinema já vem sido amplamente percebida, ou seja, sua ação de fazer refletir, de informar, de causar questionamentos, emoções positivas ou negativas, posicionamentos críticos, empatia e até desconforto e indignação, é evidente.

Tendo sua posição como prática cultural e artística consolidada, como podemos analisar, então, a relevância do cinema na formação de identidades dos sujeitos?

2.4. CINEMA E IDENTIFICAÇÃO

Diferente de outras práticas culturais, o cinema teve seu acesso facilitado nos últimos tempos. Com o surgimento dos aparelhos de televisão no fim dos anos 1940, início dos anos 1950, não levou muito tempo para que os longas-metragens começassem a ser transmitidos. Nos anos 1990, os canais de transmissão por assinatura ou a cabo se popularizaram, ao mesmo tempo em que os aparelhos de videocassete em diversos formatos e as fitas VHS (*Video Home System*) já existiam e também se tornavam comuns.

Nos anos 2000, as fitas VHS abriram espaço para a produção de DVDs, os *Digital Video Discs*, criados ainda nos anos 1990, porém amplamente difundidos alguns anos depois. O novo formato permitia um maior armazenamento de dados, além de uma maior comodidade ao consumidor. Do ano de 2010 para cá, outra nova tecnologia tomou as prateleiras, o *Blu-ray*, um formato de disco óptico ainda mais avançado e com melhor qualidade de vídeo.

Ainda mantendo o acelerado ritmo da evolução tecnológica, a partir dos anos 2010 o serviço de *streaming*, a transmissão on-line de conteúdos, tornou-se acessível em grande parte do mundo. A *Netflix*, a maior e mais conhecida

provedora de streaming paga, atualmente, está disponível em quase 200 países, chegando a alcançar a marca de mais de 80 milhões de assinantes.

Se as vídeo-locadoras não tiveram seu fim programado com o declínio das fitas VHS e DVDs, a internet certamente as deixou com os dias contados. Em seus catálogos, os serviços de streaming oferecem centenas de filmes, séries, desenhos animados, dentre outros, de diversas épocas e gênero. Além disso, os downloads de conteúdo ilegais também tomam a rede, completamente banalizados, com novos domínios virtuais surgindo a cada momento, embora a prática seja criminosa.

Este processo de desenvolvimento tecnológico, que faz o desaparecimento de mídias tão comum quando o nascimento de outras, novamente faz jus à obra de teóricos como Bauman e suas descrições sobre uma modernidade tomada pela velocidade. A rapidez com que artefatos de uso diário são modificados e atualizados, tal qual a imposição do uso de redes sociais são lembretes de um crescimento ininterrupto dos meios de consumo, um movimento difícil de ser controlado ou até mesmo evitado.

De qualquer forma, esta *super divulgação* de obras cinematográficas por outros meios não implicou no fim da frequência às salas de cinema. Coulangeon (2014, p. 134) nos lembra que, embora o declínio da prática de ir até os cinemas seja considerável, ela ainda existe, mesmo que modificada.

De todos os passeios de caráter cultural, a ida ao cinema é, sem dúvida, o mais frequente. Na França, como na maioria dos países europeus, grande parte da população vai pelo menos uma vez ao ano ao cinema. Apenas alguns países com uma população rural importante, como a Grécia ou Portugal, fogem desse padrão. (COULANGEON, 2014, 131).

Ainda que os dados relativos à frequência com que o brasileiro vai ao cinema sejam diversos dos estimados nos países europeus – Em 2013, uma pesquisa estimou que 16% da população das principais capitais e regiões metropolitanas do Brasil havia ido ao cinema no mês anterior ao levantamento de dados¹² – e ainda que o cinema ‘físico’ esteja distante do que era há décadas atrás, já que hoje os antigos cineteatros ou outros locais exclusivos para a projeção de filmes perderam lugar para os multiplex em shoppings centers, onde

¹² Target Group Index - Ano 13: onda 1 + onda 2 - 20.736 entrevistas - jul11-ago12. Cobertura: entrevistas realizadas nas regiões metropolitanas de São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, Salvador, Recife, Fortaleza, Brasília e nos interiores de São Paulo e das regiões Sul e Sudeste.

existe a possibilidade de múltiplas sessões ocorrerem ao mesmo tempo , a prática de ir até as salas de cinema nunca deixou de existir, como é o caso de outros meios de divulgação cinematográfica, como os aqui citados.

A arrecadação das bilheterias brasileiras registrada pela Ancine – Agência Nacional do Cinema, aliás, mostra um acréscimo significativo nos últimos anos, tendo aumentado o número de ingressos totais em 53,5% do ano de 2009 até o ano de 2015¹³.

São inúmeros os fatores que influenciam nestes dados, temos consciência. Contudo, quaisquer que sejam os cenários sociais ou econômicos nestes levantamentos de dados, é possível assegurar que a experiência do espectador perante a tela do cinema jamais deixou de manter certo ‘ar’ de fascínio e admiração, o que seguramente coopera para esta *não-possibilidade* de ele deixar de ser uma experiência proveitosa, ou mesmo de existir em absoluto.

Mesmo que as salas de cinema e o próprio público tenham se modificado ou, ainda, que a frequência às salas de cinema venha a diminuir com o passar dos anos, o ato de ter o primeiro contato com determinada obra cinematográfica nas telas do cinema parece ser muito mais significativo e inesquecível do que tê-lo em outros meios – ainda que estes sejam mais cômodos, mais baratos ou mais acessíveis.

2.4.1. CINEMA, REALIDADE E PSICANÁLISE

Ismail Xavier (1983, p. 359), em sua coletânea de textos sobre a experiência cinematográfica, chega a mencionar a variedade de escritos que tentam dar conta de um fascínio pessoal em relação ao cinema clássico. Diversas são as obras que fazem esta tentativa de poder explicar, com base em relatos individuais, os efeitos da experiência do espectador.

Em 1949 o psicólogo alemão Hugo Mauerhofer, publicado por Xavier, escreveu sobre a psicologia da experiência cinematográfica, fazendo

¹³ Dados disponíveis em: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2101-2016.pdf> Acesso em 10 de setembro de 2016.

constatações que viriam a se comprovar nos anos seguintes. O autor afirma que quando o sujeito deixa a luz do dia e entra na sala de projeção, há uma mudança psicológica crucial em sua consciência.

Para Mauerhofer (1983 apud XAVIER, 1983 p. 375) existe algo chamado *situação cinema*, onde o espectador se encontra isolado do mundo externo, de suas fontes de perturbação visual e auditiva. Nesta ocasião, para o espectador só existe aquilo transmitido na tela, somente o cinematográfico, e não o ‘verdadeiro’.

Na *situação cinema* certas sensações do espectador também se veem alteradas. O autor atenta para as noções de tempo e espaço. Ao assistir a um filme nossa expectativa não é a de que o tempo passe como passa ‘na vida real’, ou isso muito provavelmente seria tedioso. Acontecimentos mais rápidos e fugazes tendem a prender mais o espectador.

O espaço, segundo o autor, também se altera em razão do ‘confinamento visual’ que a sala escura do cinema proporciona, abrindo espaço à imaginação e a uma maior liberdade de interpretação do que está sendo visto.

Mauerhofer (1983, p. 376) crê, igualmente, que outra característica essencial da *situação cinema* é a fuga voluntária da realidade cotidiana. Caso o filme interesse de fato ao espectador, a realidade que se vive, ali, é outra, a cinematográfica.

A situação cinema leva o inconsciente a comunicar-se com a consciência em maior grau do que normalmente. Todo o nosso arsenal de repressões é ativado. Ao configurar-se a experiência cinematográfica, desempenham papel decisivo nossas frustrações, nossos sentimentos de imperfeita resignação e nossas inviáveis ou malogradas fantasias que se desenvolvem, por assim dizer, na fronteira da situação cinema. (MAUERHOFER apud XAVIER, 1983, p. 378).

Analisando a vivência do espectador do ponto de vista psicológico, portanto, Mauerhofer acredita no despertar do inconsciente provocado pelo cinema, de forma que muito do que se encontra reprimido em nosso *eu* viria à tona.

O espectador se rende, afinal, à obra cinematográfica ao mesmo tempo voluntária e passivamente. Vamos ao cinema por escolha própria, assim como escolhemos a qual filme assistir em um momento anterior. A partir do momento que a tela nos mostra o decorrer das cenas, entretanto, somos ambos: espectadores *passivos* ao que nos é apresentado e também espectadores

presentes, participativos, já que completamos lacunas, imaginados, pensamos, refletimos. – Já citamos, aliás, concepções similares a esta quando mencionamos Munsterberg (1983), o qual descreve a *atenção involuntária* que toma conta da experiência do espectador.

Jean-Louis Baudry (1970 apud XAVIER, 1983), teórico francês, de forma semelhante remete à psicologia e à psicanálise ao descrever uma falsa neutralidade dos aparelhos óticos, principalmente das lentes do cinema. O jogo de câmeras, o que é colocado na tela, afinal de contas, nunca é *desproposital*. Como espectadores, quase sempre temos acesso a uma seleção bem estabelecida de imagens, sendo que a continuidade, a montagem, dentre outros aspectos e recursos técnicos fazem parte da criação deste universo o qual adentramos quando nos deparamos com uma obra fílmica.

Para Baudry, a relação entre realidade e cinema fica indefinida, ‘em suspenso’, como afirma Guimarães (2004) sobre sua obra:

Ao mesmo tempo, Baudry – que considera a realidade objetiva como ponto de partida do cinema – salienta o aspecto do ilusionismo acarretado pela imagem e pelo som, aumentando igualmente o poder de coação da realidade e da potência do sujeito. O sujeito tomado por ele como lugar de interseção das implicações ideológicas. Dessa maneira, mostra-se dividido entre duas posições: na primeira, a realista, visa ao cinema como reduplicação da realidade objetiva e analisa a impressão de realidade; na segunda, a ilusionista, faz do cinema um equivalente do sonho. (GUIMARÃES, 2004, p. 38).

Cinema e realidade se confundem, desta forma, assim como a realidade e outras formas artísticas, como a Literatura. E tal qual toda forma artística, também, Baudry nos lembra que o Cinema tem função *psicoterapêutica* (1983, p. 380). Como descreve o autor, “ele torna suportável a vida de milhões de pessoas” ao provocar reações que substituem aspirações e fantasias, tão frequentemente adiadas no cotidiano. É a possibilidade de um ‘sonhar acordado’.

Baudry também foi responsável por introduzir uma semelhança estrutural significativa da tela com o espelho, como aponta Rivera (2008, p. 56). O autor descreve:

O espelho, enquanto superfície reflexiva, é uma superfície quadrada, limitada, circunscrita. *Um espelho infinito não seria mais um espelho*. Sem dúvida, o caráter paradoxal da tela-espelho do cinema é que ela reflete imagens, e assim a ambiguidade permanece, pois, a imagem que ela reflete não é imagem da "realidade" (BAUDRY apud XAVIER, 1983, p. 395).

Para Baudry, a realidade é o que vem "de trás da cabeça do espectador" (p. 395), ou seja, ela está do cinema para fora, no mundo do palpável, do concreto. O que o espectador vê nas telas funciona como uma espécie de reflexo do real. É a reprodução do que de fato existe, porém, sem efetivamente existir. Como descreve Rivera (2008, p. 56), de acordo com Baudry, a tela convida o sujeito a uma identificação.

A comparação, que pode parecer obscura, veio similarmente mencionada e esclarecida na obra de inúmeros outros teóricos, já que a relação entre cinema e realidade permanece intrincada.

Mencionamos Munsterberg, no capítulo anterior, o qual via o espectador não somente como um ser passivo, indiferente, mas dotado de uma participação ativa, e agora chegamos a Christian Metz (1980), também teórico do cinema, o qual usou da obra do pai da psicanálise, Sigmund Freud, assim como de Lacan, para esclarecer seu objeto de estudo.

2.4.2. METZ, LACAN, HITCHCOCK E O ESPELHO

Atentemos para o fato de que a inserção da psicanálise, este tão difundido campo clínico de investigação da mente humana, em uma área de estudos que não lhe é 'vizinha', por si só já confere inovação a autores como Baudry, Metz e outros.

Metz teve ainda outros trabalhos considerados originais a respeito do cinema como linguagem específica e da relação entre cinema e semiologia em geral, ficando muito conhecido por sua aplicação da obra do linguista suíço Ferdinand de Saussure nos estudos sobre o cinema.

A referência de Metz a Lacan, entretanto, não foi a única. O psicanalista foi constantemente citado nas obras teóricas sobre o cinema a partir dos anos 1960, muito frequentemente em razão de suas descrições sobre a chamada *fase*

do espelho, na qual a criança na idade de mais ou menos doze meses se reconhece no espelho pela primeira vez. É como se, somente neste momento, a criança se desse conta do mundo que a cerca e de si mesmo.

Lacan descreveu o *Estado do Espelho* em 1949:

Basta compreender o Estádio do Espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem (...). A assunção jubilatória de sua imagem especular, por esse ser ainda mergulhado na impotência motora e na dependência da amamentação que é o filhote do homem no estágio de infans, parecer-nos-á, pois, manifestar, numa situação exemplar, a matriz simbólica em que o eu [je] se precipita numa forma primordial, antes de se objetivar na dialética da identificação com o outro e antes que a linguagem lhe restitua, no universal, sua função de sujeito (...) o Estádio do Espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação - e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica - e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental. (LACAN, 1998, p. 100).

Desta forma, o psicanalista descreve este processo de se dar conta do próprio corpo, como um início da percepção do *eu*, muito antes de sua formação como sujeito. Ao mesmo tempo, o que se vê no espelho acaba sendo notado como algo externo, o *outro*, por assim dizer.

Além disso, há a existência do *Outro*, com letra maiúscula, o qual contém expectativas inconscientes atribuídas a nós. Nascemos como seres já formados por expectativas de nossos pais. Enxergamo-nos com características definidas por outras pessoas. Atribuímos a nós mesmos aspectos que nos foram dados. Novamente, formamo-nos através do contato com o *outro*, seja este o empírico ou, ainda, do *Outro*, das expectativas inconscientes. Alguns autores destacam a relação de Lacan com a linguagem já que, através destes discursos empíricos ou inconscientes, formulamo-nos. Dependemos, desta forma, da linguagem em si.

Christian Metz recorreu a Lacan para discorrer sobre a ideia de que, já que o que vemos no espelho não somos somente nós, mas uma visão idealizada do que poderemos vir a ser, tal qual este espelho funcionaria a tela do cinema, já que ela pode reproduzir versões idealizadas de nós mesmos.

Vamos caracterizar esta noção por partes: para início de conversa, a relação que Metz estabeleceu com o cinema difere daquela estabelecida por Baudry, por exemplo. Enquanto Baudry descreve uma ilusão de realidade causada pelo cinema, Metz consistentemente afirma que o que ocorre é uma *impressão do real*.

Explique-se: Metz (1980, p. 105) nos recorda que, enquanto o ato de sonhar é algo involuntário, já que não controlamos, supostamente, quando cairemos no sono e teremos um sonho em específico, o ato de ir ao cinema é voluntário, trata-se de uma escolha. A verdadeira ilusão, para Metz, é aquela causada pelo sonho. O que vivenciamos, ao assistir um filme no cinema, trata-se de uma *impressão da realidade*.

Mesmo que se trate de uma impressão, não obstante, o próprio Metz destaca que a distância entre a impressão da realidade e a própria realidade pode alternar, tornando-se maior ou menor.

No cinema, a participação afectiva pode tornar-se particularmente viva, conforme a ficção do filme ou a personalidade do espectador e a transferência perceptiva aumenta então de um grau, durante breves instantes de fugitiva intensidade. A consciência que o sujeito tem da situação fílmica como tal começa a baralhar-se um tanto, a oscilar sobre si mesma, embora esse escorregamento, simplesmente iniciado, nunca chegue ao seu termo nos casos ordinários. (METZ, 1980, p. 105).

Desta forma, de acordo com o longa-metragem assistido pelo espectador ou de acordo com o próprio espectador, a impressão de realidade pode se intensificar, confundindo-se com a própria.

