



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO

LUCIMARA OLIVEIRA ROCHA

A INFLUÊNCIA DE ALFRED HITCHCOCK EM FRANÇOIS
TRUFFAUT
IDENTIFICAÇÃO DE ELEMENTOS DO ESTILO “HITCHCOCKIANO” EM
CINCO FILMES DO CINEASTA FRANCÊS

Salvador

2008

LUCIMARA OLIVEIRA ROCHA

**A INFLUÊNCIA DE ALFRED HITCHCOCK EM FRANÇOIS
TRUFFAUT
IDENTIFICAÇÃO DE ELEMENTOS DO ESTILO “HITCHCOCKIANO” EM
CINCO FILMES DO CINEASTA FRANCÊS**

Monografia apresentada como requisito à obtenção
do grau de Bacharel em Comunicação Social com
Habilitação em Jornalismo pela Faculdade de
Comunicação da Universidade Federal da Bahia

Orientador: Prof. André Olivieri Setaro

Salvador

2008

“Para vocês, não é mais que um filme; para mim, é a vida
inteira”

François Truffaut
parafrazeando Alfred Hitchcock

AGRADECIMENTOS

Aos melhores pais do mundo, Jakson e Maria Lúcia Rocha, por todos os sacrifícios e dedicação. Meus maiores exemplos de honestidade e companheirismo, sem os quais esta vitória não seria possível.

A meu filho Miguel por existir e com isso dar sentido à minha vida e a meu esposo Marco pela compreensão e apoio.

A meus irmãos, Lúcia, Luciana e Marcelo, e a minha sobrinha Iasmyn por sonharem junto comigo.

A duas fantásticas mulheres, avó Emília e tia Lucilene, pelo zelo e amor ofertado.

A todos os Delazzo – Tullio, Elena e Stefania – por me acolherem como um membro da família em terras estrangeiras. A minha gratidão será eterna.

A Tânia, Mariama e demais integrantes da família Penna pelo abrigo, paciência e afeto.

A meu orientador professor André Setaro, por quem nutro grande carinho e admiração.

A toda a equipe do Asscom / UFBA e da Mídiaclip pelo acréscimo na minha formação profissional e pela amizade, em especial a minha querida Bete Canuto, de quem sinto muita saudade.

Aos amigos da secretaria da Facom.

Às amigas da adolescência, Samara, Aline, Olívia e Síntia, por todas as lágrimas e sorrisos juntas.

E, finalmente, à Turma do Baixo Escore – Flávio, Monalisa, Cassinha, Pedro, Mariana, Luana, Aline, Júlia, Sara, Leonardo, Minêu, Daniel, Roberto e Raíça – por me ensinar a viver a Universidade e por fazer dos anos de faculdade momentos inesquecíveis.

SUMÁRIO

Índices de figuras	07
Introdução	10
Capítulo I	15
1. Hitchcock: da vida aos filmes.....	15
Capítulo II	22
1. Truffaut: cinéfilo, crítico e cineasta	22
Capítulo III	30
1. <i>Interlúdio (Notorious, 1946)</i>	30
2. <i>Pacto sinistro (Strangers on a train, 1951)</i>	33
3. <i>Janela indiscreta (Rear window, 1954)</i>	36
4. <i>O homem que sabia demais (The man who knew too much, 1956)</i>	39
5. <i>O homem errado (The wrong man, 1956)</i>	42
6. <i>O corpo que cai (Vertigo, 1958)</i>	44
7. <i>Intriga internacional (North by Northwest, 1959)</i>	47
8. <i>Psicose (Psycho, 1960)</i>	50
9. <i>Os pássaros (The Birds, 1963)</i>	53
10. <i>Frenesi (Frenzy, 1972)</i>	57
Capítulo IV	63
1. <i>Um só pecado (La peau douce, 1964)</i>	63
2. <i>Fahrenheit 451 (Fahrenheit 451, 1966)</i>	68
3. <i>A noiva estava de preto (La mariée était en noir, 1967)</i>	71
4. <i>A sereia do Mississippi (La sirène du Mississippi, 1969)</i>	74
5. <i>De repente num domingo (Vivement dimanche!, 1983)</i>	78
Conclusão	83
Referências bibliográficas	85
Referências filmográficas	87

RESUMO

Este trabalho se propõe a demonstrar a influência do inglês Alfred Hitchcock nas obras do cineasta da *nouvelle vague*, François Truffaut, identificando elementos do estilo “hitchcockiano” em cinco filmes do diretor francês: *Um só pecado* (*La peau douce*, 1964), *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1966), *A noiva estava de preto* (*La Mariée Était En Noir*, 1967), *A sereia do Mississipi* (*La Sirène Du Mississipi*, 1969) e *De repente num domingo* (*Vivement dimanche!*, 1983). Para tanto, foram analisadas as cenas mais significativas de dez filmes de Hitchcock, com o intuito de demonstrar como o cineasta inglês empregava o seu modo de fazer cinema. Os filmes escolhidos foram: *Interlúdio* (*Notorious*, 1946), *Pacto sinistro* (*Strangers on a train*, 1951), *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), *O homem que sabia demais* (*The man who knew too much*, 1956), *O homem errado* (*The wrong man*, 1956), *O corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959), *Psicose* (*Psycho*, 1960), *Os pássaros* (*The birds*, 1963) e *Frenesi* (*Frenzy*, 1972). Uma vez concluídas tais análises, seguiu-se avaliando as seqüências dos cinco filmes de Truffaut em que a influência do cineasta inglês foi mais evidente e identificando os pontos de congruência do modo de fazer cinema dos dois diretores em questão.

ÍNDICES DE FIGURAS

Capítulo III

1. *Interlúdio*

Figura 1: Adega de Sebastian	26
Figura 2: Garrafa de vinho com urânio	26
Figura 3: Salão de festas	26
Figura 4: Convidados da festa	26
Figura 5: A chave na mão de Bergman	27

2. *Pacto sinistro*

Figura 6: A proposta no trem	28
Figura 7: O assassinato	28
Figura 8: Bruno e Guy no portão	29
Figura 9: A entrega da prova do crime	29

3. *Janela indiscreta*

Figura 10: Jeff entediado	30
Figura 11: A perna quebrada	30
Figura 12: Jeff bisbilhota a vida de seus vizinhos	31
Figura 13: O binóculo mostra o dedo de Lisa com a aliança	32

4. *O homem que sabia demais*

Figura 14: A apresentação na Embaixada	34
Figura 15: O pequeno McKenna escuta a voz da mãe	34
Figura 16: O tocador de címbalos	35
Figura 17: O assassino se prepara	35
Figura 18: O desespero de Jo	35

5. *O homem errado*

Figura 19: Balestero visita a esposa no hospital	36
Figura 20: Na patrulha	37
Figura 21: A transferência da culpa	38

6. *O corpo que cai*

Figura 22: A vertigem	39
Figura 23: Judy vestida como Madeleine	40
Figura 24: Stewart desafia a vertigem	41

7. *Intriga internacional*

Figura 25: O par romântico	42
Figura 26: A hora do <i>The End</i>	43
Figura 27: Grant foge do teco-teco	43
Figura 28: Sem refúgio, esconde-se no trigal	43

8. *Psicose*

Figura 29: A morte do detetive	45
Figura 30: Finalmente, a verdade: é Norman o assassino	46
Figura 31: O assassino	46
Figura 32: O chuveiro	46
Figura 33: A vítima	46
Figura 34: A vida escorre pelo ralo	47

9. *Os pássaros*

Figura 35: O bêbado apocalíptico	49
Figura 36: O ataque à escola	50
Figura 37: Uma menina cai e perde os óculos	50
Figura 38: O diálogo no bar	51

10. *Frenesi*

Figura 39: O estupro	54
Figura 40: O estrangulamento	54
Figura 41: Babs prestes a morrer	55
Figura 42: Quando começa o <i>travelling en derrière</i>	55
Figura 43: Babs segura alfinete	55
Figura 44: O assassino quebra os dedos da morta	56

Capítulo IV

1. *Um só pecado*

Figura 45: A prova da traição	58
Figura 46: Prontos para o amor	61
Figura 47: Os amantes em Reims	61
Figura 48: Lachenay abandona a esposa por Nicole	62

2. *Fahrenheit 451*

Figura 49: O carro dos bombeiros	63
Figura 50: O lança-chamas	63
Figura 51: Os bombeiros em ação	64
Figura 52: Homens-livro	64

3. *A noiva estava de preto*

Figura 53: Julie seduz a sua primeira vítima	67
Figura 54: Pronta para outro homicídio	67
Figura 55: Cancelando a prova de um dos assassinatos	67
Figura 56: Pouco antes da tragédia	68

4. *A sereia do Mississippi*

Figura 57: O casamento	70
Figura 58: Marion confirma a morte do detetive	71
Figura 59: Louis encontra Marion	72
Figura 60: O casal no inverno suíço	72

5. *De repente num domingo*

Figura 61: O confronto entre marido traído e a loira mau-caráter	74
Figura 62: A secretária apaixonada e o falso culpado	74
Figura 63: Bárbara interpreta uma prostituta	74

INTRODUÇÃO

Quando surgiu, no final do século XIX, o cinema ainda não possuía uma linguagem própria e aparecia misturado a outras manifestações culturais, como teatro popular, atrações de feira e espetáculos de lanterna mágica. Os aparelhos projetores de filmes eram experimentações, exibidas como novidades entre cientistas e pesquisadores ou em eventos culturais populares, como circos e parques de diversão (MASCARELLO, 2006). Não existiu um único lugar ou inventor para o cinema, mas uma conjunção de circunstâncias técnicas, onde inventores em todo o mundo pesquisaram mecanismos de projeção de imagens em movimento. Em 1895, os irmãos franceses Louis e Auguste Lumière realizaram uma demonstração pública de seu cinematógrafo e o patentearam. Desde então, a criação do cinema foi convencionalmente atribuída aos franceses Lumière, porque estes dois irmãos conseguiram a projeção mais bem definida (BERTETTO, 2002). Os americanos, no entanto, contestam tal informação e consideram Thomas Alva Edison como o inventor do cinema (informação verbal)¹.