Conhecemos inúmeros relatos de espectadores que reagem ‘fisicamente’ à obra fílmica, falando com os personagens, gesticulando, inquietando-se na poltrona do cinema ou alterando seu comportamento consideravelmente. Não é uma situação incomum, afinal, nem pouco frequente. Estas ocasiões curiosamente não deixaram de acontecer com a popularização do cinema. Afinal, no início dos registros cinematográficos a surpresa, a estranheza ou até o medo eram esperados do espectador.

Um dos primeiros filmes que se tem registro, por exemplo. *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895)¹⁴, produzido pelos irmãos Lumière¹⁵, causou grande furor e desconforto aos espectadores, que levantavam de seus assentos por medo de serem atingidos pela locomotiva que se aproximava da tela. Ainda que simples, o pequeno filme surpreendia aos espectadores, justamente devido à impressão de que o trem atravessaria a tela. É um exemplo claro da diminuição dos limites entre a impressão da realidade e o próprio real. Como mencionado, isto ocorreu no início da divulgação do cinema.

Como Metz explica esta identificação do espectador com algo externo, com esta impressão de realidade? Como mencionamos, Metz propunha que a tela cinematográfica pode atuar como um espelho que reflete não aquilo que de fato somos, mas versões idealizadas de nós mesmos, versões nas quais podemos nos enxergar. Esta noção é o que nos ajuda, finalmente, a revelar o processo de identificação com personagens ficcionais na tela quando assumimos nossa posição *ideal* de espectador – ou seja, aquela, descrita por Munsterberg, Mauerhofer e outros tantos teóricos que apresentaram o ato de assistir a um filme como uma experiência única, tão particular e elaborada.

Em sua obra sobre psicanálise e cinema, Metz questiona o valor da aplicação da psicanálise freudiana ao cinema e constata que esta problemática provavelmente permanecerá em aberto, assim como tantas outras.

Metz destaca que dentre as variadas formas de arte, como a música, a pintura e a literatura, o cinema é o meio de expressão *mais perceptivo*. A ele, seria esta a razão do cinema ser referido, por alguns, como “a síntese de todas as artes” (1980, p. 25) já que ele mobiliza a atenção daquele que o aprecia em um número maior de aspectos, como o da visão e da audição. Além disso, o cinema é capaz de conter e nos apresentar outras formas artísticas, como a fotografia, a música, pinturas, etc. – o que outros teóricos afirmaram de forma semelhante, tal qual Edgar-Hunt, Marland e Rawle, já citados aqui.

¹⁴ Figura 11 – Página 70. Disponível em: <https://stari.co/movies/the-arrival-of-a-train>. Acesso em Março de 2017.

¹⁵ Figura 12 – Página 70. Disponível em: <https://bluestalkingjournal.wordpress.com/tag/lumiere-brothers/>. Acesso em Março de 2017.

Curiosamente, o autor também estabelece que a mais perceptiva das artes pode ser também a menos perceptiva, já que as sensações provocadas pelo filme são “falsas”. Explique-se: Metz destaca que, embora possamos ter acesso a diversos tipos de expressão em um mesmo filme, o que enxergamos na tela não é o objeto em si, mas uma representação dele, ou como o autor coloca “a sua sombra, o seu fantasma” (1980, p. 26).

Ao compor esta questão, da apresentação do real na tela, em uma espécie de reprodução, Metz retorna à comparação entre o filme e o espelho. O autor indica que, quando se inicia o processo de identificação da criança diante do espelho, ou seja, quando esta começa a se perceber através de algo externo de outro referencial, o *Eu* da criança se estabelece. A criança se identifica consigo mesma como um objeto, algo material. Desta forma, em razão do espectador já ter passado por esta fase, esta experiência do espelho, ele é capaz de “constituir um mundo de objetos sem ele próprio ter de nele se reconhecer primeiro” (1980, p. 27).

Metz nos ajuda a compreender que quando o espectador se vê representado na tela, reconhece-se de imediato. Não é necessário que haja uma descrição, que a *mãe* ou qualquer outra pessoa o ajude a se ver, a se reconhecer. Isto porque o *eu* já está formado, já existimos como sujeitos sociais que se auto diferem do outro, que se enxergam como um indivíduo em separado, com características próprias. O processo cinematográfico, portanto, pressupõe a diferenciação do *eu* e do *não-eu*, como lembra o autor.

Tendo se estabelecido, então, como um sujeito isolado, o espectador é capaz de assistir ao filme e, consciente de si próprio, de sua existência, identificar-se com o outro representado na tela. Escreve o autor:

(...) com que é que se identifica o espectador durante a projeção do filme? É que ele tem mesmo de se identificar: a identificação na sua forma primeira deixou de ser para ele uma necessidade atual, mas no cinema (...) continua a depender de um jogo identificatório permanente sem o qual não haveria vida social (deste modo, a mais simples das conversas pressupõe a alternância do eu e do tu, por conseguinte a aptidão dos dois espectadores a uma identificação recíproca). (METZ, 1980, p. 27).

Tendo como estabelecida esta capacidade do sujeito se identificar com outros, assim como sua necessidade mesmo em situações sociais básicas, Metz vai ao encontro das descrições de diversos teóricos que trataram do tema da identidade, já aqui citados – uma vez que a interação, a estes, aparece como parte significativa no processo da construção identitária.

Além disso, esta questão de o sujeito ‘formado’ ser capaz se identificar traz a Metz a questão de *onde* se encontra este sujeito enquanto o filme é exibido. Onde fica a identidade do espectador enquanto este observa a tela, sua consciência de si mesmo como indivíduo? De acordo com o autor, *o saber do sujeito* tem dois lados: o espectador está consciente de perceber o *imaginário* apresentado na tela e, ao mesmo tempo, sabe que é ele próprio quem o percebe.

Estamos conscientes de onde estamos, da tela e do que está sendo exibido nela. Podemos, sim, nos deixar levar pela impressão de realidade que ela ocasiona, porém, não perdemos esta ‘noção’ de que é a experiência cinematográfica que está acontecendo, algo similar à situação cinema de Baudry. Há um projetor, há uma sala de cinema e não estamos sozinhos. Desta forma, estamos cientes também de nossa própria percepção do filme.

Usando dos escritos de teóricos como Baudry, Metz e outros, problematizamos a experiência do espectador e seu processo de identificação diante dos filmes, já que estes apresentam noções da experimentação cinematográfica muito similares a do diretor Alfred Hitchcock, idealizador das obras que analisaremos mais detalhadamente a seguir.

Hitchcock considerava o cinema como um ato permanentemente participativo, mais participativo, até que outras artes, como o teatro – lembremos, aqui, que Metz chegou a afirmar exatamente o mesmo, embora também tenha dito que o oposto também pode ser cogitado, em razão das sensações causadas pelo cinema serem “falsas”.

Em seu texto publicado em 1936, chamado *Por Que Os Thrillers Fazem Sucesso*, o diretor questiona a razão de o espectador querer ir ao cinema, respondendo a si próprio que o motivo é “Para ver a vida refletida na tela, certamente – mas que tipo de vida? O tipo de vida que não é o nosso, é claro” (HITCHCOCK apud GOTTLIEB, 1998, p. 137). A ele, o espectador procura no

filme o que lhe falta na realidade, procura, constantemente, uma experiência oposta ao tédio, à monotonia. Já ouvimos isto antes! Mauerhofer (1983, p. 375) descreveu a *situação cinema*, onde o espectador também espera algo mais dinâmico, repleto de emoções, de fluidez. Escreve o diretor:

Nossa natureza é de tal ordem que precisamos dessas “sacudidelas” ou, do contrário, ficamos lentos e moles; mas, por outro lado, nossa civilização nos isola e resguarda tanto que é impraticável experimentarmos emoções suficientes em nossa própria pele. Assim sendo, temos que vivenciá-las artificialmente, e o cinema é o melhor meio para isso. (...). Assistindo a um filme bem feito, não ficamos sentados como espectadores, participamos. (HITCHCOCK apud GOTTLIEB, 1998, p. 137).

Notemos que, tal qual Metz, Hitchcock está consciente de si mesmo e de que é ele quem percebe a obra. Reiteramos: recebemos, afinal, o cinematográfico, é em nós que ele se completa, se realiza plenamente, pois reagimos a ele de diversas formas. Diferente da experiência com o espelho, entretanto, como Metz nos lembra, não estamos mais presentes dos dois lados da tela, mas somente de um, observando-a, percebendo-a, e dando significado a ela.

Outra sugestiva citação do diretor sobre o que acreditava ser o *bom cinema* diz:

Em nosso inconsciente sabemos que estamos seguros, confortavelmente sentados numa poltrona, assistindo a um filme. (...) O cinema pode deixar o espectador com uma garantia inconsciente de total segurança, e ainda assim surpreender sua imaginação pregando-lhe peças. (HITCHCOCK apud GOTTLIEB, 1998, p. 139).

Lembremos, sim, que embora a experiência fílmica venha de um ato voluntário, ela também é um processo que envolve o inconsciente, como nos lembra o diretor. A diminuição de limites, a qual Metz se refere quando fala da impressão de realidade, se mantém válida.

Um fator que coopera para tanto certamente cabe aos avanços tecnológicos da indústria cinematográfica, os quais possibilitam uma impressão do real muito mais poderosa, com a chegada de diversos efeitos especiais e dos

longas-metragens em três dimensões – ainda que a tecnologia 3D já existisse no cinema, de forma rudimentar, desde a década de 1920, sendo explorada, inclusive, pelo próprio Hitchcock em *Disque M para Matar*¹⁶, de 1954.

É claro que a tecnologia por si só não produz cinema de qualidade. Fabris (apud BAPTISTA e MASCARELLO, 2008) cita o italiano Bellocchio, a respeito desta época de novos artifícios cinematográficos:

Fazer cinema é algo que diz respeito a um processo mental e visual, é um problema de originalidade, de ideias, de linguagem e construção das imagens que estão sempre em primeiríssimo lugar. A tecnologia sozinha não gera cinema, quando muito, mera fotografia do existente. (BELLOCCHIO apud FABRIS, 2008, p. 105).

Tal qual o mencionado *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (1895), há uma extensa parte do cinema que é capaz de criar uma sólida sensação do real ao espectador sem qualquer artifício tecnológico, usando apenas do estilo, da montagem, da construção visual em si.

Os próprios filmes aos quais os teóricos citados aqui se referem, muitas vezes, são datados das décadas de 1920 até 1960, quando os efeitos especiais eram considerados limitados em relação aos que se fazem disponíveis hoje. Voltamos a Hitchcock ao afirmar que o diretor se consagrou, justamente, por usar de seus recursos para manter o espectador ligado ao que está sendo mostrado na tela, identificando-se, expressivamente, com o filme.

Em um texto seu, o diretor descreveu uma de suas situações cinematográficas responsável por dar ao espectador esta sensação de estar vivenciando a história junto ao personagem, de se colocar no lugar daquele que está a sua frente, na tela. Descreve o diretor, a respeito de *Festim Diabólico* (1948):

¹⁶ Figura 13 e 14 – Página 71. Disponível em: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d'Aguar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

John Dall e Farley Granger estrangulam um rapaz na primeira cena. Colocam o corpo numa arca, cobrem a arca com uma toalha adamscada e baixelas de prata, e aí servem *hors d'oeuvres* e bebidas numa festa para o pai, a mãe, a namorada e diversos amigos da vítima. Todos alegres e encantadores. Quando, mais tarde no filme, Stewart começa a suspeitar do jogo sujo, John Dall coloca um revólver no bolso, para o caso de as coisas esquentarem. A plateia sabe de tudo desde o início, os atores não sabem de nada. (...). Se formos bem-sucedidos, manteremos a plateia num tal nível de ansiedade que vai querer gritar a cada vez que uns dos personagens chegar perto da arca. (HITCHCOCK, 1998, p. 142).

Este é um exemplo não só de condução do espectador, algo frequentemente buscado pelo diretor, mas de um processo de identificação muito claro, causado por toda a sua *mise-en-scène*. A narrativa, o jogo de câmeras, a disposição do cenário e dos personagens, enfim, todo o conjunto que opera com um mesmo objetivo: fazer aquele que assiste a cena ter a impressão de estar dentro dela, emocionar-se tanto quanto aqueles que estão participando dela.

Metz discute a identificação do espectador com a câmera, inevitável a ele, já que a câmera 'viu' antes do espectador tudo aquilo que, agora, ele vê. O enquadramento determinaria, assim, o ponto de fuga do espectador e, na ausência da câmera, quem lhe representa é o projetor. Desta forma, identificar-se com o filme é também se identificar com os aparelhos que o tornam possível. Estabelece o autor:

Quando digo que "vejo" o filme, isso significa para mim uma singular mistura de duas correntes contrárias: o filme é aquilo que recebo e é também aquilo que ponho em movimento, uma vez que não preexiste à minha entrada na sala e que me basta fechar os olhos para o suprimir. Ao pô-lo em movimento, eu sou o aparelho de projecção; ao recebê-lo, sou o *écran*. Nestas duas figuras, simultaneamente, eu sou a câmara, lançada como um dardo e, não obstante, registradora. (METZ, 1980, p. 60).

A Metz, a cinema se constitui de uma série de *efeitos-espelhos*, como estes mencionados. Os aparelhos funcionam como espelho, ao mesmo tempo em que nós mesmos também funcionamos como um, ao refletir a obra fílmica, apreendendo-a.

É claro que as definições do que é viver a realidade do cinema variam, e muito, já que como mencionado grande parte desta bibliografia é baseada em narrativas particulares. Entretanto, podemos afirmar novamente e com certa segurança que as experiências cinematográficas são frequentemente marcantes, dotadas de um poder simbólico extremamente significativo e, ainda, fundamental na formação deste sujeito espectador que se vê exposto ao universo cinematográfico, já que, como mencionado, seu processo de identificação com o filme é complexo, labiríntico.

Embora tenhamos usado e usaremos, ainda, na análise das obras escolhidas, muito da obra de Christian Metz e tenhamos mencionado Martin, Munsterberg, Mauerhofer e Baudry, há inúmeros outros teóricos que tratam da identificação do espectador, assim como cineastas como o próprio Hitchcock, a quem a identificação plena era essencial.

O crítico húngaro-judeu Bela Balazs, prolífico escritor de críticas cinematográficas na década de 1940 – o qual tratou do cinema como linguagem, servindo de inspiração para diretores consagrados como Sergei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin – a exemplo disso, também discutiu a questão identificatória no cinema.

A Balazs, a obra de arte pode se apresentar como *microcosmo* e ressalta a separação radical entre este o mundo do *real*. De acordo com o crítico, o microcosmo do cinema pode nos apresentar a realidade, mas este não mantém contato imediato com ela. Justamente por estar representando a realidade, o cinema está separado dela.

Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme. (BALAZS apud XAVIER, 2005, p. 22).

Seja utilizando o termo *ilusão*, *impressão*, *ideia*, enfim, ainda nos referimos, de qualquer forma, à parte deste profundo e inextricável processo de perceber a obra fílmica com fortes efeitos de realidade, e sim, de se identificar.

Tal qual a discussão da própria identidade, este processo nunca deixa de ser intrincado. Bauman (2005) confirma, mais uma vez, a fluidez dos processos identificatórios:

A construção da identidade assumiu a forma de uma experimentação infundável. Os experimentos jamais terminam. Você assume uma identidade num momento, mas muitas outras, ainda não testadas, estão na esquina esperando que você as escolha. Muitas outras identidades não sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante a sua vida. Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e a que provavelmente lhe trará maior satisfação. (BAUMAN, 2005, p. 91).

Em *A Arte de Ler* (2009), a autora Michèle Petit faz uma conveniente análise a respeito da forma narrativa, sua influência e papel como instrumento de resistência. A autora descreve uma suposta busca por si próprio que acompanha a todas as pessoas, desde muito cedo. Para ela, ao longo da vida procuramos “as bolas que nos são lançadas e que nos permitirão discernir melhor o que existe ao redor de nós, e mais ainda o que acontece dentro de nós e não conseguimos exprimir” (p. 51).

Desta forma, a relação com o outro possibilita a procura por significação, pelo que faça e dê sentido ao sujeito. “Sem o outro, não existe sujeito” (2009, p. 31), nem a troca de experiências, ideias, conhecimento. Sem os relacionamentos que nos rodeiam desde a infância, não nos definimos como sujeito. Estabelece:

Em busca de novos impulsos, de sentido, nós os furtamos onde podemos, pegamos dos outros e emendamos com frases que ouvimos no ônibus ou na rua, mas também com o que encontramos nos conservatórios de sentido típicos da sociedade em que vivemos, lendas, crenças, ciências, bibliotecas. E os escritores que revelam o mais profundo da experiência humana, devolvendo às palavras sua vitalidade, têm aí um lugar essencial. (PETIT, 2009, p. 51-52).

Determinados fatores sociais, como os citados acima, desencadeiam um interminável processo de identificação. Construimo-nos, desconstruimo-nos, identificamo-nos, relacionamo-nos. E, ainda, tal qual dependemos de fatores sociais e de práticas culturais como o cinema para nos definir, assim também depende o cinema de nós, existente em razão dos espectadores e observadores, aqueles que *percebem* a obra.

Não é à toa a escolha de discutir conceitos e elucidações a respeito do cinema e do processo de identificação que o acompanha juntamente à obra de Hitchcock. Ainda que não possamos considerar seus escritos como teoria para a análise de sua própria obra, não podemos descartar o fato de que suas visões a respeito da narrativa fílmica estavam, muitas vezes, a frente de seu tempo.

Além disso, muito do que o diretor considerava verdadeiro ou adequado na construção de um filme ia ao encontro do que diversos teóricos estabeleceram com o passar dos anos. Descrevendo constantemente a experiência do espectador como um ato participativo, ele chegou a dizer que quem produzia um filme de mistério, por exemplo, tinha como objetivo “fazer a plateia ficar sentada na ponta da cadeira” (HITCHCOCK apud GOTTLIEB, 1998, p. 141) ou ainda, como citado, fazer os espectadores se sentirem “deuses” ao ter mais informações do que os personagens, ou seja, ao dar-lhes a impressão de que estão em uma posição mais privilegiada que aqueles que estão na tela.

A construção cinematográfica de Hitchcock tem, afinal, muito a ver com a condição de que o espectador se identifique em diversos momentos. Nos próximos capítulos, adentraremos sua obra indo ainda mais distante, detalhando-a e analisando como este processo se dá, como o espectador se vê e qual é a noção de realidade que o cerca, então.

IMAGENS - CAPÍTULO II: A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA



Figura 11 - L'Arrivée d'un train à La Ciotat (1895), gravado por Louis e Auguste Lumière



Figura 12 - Fotografia dos irmãos Lumière, Louis e Auguste.



Figura 13 - Grace Kelly em uma das cenas destaque em Disque M para Matar (1954), gravado em tecnologia 3D



Figura 14 - Grace Kelly, ainda em Disque M para Matar (1954)

3. A IDENTIDADE E O ESPECTADOR

3.1. CINEMA E REPRESENTAÇÃO

Tratar de identidade no meio acadêmico, como mencionado, tem sido uma prática frequente nos últimos tempos. A temática aparece muitas vezes relacionada a áreas como a Literatura e a outras artes, estabelecendo possíveis relações e dependências. De forma similar, tem se estabelecido a relação entre Identidade e Cinema.

Desde seu início, o cinema sempre foi associado e comparado à realidade. Martin (2003) disse, como citado, que o poder excepcional do cinema viria do fato de sua linguagem funcionar a partir da “reprodução fotográfica da realidade” (p. 18). O que teóricos como Metz nos dizem, entretanto, é que o cinema proporciona uma impressão de realidade que pode se dar em diferentes graus.

Os limites entre a realidade e o cinematográfico podem, desta forma, diminuir. De algum modo, porém, o espectador tem consciência da situação cinema, como a descrita por Mauerhofer. É possível se deixar levar pelo filme, vivê-lo intensamente, mas o fato de o espectador ter consciência de que está no cinema ou assistindo a estas obras por outro meio não se perde totalmente – e nem mesmo poderia, na experiência ‘ideal’ do espectador. Que tipo de realidade é esta representada na tela, contudo?

Cheung e Fleming (2009) discutem as implicações da temática no cinema e iniciam sua linha de pensamento dizendo que toda a reprodução do ‘real’ no cinema está baseada em uma ideologia dominante. As ferramentas usadas para que se produza um longa-metragem, afinal, já existem neste mundo a ser representado. Usamos de objetos, ideias, métodos, e definições que já foram criadas e reproduzidas.

Voltamos, assim, à ideia de que a câmera não é responsável por uma visão imparcial do real, mas sim, pela reprodução de discursos e formas de sociedade resultantes de uma ideologia dominante. Explicam os autores: “(...) as ferramentas e técnicas da criação fílmica são, elas próprias, sempre uma parte já existente dessa “realidade” e que o filme faz mais precisamente é reproduzir

uma imagem do mundo ao seu redor” (tradução nossa, 2009, p. 3)¹⁷. Desta forma, a câmera ‘filtraria’ a realidade através das lentes de um pensamento dominante. Como exemplificar esta afirmação?

Cheung e Fleming (2009, p. 4) citam o pertinente exemplo de estereótipos e objetificações à figura feminina que já se davam no início do cinema, isto porquê, antes ainda, apareciam na arte e na fotografia. A figura representada pela mulher nos filmes, portanto, veio previamente formada, reproduzida com moldes antigos, assim como tantas outras ideias e construções sociais.

Embora seja evidente que com o passar do tempo o cinema, assim como outras práticas culturais, influenciou a própria realidade, estabelecendo padrões físicos, comportamentais, dentre outros a serem seguidos, é concebível afirmar que a produção fílmica mundial se fundamentou e se firmou baseada em cenas de suas próprias sociedades. Ainda de acordo com Cheung e Fleming, visto por este ponto de vista, o cinema “não é um registrador da realidade e da subjetividade, e sim uma máquina que reproduz e (re)projeta modelos ideológicos dominantes” (tradução nossa, 2009, p. 16)¹⁸.

A representação da identidade no cinema, portanto, teria se iniciado ao apresentar representações de arquétipos da época, sujeitos que inspiravam as histórias que iam às telas. Durante sua ascensão, não obstante, as possibilidades de identidades representadas na tela ampliaram seu poder de alcance, estabelecendo características específicas a determinados personagens, as quais eram seguidas, por conseguinte, pelo público que as assistia.

A representação destas identidades construídas para as personagens foi responsável, inclusive, pela perpetuação de preconceitos e estereótipos ao criar sujeitos ficcionais dotados sempre das mesmas características.

Stuart Hall nos lembra, em *O Espetáculo do Outro*, que estereotipar é o ato de fixar algumas características e simplificá-las. A representação dos negros, por exemplo, trazia – e muitas vezes ainda traz – determinados tipos de

¹⁷ No original: “We are reminded, however, that the tools and techniques of film-making are themselves always already a part of this “reality” and what film does more precisely is to reproduce an image of the world around it: Filtering this “reality” through the lens of the dominant ideology”. (CHEUNG e FLEMING, 2009, P. 3).

¹⁸ No original: “Cinema in this model is not a recorder of reality and subjectivity therefore, but rather a machine that reproduces and (re)projects the dominant ideological models.” (CHEUNG e FLEMING, 2009, P. 4).

personagens, com traços específicos e limitados. De estereótipos como o da empregada negra obesa e mandona, de jovens mulheres atraentes dotadas uma beleza 'exótica', até os tipos perigosos, violentos e agressivos em relação a pessoas brancas. Infelizmente este tipo de representação permanece enraizado nas fundações do cinema, não raramente persistindo até hoje.

Demorou muito tempo para que a identidade de personagens negros aparecesse de forma diversa a essas. Nos anos 1960, alguns filmes como *Adivinhe Quem Vem para o Jantar* chegaram a criar personagens distintos, porém igualmente falhos em termos de representação. Explique-se: o personagem de Sidney Poitier neste longa-metragem – e em outros vários – ao tentar romper com os preconceitos tão amplamente divulgados no cinema, acaba por criar outro padrão, quase impossível de ser alcançado. Seu personagem parece não ter falhas, o que transmite a errônea ideia de que para ser considerado um personagem 'comum', o personagem negro não pode ter defeitos.

O exemplo de Poitier é somente um em meio a tantas outras representações que se propagaram e popularizaram no cinema hollywoodiano, negativas, positivas, generalistas. Em um processo de ida e vinda, o cinema se deixou influenciar e influenciou construções identitárias constantemente, nunca deixando de exercer certa autoridade sobre o comportamento social.

Hollywood remete, por si só, a uma grande parte da construção da identidade norte-americana. Quando falamos em cinema estrangeiro, não pensamos nos filmes norte-americanos, embora estes o sejam. A produção fílmica dos Estados Unidos da América domina a maior parte dos meios de divulgação cinematográficos, sendo que Hollywood passou a ser sinônimo de tudo isso.

Deste os anos 1920, quando o cinema já havia se popularizado, foram diversos os longas que se colocaram como referência deste cinema *clássico*, capaz de emocionar e mexer com o imaginário do espectador. Suas narrativas seguiam um formato específico, com começo, meio e fim, além de uma série de eventos em uma ordem lógica.

Com uma edição e montagem características, os clássicos hollywoodianos eram geralmente lineares e de fácil compreensão, o que fez seu alcance público seguro, fortalecido. A identificação com o personagem sempre

esteve, afinal de contas, presente no cinema hollywoodiano. Quais são os fatores que possibilitam esta identificação, entretanto?

3.2. A IDENTIFICAÇÃO E OS PERSONAGENS

Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 52) mencionam que Todorov aprimorou os conceitos de Propp¹⁹ para identificar os elementos da narrativa de forma mais simplificada. A sequência, que começou com os elementos básicos citados por Aristóteles (*Equilíbrio: Começo, Perturbação do Equilíbrio: Meio, e Retorno ao Equilíbrio: Fim*) expandiu-se para a seguinte ordem: “1. O Equilíbrio é estabelecido; 2. Perturbação do Equilíbrio; 3. As personagens identificam a perturbação; 4. As personagens buscam resolver a questão para solucionar o problema e restaurar o equilíbrio. 5. Reestabelecimento do Equilíbrio”. (EDGAR-HUNT, MARLAND E RAWLE, 2013, p. 52). Esta fórmula apareceu e ainda parece inúmeras vezes na construção fílmica, uma vez que se tornou a estrutura narrativa clássica de Hollywood.

Ao público que se acostumou com filmes bem feitos, porém de fácil compreensão, esta é a ordem a ser seguida. Quando algum dos fatores é alterado ou trocado de lugar, o espectador certamente será desafiado ou tomado por um estranhamento. Um exemplo disso cabe à obra de Hitchcock. Embora o diretor tenha consolidado sua carreira na Hollywood clássica, em 1960 um de seus longas mais conhecidos se tornou, também, um dos mais controversos.

*Psicose*²⁰ (1960) conta a história de uma secretária, interpretada por Janet Leigh, que rouba uma grande quantidade de dinheiro de seu empregador. Enquanto o espectador espera as consequências do ato de Marion e seu desfecho, ela é morta a facadas no banheiro de um hotel na beira da estrada, no qual ela havia parado para descansar, pelo memorável e obscuro Norman Bates. A partir desta cena, a atenção do espectador muda completamente de foco, sendo que o que causava interesse antes não mais existe, nem importa.

¹⁹ Vladimir Propp (1928-1983) foi um estruturalista russo que, através da análise de contos de fadas, criou alicerces da atual *narratologia*.

²⁰ Figura 15 – Página 108. Disponível em: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d’Aguar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Esta surpresa ao espectador do filme rompe com o estilo clássico hollywoodiano por múltiplos fatores, como a mencionada alteração do objeto de atenção do espectador. Um fator, no entanto, que desafia em enorme grau o estilo das narrativas até então, é o de a protagonista do filme, interpretada por uma atriz de renome, ser morta e, ainda, no meio da história. Além de ir contra a tão minuciosa escolha de atores e atrizes para papéis de peso, com grande participação na narrativa, o diretor perturba o equilíbrio antes do esperado.

Mencionado por Edgar-Hunt, Marland e Rawle (2013, p. 53), foi Syd Field quem estabeleceu a estrutura clássica de três atos que ocorre nos longas-metragens ‘tradicionalmente’ hollywoodianos. Ao autor, o primeiro ato abrangeria um quarto do roteiro, durando cerca de 30 minutos, em um longa de 120 minutos. O segundo ato contaria dois quartos da história, com 60 minutos em média. Por fim, o terceiro ato seria baseado no quarto final da história, com meia hora de duração.

O estabelecimento deste tipo de padrão certamente ajudou o espectador a ‘criar’ o gosto por narrativas hollywoodianas e a buscá-las e esperá-las quando se sentava nas salas de cinema. Não raramente, os longas que desafiavam esta ‘ordem natural’ eram rejeitados pelo público e, muitas vezes, pela crítica – como foi o caso de *Psicose*, condenado por muitos críticos da época.

Para Martin (2003, p. 24) o cinema oferece uma visão subjetiva da realidade. Desta forma, a realidade que nos espera no cinema é uma “imagem artística”, já que não é totalmente realista e sim reconstruída em função da intencionalidade do filme e do diretor.

A criação estética da obra é mais um aspecto que se faz importantíssimo para a apreciação do espectador, já que os instrumentos da linguagem cinematográfica colocados em cada cena, incluindo aí a trilha sonora, a montagem, a fotografia, etc. se conectariam em uma *mise-en-scène* sólida e intencional.

Já mencionamos, aliás, que a linguagem cinematográfica interfere muito na percepção do espectador, uma vez que caso o que está sendo transmitido na tela se assemelhe em demasia ao mundo real, não haverá interesse, não se formará a experiência ideal do espectador.

Grande parte das narrativas hollywoodianas clássicas, propagadas dos anos 1920 até os anos 1960, é exemplo da manipulação artística que cerca o gênero. Histórias de amor e perda, romances inspiradores, cenas inesquecíveis dotadas de trilhas sonoras memoráveis, dança, sapateado, etc. – filmes eternizados por nomes como Fred Astaire, Ginger Rogers, Gene Kelly. Eram construções estéticas criadas para emocionar.

Martin (2003) relembra, entretanto, que a atitude estética do cinema não é uma atitude sensorial e passiva, já que supõe uma consciência clara do poder de persuasão afetivo da imagem. É necessário, por exemplo, que mesmo que o espectador se encante com estas personagens clássicas tão bem construídas e representadas e que se deixe levar pela magia transmitida por elas, que ainda haja certo “recuo”.

Não se pode acreditar, afinal, de maneira objetiva, no que está sendo apresentado na tela. Novamente, a experiência do espectador exige um grau de consciência, de que se esteja ciente da reprodução da realidade na tela e, por mais encantadora ou similar à realidade que seja, que se perceba o longametrageamento como o que ele é: uma arte, com papéis artísticos como a de outras tantas.

Martin (2003, p. 29) destaca sobre o espectador: “Ele não deve entregar-se à passividade total diante do enfeitiçamento sensorial exercido pela imagem, não deve alienar a consciência que possui de estar diante de uma realidade de segundo grau”.

Em situações onde o espectador não perde a consciência desta representação de realidade e ainda se encanta e admira plenamente o que está sendo apresentado na tela, é extremamente comum que este se identifique com os personagens da história. O ato de se colocar no lugar do personagem, é, afinal, um dos fatores que mais influencia esta experiência do cinema, pois a distância entre aquele que assiste e aquele que atua se vê diminuída.

É impossível falar de cinema sem lembrar, afinal de contas, de personagens que marcaram a história cinematográfica, eternizados por suas caracterizações, histórias marcantes e frases significativas. Filmes como *Cidadão Kane* (1941) e *Casablanca* (1942) trouxeram cenas e atuações

inolvidáveis ao revelar ao espectador vidas interessantes e movimentadas, e ao tratar de temáticas políticas e sociais de forma sagaz.

Além disso, longas-metragens como *Gilda* (1946), *A Malvada* (1950), *Uma Rua Chamada Pecado* (1951), *Um Corpo que Cai* (1958), *Quanto Mais Quente Melhor* (1959), *Cleópatra* (1963), dentre outros, trouxeram representações femininas que eternizaram jovens atrizes no imaginário do público, criando uma série de padrões e referenciais de beleza, atitude e fascínio.