Os primeiros vinte anos do cinema foram marcados pela constante transformação do meio, com “uma série de reorganizações sucessivas em sua produção, distribuição e exibição” (MASCARELLO, 2006, p.17). Este é um momento de estágio preliminar de linguagem, por aparecer misturado a outros modos de cultura. Duas fases marcam esse período: o “cinema de atrações” (de 1894 à 1906), onde os filmes interessam ao público muito mais como um espetáculo visual do que como um contar histórias, e o “período de transição” (de 1906 à 1915), com convenções narrativas cinematográficas, visando a construção de enredos auto-explicativos (BERTETTO, 2002). Entre uma fase e outra, a partir de 1905, surgem os *nickelodeons* – salas para exclusiva exibição de filmes, frequentadas pelas classes mais pobres. Aumenta a demanda por filmes de ficção (*Ibid*).

Até encontrar uma forma narrativa própria, na segunda década, a França, com Georges Méliès e com a Companhia Pathé, comandou o mercado cinematográfico internacional, ao lado da Itália e Dinamarca (BORDWELL; THOMPSON, 1998). Descontentes com o domínio europeu, os produtores norte-americanos buscaram alternativas para o controle da indústria nacional. Em 1908, as produtoras *Edison*, *Vitagraph* e *Biograph* criaram a *Motion Picture Patents Company* (MPPC) para controle e regulamentação da distribuição e da venda de

¹ Informação obtida com o orientador do trabalho aqui proposto, professor André Setaro.

filmes no mercado norte-americano (*Ibid*). Foram adotadas medidas para atração da classe média, expandindo o público do cinema, antes restrito aos operários. Já em 1913, início da decadência da MPPC, os filmes propagandeavam a defesa da ordem social, da moral e dos bons costumes para o agrado das classes burguesas (MASCARELLO, 2006). Formam-se, assim, as bases de uma sólida indústria cinematográfica norte-americana.

Com a I Guerra Mundial (1914 à 1918), a França e a Itália perdem o controle do mercado cinematográfico internacional, ocasião perfeita para a expansão da indústria norte-americana. No período de transição, inicia-se a organização industrial, com especialização das etapas de produção e exibição dos filmes, constituindo o cinema “na primeira mídia de massa da história” (MASCARELLO, 2006, p.37). Surgem os roteiristas, os responsáveis pela iluminação, os figurinistas, os diretores, os maquiadores e os cenógrafos. O processo de criação passa a ser racionalizado pela figura do produtor, responsável pela coordenação de todas as fases de produção. Os filmes produzidos nos Estados Unidos também começam a se diferenciar daqueles europeus em estilo. Os norte-americanos adotam a montagem como instrumento fundamental no processo de criação, preparando o terreno para a chegada do cinema clássico. Na Europa, aposta-se no uso da profundidade do espaço e no jogo de encenação dentro do plano (*Ibid*).

Em 1917, Hollywood já abriga a maioria dos estúdios. Os filmes aumentam em duração para 60 ou 90 minutos e se distinguem fundamentalmente por gêneros, seguindo uma crescente lógica de estandarização. Vive-se nos Estados Unidos um momento de acelerado desenvolvimento econômico e consequente consolidação da indústria cinematográfica hollywoodiana. Agora conhecida como “fábrica dos sonhos”, Hollywood difunde o *American way of live*, através das suas grandes produções e representação das suas divas e de seus galãs (BERTETTO, 2002). Como toda boa indústria (no caso, de entretenimento), o principal alvo dos estúdios é o grande público, portanto o consumo de massa. Daí a importância da figura do produtor, responsável pelo controle de gastos e de todas as unidades de produção dos filmes, inclusive aquela realizada pelo diretor. Tudo deveria ser coordenado pelo produtor, visando o sucesso comercial do filme.

É nesse clima de prosperidade econômica que chegam em Hollywood grandes nomes do cinema europeu da época, muitos fugindo de uma Europa castigada pela Guerra e atraídos por melhores condições de trabalho em uma indústria cinematográfica já consolidada. Dentre eles, o inglês Alfred Hitchcock.

A carreira de Hitchcock se define à medida que se desenvolve também a história do cinema. Primeiro foi intitulado de filmes, ainda na Inglaterra, início dos anos vinte, até

trabalhar como diretor cinematográfico na casa de produção de Michael Balcon (GOSETTI, 2002). Entre 1925 e 1929, fez nove filmes, tornando-se o principal realizador inglês daquele período. Assim, quando chega em Hollywood, 1939, já domina perfeitamente a técnica, encontrando na indústria cinematográfica norte-americana o aparato técnico necessário para desenvolver as suas experimentações linguísticas. No início da sua produção hollywoodiana, não obteve a mesma liberdade que desfrutava na Inglaterra. Sob contrato, todo o trabalho realizado por Hitchcock era supervisionado pelo poderoso produtor David Selznick. Mesmo assim, o seu primeiro filme americano, *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940), foi um grande sucesso, vencedor do “Oscar de Melhor Filme do Ano”. A sua liberdade de criação em Hollywood, Hitchcock conquistou aos poucos, à medida que garantiu o sucesso comercial de seus filmes.

Embora submetido à lógica da indústria do entretenimento hollywoodiana, ou seja sob o controle da figura do produtor e do código de censura vigente na época, Hitchcock concebeu o filme como arte, ao mesmo tempo em que arrastou multidões às salas de projeção, tornando-se verdadeiro sucesso de público. E certamente não foi a genialidade dos enredos de seus filmes que o levou ao reconhecimento profissional. Os seus roteiros eram baseados em romances considerados como literatura inferior. Hitchcock os escolhia consciente de que para o cinema não interessavam as fábulas, mas a forma como era construída a narrativa de cada filme, como elas eram mostradas. Para ele, o conteúdo estava na forma. Nas palavras do próprio cineasta, “para um diretor o importante é **a maneira de contar** a sua história” (HITCHCOCK, 1969, pg. 10, grifo nosso). O estilo “hitchcockiano” foi, assim, caracterizando-se por valorizar a *mise-en-scène*, com a construção de um progressivo suspense até um clímax de violência e tensão.

François Truffaut enxergou a genialidade de Hitchcock quando caracterizou a sua obra como cinema de autor. Integrante de uma geração de jovens rebeldes, dispostos a romper barreiras e revolucionar os padrões comportamentais de um mundo pós-Segunda Guerra ainda conservador e moralista, Truffaut começou a escrever quase adolescente como crítico da revista francesa *Cahiers du cinéma* (BARBERA; MOSCA, 2007). Apesar da pouca idade, chamou a atenção pelo raro acúmulo cultural demonstrado nas observações de seus textos. Cinéfilo, dedicava grande parte do seu tempo às sessões de cinema, onde assistia por diversas vezes as mesmas obras, com o olhar crítico de alguém prestes a desconstruir a já decadente forma hollywoodiana de fazer cinema.

Truffaut, junto a outros novos realizadores², iniciou o movimento cinematográfico *nouvelle vague*, em clima de renovação que culminaria com a revolução cultural de 1968. Influenciados pelo *neorealismo* italiano, levaram “às telas expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiperpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão” (MASCARELLO, 2006, p.222). Assumiam em suas filmagens a descontinuidade, a voz *over*, a intromissão de cartazes, quadrinhos pinturas, entre outros destoantes do enredo tratado, além de realizarem as gravações fora dos estúdios (*Ibid*). Era o rompimento com as tradições do cinema clássico.

Os realizadores da *nouvelle vague* valorizavam os cineastas de Hollywood que driblavam o sistema no mercado norte-americano, impondo-se como artistas coerentes, como autores. A noção de estilo tinha seu lugar reconhecido no movimento francês, uma vez que seus integrantes tomavam como parâmetro de avaliação o amplo entendimento do cinema como linguagem. A filmagem dessa nova geração francesa valorizava a *mise-en-scène*. Por isso, a atenção e a admiração de Truffaut às obras de Hitchcock. E quando iniciou a realizar os seus filmes, Truffaut assumiu em suas obras muitas das características do estilo “hitchcockiano”. É possível identificar nos filmes de Truffaut, em especial *Um só pecado* (*La peau douce*, 1964), *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1966), *A noiva estava de preto* (*La Mariée Etait En Noir*, 1967), *A sereia do Mississipi* (*La Sirène Du Mississipi*, 1969) e *De repente num domingo* (*Vivement dimanche!*, 1983) o quanto o toque “hitchcockiano” se faz presente nas obras deste cineasta francês. A pretensão do trabalho aqui proposto é justamente identificar tal influência nestas obras de Truffaut.

O legado cinematográfico dos dois cineastas é extemporâneo. Hitchcock, com uma precisa técnica, inventou o suspense na forma em que conhecemos, enquanto Truffaut integrou o movimento artístico francês que revolucionou o modo de fazer cinema no mundo. Identificar a presença da narrativa cinematográfica do cineasta inglês nas obras de Truffaut constitui-se uma necessidade, na medida em que as consequências de tal influência é sentida em diversas atividades audiovisuais, não somente no cinema, como em seriados, publicidades e tantas produções televisivas contemporâneas.

Esta obra constitui-se de duas partes. A primeira consiste em dois capítulos e visa a compreensão do estilo dos cineastas em questão. O Capítulo 1 resume a vida de Hitchcock, concentrando-se nos particulares que influenciaram o seu modo de fazer cinema: a sua

² Dentre eles, Eric Rohmer, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard.

educação católica, o relacionamento do cineasta com o pai, os seus primeiros trabalhos com cinema e os elementos do seu estilo. No capítulo seguinte, o mesmo será feito com Truffaut, caracterizando a sua trajetória – de crítico a cineasta e um dos criadores da *nouvelle vague*.

A segunda parte é composta pelos Capítulos 3 e 4. Interessa aqui identificar a influência de Hitchcock em cinco filmes de Truffaut. No terceiro capítulo, serão analisadas algumas sequências de dez filmes de Hitchcock que melhor exemplificam o seu estilo. Os filmes são *Interlúdio* (*Notorious*, 1946), *Pacto sinistro* (*Strangers on a train*, 1951), *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), *O homem que sabia demais* (*The man who knew too much*, 1956), *O homem errado* (*The wrong man*, 1956), *O corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), *Intriga internacional* (*North by Northwest*, 1959), *Psicose* (*Psycho*, 1960), *Os pássaros* (*The birds*, 1963) e *Frenesi* (*Frenzy*, 1972). A intenção é compreender o que caracteriza as obras de Hitchcock como “cinema de autor”, identificando os elementos do seu estilo.