Mesmo personagens rodeados de situações violentas ou trágicas conseguiram chamar a atenção do espectador e conquistar um público que, muitas vezes, nem sequer apreciava o gênero que abrangia o filme, como o próprio personagem de Anthony Perkins em *Psicose* (1960), ou ainda o de Marlon Brando em *O Poderoso Chefão* (1972), de Jack Nicholson em *Um estranho no ninho* (1975), de Robert De Niro em *Taxi Driver* (1976) ou o de Al Pacino em *Scarface* (1983). O que leva o espectador a se identificar com estes personagens? Em condições ‘reais’, esta identificação possivelmente não aconteceria, já que muitos deles não eram dotados de carisma, simpatia ou até mesmo escrúpulos.

Voltamos a Metz (1980, p. 57) quando este afirma que o espectador tem a possibilidade de “se identificar com a personagem da ficção (...) o que faz que isto apenas seja válido para o filme narrativo-representativo, e não para a constituição psicanalítica do significante de cinema como tal”. Para Metz, a identificação com o personagem é apenas secundária. Simpatizar com determinados personagens, desta forma, é efeito da própria construção fílmica, e não somente de um elemento em específico, no caso, de um personagem.

Usando de Metz, então, é possível afirmar que não há identificação com o personagem se a *mise-en-scène* em sua totalidade não desencadeia a experiência ideal do espectador, na qual este aceita aquela impressão de realidade ali exposta, faz uma espécie de pacto ficcional ou fílmico e acompanha a narrativa de forma participativa, inclusive chegando a ‘torcer’ pelos personagens em tela.

É necessário, assim sendo, discutir sobre o que seria a *identificação cinematográfica primária*, sem a qual estes aspectos de aceitação, receptividade e interação do espectador não se realizam.

3.3. A IDENTIFICAÇÃO E A TELA

Autores como Metz (1980) relembram a essencialidade do jogo da identificação para que a obra fílmica faça sentido. No entanto, sabemos que a importância do processo identificatório vai muito além do cinema.

Qualquer tipo de interação social acaba por depender deste processo, como chega a apontar o próprio autor (1980, p. 56). Explique-se: até mesmo uma simples conversa com o outro supõe a alternância do 'eu'. Colocamo-nos no lugar do outro, mesmo em situações banais, a fim de compreender o que está sendo dito, de nos enxergarmos em determinada situação e, portanto, interagir com o outro satisfatoriamente.

Assim, de forma similar ao ouvinte que dá sentido ao que escuta, para que o espectador dê sentido ao filme que vê, ou o leitor ao livro que lê, há uma identificação primária com a narrativa que lhes é apresentada.

Aumont (2008, p. 259) aponta, precisamente, que é através de nós que o imaginário toma sentido. Identificamo-nos, inicialmente, com o olhar da câmera, já que ela enxergou tudo antes de nós. Sem que a câmera nos guie, não há sentido no filme. O longa-metragem não passaria de “uma sucessão de sombras, de formas e de cores, literalmente não-identificáveis em uma tela” (AUMONT, 2008, p. 259).

Desta forma, por mais distante que uma narrativa possa ser dos padrões esperados pelo espectador, um determinado olhar e sua possibilidade ficcional sempre trarão a possibilidade de uma identificação. Aumont (2008) diz:

Mesmo em um filme sem personagens e sem ficção no sentido clássico do termo (é o caso, por exemplo, de *La région centrale*, de Michael Snow (1970), em que a câmera varre em todos os sentidos, durante três horas, uma paisagem do Canadá, a partir de um ponto fixo), sempre resta a ficção de um olhar com o qual se identificar. (AUMONT, 2008, p. 259).

Se a narrativa segue a montagem hollywoodiana clássica, já mencionada aqui, fica ainda mais fácil que o espectador sinta algo que lhe diz respeito, que tome o olhar da câmera como seu, devido à familiaridade da narrativa.

Aumont (2008, p. 268) destaca que o processo de identificação é algo intrínseco à estrutura ou à situação representada na tela. Não se trata somente de um efeito de relação psicológica com um ou mais personagens. Podemos, afinal, identificarmo-nos com a situação sem exatamente partilhar de características dos personagens ou mesmo de simpatizar com estes.

Citamos, anteriormente, personagens como Norman Bates do clássico hitchcockiano *Psicose* (1960). Embora não haja, necessariamente, uma identificação direta com o personagem, isto não impede que o espectador torça a seu favor em determinados contextos, inclusive quando este se encontra em circunstâncias moralmente duvidosas.

O próprio Hitchcock definiu a identificação dada às situações, exemplificando:

Tomemos um exemplo, o de uma pessoa curiosa que entra no quarto de alguém e remexe nas gavetas. Você mostra o proprietário do quarto subindo a escada, depois volta à pessoa que está remexendo, e o público tem vontade de dizer 'Cuidado, alguém está subindo as escadas!' Uma pessoa que remexe, portanto, não tem necessidade de ser um personagem simpático, o público sempre sentirá medo por ela". (HITCHCOCK apud AUMONT, 2008, p. 268).

É o mesmo que acontece quando Norman limpa o banheiro coberto por sangue, ou quando tenta afundar o carro de Marion em um pântano que repentinamente parece desistir de 'engolir' o veículo. Torcemos para que ele finalize a limpeza antes que alguém chegue. Esperamos que o carro continue afundando, embora não concordemos, muito provavelmente, com o assassinato da personagem.

Uma situação cinematográfica, quando bem construída, com facilidade nos torna cúmplices de ações das quais certamente não esperaríamos fazer parte na vida real. A experiência do espectador de Hitchcock traz, deste modo, diversas oportunidades de identificação primária, ou seja, esta identificação, em primeiro lugar, com a câmera. – De acordo com Metz, afinal, (1980, p. 66-67),

todas as outras identificações, incluindo as com os personagens em tela, são identificações secundárias ou terciárias.

Ora, a obra de Hitchcock é confessadamente visual. É presumível, portanto, que o espectador se entregue ao olhar da câmera, que se sinta elemento da história e participe, de forma ativa, na narrativa. A identificação cinematográfica que domina seus longas-metragens, portanto, é justamente a necessária à experiência ideal do espectador, a identificação do espectador com seu próprio olhar.

Considerando esta afirmação, construímos nos próximos subcapítulos a análise mais particularizada de duas obras hitchcockianas em específico, como já citado, *Festim Diabólico* (1948) e *Intriga Internacional* (1959), traçando as conexões da identificação cinematográfica primária e o suspense hitchcockiano nestes filmes.

3.4. FESTIM DIABÓLICO E A IDENTIFICAÇÃO CULPADA

A crise econômica conhecida como Grande Depressão, iniciada em 1929 nos Estados Unidos, teve seus efeitos espalhados por muitos países até o início da Segunda Guerra Mundial. Como outras grandes indústrias, Hollywood também sofreu as consequências da era da Depressão econômica. Algumas estratégias, entretanto, conseguiram manter sua popularidade intacta. Cook (2015) descreve:

No meio da Grande Depressão qualquer estúdio da cidade havia começado a produzir filmes na maior velocidade possível. Isso porque, na época, os estúdios eram donos de quase todos os cinemas, grandes cadeias espalhadas pelo país. Eles precisavam mantê-los lotados, e para isso era necessário ter sempre novos filmes em cartaz. A sessão dupla nasceu durante a Depressão como mais uma forma de atrair o público. E com a sessão dupla veio o filme B, o segundo a ser exibido, a atração secundária. Como resultado, os estúdios eram forçados a manter as produções cinematográficas a todo vapor, embora perdessem milhões com essa estratégia. (COOK, 2015, p. 128-129).

Os sucessos da Era de Ouro hollywoodiana não deixaram de ser produzidos, portanto, nem houve um declínio na notoriedade do cinema diante do público. Ainda que os resultados de bilheteria não fossem lucrativos, ao menos não tanto quanto poderiam, as intervenções dos estúdios não permitiram que o cinema fosse esquecido pelo público.

A impressão de realidade, descrita por Metz, teve um importante papel nesta era de desesperança. Enquanto grande parte da população sofria os efeitos da crise, como o desemprego epidêmico e as inúmeras falências bancárias, o cinema hollywoodiano ainda apresentava histórias atraentes, repletas de venturas e fortunas da alta sociedade. Evidentemente, a fuga de uma realidade desfavorável vinha a calhar, mesmo que os centavos gastos para assistir a um filme, neste contexto, pesassem ainda mais no bolso do espectador.

Os anos 1930 apresentaram sucessos como *A Dama das Camélias* (1936), ... *E o Vento Levou* (1939) e *O Mágico de Oz* (1939), enquanto os anos 1940 consolidaram nomes como Rita Hayworth, Ingrid Bergman, Katharine Hepburn e tantos outros em notáveis comédias românticas e musicais que encantavam público e crítica.

Esta era cinematográfica, na qual o som já tomava conta e uma variedade de longas-metragens coloridos começava a aparecer nas telas, trouxe também a estabilização de determinados diretores e seus estilos de comandar a câmera. O cineasta ítalo-americano Frank Capra, responsável por clássicos como *Aconteceu Naquela Noite* (1934), *A Mulher Faz o Homem* (1939) e *A Felicidade não se compra* (1946), ficou conhecido pelo modo improvisado com que criava suas obras, tendo apenas a cena principal definida quando ia para os estúdios.

Na mesma época, Hitchcock também buscava certa solidez na direção de seus filmes. O estilo, que começou a ser notado e apreciado em sua fase inglesa, ficou muito mais evidente e conhecido em Hollywood. Mesmo tendo certas dificuldades para impor suas ideias inicialmente, como ocorreu na realização de *Rebecca – A mulher inesquecível* (1940), não levou muito tempo para que Hitchcock conseguisse ter a liberdade que desejava dentro dos sets de filmagem.

Suspeita (1941), estrelando Joan Fontaine e Cary Grant, *Quando Fala o Coração* (1945), com Ingrid Bergman e Gregory Peck e *Interlúdio* (1946) com

Ingrid Bergman e Cary Grant trazem estes casais memoráveis em tramas marcadas por um romance enternecedor, mas, principalmente, por um suspense incansável – ainda que com enredos significativamente distintos.

O estado de ansiedade e inquietação em que Hitchcock espera que o espectador ‘ideal’ se coloque é construído através de uma série de estratégias cinematográficas que vão da fotografia – não raramente responsável por enfatizar o modo visual de se contar a história – até a detalhada mixagem de som – nem sempre marcada por canções, mas também por específicos efeitos sonoros – criando uma identidade associada ao diretor que pode ser reconhecida sem maiores dificuldades.

Em 1948, *Festim Diabólico* ²¹chamou a atenção do público ao ser o primeiro longa-metragem do diretor a ser exibido em cores – embora, dentre os diversos fatores sobre o filme que impactaram público e crítica, este pode ser o menos relevante de todos. Em entrevista a Truffaut, o diretor descreveu as dificuldades acrescentadas pela inserção da cor no cinema.

De acordo com Hitchcock, ele estava decidido a reduzir o uso da cor ao mínimo possível. A partir do quarto rolo de filme, entretanto, ele notou que a cor laranja aparecia de forma dominante nas cenas que contavam com um pôr-do-sol ao fundo do cenário: “Tive de filmar de novo os cinco últimos rolos só por essa razão (...) Era como um cartão-postal vulgar, absolutamente inaceitável” (2008, p. 179). O resultado, depois das cenas regravadas, agradou mais ao diretor.

Baseado na peça de teatro de Patrick Hamilton, o filme, com pouco mais de uma hora de duração, conta a história de Brandon e Philip, dois jovens que decidem assassinar um ex-colega dos tempos de escola sem uma motivação muito expressiva, além de um peculiar desejo de cometer o crime perfeito.

Fazendo alusão ao conceito do *super-homem* descrito pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche, os personagens parecem acreditar em uma superioridade humana, da qual eles certamente são dotados, e, portanto, devem

²¹ Figuras 16 e 17 – Páginas 108 e 109, respectivamente. Disponível em: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d’Aguar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ir além do sujeito ordinário. Desafiando as normas da sociedade comum, eles creem que ao cometer este assassinato e se livrar de alguém menos evoluído ou não importante, estão simplesmente cometendo ações integrantes ao conjunto de responsabilidades que suas supostas elevações humanas possuem, ou seja, estão simplesmente cumprindo seus papéis superiores.

O longa-metragem tem seus minutos iniciais preenchidos pela cena de assassinato do jovem David. Philip, interpretado por Farley Granger, e Brandon, vivido por John Dall, estão vestidos formalmente, usam luvas de couro e estrangulam o ex-colega usando uma corda. Em seguida, os personagens colocam o corpo de David dentro de um baú de madeira, usado para guardar livros.

Desde a primeira cena, o espectador tem noção de que o crime não tem uma razão específica ou 'justificável', por assim dizer. Não foi uma situação de legítima defesa nem uma vingança planejada. O assassinato de David ocorre simplesmente porque há esta possibilidade, porque é realizável.

Philip demonstra um arrependimento instantâneo através da atuação hesitante de Farley Granger. Mostra-se nervoso, assustado e capaz de desabar a qualquer momento. Brandon, pelo contrário, é dotado de uma frieza e morbidez que condizem mais com sua nova condição de assassino. Não se arrepende nem acredita que o ato foi um equívoco. Sente-se tão estimulado pela situação que deseja leva-la adiante.

Produzido pelo próprio Hitchcock – a primeira produção do diretor–, *Festim Diabólico* não se distancia completamente da peça de Hamilton. A peça era apresentada de forma contínua, ou seja, o tempo do espetáculo era o mesmo dos acontecimentos da trama, opção esta que foi reproduzida no longa-metragem.

Esta escolha técnica não era algo facilmente realizável, já que os rolos de filmes tinham um tempo bastante limitado. Além disso, mesmo que houvesse um rolo de filme com maior capacidade de armazenamento, para se rodar um filme inteiramente em plano-sequência, sem interrupções nem cortes, seria necessário contar com atuações livres de falhas ou imprevistos, uma tarefa complicadíssima.

Para tanto, Hitchcock optou por uma técnica parcialmente contínua, com cortes “invisíveis” – em determinados momentos alguns personagens passam em frente a câmera, muito rapidamente. A não-interrupção sonora também amparava a impressão de um seguimento das cenas. Desta forma, ao menos aos olhos do espectador, a história não sofria suspensões em momento algum. Esta experiência tornou o longa-metragem reconhecido historicamente pela inovação das tomadas contínuas.

Apesar da novidade do experimento, Hitchcock não considerou o filme um sucesso do ponto de vista técnico, e isto tem uma razão em específico. Como já mencionado aqui, o diretor prezava pela importância das imagens e pela capacidade de contar uma história de forma plenamente visual. Assim, a montagem tinha um papel essencial, já que possibilitava e potencializava esta habilidade. Dirigir um filme em plano-sequência, de alguma forma, ia contra as próprias noções do diretor.

Em sua conversa com Truffaut, o diretor explicita: “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” (2008, p. 177). – É possível afirmar que o maior exemplo de fragmentação do filme realizado pelo diretor viria doze anos depois, com *Psicose* (1960). Com um orçamento menor do que *Festim Diabólico*, o longa-metragem em preto e branco é repleto de exemplos das escolhas técnicas do diretor, sendo a cena em que Marion é esfaqueada no chuveiro um arquétipo perfeito do que uma montagem idealizada de acordo com os preceitos de Hitchcock poderia representar. Em sua entrevista a Truffaut, ele revela:

Minha principal satisfação é que o filme agiu sobre o público, e disso eu fazia muita questão. Em *Psicose*, o tema me importa pouco, os personagens me importam pouco, o que me importa é que a montagem dos fragmentos do filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo o que é puramente técnico conseguiram arrancar berros do público. (HITCHCOCK, 2008, p. 287).

Embora a opinião do diretor sobre sua própria obra seja relevante, devemos lembrar que, tal qual a Literatura e a noção de determinado autor sobre sua obra concluída, torna-se necessário às vezes que esqueçamos nosso

conhecimento de fatores externos, de contextos ou influências que a obra sofreu, de detalhes biográficos do autor e diretor e foquemos somente no texto propriamente dito. Neste caso, no texto fílmico, no longa-metragem em absoluto.

Ainda que Hitchcock considere que *Psicose*, por seu aspecto técnico, seja uma representação pura da visualidade de seu cinema e de sua forma de contar histórias através das imagens, não há nada em *Festim Diabólico* que nos impeça de caracterizá-lo como visual. Efetivamente, há um domínio da narração feita através da câmera. Estamos sempre presente nas ações que decorrem, de forma que a câmera segue os personagens e nos mostra, portanto, suas ações e reações mais relevantes.