O quarto capítulo consistirá na análise dos seguintes filmes de Truffaut: *Um só pecado* (*La peau douce*, 1964), *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1966), *A noiva estava de preto* (*La Mariée Etait En Noir*, 1967), *A sereia do Mississippi* (*La Sirène Du Mississipi*, 1969) e *De repente num domingo* (*Vivement dimanche!*, 1983). Pretende-se identificar nas cenas mais significativas dos filmes em questão os elementos do estilo de Hitchcock elencados no terceiro capítulo, de forma a reconhecer a influência do “toque hitchcockiano” nestas cinco obras do cineasta francês.

CAPÍTULO I

1. Hitchcock: da vida aos filmes.

Alfred Joseph Hitchcock nasce em 13 de agosto de 1899 em Leytonstone, até então uma pequena vila em expansão a leste de Londres. Hoje, é somente um bairro da capital inglesa. Filho de William, um proprietário de um negócio de frutas e verduras, recebeu uma educação rigorosa e católica. Segundo o próprio Hitchcock (TRUFFAUT, 2002), quando tinha apenas cinco anos de idade foi enviado pelo pai ao delegado de polícia local com uma carta. Após ler a mensagem, o delegado trancou o pequeno Hitch em uma cela por cinco ou dez minutos, dizendo “é isso que se faz com as crianças más”. A severa lição aplicada por William fomentou em Hitchcock a fobia do poder Judiciário, das prisões e dos policiais, transmitida em muitos dos seus filmes (*Ibid*).

Quando menino, Hitchcock frequentou escolas religiosas. Dos nove aos quatorze anos de idade foi interno da *St. Ignatius College di Stanford Hill*, colégio dirigido por jesuítas. Em seguida, ingressou na *School of Engineering and Navigation*, onde estudou mecânica, eletricidade, acústica, navegação e desenho técnico. Enquanto trabalhava para uma empresa de cabos elétricos, a *W. T. Henley Telegraph Company*, colaborou com a revista da empresa como jornalista e caricaturista. Embora muito tímido, era evidente o seu talento como desenhista, transferindo-se mais tarde para o setor publicitário da empresa. Na ocasião, fez ilustrações e desenhou anúncios (GOSETTI, 2002).

Cinéfilo que era, em 1919 descobre que a *Famous Players-Lasky* (atual *Paramount*) estava para abrir um estúdio em Inslington, Londres. Hitchcock emprega-se na *Famous Players* como intitulado de filmes e ajudando na construção de roteiros. Em 1923, escreve o seu primeiro roteiro: *Woman to woman*. Aqui, trabalha também como cinegrafista e assistente de direção para Graham Cutts. É nos bastidores desse filme que Hitchcock conhece Alma Reville, sua futura esposa e parceira em suas produções cinematográficas. Naquele mesmo ano, fecha a *Famous Players* (KROHN, 2000).

Em 1925, Hitchcock finalmente debuta como diretor com o filme *The pleasure garden*, graças a uma co-produção anglo-alemã. Mesmo com os problemas financeiros enfrentados nas gravações de *The pleasure garden*, o seu primeiro filme consegue um bom resultado. Mas é no ano seguinte, com o filme *O inquilino* (*The Lodger*, 1926), que o cineasta

inglês, aos vinte e sete anos de idade, tem sucesso de público e crítica, tornando-se uma celebridade nacional (GOSETTI, 2002).

O inquilino mostrou um Hitchcock maduro, determinado a inovar a linguagem cinematográfica. Vale a pena ressaltar, que a Inglaterra daquela época seguia a favor do cinema de reconstrução, influenciado pelos romances do século XIX. Mas Hitchcock preferia o cinema de tradição continental e optou pelo “gênero”. Protegido pelo sucesso comercial, avançou renovando códigos expressivos e descobriu as conexões entre imagem e percepção da mesma, entre emoção e surpresa visível. Na escolha de *O inquilino*³ tais elementos contaram muito. O filme é a união de algumas lendas urbanas, em forma de romance. A Hitchcock interessava a cumplicidade do público com a fábula contada. E o público era um cúmplice natural de *O inquilino*, uma vez que já conhecia histórias semelhantes ocorridas na vida real (GOSETTI, 2002).

Quanto mais próximo à realidade, melhor o efeito causado no espectador. Por isso, Hitchcock evitou no seu segundo filme a ambientação de época – o cineasta não desejava a representação de “Jack, o Estripador”. O assassino de *O inquilino* deveria parecer com um homem comum, contemporâneo ao lançamento do filme. Assim, o público, ao sair do cinema, teria a impressão de que o assassino poderia agir a qualquer momento. Como consequência, o espectador sentiria pavor, inquietação, temor (GOSETTI, 2002). Com *O inquilino*, Hitchcock começou a definir o seu estilo. Em conversa com Truffaut, o cineasta inglês afirma:

O trabalho na Inglaterra desenvolveu e engrandeceu o meu instinto natural – o instinto das idéias – mas a técnica continuou estável , para mim, a partir de *O inquilino*. Nunca mudei de opinião sobre a técnica e sobre o modo de usar a telecâmara desde *O inquilino*. Digamos que o primeiro período (aquele inglês) poderia ser chamado de sensação do cinema, enquanto o segundo (fase norte-americana) foi aquele da formação das idéias (TRUFFAUT, 2002, pg. 99).

Em agosto de 1937, Hitchcock viajou pela primeira vez para os Estados Unidos (EUA), onde conheceu o poderoso produtor David O. Selznick, com quem assinou, posteriormente, um contrato. Dois anos mais tarde, após girar o seu vigésimo quinto filme, transferiu-se para os EUA, atraído pelas possibilidades técnicas de Hollywood. Uma vez no continente americano, dirigiu *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940), vencedor do “Oscar de melhor filme⁴ do ano” (KROHN, 2000).

³ Um maníaco assassino sai nas ruas de Londres, matando loiras nas terças-feiras de noite e deixando na cena do crime um bilhete com um triângulo e a escrita *The Avenger*.

⁴ Oscar de melhor filme, não de melhor direção. Mas, em 1967, a *Academy*, reconhecendo o mérito de Hitchcock em *Rebecca*, atribuiu ao cineasta o *Irving Thalberg Memorial Award*.

Quando Hitchcock migrou para o continente americano, a Europa estava em guerra. Os críticos ingleses não aceitaram a transferência do seu maior cineasta e interpretaram-na como abandono e traição. Na tentativa de demonstrar o seu patriotismo, Hitchcock retratou a guerra em alguns de seus filmes – *Correspondente estrangeiro* (*Foreign Correspondent*, 1940) e *Um barco e nove destinos* (*Lifeboat*, 1943) (GOSETTI, 2002).

Quanto ao contrato assinado com Selznick, interessa ressaltar as condições de trabalho impostas pelo produtor ao cineasta. O ritmo de trabalho de Hitchcock era massacrante, a ponto do cineasta não poder visitar a sua mãe já moribunda na Inglaterra (GOSETTI, 2002). O fato é que ao assinar aquele contrato, o cineasta inglês assumiu um compromisso não somente com o seu produtor, mas com o sistema estabelecido pela indústria cinematográfica norte-americana, ainda muito poderosa naquele período (*Ibid*).

É certo que em Hollywood Hitchcock teve à sua disposição os melhores equipamentos e as condições mais favoráveis para realizar as suas experimentações cinematográficas. Mas se viu limitado muitas vezes, porque precisou adequar-se às exigências daquele novo ambiente e submeter-se à supervisão de Selznick. Felizmente, a preferência do cineasta pelos filmes de gênero condizia com a lógica mercadológica da indústria cinematográfica estadunidense (BERTETTO, 2002). E o próprio Hitchcock escolheu alguns de seus personagens visando a interpretação de populares galãs e divas⁵ da “indústria de sonhos”, Hollywood. Segundo Hitchcock, o público se deixava envolver mais facilmente pelo filme quando os protagonistas eram interpretados por atores já famosos (TRUFFAUT, 2002). Dessa forma, o cineasta garantia popularidade às suas obras e assegurava o caráter comercial dos seus filmes, como desejavam as casas produtoras para as quais trabalhava.

E quais foram os elementos que renderam o cinema de Hitchcock único, dotado de um estilo próprio e inovador? Já nos filmes realizados na Inglaterra, Hitchcock inaugura um percurso inteiramente baseado no gênero *thriller* e no suspense. As histórias “hitchcockianas” correspondem a teoremas morais nos quais a culpa e o pecado, a dicotomia entre a realidade e a aparência, a angústia e o suspeito obtêm uma dimensão mais profunda (GOSETTI, 2002). Nesta primeira fase, tais características podem ser vistas em *O inquilino* (*The Lodger*, 1927), *Chantagem e confissão* (*Blackmail*, 1929), na primeira versão de *O homem que sabia demais* (*The Man Who Knew Too Much*, 1934), *Os 39 degraus* (*The 39 steps*, 1935), *O marido era o culpado* (*Sabotage*, 1936), *Jovem e inocente* (*Young and innocent*, 1937) e *A dama oculta*

⁵ São muitos os personagens interpretados por James Stewart e Cary Grant, sem esquecer de Grace Kelly.

(*The Lady Vanishes*, 1938), mas serão aperfeiçoadas em *Rebecca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940) (*Ibid*).

Os filmes de Hitchcock são reconhecidos à primeira vista por terem em comum o tema do falso culpado, obrigado a provar a sua inocência em meio a tantos obstáculos e incidentes. O suspeito que precisa encontrar a verdade para ser absolvido aos olhos do mundo e finalmente sair do pesadelo em que se encontra. Os seus heróis trazem consigo o pecado, refletindo a idéia da culpa original ensinada ao cineasta quando ainda criança, em uma educação jesuíta rigorosa. Aqui, só existem um culpado e o sentimento de culpa quando é descoberto o pecado, o delito. Por isso, às vezes o culpado não é aquele que comete o delito, mas quem o testemunha, uma vez que não existiria pecado se o crime não fosse descoberto (GENETTE, 1955).

Com o tema do falso culpado e do pecado, Hitchcock visa suscitar a angústia no cinema, para envolver o espectador em um espiral de desconforto que ao final gera a solidariedade do público para com o protagonista (GOSETTI, 2002). A busca pela verdade nos filmes de Hitchcock não é, portanto, uma exigência moral do cineasta, mas o fio de uma construção narrativa. A respeito de tal argumento, Hitchcock, em resposta ao comentário de Truffaut (2002, pg. 265) sobre a insistência do cineasta inglês em girar “histórias de caráter policial, filmando (...) dilemas morais”, diz: “(...) me perguntei muitas vezes porque não me interesse por uma simples história de conflitos humanos do cotidiano. A resposta, talvez, é que me parecem ter escasso interesse visível”.

É justamente o interesse visível o principal ingrediente da linguagem narrativa de Hitchcock. A propósito, Truffaut (2002, pg. 267) definiu o modo “hitchcockiano” de fazer cinema como antiliterário. O cineasta francês se referia ao interesse de Hitchcock pela forma ao invés do conteúdo. E Hitchcock confirma a afirmação de Truffaut quando separa em seus filmes o diálogo dos elementos visíveis, dando maior importância ao segundo aspecto. Para o cineasta inglês, em um filme não se deveria contar uma história através do diálogo, salvo em casos onde não restam outras alternativas. Nas palavras de Hitchcock, “Procuro sempre antes de tudo o modo cinematográfico de contar uma história através da sucessão de enquadramentos e de sequências” (TRUFFAUT, 2002, pg.52).

De acordo com Hitchcock (1969, pg.10), o advento do sonoro aproximou excessivamente o cinema da narrativa teatral e, por consequência, houve uma perda do “estilo cinematográfico”. “Por isso um bom roteirista continuará sempre a separar os dois elementos: se for necessário uma cena com diálogo, (o roteirista) criará uma visível, e focalizará sempre mais a imagem do que o diálogo” (*ibid*). Resumindo, não importa o argumento da conversa

entre dois assassinos na cena de um crime. O diálogo não deve ser explicativo. Interessa como a cena será construída com seus elementos visíveis.

Através das lentes das câmeras de Hitchcock, o espectador vê somente o que o cineasta quer que veja. É a construção da idéia de espetáculo “hitchcockiano”, onde o público é colocado diante de uma ótica previamente calculada, elaborada, ajustada pelo diretor, com a intenção de causar determinado efeito naquele que assiste (GOSETTI, 2002). O posicionamento, por exemplo, de um ator ou a enquadramento de determinado móvel nunca serão mostrados, a menos que não cumpram uma função narrativa no filme. Nessa mesma lógica é pensado o realismo “hitchcockiano”, onde os ambientes são perfeitamente recriados em estúdio, sem que escape nenhum detalhe aos olhos do diretor. Um exemplo do realismo de Hitchcock é o apartamento do detetive, interpretado por James Stewart, no filme *O corpo que cai* (*Vertigo*, 1958). No intuito de recriar em estúdio o lar do personagem conforme a realidade, o cineasta enviou uma equipe para fotografar alguns apartamentos de detetives na vida real.

Hitchcock costumava diferenciar surpresa de suspense. O primeiro, se refere a um fato inesperado da parte do espectador (uma bomba que explode do nada, por exemplo). Já com o suspense, o público sabe o que está para acontecer e acompanha tenso a cada sequência que antecede o fato (a bomba explodirá depois de vinte segundos; o espectador sabe, mas não pode avisar ao personagem e assiste a cena impotente). A surpresa não interessava ao cineasta – salvo em raras exceções como em *Assassinato* (*Murder*, 1930) – pois deslocava a parte mais interessante do filme para o final (TRUFFAUT, 2002).

Para dar uma maior carga emotiva à cena, Hitchcock recorreu com frequência à incidência de partituras musicais nos momentos mais dramáticos de seus filmes. Como esquecer a música de Bernard Herrmann – parceiro em tantas obras do diretor – na cena de *Psicose* (*Psycho*, 1960) em que Norman Bates (Anthony Perkins) assassina Marion Crane (Janet Leigh), enquanto esta toma banho? E porque não lembrar da expressão da senhora McKenna (Dorothy Day) quando, na versão americana de *O homem que sabia demais* (*The man who knew too much*, 1956), grita desesperada para impedir um assassinato, em meio a um concerto no *Albert Hall*?

Quanto à influência da cultura inglesa nos filmes de Hitchcock, esta acompanha as obras do autor também na sua fase norte-americana e é perceptível no humor negro, no comportamento moderado, na gestualística e na frieza de seus personagens no confronto com os fatos da vida. As histórias “hitchcockianas” retratam pessoas comuns, aparentemente sem problemas e normalmente ricas ou de classe média alta. As mulheres de seus filmes são

frequentemente loiras e sofisticadas. Não representam a pureza (não podemos afirmar com certeza que seus personagens femininos sejam virgens), mas não evocam também o sexo. Isso porque, segundo Hitchcock (TRUFFAUT, 2002), quando se evidencia demais o sexo em um filme, termina o suspense. “Quando afronto as questões de sexo na tela, não esqueço que, aqui também, o suspense comanda tudo (...). É preciso procurar mulheres do mundo, verdadeiras senhoras que viram putas na cama. A pobre Marilyn Monroe tinha o sexo estampado na cara (...) e isso não vai bem” (*ibid*, pg.189).

Se por um lado o sucesso comercial de seus filmes permitiu a Hitchcock obter, aos poucos, liberdade de experimentação narrativa, por outro pesou negativamente nos comentários dos críticos daquela época (GOSETTI, 2002). Somente na década de cinquenta houve a reavaliação crítica do cinema norte-americano clássico e, conseqüentemente, das obras de Hitchcock. Tal acontecimento se dá graças à geração de cineastas franceses que, antes de se tornarem protagonistas (como cineastas) da conhecida *nouvelle vague*, sustentaram uma certa idéia de cinema nas páginas da *Cahiers du Cinéma*. Através daquela revista, nomes como Truffaut, Chabrol, Rivette e Rohmer conduziram uma verdadeira campanha de promoção e defesa das obras de Hitchcock, considerando-o como um autor.

Hitchcock é um dos maiores inventores de formas de toda a história do cinema. Sobre este argumento somente Murnau e Eizenstejn, talvez, podem sustentar uma comparação com ele (Hitchcock) (...) **A forma, aqui, não enfeita o conteúdo: cria-o.** Tudo de Hitchcock é contido nesta fórmula (CHABROL; ROHMER, 2002, pg. 137, grifo nosso).

Hitchcock, prodigioso discípulo de Griffith e Murnau, revolucionou o cinema de seu tempo e impressionou os críticos da *Cahiers* por deter “a noção do movimento da câmera e da sua integração na montagem” e por “pensar a cena em termos dramáticos e dinâmicos, no todo, e não como uma sucessão de inquadraturas plásticas” (CHABROL; ROHMER, 2002, pg.34). Naquele tempo, eram poucos os cineastas capazes de demonstrar tal habilidade. Os jovens turcos enxergaram o estilo de Hitchcock como narrativo, onde é a telecâmera aquela que escolhe, narra e toma posição sobre como será contada a história. A produção de sentido dos filmes de Hitchcock não é feita através do enredo, da fábula contada, mas através de elementos da linguagem cinematográfica. Como explicitado na anterior citação de Chabrol e Rohmer, o conteúdo é a forma nos filmes do diretor inglês.

Hitchcock morreu em 29 de abril de 1980, em Los Angeles. Naquele mesmo ano, ainda vivo, recebeu o título de *Knight Commander of the British Empire*. Realizou um total de

cinquenta filmes e, entre 1955 e 1962, outras vinte produções para a televisão (GOSETTI, 2002).

CAPÍTULO II

1. Truffaut: cinéfilo, crítico e cineasta.

François Truffaut nasceu em Paris, 6 de fevereiro de 1932. Na época, a sua mãe, Joanine de Montferrand, tinha apenas dezoito anos e optou por deixar o seu filho aos cuidados dos avós maternos. Truffaut não conheceu o pai biológico, mas foi registrado por Roland Truffaut, casado com Joanine em 1933 (BARBERA; MOSCA, 2007).

A educação recebida da avó foi fundamental para nutrir em Truffaut uma das suas maiores paixões: a literatura; mas não o suficiente para enquadrá-lo no perfil das instituições escolares. Embora o interesse pelos livros, foi um péssimo aluno, sendo reprovado em diversas escolas e constantemente punido por mau comportamento (BARBERA; MOSCA, 2007).

Após a morte da avó, Truffaut, aos dez anos de idade, passou a morar com os seus pais, em uma convivência sempre mais hostil. Foi uma fase muito difícil para o cineasta, sendo posteriormente retratada no seu filme *Os incompreendidos (Les quatre-cents coups, 1959)* (BARBERA; MOSCA, 2007).

O primeiro filme visto por Truffaut foi *Paradis perdu*, de Abel Gance. Dalí em diante, Truffaut passou a frequentar assiduamente o cinema, muitas vezes no horário das aulas, o que piorou ainda mais o seu rendimento escolar (BARBERA; MOSCA, 2007). Depois de tantas reprovações na escola, Truffaut, aos quatorze anos, abandonou os estudos. Foi enviado por seu pai a uma colônia, de onde fugiu e passou a viver de “bicos”. Cinéfilo que era, fundou o cine-clube *Cercle cinémane*, em concorrência com *Travail et culture*, de André Bazin (*Ibid*). Em um momento de grande efervescência cultural na França pós-II Guerra, os cine-clubes eram os locais onde intelectuais, artistas e cinéfilos se reuniam para assistir filmes e debatê-los.

É de André Bazin o mérito da dedicação de Truffaut ao cinema como crítico e cineasta. Quando o *Cercle cinémane* estava falindo, Bazin procurou Truffaut para ajudá-lo. E, logo em seguida, quando Truffaut, ainda adolescente, foi entregue à polícia pelo seu pai e enviado ao reformatório de *Villejuif*, foi Bazin a liberá-lo. Na guerra da Indochina, Truffaut, jovem recruta, aproveitou-se de uma licença para desertar. Outra vez, foi Bazin a aconselhá-lo a voltar para o seu batalhão. Bazin ajudou Truffaut com os problemas provenientes do seu caráter rebelde e anti-conformista, conduzindo-o à estrada do cinema. Mais do que isso,

André e Janine Bazin ofereceram a Truffaut o afeto de pai e mãe que lhe faltou na adolescência. O agradecimento do cineasta a Bazin é expresso no filme *Atirem no pianista* (*Tirez sur le pianiste*, 1960), na cena em que o protagonista Charlie Kohler (Charles Aznavour) fala com afeto do seu professor de piano. As palavras são aquelas escritas por Truffaut e publicadas na revista *Arts*, na ocasião da morte de Bazin, em novembro de 1958 (BARBERA; MOSCA, 2007).