Como mencionado, os primeiros minutos do longa-metragem retratam o assassinato de David. A câmera nos dá acesso ao momento em que o crime se concretiza, à decisão de Philip e Brandon de colocar o corpo dentro do baú de livros, a sua discussão acalorada e às reações de ambos – as quais são claramente opostas. É possível afirmar, por exemplo, que mesmo que assistíssemos a esta sequência sem ter acesso à fala dos personagens, ainda seríamos capazes de compreender a cena em grande parte. Isto porque o comportamento de ambos e suas condutas após o crime são visivelmente distinguíveis, como referido.

A natureza visual destas e de tantas outras obras de Hitchcock nos evidencia, que para o diretor, o que mais importava não era a história em si, mas o modo como ela era contada – o que foi confirmado por ele mesmo em diversas ocasiões. O diretor adaptou contos, novelas e romances para as telas, como bem se sabe, porém, nunca foi cegamente fiel aos escritos que o inspiravam. Afirmou algumas vezes: “Leio uma história só uma vez. Quando a ideia de base me convém, adoto-a, esqueço completamente o livro e fabrico cinema” (HITCHCOCK, 2008, p. 73-74).

É indispensável ressaltar aqui que a narrativa hitchcockiana é capaz de criar com facilidade um vínculo com o espectador através do que chamamos anteriormente de *identificação primária*, a identificação do espectador com seu próprio olhar. Basta, afinal, que o espectador encontre algo semelhante a si próprio para iniciar o processo de identificação com a obra fílmica. Se esta

identificação primária é realizável, as identificações com todos os outros elementos da narrativa também se tornam possíveis.

Aumont (2008) nos ajuda a compreender melhor este processo quando reafirma a importância da primeira identificação com a obra, lembrando que “qualquer história contada é um pouco da nossa história” (AUMONT, 2008, p. 263). Ainda que não haja um personagem com que nos identifiquemos ou ainda que não haja personagem algum, se o espectador consegue criar este vínculo de algum modo, todo o resto da *experiência cinematográfica*²² se torna provável.

Turner (1997, p. 114-115) é categórico quando afirma que a natureza do ato de ir a uma sala de projeção é, por si só, um convite à identificação. De acordo com o autor, a evolução da câmera foi encorajada por uma noção de individualismo. Se o espectador toma a câmera como sua perspectiva de visão, ela acaba por substituir seus próprios olhos. Desta forma, nós “eliminamos a distinção entre os nossos olhos e o aparato de projeção” (1997, p. 115), como se nos tornássemos um só ser.

Reiteramos, desta maneira, que as identificações secundárias, terciárias, etc., são implicações desta primeira identificação. Turner (1997, p. 115) descreve: “Esta é uma consequência de ver a tela como se fosse, em alguns aspectos, um espelho de nós mesmos e o nosso mundo”. – Estas outras identificações, entretanto, não são estritamente necessárias para que o espectador complete sua experiência e/ou aprecie a obra.

Mencionamos que nem sempre há, na obra de Hitchcock, personagens carismáticos ou atraentes o suficiente para que o espectador se identifique plenamente. Mesmo assim, as sequências hitchcockianas prendem o espectador a ponto de este ser o diretor mais conhecido e lembrado quando tratamos do gênero suspense. Por que isto ocorre?

Voltemos a *Festim Diabólico* (1948), a Philip e Brandon. Como se o ato de assassinar o ex-colega de escola não fosse suficientemente cruel, os protagonistas do longa organizam uma festa para amigos e parentes da vítima,

²² Incluindo nesta definição de *experiência cinematográfica* os fatores descritos por Metz, quando este afirma que o espectador está consciente do *imaginário* apresentado na tela e, simultaneamente, de que é ele quem percebe estas imagens.

incluindo seu próprio pai. O baú que abriga o corpo de David é coberto por uma fina toalha de mesa e serve como mesa do bufê, na qual diversos pratos deliciosos são postos, além de dois candelabros.

Lembremo-nos da posição privilegiada do espectador hitchcockiano: os personagens que chegam até a festa – o pai e a tia de David, sua namorada, um ex-colega e um ex-professor –, ao se depararem com o jantar posto em cima deste baú, em vez da mesa da sala de jantar, podem achar a cena um tanto curiosa. Não há nada, entretanto, que lhes pareça excessivamente suspeito a princípio.

Já os espectadores têm motivos de sobra para se sentirem incomodados. A morbidez e a audácia do ato de realizar o jantar sobre o cadáver do jovem David usando do baú como mesa, em uma espécie de altar macabro sobre um caixão, vai além da imaginação da maioria das pessoas.

É possível supor, por exemplo, que a atitude mais razoável de uma pessoa diante desta crueldade seria se compadecer daqueles que amam David ou da situação em si. Todavia, o que a câmera leva o espectador a fazer – já que esta substitui seu próprio olhar – não é se apiedar destes. Ao menos não instantaneamente. O que a câmera faz com o espectador é criar nele o medo de que este segredo possa ser revelado a qualquer momento.

Como ser capaz de esclarecer este cenário? É possível que o espectador tenha repentinamente abdicado de seus conceitos morais e concordado com o homicídio de David? É evidente que não. O que acontece ao espectador é meramente o resultado de sua tomada de perspectiva da câmera, de sua momentânea integração com os aparatos cinematográficos, o que resulta em uma manifesta forma de identificação.

Alguns exemplos que possibilitam o domínio desta primeira identificação em *Festim Diabólico* merecem uma observação mais detalhada. O atrevimento de oferecer uma festa quando, no mesmo dia, há de se livrar de um corpo é de uma natureza nitidamente absurda. Brandon afirma frequentemente, com traços dignos de um psicopata, que está extasiado por ter cometido o crime perfeito e que esta pode até vir a ser uma forma de arte. A festa, em suas próprias palavras, é a assinatura do artista, o toque final.

Durante o desenrolar da mórbida comemoração, ambos os personagens cometem pequenos deslizes, levantando suspeitas, principalmente do ex-professor, Rupert Cadell. Ao que se entende, Brandon e Philip foram dedicados alunos de Rupert, internalizando conceitos de Nietzsche e da possível superioridade humana – a aprovação de Rupert, diante do crime cometido, parece-lhes uma ideia garantida.

Em determinado momento, todavia, Philip se sente apavorado com a ideia de que Rupert confirme o ocorrido. A governanta, Sra. Wilson, conversa com o professor e relata as anormalidades do dia, mencionando o comportamento de Brandon e Philip, o fato de estes terem lhe ordenado que tirasse a tarde de folga e ainda a excêntrica mesa montada na sala de estar sobre o baú de livros. Neste momento, vemos Philip observar a cena de uma certa distância, sendo que o enquadramento nos permite ver suas costas à esquerda²³, um tanto fora de foco, e a Sra. Wilson e Rupert à direita, conversando proximamente ao baú. Philip parece aterrorizado ao pensar no que pode acontecer e vira, repentinamente, com o nome de Brandon quase lhe saltando a boca. No entanto, o personagem desiste de chamar o companheiro, tenta se acalmar e acaba se aproximando para interromper a conversa e as possíveis suspeitas.

É imprescindível notar que, além da disposição dos personagens no campo visível ao espectador, outro fator que enfatiza o pânico e a inquietação, cada vez mais próximos, é a manipulação do som. Nesta cena, em específico, há uma elipse do som. O diálogo que se dá entre a governanta e o professor continua ocorrendo. Porém, há um rápido corte na emissão de vozes, criando um silêncio que não prejudica o espectador, que já tem noção da natureza daquela conversa, e coloca toda a sua atenção na atuação de Farley Granger e do amedrontado Philip.

É claro que a interferência de Philip não soluciona a desconfiança de Rupert. Pelo contrário: só o faz confirmar que há algo tortuoso acontecendo. Desta forma, ele segue o jovem assassino até o piano onde este se encontra e o questiona como um detetive. Este é outro momento em que a utilização do som

²³ Figura 18 – Página 109. Disponível em: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d’Aguar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

se faz essencial para a narrativa. Martin (2003, p. 178) descreve a sequência como um *contraponto* entre fala e objeto, já que durante o interrogatório Rupert encontra um metrônomo e o coloca sobre o piano. Conforme o terror de Philip cresce, a batida do metrônomo fica cada vez mais rápida, acompanhando a atmosfera irrequieta dos acontecimentos e oscilando seu pêndulo entre a apreensão de Philip e a mansidão de Rupert.

A cena mais bem-sucedida do longa-metragem em acrescer a tensão do espectador, entretanto, viria alguns minutos depois. Enquanto os participantes da festa começam a questionar onde está David, a sra. Wilson, ignorando a gravidade crescente da discussão ao seu lado, começa a desmontar a mesa colocada em cima do baú e, portanto, em cima do cadáver de David.

A posição da câmera permite que a enxerguemos indo e voltando da cozinha, carregando louças e bandejas de prata empilhadas, acendendo as luzes da cozinha e da sala de jantar, uma vez que anoitece e depois trazendo os livros novamente à sala de estar. Ela os coloca no chão, próximos ao baú, enquanto termina de recolher os objetos. No mesmo momento em que esta cena se dá, à direita do espectador, porém fora do alcance de sua visão, a discussão sobre o paradeiro de David continua fervorosamente.

Philip e Brandon agem como se não soubessem de nada, obviamente, e ainda dão sugestões do que possa ter ocorrido ou de como proceder diante do desaparecimento do rapaz. No campo de visão do espectador, porém, não estão os personagens, mas ainda e somente a sra. Wilson, que agora apaga as velas e recolhe os castiçais, e em seguida leva consigo a toalha de mesa que cobria o baú.

Esta cena, para alguém que não fosse o espectador privilegiado de Hitchcock, poderia não fazer sentido. Afinal, fora do contexto, deparar-se com uma senhora organizando a sala de estar e recolhendo pratos pode não ser uma cena exatamente significativa. Ao espectador que acompanha Philip e Brandon desde o início do longa-metragem, entretanto, esta cena é absolutamente aterrorizante. O espectador ideal, o qual é conduzido por esta escolha de enquadramento, reage como esperado: sente-se preocupado, receoso de que o baú vá ser aberto a qualquer momento. É possível afirmar que, neste momento,

o espectador se torna cúmplice de Brandon e Philip, pois partilha de seu segredo e teme que seja descoberto.

Ora, Xavier (2005, p. 22) citou Bela Balazs, lembrando suas palavras quando este afirmou que Hollywood não extingue a distância entre espectador e obra de arte, mas deliberadamente cria no espectador uma ilusão de estar no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme. O que acontece com a plateia hitchcockiana neste momento, uma vez que ela já cedeu à primeira identificação com a tela e faz da câmera, agora, seus próprios olhos, é que mesmo que não haja comoção alguma em relação aos papéis de Brandon e Philip, a narração realizada pela câmera do diretor não deixa outra escolha a não ser aquela de temer o que pode ocorrer se a tampa do baú for aberta.

A identificação não é, portanto, necessariamente com os personagens – nem mesmo com David, já que não houve tempo para que o espectador o conhecesse. É uma identificação com o olhar da câmera, com a situação representada na tela e que torna o espectador forçosamente cúmplice daquele crime.

Ao diretor, situações como esta capturam a atenção e o desejo do espectador de forma quase que involuntária. Ao discutir o clássico *Disque M para Matar* (1954) em sua conversa com Truffaut, Hitchcock comentou sobre um suposto *instinto*, o qual também aparece em *Psicose* (1960):

É uma regra geral. Falamos disso a propósito do ladrão que está num quarto vasculhando as gavetas e a quem o público é sempre favorável... Da mesma forma, quando Perkins vê o carro afundando no lago e o carro para um pouquinho de afundar, o público pensa, ainda que haja um cadáver ali dentro “Tomara que o carro afunde todinho”. É um instinto natural. (HITCHCOCK, 2008, p. 278).

Evidentemente, este instinto que domina a mente do espectador que se entrega à narrativa ao se deparar com cenas como a de *Disque M para Matar* ou *Psicose* é fruto de diversos recursos da linguagem cinematográfica que permitem sua recepção da obra e a possibilidade de que esta lhe faça sentido.

Aludimos a Metz, mais uma vez, quando este esclarece a recepção do espectador, ilustrando: “Durante a sessão o espectador é o farol de que falei,

reduplica o projetor que por sua vez reduplica a câmera, e é também a superfície sensível, reduplica o écran que por sua vez reduplica a película” (METZ, 1980, p. 61). Desta forma, além do feixe do projetor que chega até a tela, há aquele que parte da tela e se deposita no olhar do espectador, transformando sua retina em uma segunda tela. Descreve o autor:

Quando digo que “vejo” o filme, isso significa para mim uma singular mistura de duas correntes contrárias: o filme é aquilo que recebo e é também aquilo que ponho em movimento, uma vez que não preexiste à minha entrada na sala e que basta fechar os olhos para o suprimir. Ao pô-lo em movimento, eu sou o aparelho de projeção; ao recebê-lo, sou o écran. (METZ, 1980, p. 61).

É imprescindível compreender: Metz afirma que o filme é aquilo que recebemos, mas que, simultaneamente, colocamos em movimento. Este ciclo contínuo diz muito respeito à própria noção de identidade. Afirmamos anteriormente a importância da alteridade na construção identitária de um indivíduo. Lembramos que um sujeito não é somente “um”, mas, simultaneamente, vários, e das palavras de Bauman, quando este afirma que: “No admirável mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam.” (BAUMAN, 2005, p. 33). Bem, tal qual um sujeito depende do outro para existir e fazer sentido, também dependemos do filme como prática social para existirmos, nos identificarmos e continuarmos nossa vida, ao mesmo tempo em que o filme só existe quando diante de nós espectadores, formando um ciclo contínuo.

Turner (1997, p. 13) pormenoriza sua concepção de cinema, explicando:

O cinema nos dá prazer no espetáculo de suas representações na tela, no reconhecimento dos astros e das estrelas, estilos e gêneros, e na apreciação do evento em si mesmo. Os filmes populares têm uma vida que vai além da exibição nas salas de projeção ou de suas reexibições na televisão. Astros e estrelas, gêneros e os principais filmes tornam-se parte de nossa cultura pessoal, de nossa identidade. O cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria, e esta é a concepção de cinema explorada nestas páginas. (TURNER, 1997, p. 13).

Reiteramos, por conseguinte, as palavras do autor: de fato, o cinema vai além de suas exibições nas salas de projeção, nos canais de televisão ou, hoje,

das transmissões online. O cinema é agente formador no processo de construção identitária. Através do cinema o sujeito se edifica, continua sua existência e dá vazão a suas emoções, a sua cultura, a sua essência.

Outra forma de elucidar este instinto do espectador, em esperar determinado desfecho independentemente da identificação com os personagens em cena, ou do quão inadmissível é a situação representada, é explicar a relação entre a emoção do espectador e a forma fílmica. Bordwell e Thompson (2008, p. 59) esclarecem que a resposta emocional do espectador em relação ao filme está, sim, relacionada com a *forma*, especificando que a forma fílmica pode criar diferentes tipos de recepção ao invés de despertar respostas ‘antigas’.

Usemos de outro exemplo da obra de Hitchcock para esclarecer o argumento de Bordwell e Thompson. Em *Marnie – Confissões de uma Ladra* (1964), Tippi Hedren interpreta uma jovem problemática que mente compulsivamente e comete roubos de forma obsessiva. Quando decide furtar centenas de dólares do cofre da empresa de Mark Rutland, personagem de Sean Connery, Marnie toma muito cuidado para não ser descoberta. Fica até mais tarde na empresa, para que não haja outros funcionários por perto, porém, ainda resta uma faxineira limpando o escritório. Para que não seja ouvida, ela tira seus sapatos os coloca nos bolsos do casaco, saindo descalça e da forma mais silenciosa que consegue. Através de closes, entretanto, Hitchcock deixa o espectador ciente de que os sapatos estão escorregando, prestes a cair no chão e a chamar a atenção da faxineira, fazendo com que Marnie seja descoberta.

Ora, nossa resposta emocional comum a um roubo, muito possivelmente, é a de não aceitação ou a de revolta. Afinal, quando assistimos a uma notícia que relata um assalto no telejornal, é muito provável que nossa reação não seja a de pensar: “Puxa, que pena que o ladrão não conseguiu escapar! ”. Contudo, a montagem desta cena dirigida por Hitchcock instiga o espectador com extrema eficácia, criando um ímpeto em agarrar o sapato antes que ele caia, mesmo que não concordemos com o ato de Marnie – o que é, porquanto, uma manifestação da identificação com a câmera.