Truffaut, por recomendação de Bazin, trabalhou no serviço cinematográfico do Ministério da Agricultura francês. Em seguida, passou a ser colaborador da recém-criada revista *Cahiers du cinéma* e, mais tarde, na *Arts*. Era o início da sua carreira como crítico cinematográfico.

Nas páginas do *Cahiers du cinéma*, Truffaut e seus colegas de profissão (dentre eles, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard e Claude Chabrol) difundiram o conceito da “política dos autores”, preparando o terreno para a chegada da *nouvelle vague*. Nesta fase, Truffaut se dedicou à crítica militante com entusiasmo e competência. Aqueles eram anos movimentados, pleno de descobertas e de escolhas, “através dos quais iam se formando um gosto, uma mentalidade e uma ideologia radicalmente alternativos aos valores da cultura cinematográfica dominante” (BARBERA; MOSCA, 2007, pg.17). A crítica de Truffaut não passou despercebida, sendo, em muitos casos, determinante nas transformações que ocorreriam.

Segundo a “política dos autores”, um filme não é mérito do seu roteiro, do seu cenário, ou dos seus atores, mas do seu diretor⁶. Este passa a ser reconhecido como um verdadeiro “escritor de cinema”, que usa conscientemente a linguagem cinematográfica para se comunicar com o espectador. O filme aparece como uma expressão pessoal do seu diretor, que por sua vez, faz escolhas estilísticas. E o estilo do cineasta define uma precisa realidade significativa, que permite ao espectador identificar, em qualquer cena, o autor do filme (MASCARELLO, 2006).

Assim, nasceu a política de valorização do cinema americano, tradicionalmente ignorado pela crítica oficial, que o considerava produto de série da indústria hollywoodiana. Enquanto as velhas estruturas de Hollywood viviam os primeiros sintomas de uma progressiva decadência diante das novas exigências da década de 50, os jovens do *Cahiers* (também conhecidos como jovens turcos) exaltavam a já passada idade de ouro da “usina dos sonhos”. E mais do que Godard, Rivette ou Rohmer, Truffaut continuou preso ao cinema

⁶ Atualmente, muitos especialistas em Cinema discordam de tal idéia, atribuindo a autoria dos filmes a toda a equipe de produção.

norte-americano, demonstrando-se, em muitos textos, fiel admirador de certos autores, dos quais seria influenciado, posteriormente, em tantas de suas obras. Os filmes de Nicholas Ray, Ernest Lubitsch, Howard Hawks, Robert Aldrich, Albert Minnelli e, principalmente, de Alfred Hitchcock e Orson Welles foram vistos, revistos, analisados e, como costumava afirmar o próprio Truffaut, até memorizados pelo cineasta francês (BARBERA; MOSCA, 2007).

Truffaut como crítico escandalizou os leitores de seus textos por seu caráter irônico, provocante e polêmico, mas ao mesmo tempo deu grandes contribuições teóricas para o cinema com o rigor das suas análises, a seriedade das suas argumentações, a riqueza das suas intuições (BARBERA; MOSCA, 2007). Nos seus textos, demonstrava um olhar crítico com o entusiasmo do cinéfilo apaixonado, chamando atenção por possuir um raro acúmulo de conhecimento em cinema. Especializou-se de tal maneira como crítico, que escrever para *Cahiers* ou *Arts* era já como fazer cinema, era pensar o cinema como um cineasta. Em um dado momento, passar da crítica do cinema para o cinema da crítica era inevitável.

A segunda metade da década de Cinquenta foi decisiva para o grupo de jovens autores da *Cahiers*. Truffaut não se limitou à crítica e iniciou a escrever roteiros, elaborar projetos. Na ocasião, girou o seu primeiro curta-metragem a 16mm: *Uma visita (Une visite)*, 1955). Mas foi em 1956 o encontro com Roberto Rossellini, determinante para a carreira de Truffaut como cineasta. Por dois anos, preparou com o diretor italiano os projetos de três filmes que não chegaram a ser realizados, mas serviram como um grande aprendizado (BARBERA; MOSCA, 2007). O estilo de Rossellini, a sua qualidade de lógica e simplicidade, o seu anti-esteticismo e a capacidade de ser claro e direto despertaram a admiração de Truffaut e demais jovens turcos para com o cineasta italiano.

Em 1958, Claude Chabrol fez o seu primeiro longa-metragem, *Le beau Serge*, dando início à *nouvelle vague*. Truffaut aproveitou a ocasião para publicar na *Arts* o manifesto do movimento, segundo o qual deveriam ser abandonados os estúdios caros demais, para invadir as praias, as ruas, os verdadeiros apartamentos. “O sol custa menos do que os projetores (...) se um jovem diretor deve dirigir uma cena de amor, ao invés de fazer os seus intérpretes dizerem os estúpidos diálogos de Charles Spaak, deve se lembrar da conversa que teve um dia antes com a sua mulher ou – porque não? – deixar que os seus atores encontrem as palavras que são habituados a dizer” (TRUFFAUT apud BARBERA; MOSCA, 2007, pg.20).

Assim, os adeptos da *nouvelle vague* buscaram uma linguagem fora dos processos de encenação convencionais impostos pela tradição clássica americana, realizando inovações técnicas e estéticas. Em uma forma de fazer cinema pessoal e espontânea, foi excluída a artificialidade dos estúdios e adotada a improvisação. O cotidiano passou a ser mostrado

pelo diretor em uma visão pessoal e complexa, com todas as suas crises e dramas. Desapareceram os heróis e os personagens planos, dando espaço a personagens mais humanos, cheios não só de qualidades, como também de imperfeições. Nas gravações, a câmera sai do tripé para acompanhar o personagem. Evidencia-se uma maior utilização do plano sequência, a consequente diminuição do número de cortes, um proposital exagero no uso do *zoom*, *travelings* e a imagem tremida da câmera na mão (BERTETTO, 2002).

Se a entrada de Godard com *Acossado* (*A bout de souffle*, 1959) na cena cinematográfica francesa causou escândalo e estupor, a estréia de Truffaut com *Os incompreendidos* se deu de maneira discreta, intimista, como uma confissão autobiográfica (BARBERA; MOSCA, 2007). *Acossado* surgiu como filme de vanguarda, destinado a reinventar o cinema. Diversamente, os primeiros filmes de Truffaut apareceram mais sentimentais e desarmadores, com uma espécie de lirismo de impacto. Fascinantes por, ao rejeitarem determinados elementos modernos, reencontrarem o justo tom que os caracterizava. O tom presente num cinema do passado. Anne Gillain (2000, pg.16) diz “Truffaut enxergava os cineastas do passado como os detentores de um segredo perdido cuja nostalgia o atormentava”. E o sucesso de Truffaut consiste justamente em ter conseguido reproduzir tal segredo em seus filmes, “mantendo sempre os olhos bem abertos para o seu tempo” (*Ibid*, pg.17). Truffaut não construiu a sua obra em sintonia com os seus contemporâneos, com a França dos anos 60 e suas transformações ideológicas.

E como reagiu a crítica aos filmes de Truffaut? Para o cineasta francês, discípulo de Hitchcock, o objetivo de sua obra não era transmitir notícias. “Eu sempre pensei que se alguém tem alguma coisa a dizer, precisa dizer ou escrever, não fazer um filme. Um filme não diz nada, um filme veicula informação emocional atordoante demais, sensual demais” (TRUFFAUT apud GILLAIN, 2000, pg.16). Por tal motivo, a crítica acusou Truffaut, no auge da sua carreira e já com fama internacional, de não dizer nada de essencial em seus filmes, classificando a sua obra como reacionária, burguesa e acadêmica. Assim como o seu mestre Hitchcock, Truffaut sofreu com a incompreensão da crítica pelo sucesso comercial de seus filmes. Foi acusado, com *Atirem no pianista* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) de não se preocupar com a guerra na Argélia. E quando fez *Beijos roubados* (*Baisers volés*, 1968) foi negativamente criticado por ignorar o “Maio de 68” (GILLAIN, 2000). Truffaut sentiu maior hostilidade crítica, para não dizer desprezo, em seu país, a França, onde o consideravam um autor comercial. Contrariamente nos Estados Unidos, o sucesso de suas obras foi acompanhado por uma crítica positiva.

Truffaut foi sempre motivado pelo espírito de rebeldia pertencente à sua geração. O criar contra alguma coisa estimulava o cineasta a persistir com seu trabalho. Por isso, a má interpretação dos críticos franceses à respeito das suas obras serviram para Truffaut como provocação para continuar a sua produção cinematográfica, preservando sempre a tradição do filme de ficção (GILLAIN, 2000). Para o cineasta francês, o segredo do sucesso de um filme estava na prática da *mise-en-scène*⁷. Na sua idéia, o espectador não deveria perceber em um filme o trabalho realizado pelo diretor, mas deixar-se levar pela obra, emocionando-se com o decorrer das cenas. Esta era uma exigência da prática do cinema de ficção. As características do filme deveriam permanecer camufladas, escondidas, para gerar a emoção no público. A emoção era o objeto de maior preocupação de Truffaut e, reconhecidamente, herança do seu mestre Hitchcock.

A emoção pensada por Truffaut compreende não somente o riso como o choro e “desorienta a inteligência, surpreende-a, perturba-a, paralisa-a: (...) manda-a em curto-circuito” (GILLAIN, 2000, pg.22). Para um espectador, por exemplo, o cinema pode ser um refúgio, onde é possível esquecer os problemas da vida, emocionando-se com o filme mostrado na tela. Foi mesmo assim que iniciou a cinefilia de Truffaut, quando matava aula para ir ao cinema e esquecer-se da aspereza de sua vida. A emoção encontrada por Truffaut é aquela dos filmes da sua juventude e por isso ele começará sua carreira no cinema analisando criticamente as obras de seus ídolos, para em seguida incorporar à sua narrativa cinematográfica os elementos apreendidos.

As obras de Truffaut obedecem a uma necessidade interior e partem das emoções experimentadas pelo cineasta. Os seus filmes são caracterizados por se apresentarem como um esquema de contínuo reenvio e repetição. Os temas, gêneros e estruturas narrativas se diversificam de um filme a outro, mas algumas de suas imagens, cenas e personagens (como em *A noiva estava de preto*⁸) remontam a outros filmes do mesmo autor ou de seus cineastas preferidos, seja para precisar, contradizer, aprofundar ou simplesmente homenagear a referência em questão.

Os filmes de Truffaut descrevem heróis em uma condição de carência afetiva e, às vezes, prestes a ultrapassar um limite, onde a loucura ou a morte os espera. A figura materna,

⁷ Assim como o seu mestre Hitchcock. Ver o Capítulo I.

⁸ A entrada em cena da protagonista Julie é anunciada pela introdução de sua imagem, que sai de uma máquina rotativa gráfica. Trata-se de uma alusão ao personagem Catherine, do filme *Uma mulher para dois* (*Jules et Jim*, 1962) que também tem a sua entrada anunciada pela imagem de uma estátua parecida com ela. Os dois personagens interpretados por Jeanne Moreau possuem muitos pontos em comum, mesmo sendo um o inverso do outro. Nos dois casos, se trata de uma mulher mais forte do que os homens, capaz de fascinar todos que se

distante e inacessível, é sempre presente como uma interrogação inconsciente, consequência da ausência da mãe de Truffaut na sua educação (GILLAIN, 2000). A autobiografia é um aspecto presente direta ou indiretamente em muitos dos seus filmes. Em *Os incompreendidos*, por exemplo, Truffaut conta a história da sua infância⁹. *Os incompreendidos* servirá como modelo para os próximos trabalhos, mas a autobiografia não aparecerá mais tão evidente, uma vez que, para Truffaut, os filmes deveriam comunicar, ao invés de revelar algo ou funcionar como instrumento de regressão (*Ibid*).

Em seus textos sobre cinema, Truffaut se mostrava sempre interessado no modo como o espectador fruía as obras. De acordo com o cineasta francês, o diretor deveria tornar o espectador curioso, preso ao filme, interessado no que vê, em outras palavras, deveria movê-lo. E é aqui que entra a *mise-en-scène*: é o instrumento utilizado pelo diretor com o objetivo de permitir que o espectador entre no filme, mas sem perder a realidade como referência. O conteúdo das histórias não interessavam a Truffaut, mas sim a forma que assumiam nas telas do cinema. E porque a escolha pelos filmes de ficção? Truffaut sabia que o ser humano necessita da ficção. Desde criança, o homem é habituado a ouvir histórias como distração. O cineasta francês, conhecendo tal necessidade humana, joga com ela em seu modo de fazer cinema, satisfazendo o espectador com a ficção. Truffaut, assim como Hitchcock, opta por trabalhar com a ficção.

Truffaut tentou com seus filmes causar nos espectadores o mesmo efeito que os pioneiros do cinema causavam no imaginário do público¹⁰. Para tanto, era consciente de que, com a evolução do cinema, a fórmula empregada na construção do filme para atingir o imaginário do espectador precisava ser diferente. Então, fez com que os seus filmes de ficção jogassem com a emoção, a partir de uma duplicidade. Primeiro, deveria paralisar o raciocínio lógico, para em seguida obrigá-lo a produzir associações inconscientes, tirando vantagem da relação dinâmica entre a repetição e tudo o que permite a inteligência de estabelecer relações lógicas e interpretar os dados recebidos. Deste modo eram pensados os seus roteiros, visando deixar em aberto perguntas que prendessem toda a atenção e a capacidade de percepção do espectador (GILLAIN, 2000). Por exemplo em *Uma mulher para dois (Jules et Jim, 1962)*, onde o tema não é levado à conclusão e é o espectador aquele que deve resolvê-lo.

aproximam e obstinada a obter aquilo que deseja. Mas Julie é fria e implacável, enquanto Catherine é vital, exuberante e vulnerável. Uma encarna o princípio do amor e a outra, o princípio da morte.

⁹ Assim como o personagem Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), Truffaut foi um filho ilegítimo, que nunca conheceu o pai biológico.

¹⁰ O público se apavorou quando, nos primórdios do cinema, os irmãos Lumière projetaram um trem que chegava na estação.

Os filmes de Truffaut tendem sempre à interpretação psicanalítica e reproduzem a idéia do “complexo de Édipo”¹¹. As suas obras tratam de questões impostas no decorrer do desenvolvimento infantil até o amadurecimento da criança. São elas: o aprendizado da linguagem, identificação das genitálias, busca da própria identidade, integração social, descoberta do outro, das relações afetivas, da sexualidade, iniciação à cultura, expressão da criatividade. Ao trabalhar com tal temática, o autor apresenta os aspectos de conflito do amadurecimento, como a falência do amor, do casal e da socialização. E ainda, os acontecimentos na fase adulta comprometem as experiências da infância, transformando-se, nos filmes de Truffaut, em momentos de crise. Por isso o furto é um tema recorrente nas obras do autor, pois tem a ver com a ausência do afeto materno no desenvolvimento da criança (GILLAIN, 2000).

Se o amor e a criatividade nos filmes de Truffaut permanecem como os temas principais é porque ambos colocam profundamente em questão a nossa relação com o mundo e nos imergem novamente nos pontos da nossa experiência no que essa tem de mais pessoal e secreta (*Ibid*, pg.303).

As pernas femininas cumprem um papel importante nos filmes de Truffaut. A primeira obra a mostrá-las é *Os incompreendidos*, onde a senhora Doinel, desprezando a presença do seu filho Antoine, exibirá as pernas vestidas com meias-calças. Tal imagem será um enquadramento fixo e aparecerá nos filmes do cineasta todas as vezes que surgirem figuras maternas. As pernas nas obras de Truffaut são instrumentos da sedução e expressões da feminilidade materna, para personagens atormentados pelo “complexo de Édipo”. São frequentemente associadas a imagens de escadas¹².

Os movimentos de câmera e a montagem foram recursos bem explorados por Truffaut para gerar a emoção no público. O autor demonstrou grande competência em saber resolver certas situações em virtude de soluções unicamente visuais e habilidade no dramatizar o material narrativo. Em *Os incompreendidos*, por exemplo, o cineasta filmou as cenas dos internos recorrendo sempre ao uso do primeiro plano fixo, enquanto as cenas externas foram compostas por campos móveis e longos. A intenção foi criar um ritmo de tensão e distensão no filme e mostrar que o protagonista, Antoine Doinel, sentia-se preso quando aparecia fechado em um local e livre quando estava fora. A cena em que a mãe de Antoine lhe oferece

¹¹ Em uma simples linguagem, o “complexo de Édipo” pode ser descrito como composto por três fases: primeiro, aquele logo após o nascimento da criança, que por um certo tempo se sente uma parte da mãe e esta é a sua única realidade, atendendo a todas as suas necessidades; a segunda equivale à intervenção do pai e à passagem de uma relação binária para uma ternária (o pai separa mãe e filho, despertando neste ciúmes e hostilidade); na terceira, a criança reconhece a lei do pai, se identifica com ele e se insere na vida em sociedade.

¹² Nas escadas, o senhor Doinel mostra as pernas da esposa ao filho.

dinheiro em troca do seu silêncio¹³ é cheia de tensão. Para tanto, Truffaut mostrou mãe e filho em uma série de campos / controcamos bem aproximados.

No total, Truffaut fez três curtas e vinte e dois longas-metragem, entre 1955 e 1982. Além de escritor, crítico e cineasta, trabalhou como ator, produtor e roteirista. Morreu em 1984, vítima de um câncer no cérebro.

¹³ Antoine tinha flagrado a sua mãe com um amante.

CAPÍTULO III

1. *Interlúdio (Notorious, 1946)*¹⁴

Após a realização de dois curtas-metragens, *Aventure Malgache* e *Bon Voyage* (ambos de 1944), Hitchcock decide realizar três roteiros, ilustrando as múltiplas faces da personalidade feminina. Nasce assim a trilogia *Quando fala o coração (Spellbound, 1945)*, *Interlúdio* e *Sob o signo de capricórnio (Under Capricorn, 1949)*, com Ingrid Bergman como protagonista. Produção independente do cineasta para a RKO, *Interlúdio* é o resultado de uma parceria com o roteirista Ben Hecht (CHABROL; ROHMER, 2002).

Em *Interlúdio*, Ingrid Bergman é Alicia, uma mulher conquistadora e de moral duvidosa. Filha de um espião nazista preso pelo governo norte-americano, a protagonista sonha em refazer a sua vida e livrar-se do peso da traição patriótica do seu pai. Conhece Devlin (Cary Grant), agente do FBI, e se apaixona. No início, o personagem feminino possui uma expressão triste e vaga, mas que se iluminará ao conhecer o amor. Este sentimento mudará a vida de Alicia: será a sua salvação de um mundo pecaminoso, mas também a envolverá em um jogo cruel, num conflito entre amor e dever. Posto que Devlin é um policial e como tal possui a moral na base de seus princípios, não aceitará o comportamento do personagem de Bergman e se recusará em acreditar na transformação da mulher por quem, a esta altura, está envolvido emocionalmente. Neste filme, diferentemente dos demais girados

¹⁴ O espião alemão Huberman é condenado a vinte anos de prisão nos Estados Unidos. A sua filha, Alicia, não suporta o sofrimento e a humilhação, passando a viver na esbórnica. Um dia, encontra o elegante Devlin, que no início a corteja e depois se confessa um agente federal americano. Devlin pede a Alicia de se engajar em uma missão para descobrir os planos dos amigos espiões de Huberman. Alicia, que nunca compartilhou as idéias do pai, concorda em colaborar, com a esperança de se redimir e de conquistar o amor de Devlin. Os dois viajam para o Rio de Janeiro, onde se passam por simples amigos. Alicia consegue se aproximar de Alexander Sebastian, espião nazista que sempre a amou. Contando com o amor dele, Alicia se infiltra na casa de Alexander. Este a pede em casamento (contra a vontade da mãe, a severa senhora Sebastian) e ela corre desesperada para Devlin. O agente, não acreditando que Alicia pudesse aceitar a proposta, camufla os seus sentimentos e encoraja a amada a se casar. Por sua vez, Alicia se sente recusada por Devlin e casa com Alexander. De acordo com as indicações dos agentes norte-americanos, a mulher organiza uma grande festa para conhecer os amigos do marido. Convida Devlin e aproveita a festa para introduzi-lo no porão, onde suspeita que os nazistas escondam alguma coisa. Devlin encontra no porão muitas garrafas de vinho com um estranho pó: urânio para a fabricação da bomba atômica. Sem querer, Devlin quebra uma das garrafas e para despistar Alexander, beija Alicia. O marido enciumado e com suspeitas, descobre que Alicia roubou a chave do porão e encontra a garrafa com urânio quebrada. Pede ajuda à mãe para não revelar tudo aos cúmplices nazistas (ele tem medo de ser assassinado). A mãe começa a envenenar Alicia. Esta, sempre mais fraca, pede ajuda a Devlin, mas este confunde os sintomas do envenenamento com os do vício do álcool e abandona o caso para ir morar na Espanha. Alicia descobre que está sendo envenenada, mas está fraca demais para se defender. Devlin vai à casa dos Alexander para se despedir de Alicia e vê o estado da amada. Declara-se apaixonado por ela e a carrega nos braços, levando Alicia embora.

pelo autor, o amor não amadurecerá com o decorrer da história, chegando a seu ápice no final. Os dois personagens se apaixonarão já no começo da fábula, porque o enredo se apoiará em um mal-entendido entre os dois: “ele é um policial e não me aceitará, porque não acredita na minha transformação” e “não posso estar com ela, porque ela nunca mudará de vida”. Ambos são vítimas do próprio preconceito e será este a conduzir Alicia ao casamento por obrigação patriótica e ao seu lento envenenamento (CHABROL; ROHMER, 2002).