Tal qual este exemplo, a forma fílmica de *Festim Diabólico* transforma as reações do público, fazendo-o torcer para que a senhora Wilson não abra a

tampa do baú ao limpá-lo. A expectativa que se cria é involuntariamente a favor de Brandon e Philip, afinal, tornando aqueles que se identificam com a câmera também culpados.

Ainda que não seja neste momento, o assassinato de David acaba sendo descoberto pelo ex-professor Rupert Cadell. O longa-metragem exhibe um final dominado por tensão e por um sentimento de desespero, onde tudo parece estar acabado. Enquanto o som das sirenes da polícia chega até o apartamento dos rapazes, Philip, Brandon e Rupert parecem exasperados, à espera de um destino miserável.

Festim Diabólico é, em sua totalidade, uma experiência cinematográfica notável. Martin (2003, p. 133) nos lembra que Hitchcock simplificou a montagem de forma extrema ao usar de um único plano por rolo de filmagem, enquanto um filme normal conteria cerca de 500 a 700 planos. Ao espectador há praticamente apenas um plano durante todo o filme, como ocorreria em uma peça de teatro. Esta escolha, entretanto, em nada muda o nível de atenção ou interesse do espectador, o qual ainda é capaz de ser guiado pela visualidade característica da obra hitchcockiana.

O próprio diretor destacou a singularidade da construção fílmica ao lembrar a Truffaut a quantidade de tomadas interrompidas: “Primeiro, dez dias de ensaio com a câmera, os atores e a iluminação. Depois, dezoito dias de filmagem e, por causa do famoso céu laranja, nove dias de retakes” (HITCHCOCK, 2008, p. 180).

O longa-metragem traz, afinal, um planejado uso da cor e da iluminação, a utilização de efeitos sonoros extremamente realistas, a manipulação efetiva do tempo dentre outros recursos que tornam sua forma fílmica memorável – e os quais não pormenorizaremos totalmente, aqui, por este não ser o foco do trabalho. O que fica comprovado, entretanto, é que, tal qual Bordwell e Thompson (2008, p. 59) afirmam, a forma fílmica é responsável por transformar a recepção do espectador que, aqui, participa de forma ativa na narrativa hitchcockiana, tornando-se temporariamente cúmplice de Brandon e Philip.

3.5. INTRIGA INTERNACIONAL E A IDENTIFICAÇÃO INOCENTE

Em 1959, um ano antes de sua obra-prima do suspense ir às telas, Hitchcock presenteou o público com um filme distinto de todos que já havia dirigido. *Intriga Internacional* (1959) trouxe sequências difíceis de serem superadas e que serviram de inspiração para diversos filmes de ação nos anos posteriores²⁴.

Estrelado por Cary Grant, um dos nomes favoritos do diretor, Eva Marie-Saint e James Mason, o longa-metragem conta com uma temática já explorada pelo diretor em outras obras: a do homem acusado de um crime que não cometeu – *Os 39 Degraus* (1935), *Agente Secreto* (1936), *O Homem Errado* (1956), dentre outros, trazem as consequências de um cenário que conta com a pessoa errada na hora errada.

Neste longa, o personagem de Cary Grant é vítima de uma série de infortúnios que faz um grupo de espiões acreditar que ele é um agente chamado George Kaplan – o qual vive em um hotel em específico, viajou por diversas cidades e outros múltiplos fatores dos quais eles têm conhecimento. O detalhe fundamental, entretanto, é o de que este agente não existe realmente e, sim, foi criado por um serviço americano de contraespionagem, o que certamente torna o esclarecimento dos fatos mais improvável.

Além das características tipicamente *hitchcockianas*, como a trilha sonora incisiva de Bernard Herrmann e as peripécias que desafiam a verossimilhança cinematográfica, o longa conta com algumas das locações mais impressionantes utilizadas em sua filmografia em episódios visualmente deslumbrantes – dos quais descreveremos alguns a seguir.

O próprio diretor descreveu o trabalhoso processo de construção dos cenários e os desafios à desejada fidelidade aos lugares reais²⁵, ao detalhar:

²⁴ Algumas ideias de *Intriga Internacional* (1959) inspiraram cenas das adaptações fílmicas do agente secreto James Bond, personagem de livros de bolso do escritor Ian Fleming, publicados entre a década de 1950 e 1960. *Moscou conta 007* (1963) recriou as cenas de perseguição do avião a jato usando um helicóptero.

²⁵ Figura 19 – Página 110. Disponível em: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Tudo o que ocorre na sede da ONU foi reconstituído em estúdio muito fielmente, é cópia exata. Depois de um filme chamado *The Glass Wall*, Dag Hammarskjöld tinha proibido que se fizessem filmes de ficção utilizando o prédio da ONU. Mesmo assim, fomos até a frente do edifício e, enquanto os guardas vigiavam nosso material, filmamos um plano com uma câmera escondida: Cary Grant entrando no prédio. Haviam nos negado a autorização para fazer fotografias ou planos sem atores, o que nos teria permitido apelar para as retroprojeções. Então escondemos uma câmera na traseira de um caminhão, e assim conseguimos rodar material suficiente para os segundos planos. (...) A questão da autenticidade dos cenários e dos móveis me preocupa muito e, quando não é possível filmar o lugar real, peço que se faça uma documentação fotográfica muito completa. (HITCHCOCK, 2008, p. 253).

Os minutos iniciais de *Intriga Internacional* realmente nos levam à Manhattan do final dos anos 1950, em plena hora do rush, com tomadas aceleradas e um ocupado protagonista que anda rapidamente com sua assistente a seu lado²⁶. Como usual, Hitchcock nos dá acesso a uma série de informações sem que muitos diálogos sejam necessários.

Bordwell e Thompson (2008, p. 76) evidenciam a narrativa visual do filme e descrevem algumas informações que podem ser concluídas ao observar estes primeiros episódios. De acordo com os autores, o conjunto de eventos de uma narrativa – tanto os eventos apresentados explicitamente pela obra, quanto aqueles inferidos pelo espectador – é o que constitui a história. Sendo assim, as primeiras cenas de *Intriga Internacional* contam com eventos explícitos e inferidos, como exemplificam os autores:

No nosso exemplo, a história consistiria em pelo menos dois eventos representados e dois inferidos. Podemos listá-los, colocando os eventos inferidos entre parênteses: (Roger Thornhill tem um dia atarefado em seu escritório). A hora do rush chega até Manhattan. (Enquanto dita a sua secretária, Maggie, Roger sai do escritório e eles tomam o elevador.) Ainda ditando, Roger sai do elevador com Maggie e eles passam pelo lobby. (BORDWELL e THOMPSON, 2008, p. 76, tradução nossa)²⁷.

²⁶ Figura 20 – Página 110. Disponível em: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

²⁷ No original: "In our example, the story would consist of at least two depicted events and two inferred ones. We can list them, putting the inferred events in parentheses: (Roger Thornhill has a busy day at his office). Rush hour hits Manhattan. (While dictating to his secretary, Maggie, Roger leaves the office and they take the elevator). Still dictating, Roger gets off the elevator with Maggie and they stride through the lobby". (BORDWELL e THOMPSON, 2008, p. 76).

Como lembrado pelos autores, o “mundo total” da narrativa é a chamada *diegese* do filme. Neste caso, o trânsito, as ruas, os arranha-céus e as pessoas que vemos em Manhattan – assim como o trânsito, ruas, arranha-céus e pessoas que supomos estar fora da tela – são todos *diegéticos*, pois se supõe que existam no mundo em que o filme retrata.

Já em relação ao enredo (os quais os autores definem como tudo o que é visível e audivelmente presente no filme, diante do espectador) apenas dois fatores seriam explicitamente representados: a hora do rush em Manhattan e Roger Thornhill dando orientações a Maggie quando saem do elevador; o restante das informações que o espectador tem acesso é concluído com base nestas cenas.

O ato de poupar o espectador de um excesso de falas para que ele se ‘localize’ na história, como citado, é frequente na filmografia do diretor. O exemplo mais evidente, talvez, esteja presente em *Janela Indiscreta* (1954). A narração onisciente realizada pela câmera, no longa-metragem, possibilita uma série de conhecimentos ao espectador sem que qualquer diálogo seja imprescindível – por exemplo, o fato de o personagem estar em uma cadeira de rodas, de sua perna estar engessada e com os escritos “Aqui descansam os ossos quebrados de L. B. Jefferies”, o de haver uma câmera fotográfica quebrada em cima de uma mesa e fotografias na parede. São segundos em uma tomada rápida que economizam minutos de possíveis descrições sobre o protagonista e suas características.

A narrativa predominantemente visual de Hitchcock, desta forma, facilita a identificação de seu espectador com a câmera e chega, inclusive, a realizar esse processo eficaz e rapidamente, uma vez que seus longas-metragens muitas vezes já iniciam com longas sequências puramente imagéticas. Quando o espectador se dá conta, já está acompanhando o olhar da câmera e o tornando seu.

Em *Intriga*, acompanhamos Roger Thornhill sendo perseguido por fascinantes paisagens norte-americanas no que parece ser um produto do cinema puro, baseado em um amplo uso das imagens. Afinal, tal qual Roger, não entendemos, a princípio, o motivo desta perseguição. Como espectadores,

estivemos junto a ele no início do filme e descobrimos sua carreira como publicitário. Sabemos, instintivamente, que ele se trata do homem errado.

Desta forma, o espectador se vê tão perseguido quanto Roger, já que ainda não tem acesso à explicação do porquê desta ‘caça’, em uma ligação que não parte da identificação com o personagem e, sim, do uso da linguagem cinematográfica. Efetivamente, quando Martin (2003, p. 28) discute a linguagem das telas, afirma que o que suscita no espectador o *sentimento de realidade* é a própria imagem.

Ainda de acordo com Martin (2003, p. 30), se há um realizador por detrás das câmeras, como é o caso de Alfred Hitchcock em suas direções, sua influência sobre a obra é determinante. O papel criador da câmera e com o qual nos identificamos como espectadores, portanto, está amplamente ligado a este realizador, já que sua atuação é consideravelmente significativa.

Em *Festim Diabólico* (1948), por exemplo, é possível afirmar que a estratégia do diretor em filmar a obra em plano-sequência tem suas vantagens na manipulação do interesse do público, uma vez que este não deixa o apartamento de Brandon e Philip, estando atado à situação e a possibilidade da revelação. O espectador experimenta, ainda, a duração do tempo de forma realista, ou seja, vê o tempo passar à mesma medida que os personagens.

Intriga Internacional (1959), por outro lado, é um longa-metragem que se acomoda muito mais nos conceitos ideais do próprio diretor, por empregar muito da arte da montagem. As duas horas e dezesseis minutos de duração do longa abrigam quatro dias e quatro noites da vida de Roger Thornhill, transmitindo a rapidez e a movimentação diegéticas através do uso de fatores não-diegéticos como, justamente, a noção de tempo.

Martin (2003, p. 167) nos lembra que a montagem constitui o elemento mais específico da linguagem fílmica, afirmando que “uma definição de cinema não pode deixar de conter a palavra *montagem*”. Ao autor, a acepção básica deste recurso é a de que este se trata da “organização dos planos de um filme segundo determinadas condições de ordem e duração”. Já discutimos algumas destas definições ao mencionar nomes como o de Griffith e da evolução que esta organização dos planos trouxe à própria história cinematográfica.

A mudança constante de planos em *Intriga Internacional* potencializa, com efeito, o sentimento de *não pertencimento* que domina a história do protagonista. Roger se vê repentinamente fora de seus lugares comuns quando é levado à força para uma casa que nunca havia visto antes, por pessoas estranhas em um contexto que não consegue identificar.

Depois do primeiro confuso encontro com os vilões que o confundem com Kaplan, Roger sofre uma curiosa tentativa de assassinato, quando o bandido Phillip Vandamm ordena que seus capangas o embebedem e o coloquem em um carro em direção a um desfiladeiro. Não surpreendentemente, esta cena se torna uma das mais eletrizantes do filme, com grande apelo visual.

Uma vez que o espectador não sabe ao certo o que acontece com Roger – assim como o próprio personagem – o que lhe conecta à narrativa em momentos como este é genuinamente o uso das imagens, ou seja, a desorientação do espectador acaba favorecendo a identificação com a câmera. Além disso, a não utilização de longos diálogos permite, certamente, que o destaque do filme caiba às imagens.

Ao passo que a perseguição de Roger, portanto, dá-se nas telas sem maiores explicações e que o espectador vivencia sua confusão e o caótico acoessamento que se segue, há novamente o domínio da identificação primária, pois o que torna o público interessado e possibilita sua identificação não é o carisma ou a atratividade do personagem de Roger e, sim, o modo visual como suas situações de fuga são representadas.

Em determinado momento, ao sobreviver à inusitada tentativa de assassinato, Roger consegue retornar até a casa onde foi rendido e tenta provar às autoridades locais e à própria mãe o que de fato ocorreu. É claro que o personagem tem seus planos frustrados, já que cientes de que havia sobrevivido, os bandidos armam uma encenação que desmente todo o seu relato. Interessantemente, quando ninguém parece acreditar nas palavras de Roger, Hitchcock coloca o espectador como sua única testemunha e, portanto, tão injustiçado e desacreditado quanto o protagonista do filme. Afinal, a posição do espectador até então é muito similar à de Roger, ambos têm conhecimento dos

mesmos confusos acontecimentos e não compreendem a extensão das circunstâncias.

No decorrer do longa-metragem, entretanto, Hitchcock dá aos espectadores mais informações sobre a situação de Roger e as razões de sua perseguição. Mantendo finalmente seu costume de privilegiar o público com conhecimentos que os protagonistas ainda não detêm, o diretor concede ao público a participação em uma reunião da Agência de Inteligência dos Estados Unidos, na qual o espectador finalmente se dá conta da não existência de Kaplan e confirma o envolvimento errôneo de Roger no caso.

Tal qual em outros filmes seus, a atribuição de informações extras aos espectadores é capaz de reforçar o suspense estabelecido na narrativa, uma vez que se cria a expectativa de saber qual será a reação dos personagens ao se dar conta daquilo que ele, o espectador, já tem ciência. É o que acontece em *Um Corpo que Cai* (1958), por exemplo, quando o espectador é informado de que Madeleine e Judy se tratam da mesma pessoa. A partir deste momento, a reação do personagem de James Stewart, Scottie, é aguardada com grande curiosidade pelo público.

É relevante notar que, embora as histórias em filmes de Hitchcock sejam bem ‘amarradas’ e quase sempre haja uma explicação para cada fator diegético, muitas vezes estas explicações funcionam apenas como pretextos para narrações puramente visuais. Há, inclusive, um termo que o diretor utilizava para descrever um objeto buscado pelos personagens da trama e que, portanto, fazia a história continuar, mas que no final das contas não tinha muita importância para o desfecho da trama, em geral: o *MacGuffin*. Em sua entrevista a Truffaut, o diretor explica:

(O MacGuffin) é um expediente, um truque, um recurso para uma situação problemática, é o que se chama um *gimmick*. (...). É o nome que se dá a esse tipo de ação: roubar os papeis, roubar os documentos, roubar um segredo. Na prática, isso não tem a menor importância, e os lógicos estão errados em procurar a verdade no MacGuffin. No meu trabalho, sempre pensei que os “papeis” ou os “documentos” ou os “segredos” de construção da fortaleza devem ser extremamente importantes para os personagens do filme, mas sem nenhuma importância para mim, o narrador. (HITCHCOCK, 2008, p. 137).

Deste modo, a definição deste truque que serve para dar seguimento às histórias hitchcockianas é, por si só, vazia. Os resultados das narrativas do diretor raramente envolvem este fator que serviu para desencadear os acontecimentos. Como é, por exemplo, o caso do dinheiro roubado por Marion Crane em *Psicose* (1960). Depois que a personagem é memoravelmente assassinada no chuveiro, o destino que este dinheiro tomará parece banal ao espectador. O *MacGuffin* não passa, afinal, de um gatilho.

Ainda em entrevista a Truffaut, o diretor usa justamente de *Intriga Internacional* para descrever o que ele acredita ser seu uso mais brilhante do *MacGuffin*. Afirma o diretor:

Meu melhor MacGuffin – e, por melhor, entendo o mais vazio, o mais inexistente, o mais irrisório – é o de *Intriga Internacional*. É um filme de espionagem e a única pergunta feita pelo roteiro é: “O que procuram esses espões? ”. Ora, durante a cena no campo de aviação em Chicago, o homem da Agência Central de Inteligência (CIA) explica tudo a Cary Grant, que lhe pergunta, referindo-se ao personagem de James Mason: “O que é que ele faz? ”. O outro responde: “Digamos que é um sujeito que faz *export-import*”. “Mas o que é que ele vende?” “Ah! ... Só segredos do governo!” Você vê que aí, reduzimos o MacGuffin à sua mais pura expressão: nada. (HITCHCOCK, 2008, p. 139).

Não há efetivamente, desta forma, uma temática concreta quando falamos do MacGuffin. Há, sim, um ensejo para o cinema puramente visual, tão buscado pelo diretor. Truffaut parece resumir bem esta questão quando afirma:

Filmes deste gênero, construídos em cima de um MacGuffin, fazem alguns críticos comentar: Hitchcock não tem nada para dizer e, nesse momento, acho que a única resposta seria “Um cineasta não tem nada para dizer, tem para mostrar”. (TRUFFAUT, 2008, P. 139)

Há, de fato, grandes obras da cinematografia mundial completamente baseadas no discurso dos personagens, como por exemplo a trilogia do diretor norte-americano Richard Linklater, *Antes do Amanhecer* (1995), *Antes do pôr-do-sol* (2004) e *Antes da Meia-Noite* (2013). De forma minimalista, esta trilogia é dominada pelo uso de diálogos entre os dois protagonistas, cujos temas variam consideravelmente em uma espécie de fluxo de consciência, enquanto ações concretas parecem ter pouco espaço na trilogia.

A obra de Hitchcock, em contrapartida, parece ser rememorada por seu exercício de construção do cinema 'legítimo', suas imagens, fotografia e visualidade – e não por diálogos célebres, como é o caso de outras filmografias. Em *Intriga*, até mesmo as cenas menos movimentadas tomam lugar em cenários que chamam a atenção do espectador por seu aspecto estético, como as ruas de Manhattan, já citadas, ou a admirável estação de trens, palco de vários acontecimentos.

A cena mais marcante do filme, afinal, é completamente fundamentada nas imagens. Não há diálogos nem trilha sonora musical, apenas a representação de sons reais. Nela, o personagem de Cary Grant é inacreditavelmente perseguido por um avião²⁸ em meio a um campo aberto de plantações.

Explique-se: a personagem interpretada por Eva Marie Saint, Eve Kendall, a qual Roger pensa estar ao seu lado depois de conhecê-la no trem em meio à fuga, é em verdade uma agente infiltrada da CIA. Para não perder a confiança da quadrilha, e mesmo contra sua própria vontade, ela envia Roger a uma cilada em um lugar afastado, onde pretendem matá-lo.

Em cenas bem realizadas cinematograficamente, Roger tenta escapar da pequena aeronave que se aproxima cada vez mais, ironicamente, encurralando-o em um espaço aberto. Assemelhando-se mais aos longas-metragens de ação do que aos de suspense, este episódio de perseguição é um exemplo natural dos possíveis efeitos da montagem sobre o espectador.

Aumont (2003, p. 195-197) discute as noções de montagem e afirma que, na maior parte do tempo, ela carrega uma função narrativa. Afirma o autor:

A mudança de plano, correspondendo a uma mudança de ponto de vista, tem por objetivo guiar o espectador, permitir-lhe seguir a narrativa facilmente (correndo o risco de inverter essa possibilidade e fazer uma montagem que obscureça nossa compreensão, como ocorre frequentemente com o filme policial, até hoje). (AUMONT, 2003, p.195-197).

²⁸ Figura 21 – Página 111. Disponível em: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d'Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Deste modo, fica comprovado o poder influenciador da montagem sobre a compreensão e a criação de sentido do espectador em relação à obra. Aumont (2003, p. 195-197) também recorda de outros possíveis efeitos da montagem, mas institui que o cinema clássico hollywoodiano foi responsável por acentuar o valor narrativo da montagem. Desde que começou a ser explorada, afinal, a montagem tem tornado as narrativas mais emocionantes, já que consegue destacar performances, sentimentos e reações dos personagens em tela.

A cena em que Roger é perseguido no deserto nos serve como referencial, novamente, pois tal qual a memorável cena do assassinato no chuveiro de *Psicose* (1960), ela foi inteiramente baseada no processo de montagem – ou seja, na organização destes diferentes planos em determinadas condições de ordem e duração, como bem definiu Martin (2003).

O arranjo destes planos em *Intriga* cria uma condição ao espectador que vai além do suspense, transmitindo a ele um sentimento de perseguição. Não se trata de uma cena diageticamente longa, entretanto, o uso bem planejado do tempo em quadro a quadro dá ao público tempo suficiente para vivenciar sentimentos de ameaça e medo – os quais são reforçados pela noção da inocência do personagem.

Roger se encontra, afinal, em um espaço completamente aberto e deserto, logo o foco do espectador na situação fílmica é completamente posto sobre ele. Quando o avião se desloca para baixo e chega cada vez mais próximo do personagem, é como se este elemento surpresa atingisse a ambos de forma similar, já que o espectador pactua com o personagem. Não há para onde correr ou como fugir – a montagem fílmica mantém acossados personagem e espectador.

Truffaut (2008, p. 257) discutiu a natureza da cena e afirmou: “O aspecto sedutor dessa cena reside em sua própria gratuidade. É uma cena esvaziada de qualquer verossimilhança e de qualquer significado”. Ora, a descrição do diretor francês faz muito sentido se, de fato, analisarmos o longa-metragem baseados em sua consideração às probabilidades reais. Entretanto, é sabido que a obra hitchcockiana é, em termos práticos, muito mais baseada na inverossimilhança do que naquilo que faz todo o sentido.

É praticamente impossível, afinal, encontrar um filme de Hitchcock cuja temática seja enfadonha, extremamente fiel ao mundo do real e do palpável. As grandes coincidências e o senso do absurdo são essenciais às narrativas hitchcockianas. Levar o espectador consigo para ser perseguido por um avião, em plena luz do dia, por motivos completamente desconhecidos pela vítima, é pegar o espectador pela mão e ultrapassar o limite do inverossímil ou do improvável – retornando ocasionalmente, porém, ao admissível – além de torná-lo, também, acusado de um crime que não cometeu.

Aumont (2003, p. 157) delinea a experiência do espectador e sua identificação com a situação ficcional, lembrando que esta identificação pode ser fruto da multiplicidade de pontos de vista aos quais ele é exposto. As identificações com personagens (secundárias, como já citado) acabam sendo encaradas como um efeito da identificação primária, ou seja, da identificação com a situação fílmica, e não como uma causa.

Diante disso, após a cena em que o protagonista consegue escapar com vida do improvável ataque aéreo, a cena mais visualmente espantosa e envolvente é a do final do longa-metragem, tão impressionante estética e dramaticamente quanto a descrita anteriormente. Nela, após descobrir que Eve é, em verdade, uma agente da CIA disfarçada, Roger tenta salvá-la ao ir até a casa onde estão Vandamm e seus guarda-costas. Em uma movimentada fuga, Eve e Roger fogem a pé carregando consigo uma escultura que contém o microfilme desejado pelos bandidos (o MacGuffin, já explicado por Hitchcock e que, aos espectadores, não tem importância alguma).

Seguindo a linha do absurdo que contorna os longas hitchcockianos, o casal acaba no Monte Rushmore ²⁹– o histórico monte norte-americano onde estão esculpidos os rostos dos ex-presidentes George Washington, Thomas Jefferson, Theodore Roosevelt e Abraham Lincoln.

Chega a ser dispensável apontar o quão improvável é esta façanha. Entretanto, isto não impede que o longa-metragem conte com uma narrativa completamente coesa. Tal qual na Literatura, o que importa aqui não é a

²⁹ Figura 22 – Página 111. Disponível em: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d’Aguar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

verossimilhança com o mundo real ou com fatores da sociedade e, sim, que haja sentido dentro das implicações e do universo da própria narrativa. Caso contrário, jamais poderíamos apreciar um livro de literatura fantástica ou uma saga cinematográfica sobre heróis ou heroínas que voam ou são dotados de superpoderes.

Exemplificando este raciocínio, o próprio diretor chegou a afirmar que suas histórias poderiam, sim, ser completamente inverossímeis. No entanto, elas continham uma “lógica alucinatória” que impulsionava o espectador a ver todos os fatores da narrativa como situações possíveis de acontecer e até de se colocar no lugar do protagonista. (HITCHCOCK apud GOTTLIEB, 1998. p. 170).

Quando o espectador vê Eve e Roger prestes a cair do Monte Rushmore, portanto, não é o sentimento da ‘razão’ que deve lhe dominar e, portanto, fazê-lo parar de assistir ao filme para dizer: “Ah, mas isso nunca aconteceria desta forma!”. O que deve dominar na experiência ideal do espectador é o que efetivamente domina – afinal, quase seis décadas depois, este é um filme que ainda é capaz de encantar o público – é a reação participativa do espectador.

Ao ver Eve e Roger pendurados no Monte Rushmore, prestes a despencar, o papel mais provável do espectador é o de que ele torça para que os dois consigam retornar a um local seguro de se pisar, que se salvem e sobrevivam. Bordwell e Thompson (2008, p. 88) firmam, aliás, que esta cena se trata do clímax de *Intriga Internacional* (1959).

Um filme não para, simplesmente. Ele termina. A narrativa normalmente resolverá suas questões causais, levando o desenvolvimento a um ponto alto, ou clímax. No clímax, a ação é apresentada como tendo uma gama estreita de resultados possíveis. No clímax de *Intriga Internacional*, Roger e Eve estão pendurados fora do Monte Rushmore e há apenas duas possibilidades: Eles vão cair, ou eles serão salvos. (BORDWELL E THOMPSON, 2008, p. 88)³⁰

³⁰ No original: A film doesn't simply stop; it ends. The narrative will typically resolve its causal issues by bringing the development to a high point, or climax. In the climax, the action is presented as having a narrow range of possible outcomes. At the climax of *North by Northwest*, Roger and Eve are dangling off Mount Rushmore, and there are only two possibilities: They will fall, or they will be saved. . (BORDWELL E THOMPSON, 2008, p. 88).

O clímax, como descrito pelos autores, cumpre sua função de estabelecer tensão e inquietação. São minutos de excitação que demonstram de forma inegável a possibilidade da identificação com a situação fílmica, assim como seu efeito secundário, o da identificação com estes personagens que vivem o pânico representado em tela.

O final de *Intriga Internacional* é tipicamente hollywoodiano, ou seja, um final feliz. A cena de Roger tentando pegar a mão de Eve e impedir que ela caia no penhasco é brilhantemente cortada até outra cena romântica, onde os dois estão novamente no trem em que se conheceram, agora casados, tranquilos e felizes – um final certamente rentável ao diretor.

O que toda a extensão deste longa-metragem pode nos evidenciar, não obstante, é que o esforço de Alfred Hitchcock em contar uma história da forma mais imagética possível, usando de diálogos somente quando estritamente necessário, é um agente facilitador da identificação primária, a qual descrevemos inúmeras vezes aqui. A partir do momento em que o espectador hitchcockiano consegue, de forma ideal, identificar-se com a situação cinematográfica apresentada a ele, as identificações secundárias, como as com os personagens em tela, são consentidas, realizáveis.

É admissível afirmar, até mesmo, que a natureza visual da direção de Hitchcock é capaz de instigar a identificação primária mais eficientemente do que a de outros diretores, por exemplo, facilitando uma ligação mais forte do público com o longa-metragem, já que o espectador substitui seu olhar pelo da câmera hitchcockiana. – Todavia, esta afirmação demanda um estudo mais aprofundado.

De qualquer maneira, *Intriga Internacional* (1959), assim como *Festim Diabólico* (1948) e tantos outros longas-metragens, hitchcockianos ou não, é bem-sucedido em fazer o espectador eliminar a distinção entre os próprios olhos e os aparatos de projeção, completando este essencial processo identificatório primário, como descreve Turner (1997, p. 115). A partir deste momento, a identificação com todo o resto que se vê na tela, inclusive com os personagens, possibilita o vislumbrar de um espelho que acaba por envolver o espectador na narrativa, a fasciná-lo e ludibria-lo, mantendo seu interesse e uma participação

ativa na obra – embora saibamos seja distinto do espelho de Lacan, já que o grau de consciência do espectador não é perdido.

IMAGENS – CAPÍTULO III: A IDENTIDADE E O ESPECTADOR

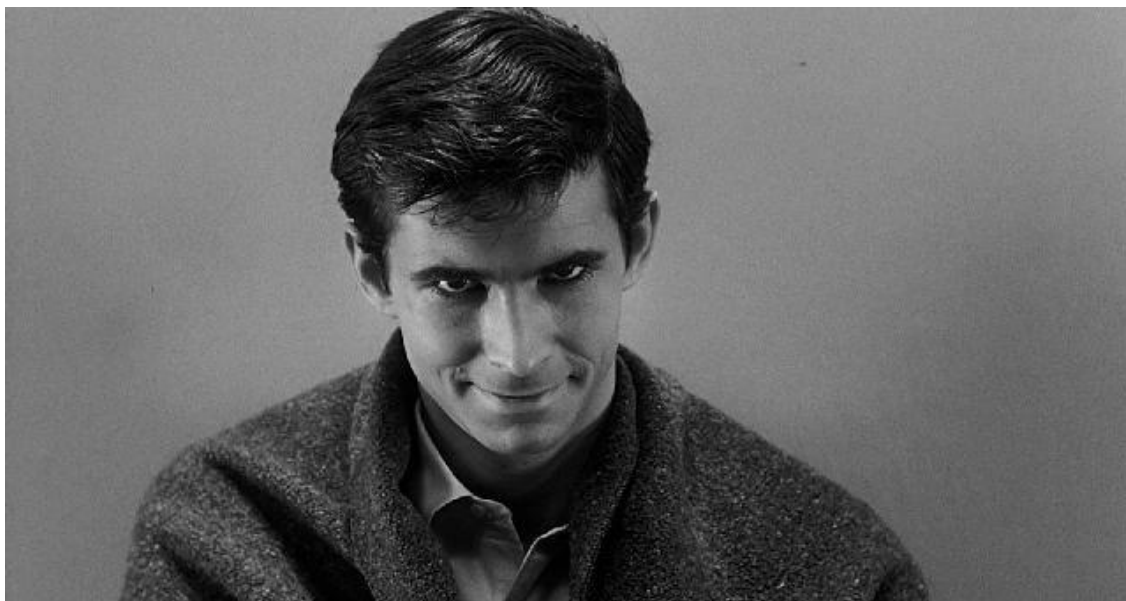


Figura 15 - Anthony Perkins como Norman Bates em Psicose (1960).



Figura 16 - Farley Granger e John Dall no apartamento de Festim Diabólico (1948). Em primeiro plano, Philip sobre o baú com o corpo de David. Ao fundo, Brandon diante da janela com o cenário da vista de Nova Iorque.



Figura 17 - Cena de Festim Diabólico (1948): Philip e Brandon arrumando a mesa sobre o baú com o corpo de David.



Figura 18 - Em primeiro plano, Philip, de costas, observa a sra. Wilson e Rupert, ao fundo, conversando ao lado do baú.