São duas as cenas de amor. Na primeira, é representada, muito mais do que o sentimento, a atração física. Acontece em um terraço e é uma sucessão de beijos. No segundo, não existe somente o amor carnal, mas o verdadeiro sentimento e se dá no final do filme, quando Devlin carrega embora da casa inimiga a amada, já agonizante. A peculiaridade da cena está na antilogia da fuga de Cary Grant com Alicia: enquanto a escapatória do casal equivale à salvação da protagonista, para o vilão Sebastian representa a morte.

O clima em *Interlúdio* é de muita sensualidade. As cenas são compostas, em sua maioria, por primeiros planos, que focalizam a expressividade, o carisma e a gestualidade dos atores. O cenário – formado por metais, vidros, jóias, tapetes e pavimentos brilhantes – é muito exaltado pela iluminação de Ted Tetzlaff, de modo a deixar o ambiente tanto gélido, quanto ardente (CHABROL; ROHMER, 2002).

Quanto à posição política do filme, Hitchcock mostra como inimigo espiões nazistas. O nazismo é tratado como uma conspiração diabólica, mas não de forma maniqueísta. Neste filme, os bons são humanamente frios, enquanto os vilões são vítimas, vulneráveis e, em certas ocasiões, medrosos. A fraqueza de Sebastian (Claude Rains), por exemplo, está em apaixonar-se por Alicia e em acreditar que o seu amor seja recíproco. Será traído pelo seu sentimento e, conseqüentemente, morto.

Não à toa o ato de beber é uma constante nesta obra. Todo o suspense do filme gira ao redor da chave da adega de Sebastian e da garrafa de vinho com urânio (Fig. 1 e 2). A propósito, este último não passa de um *Mac Guffin* para Hitchcock, ou seja uma aparente motivação para o desenrolar da trama. O autor chamava *Mac Guffin* qualquer objeto de caça dos personagens de seus filmes, mas de importância secundária no enredo. Para o cineasta, não interessava o tema do nazismo e o componente da bomba atômica. Era o envolvimento do espectador o verdadeiro alvo do diretor: era preciso emocionar o público e o argumento do filme servia somente para cumprir esta função. Quando o cineasta pensou no urânio como

Nesse meio tempo, Sebastian está na sala, em reunião com outros perigosos nazistas. Estes vêem a cena e percebem que Alicia era uma espiã infiltrada. Sebastian sabe já que será assassinado pelos colegas.

Mac Guffin de *Interlúdio*, os EUA ainda não tinham lançado a bomba atômica em Hiroshima. Esta foi uma coincidência que levou o filme a um grande sucesso financeiro.



Figura 1: Adega de Sebastian



Figura 2: Garrafa de vinho com urânio

O movimento de câmera mais famoso desta obra é o *travelling*¹⁵ aéreo realizado com uma grua. Enquanto Sebastian dá uma festa em seu casarão, Alicia encontra a chave da cantina que esconde o segredo dos espões. Do alto da escadaria, em pé, a protagonista nervosa aperta a chave com a mão. A câmera mostra primeiro o salão com os convidados da festa, passando pelas suas cabeças até chegar na mão de Ingrid Bergman (Fig. 3, 4 e 5).



Figura 3: Salão de festas



Figura 4: Convidados da festa

¹⁵ Movimento de câmera que a permite afastar-se ou aproximar-se do objeto filmado.



Figura 5: A chave na mão de Bergman

2. Pacto sinistro (*Strangers on a train*, 1951)¹⁶

Escolha pessoal de Hitchcock, este filme é baseado no romance de Patricia Highsmith. Do livro, o cineasta conservou o tema central: a amoralidade. Não pela primeira vez, o autor aborda o homossexualismo¹⁷ em sua obra, mas, agora, de maneira perversa e irônica. Nos anos cinquenta, tal argumento era um tanto desagradável e, portanto, indesejado pela sociedade, que ainda enfrentaria a “Revolução de 68” quase duas décadas depois das gravações deste filme. Mas Hitchcock soube como satisfazer o público, fazendo uso do tema de forma sutil, sem nenhuma menção explícita ou apelativa.

Dois *travellings*¹⁸ em sentidos contrários acompanham, respectivamente, os pés dos dois personagens centrais da trama, Bruno e Guy, e conduzem o público ao ponto de encontro inicial de ambos. No vagão de um trem, os pés de Bruno, milionário desocupado, cruzarão

¹⁶ O campeão de tênis Guy Haines conhece por acaso, em uma viagem de trem, um certo Bruno. Este parece saber tudo sobre a vida do tenista, inclusive da sua história secreta com Ann Morton, filha de um senador, e da sua dificuldade conjugal com Miriam, de quem gostaria de se divorciar. Miriam, grávida de outro, no início aceita dar o divórcio a Guy, mas muda de idéia para chantagear o ex-marido. Ela é uma mulher mesquinha, interessada na fama e fortuna recém-obtidas pelo jogador. Conhecendo o fato, Bruno avança com uma proposta: ele mataria Miriam, em troca do assassinato do seu pai. Se os dois (Bruno e Guy) agissem um no lugar do outro, o crime seria perfeito. Guy recusa a proposta assombrado e desce do trem, esquecendo um isqueiro com as suas iniciais, um presente de Ann. Bruno pega o isqueiro e guarda para, posteriormente, chantagear o jogador. Guy vai até Miriam para um acordo sobre a separação, mas ela se nega a colaborar. Nervoso, o tenista liga para a namorada e diz ter vontade de estrangular a ex-mulher. Bruno segue Miriam até um parque de diversão e a estrangula. Enquanto isso, Guy está em viagem e quando volta para casa, encontra Bruno à sua espera. Este último, mostra os óculos de Miriam e pede ao tenista para executar a sua parte no pacto. Guy percebe que ir à polícia seria inútil e pede ajuda à família da namorada. Sem encontrar um álibi convincente, a polícia passa a vigiar todos os passos de Guy. Convidado a uma festa na casa dos Morton, Bruno se mostra um psicopata e Ana percebe que é ele o assassino. Naquela noite, Guy avisa a Bruno que cumprirá a sua parte no pacto, mas a sua real intenção é alertar o pai de Bruno sobre os fatos. O assassino percebe o plano e ameaça Ana de entregar o isqueiro com as iniciais do tenista à polícia como prova de que é Guy o verdadeiro culpado. Os dois homens marcam um encontro no mesmo parque em que foi assassinada Miriam. Guy, controlado pela polícia, chega atrasado depois de uma difícil partida. Quando encontra Bruno, os dois brigam. Aparece a polícia e Bruno pega uma pistola, atirando sem querer no homem que controla o carrossel em que os dois estão. O brinquedo perde o controle e a briga esquenta. Bruno está morrendo, mas se recusa a dizer a verdade. Será o isqueiro na mão do assassino a provar a inocência de Guy.

¹⁷ O mesmo tema pode ser encontrado em *Murder* (1930) e *Rebecca* (1940).

com os de Guy, tenista em ascensão. Então, a câmera mostrará os dois rostos, representando o encontro. Bruno reconhecerá Guy e iniciará um discurso bastante perturbador. O *playboy* conhece a vida do jogador, através dos jornais. Sabe do caso amoroso de Guy com a filha de um senador e do seu inoportuno casamento com uma vulgar comerciante. Bruno propõe ao tenista uma troca: a morte da ex-mulher do jogador, pelo assassinato do pai do milionário (Fig. 6). Guy ignora Bruno, sem saber que se trata de um psicopata e que levará o seu plano até as últimas consequências (Fig. 7). É o acaso o responsável pelo encontro dos dois e pela reviravolta na vida do tenista. O mesmo acaso que, nas demais obras de Hitchcock, insere pessoas comuns em situações extraordinárias. A função dos *travellings* na cena inicial do filme é justamente a de informar que os dois personagens se cruzarão por culpa de uma fatalidade da vida.



Figura 6: A proposta no trem



Figura 7: O assassinato

O autor joga com a idéia da ambigüidade. Bruno é a versão maléfica de Guy, é a personificação deste no corpo de um psicopata. É Bruno o assassino da ex-mulher de Guy, mas para o tenista é como se fosse ele próprio a cometer o homicídio. O *playboy* materializa os desejos inconfessáveis mais violentos do jogador. A troca de favores proposta pelo criminoso simboliza o escambo entre o bem e o mal (TRUFFAUT, 2002). Mas a analogia da troca vai além do crime representado e tem natureza sexual. Sutilmente, Hitchcock mete em cena um Bruno homossexual. A proposta do antagonista é “um pelo outro” e permite uma interpretação ambígua sobre os interesses do *playboy*. Quando Bruno, depois de cometer o assassinato, procura Guy para cobrar a retribuição do favor, leva os óculos da vítima como

¹⁸ Movimento de câmera, que permite aproximá-la ou afastá-la do objeto filmado.

prova de sua ação. Na frente de casa, está a patrulha que vigia o tenista, mas Bruno o aborda mesmo assim. Relutante, sem saber qual decisão tomar, o jogador se esconde da viatura, passando para o lado do assassino no portão (Fig. 8). Naquele momento, Bruno assedia Guy de forma debochada, tentando convencê-lo a qualquer custo, mas sem tornar a cena vulgar. A troca proposta no filme é simbolizada pelo portão que vai e volta, pelo isqueiro com raquetes de tênis cruzadas, pelo encontro ferroviário e pelos pés que se tocam no início do filme.