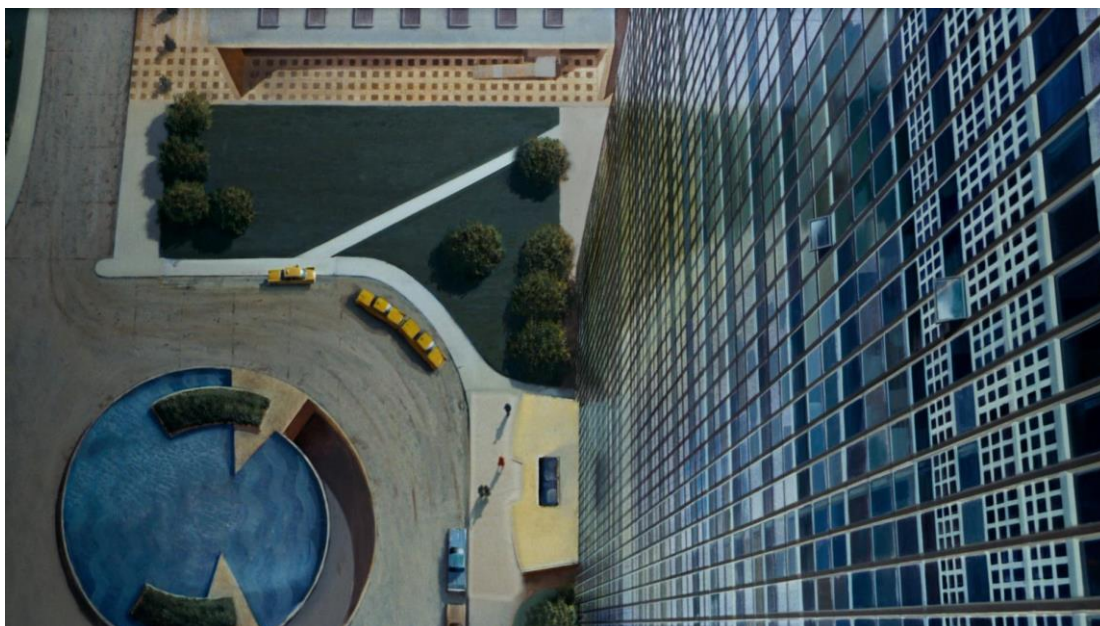


Figura 19 - Visão elevada da recriação da sede da ONU, em Intriga Internacional (1959)



Figura 20 - Cary Grant e Doreen Lang nos minutos iniciais de Intriga Internacional (1959), andando pelas ruas de Manhattan.



Figura 21 - Cary Grant sendo perseguido pelo avião na cena emblemática de Intriga Internacional (1959).



Figura 22 - Eva Marie Saint e Cary Grant na cena final de Intriga Internacional (1959), ocorrida no Monte Rushmore.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste trabalho, mencionamos que esta pesquisa era fruto de uma discussão que seguia inacabada, já que tratava de um tema tão atual e fluido: a identidade. Procuramos destacar através de importantes nomes como os de Stuart Hall e Zygmunt Bauman a magnitude e relevância desta discussão, hoje, uma vez que como sujeitos sociais estamos constantemente nos reconstruindo, criando novas identidades, transformando algumas e descartando outras.

Em nossos mundos modernos e hibridamente estabelecidos estamos, afinal, sujeitos a diversas manifestações de cultura, a fatores sociais, biológicos, históricos, raciais, linguísticos, religiosos, dentre outros, com os quais mantemos uma relação contínua: somos construídos e afetados por eles, mas ao mesmo tempo também somos nós quem os construímos e nós quem os estabelecemos.

Dentre os fatores sociais que influenciam o processo de construção e redefinição de identidades – no plural, já que não somos dotados nem permanentemente e nem somente de uma, mas simultaneamente de várias – destacamos o papel das práticas culturais. Citamos Coulangeon (2014, p. 16) quando este definiu as práticas culturais como “o conjunto de atividades de consumo ou de participação ligadas à vida intelectual e artística, que abrangem disposições estéticas e participam da definição de estilos de vida”, a exemplo da leitura, da frequência de espaços culturais como teatros, museus, salas de cinema e salas de concerto e das utilizações das mídias audiovisuais.

Sendo assim, concluímos que estas mesmas práticas sociais estavam intrinsecamente ligadas às posições que ocupamos como sujeitos em sociedade, chegando a atuar como fronteiras de determinados grupos sociais e que, embora alguns ainda acreditem que determinados itens possuem mais valor ou erudição que outros, a variedade das práticas culturais traz a possibilidade do *multiculturalismo*.

Desta forma, destacamos que o papel do cinema como prática cultural foi ampliado nos últimos tempos, já que, além de ter seu acesso mais facilitado ao público com as diferentes formas midiáticas e novas tecnologias, sua função

‘exclusiva’ de entretenimento cedeu lugar a uma visão cada vez mais diversa e que considera, afinal, sua condição como arte. Sendo assim, como prática cultural e artística, é incontestável que sua ação influa nos processos de construção identitária.

A fluidez e a não finitude aparecem novamente quando pensamos na relação entre o cinema e nossa construção individual, uma vez que o contato com as obras cinematográficas, mesmo que modificado, não perdeu sua força nem sua importância. Somos constantemente influenciados e afetados por produções cinematográficas mundiais desde seu início, assim como também somos responsáveis por criar este universo fílmico – e não nos referimos aqui à criação meramente empírica, da indústria cinematográfica, mas sim à ideia de que somos nós, como sujeitos e espectadores, que damos sentido aos filmes.

Utilizamos, por exemplo, da obra de Christian Metz (1980) e da ideia de que a tela do cinema funcionaria como um espelho, já que ela pode reproduzir versões idealizadas de nós mesmos. De acordo com o autor, como espectadores estamos conscientes de perceber o *imaginário* apresentado na tela, mas, ao mesmo tempo, temos consciência de que somos nós quem o percebe. Não perdemos a noção de que estamos diante de uma obra fílmica, por mais poderosa que seja a impressão de realidade apresentada na tela.

A escolha de convocar a obra de Alfred Hitchcock a este trabalho, claramente não é despropositada. Além de esta ser uma forma de continuar uma pesquisa iniciada na graduação, o gosto pelo cinema vai diretamente ao encontro da obra de Hitchcock. Exemplo das inúmeras fases pelas quais a indústria cinematográfica sobreviveu e se estabeleceu, a filmografia do diretor conta com narrativas emocionantes e caracterizadas, óbvia e notavelmente, por um caráter visual, algo herdado do cinema mudo.

Conhecido por seu estilo característico, o qual incluía escolhas memoráveis de atores e atrizes, a trilha sonora impecável composta em maioria pelo genial Bernard Herrmann, temas recorrentes e o inesquecível artifício do suspense, o diretor estabeleceu uma relação muito distinta com seu espectador. Lembremos, a título de exemplo, de suas descrições sobre a experiência do espectador como um ato participativo. O próprio diretor afirmou que quem

produzia um filme de mistério tinha como objetivo “fazer a plateia ficar sentada na ponta da cadeira” (HITCHCOCK apud GOTTLIEB, 1998, p. 141) ou ainda havia de fazer os espectadores se sentirem “deuses” ao ter mais informações do que os personagens; privilegiá-los.

A história do cinema deve, afinal, muito ao diretor, e pode ser quase que completamente exemplificada utilizando de sua obra – devido às diversas técnicas, nem sempre bem-sucedidas, utilizadas ao longo de sua filmografia. Mesmo tendo dirigido longas-metragens não aceitos pela crítica da época e, aliás, não aceitos por ele próprio muitas vezes, há uma grande autoridade histórica em seus filmes.

Tendo em mente estas particularidades, principalmente as relativas à experiência do espectador, o que se buscou aqui foi relacionar questões identitárias a estes singulares longas-metragens.

Pensando, prioritariamente, na experiência de seu espectador ideal, ou seja, aquele para quem o diretor planejou suas específicas estratégias de condução e manipulação, através da linguagem cinematográfica, buscamos estabelecer alguns fatores que influenciaram diretamente na identificação deste espectador.

Ao discutir o processo de identificação no cinema, concluímos que a identificação primária, e, portanto, a mais relevante para que a experiência ideal do espectador se complete, é aquela do público com o seu próprio olhar, o qual é direcionado pela câmera. Relembrando: se o espectador encontra algo semelhante a si próprio para iniciar o processo de identificação com a obra fílmica, a identificação primária é realizável. Todas as outras identificações, com elementos da narrativa, tornam-se possíveis a partir desta primeira identificação. Como bem afirmou Turner (1997, p. 115), como espectadores “eliminamos a distinção entre os nossos olhos e o aparato de projeção”, como se nos tornássemos um só ser.

A escolha de dois longas-metragens hitchcockianos em específico para estender um pouco mais da exemplificação da experiência identitária no cinema também não foi à toa. São inúmeros, afinal, os filmes que poderíamos ter citado aqui, mais extensamente. A intenção, entretanto, foi estabelecer um certo paralelo, uma vez que, por mais forte que seja a conexão entre espectador e

narrativa, nestas obras, elas acabam diferindo em um aspecto: no sentimento que causam a este espectador.

Festim Diabólico (1948) usa de sua narração em plano-sequência para nos prender junto a Philip e Brandon em sua sala de estar sem interrupções temporais, tornando-nos cúmplices daquele crime que presenciamos. A sucessão de planos aos quais somos ‘submetidos’ nos dá sempre uma posição privilegiada: sabemos do crime, vimos ele acontecer. Assistimos, também, ao cuidadoso processo de ocultação do corpo, colocado dentro de um baú que agora serve como uma mesa bem apresentado e bem-posta. Entretanto, somente nós, juntamente aos assassinos, temos consciência da morbidez e frieza da cena.

A posição de espectador que assumimos, afinal, é a de quem espera quase que inconscientemente que o crime não seja revelado. Isto porque os enquadramentos do longa-metragem nos levam a temer este desfecho – além, é claro, de outros fatores diegéticos e não diegéticos, como a atuação e a trilha sonora, aqui baseada na reprodução de sons reais. Nosso olhar compartilhado com o da câmera enxerga as diversas vezes em que a tampa do baú é quase aberta e receia, junto aos assassinos.

Apesar desta condução do espectador também ocorrer em *Intriga Internacional* (1959), o sentimento transmitido ao espectador é outro. Enquanto *Festim* nos mantém em praticamente um só cenário, colocando-nos presos à sala de Philip e Brandon, *Intriga* faz justamente o oposto. Acompanhamos Roger Thornhill em dezenas de cenários amplos e abertos. A sensação não é mais de aprisionamento e, sim, de desorientação.

Afinal, as locações do longa-metragem potencializam a condição desorientada de Roger, a qual partilhamos inicialmente. Não compreendemos, ao certo, o porquê daquela perseguição – estamos tão perdidos quanto o nosso protagonista e reconhecemos sua inocência.

É apenas a partir do momento em que Hitchcock nos permite assumir nossa posição privilegiada de se espectador em que o seu já conhecido elemento do suspense predomina – não impedindo, entretanto, que a identificação com Roger, a qual iniciou a partir do olhar da câmera e das

sequências deslumbrantemente visuais, continue. Afinal, neste momento, somos tão inocentes quanto ele.

Estes dois posicionamentos distintos da posição de espectador hitchcockiano nos remetem, inegável e justamente, à multiplicidade de identidades às quais estamos expostos e às quais detemos mesmo que temporariamente. O cinema permite, afinal, que deixemos nossas identidades 'de lado' por alguns minutos para assumir outras: a do olhar da câmera, inicialmente, a dos personagens em tela, a dos lugares representados, das situações vividas, das dificuldades, emoções, amores, enfim, de tudo aquilo representado na tela com o que conseguimos estabelecer esta conexão.

Não se trata de uma questão de entretenimento, apenas. O que o processo de identificação no cinema nos diz é que nossa multiplicidade de identidades, sejam elas raciais, sexuais, de gênero, nacionais, sociais, culturais, enfim, não existem de forma unificada nem fixa. Somos móveis, fluidos e evoluímos, constantemente. Isto vem sendo representado nas telas de forma tão incessante quanto em nós mesmos, através de narrativas e personagens memoráveis, como os aqui citados.

É, afinal, algo que evolui constantemente e que está intrinsecamente ligado a nós. As identidades inacabadas são representadas ao mesmo passo em que transformamos nossas próprias identidades com a influência cinematográfica. Tal qual outras práticas culturais e artísticas, aqui se estabelece um dos inúmeros e valiosos papéis do cinema: manter seu ciclo constante e inacabável com a identidade.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

_____. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2008.

_____. **A imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Santoro, Campinas: Papirus, 1993.

BAECQUE, Antoine de. **Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura, 1944-1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema Mundial Contemporâneo/** Mauro Baptista e Fernando Mascarello (Org.). Campinas: Papirus Editora, 2008.

BAUDRY, Jean-Louis. **Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base**. In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal – Embrafilme, 1983.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005.

BAZIN, André. **O que é Cinema?** Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando. **Cinema Mundial Contemporâneo**. Campinas: Papirus, 2008.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. New York: McGraw-Hili, The McGraw-Hili Companies, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp, 2007.

CHEUNG, Ruby; FLEMING, D.H. **Cinemas, Identities and Beyond**. Cambridge Scholars Publishing, 2009.

COOK, Bruce. **Trumbo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

COULANGEON, Philippe. **Sociologia das Práticas Culturais**/Philippe Coulangeon; Tradução de Constança Egrejas. São Paulo: Edições SESC, 2014.

DUBAR, Claude. **A socialização: construção das identidades sociais e profissionais**. Tradução de Andrea Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Comunicação, cultura e mediações tecnológicas**/ Ana Carolina D. Escosteguy (org.). Porto Alegre: EdUPUCRS, 2006.

EDGAR-HUNT, Robert; MARLAND, John; RAWLE, Steven. Tradução de Francine Facchin Esteves. **A linguagem do Cinema**. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FERRE, Nuria Pérez de Lara. **Identidade, diferença e diversidade: manter viva a pergunta**. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Org.) **Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FESTIM DIABÓLICO. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock e Sidney Bernstein. Intérpretes: Farley Granger e John Dall. Roteiro: Arthur Laurents. Música: Leo F. Forbstein. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures. 1948, DVD, 80min.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

GOTTLIEB, S. **Hitchcock por Hitchcock: coletânea de textos e entrevistas**. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

GUIMARÃES, Dinara Machado. **Voz na Luz: Psicanálise e Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2004.

HITCHCOCK, Alfred. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. In: TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Hitchcock por Hitchcock: coletânea de textos e entrevistas.** In: GOTTLIEB, S. **Hitchcock por Hitchcock: coletânea de textos e entrevistas.** Rio de Janeiro: Imago, 1998.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006

_____. **The spectacle of the other. Em: Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.** Londres: Sage Publications, 1997.

INTRIGA INTERNACIONAL. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Herbert Coleman e Alfred Hitchcock. Intérpretes: Cary Grant, Eva Marie Saint e outros. Roteiro: Ernest Lehman. Música: Bernard Herrmann. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer, 1959. DVD, 136 min.

JANELA INDISCRETA. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: James C. Katz e Alfred Hitchcock. Intérpretes: James Stewart, Grace Kelly, Thelma Ritter, Raymond Burr e outros. Roteiro: John Michael Hayes e Cornell Woolrich. Música: Franz Waxman. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 1954. DVD, 112 min.

LACAN, Jacques. **Escritos (1966).** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1998.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MAUERHOFER, Hugo. **A psicologia da experiência cinematográfica.** In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal – Embrasilme, 1983.

MERCER, Kobena. **Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies.** Londres: Routledge, 1994.

METZ, Christian. **O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema.** Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MUNSTERBERG, Hugo. **A atenção.** In: XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema.** Rio de Janeiro: Edições Graal – Embrasilme, 1983.

PETIT, Michèle. **A arte de ler ou como resistir à adversidade**. Tradução: Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2009.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Intérpretes: Anthony Perkins, Vera Miles, John Gavin, Janet Leigh e outros. Roteiro: Joseph Stefano e Robert Bloch. Música: Bernard Herrmann. Estados Unidos da América: Paramount Pictures, 1960. DVD, 107 min.

REBECCA: a mulher inesquecível. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznick. Intérpretes: Laurence Olivier, Joan Fontaine, George Sanders, Judith Anderson e outros. Roteiro: Daphne du Maurier, Robert E. Sherwood, Joan Harrison, Philip MacDonald e Michael Hogan. Música: Franz Waxman. Estados Unidos da América: Selznick International Pictures, 1940. DVD, 130 min.

RIVERA, Tania. **Cinema, Imagem e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/** Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

SPOTO, Donald. **Fascinado pela Beleza: Alfred Hitchcock e suas atrizes**. Trad. RIBEIRO, Mário; MAZZOLENIS, Sheila. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social**. São Paulo: Summus, 1997.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e Diferença: Uma Introdução Teórica e Conceitual**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais/** Tomaz Tadeu da Silva (org.) Stuart Hall, Kathryn Woodward. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

XAVIER, Ismail. **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal – Embrafilme, 1983.

_____. **O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e Transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.