Figura 8: Bruno e Guy no portão

A manipulação do tempo é notória na frenética cena em que o tenista precisa, a todo custo, vencer o jogo e ir ao encontro com o assassino. Com uma montagem paralela e alternada, o diretor mostra a partida disputada por Guy e o desespero de Bruno quando, acidentalmente, o isqueiro com as iniciais do jogador cai em um bueiro. Para dar uma carga de tensão, Hitchcock comprime o tempo nas duas cenas.

Guy precisa recuperar o isqueiro que o incrimina injustamente. O jogador se livra do controle dos policiais e vai até o parque de diversões onde Bruno cometeu o assassinato e pretende deixar a prova do crime. Os dois se encontram e, em uma perigosa luta num carrossel descontrolado, o psicopata morre. Em uma de suas mãos está o isqueiro, mas, mesmo morrendo, o playboy tenta impedir que Guy se livre da acusação de assassinato e até o último suspiro Bruno segura o objeto. Só expirando é que a mão se abre e, já morto, o criminoso mostra o isqueiro, antes símbolo da prisão para Guy e agora da sua liberdade (Fig. 9).



Figura 9: A entrega da prova do crime

3. *Janela indiscreta (Rear window, 1954)*¹⁹

A partir de uma janela, vê-se o pátio de um condomínio que ainda dorme e alguns de seus moradores. A câmera volta e mostra, primeiro, o rosto suado e, depois, a perna engessada de James Stewart, imóvel em uma cadeira (Fig. 10 e 11). A sequência prossegue, apresentando o apartamento do personagem: a mesa com uma máquina fotográfica quebrada e algumas revistas, a parede com fotos de acontecimentos. Trata-se do início de *Janela indiscreta*, onde é o movimento da câmera a informar o espectador sobre onde se passa o enredo e sobre quem é o personagem – qual a sua ocupação e o seu atual estado físico. Um exemplo do modo “hitchcockiano” de contar uma história, utilizando-se dos meios prestados pelo cinema, sem recorrer ao diálogo explicativo.



Figura 10: Jeff entediado



Figura 11: A perna quebrada

Baseado em um conto de Cornell Woolrich, esta obra, como definiu Truffaut (2003), trata da indiscreção humana e da intimidade violada. A prática do *voyeurismo* de forma despudorada tanto por parte do protagonista, quanto do público. Através do ponto de vista de Jeff, o público assiste as ações diárias dos vizinhos do repórter, ou seja bisbilhota, da mesma janela e no mesmo instante, aquilo que vê o protagonista. Assim como Jeff atua como um *voyeur*, sentado em sua cadeira próxima à janela, o espectador o faz sentado na poltrona do

¹⁹ Jeff, fotorepórter, está imobilizado em seu apartamento com as pernas engessadas. Entediado, utiliza as lentes das suas máquinas fotográficas para espiar a vida dos vizinhos. Jeff tem uma linda namorada, Lisa Freemont, que gostaria de casar com ele. O fotorepórter divulga os pequenos segredos dos vizinhos com a sua namorada. As histórias são de dois recém-casados, de um casal sem filhos e com um cachorrinho, de uma bela e cobiçada bailarina, de uma mulher solitária, de um músico e de um representante com a esposa doente. A casa do representante parece aquela mais interessante: o casal não pára de brigar e um dia ela desaparece. Jeff desconfia do assassinato da mulher por parte do marido. Lisa, no início descontente com o *voyeurismo* do namorado, também passa a desconfiar do representante. Os dois pedem ajuda a um amigo detetive, sem muito sucesso. Lisa invade a casa do assassino em busca de um indício e encontra a aliança da vítima, a prova de que esta não viajou como havia alegado o marido. O assassino chega de surpresa em casa e encontra Lisa. Descobre que está sendo observado e que é Jeff o bisbilhoteiro. Enquanto o fotógrafo está só em casa, o representante vai até a sua casa

cinema. Como se o espaço do condomínio fosse o mundo, o protagonista fosse o cineasta – comandando cada enquadramento – e o binóculo representasse a câmera (TRUFFAUT, 2003). É a idéia de espetáculo “hitchcockiano”, onde é a câmera do cineasta a decidir o que será visto pelo público. O único momento em que a direção do filme muda o ponto de vista, em uma cena puramente objetiva, é quando morre o cachorro de um casal vizinho e a dona grita desesperada. Aqui, a câmera deixa o apartamento do protagonista e vai para o pátio, mostrando o condomínio em diversos ângulos.

O personagem de James Stewart, entediado, distrai-se bisbilhotando a vida alheia. Passa tanto tempo na janela com seu binóculo, a ponto de não entender quanto a sua curiosidade tornou-se uma obsessão (Fig. 12). O repórter não faz mais nada na vida, além do passatempo de *voyeur*. Está tão preocupado com as ações de seus vizinhos, que se esquece da própria vida e ignora o desejo da sua belíssima e apaixonada namorada de esposá-lo. A propósito, o que Jeff vê do outro lado do seu apartamento é, como definiu Hitchcock (TRUFFAUT, 2002), uma série de pequenas histórias, compostas por cada possível comportamento humano, ou seja uma imagem do mundo. E todas as histórias possuem em comum o tema do amor. A solitária senhora sem um companheiro, os jovens recém-casados, o músico que embala canções românticas e se embebada, a linda bailarina desejada pelos homens, o casal sem crianças que trata o cachorro como um filho e os esposos que brigam continuamente, até o desaparecimento da mulher. É como se todas essas ações ilustrassem as temáticas do amor e do matrimônio, argumentos enfrentados também no lado interno da janela do protagonista com a sua namorada.



Figura 12: Jeff bisbilhota a vida de seus vizinhos

Jeff iniciará a trama acreditando não amar a sua namorada. O sentimento do repórter pelo personagem de Grace Kelly florescerá com o decorrer da trama. Isso porque o filme possui duas histórias paralelas: aquela em que o protagonista, observando o apartamento dos vizinhos, descobre um homicídio e a outra que compreende a relação amorosa de Jeff e Lisa. As duas histórias chegam a se tocar, em uma irônica situação, quando Lisa entra no apartamento do assassino à procura de uma prova do crime e acha a aliança da vítima. Coloca

para descobrir o que Jeff pretendia com ele. Tenta assassinar Jeff, jogando-o da janela, mas é preso pela polícia. Jeff é salvo por um triz e termina o filme com todos os membros engessados.

o anel no dedo e expõe a mão para que, do outro lado do condomínio, Jeff a veja (Fig. 13). Com a ação, Lisa não só encontra um indício do crime, como simula o seu tão desejado casamento e tudo isso diante dos olhos do namorado.



Figura 13: O binóculo mostra o dedo de Lisa com a aliança

O assassino vai até a casa de Jeff e lhe pergunta: “O que você quer de mim?”. O repórter não sabe qual resposta dar, pois a descoberta do crime resultou do seu *voyeurismo*. E como prestar atenção à vida dos outros não é uma atitude correta, a sua ação não possui nenhuma justificativa moral ou ética. Por esse motivo, é bem feito para Jeff se o assassino tenta matá-lo (TRUFFAUT, 2002). O personagem deve pagar pela sua indiscreção. Mas o que o leva a curiosar a vida alheia? Hitchcock (*Ibid*) afirmava que todos os seres humanos são *voyeurs* “Quer apostar que nove a cada dez pessoas vêm do outro lado do condomínio uma mulher que tira a roupa (...) ? Poderiam tirar os olhos dizendo ‘não é da minha conta’, poderiam fechar a cortina, mas não fazem, ficam alí olhando” (*Ibid*, pg.181). O *voyeurismo* de Jeff é estimulado pela sua solidão, no seu apartamento, imóvel em uma cadeira. A enfermidade do personagem é como uma prisão do corpo, bem como as dimensões do seu apartamento são uma cela. Já os apartamentos do condomínio, funcionam como uma rede urbana e a perspectiva do casamento, uma ligação emotiva. O protagonista é obrigado a ficar em seu espaço fechado, sufocado como em uma jaula. Do outro lado da janela, encontra o seu “outro” que reage à prisão por ele também vivida, projetando os desejos mais secretos do seu observador para, mais tarde, tornar-se uma ameaça ao próprio Jeff (CHABROL; ROHMER, 2002).

Com *Janela indiscreta*, Hitchcock dá uma lição de linguagem visual aplicada à cinematografia. A comunicação do diretor com o público se dá através das imagens, mostrando (ao invés de contando) o que é necessário saber. Evita-se o diálogo quando não é necessário. Como em uma música, os vários temas do filme – casamento, suicídio, decadência e morte – se encontram e se correspondem harmonicamente, “em uma união de realismo, poesia, humor macabro e puro espetáculo” (TRUFFAUT, 2003, pg.81). A experimentação artística do autor é explícita nesta obra, nos movimentos de câmera, no cenário, na fotografia, na maquiagem. Quando o condomínio escuta o grito da proprietária do cachorro morto, todos saem para ver o que acontece, exceto o assassino: mas o público sabe que ele está alí, no seu

apartamento, porque vê o dourado dos seus óculos iluminados pela luz que emana da brasa de um cigarro.

4. *O homem que sabia demais (The man who knew too much, 1956)*²⁰

Este filme é um *remake*²¹ e a primeira versão data de 1934. A justificativa de Hitchcock para a realização desta segunda versão é que o filme feito no período inglês foi a obra de um amador, enquanto aquele girado na fase americana do cineasta, de um profissional (TRUFFAUT, 2002). O autor pretendia refazer um filme de grande sucesso na Inglaterra, mas aprimorando-o, acrescentando os elementos técnicos estilísticos de um cineasta mais maduro. O trabalho de revisão feito no roteiro original compreende somente pequenos detalhes, mas que comportam grandes mudanças no resultado visível do filme. Diferentemente da primeira versão, a história não começa na fria Suíça, mas no exótico Marrocos, local mais adequado às histórias de intrigas e conspirações políticas. No mais, foram modificadas algumas cenas e situações para aumentar a carga de suspense do filme.

Em *O homem que sabia demais* está presente grande parte das características mais marcantes do trabalho de Hitchcock. O enredo do filme compreende o tema do homem comum, colocado em situações extraordinárias e das quedas de grandes alturas, pontos abordados com muita frequência pelo autor. Nesta história também encontramos uma loira sofisticada, mas desta vez interpretada por Doris Day. A trilha sonora é de Bernard Herrmann e tem um papel fundamental na trama e no emprego da linguagem cinematográfica. Isso, porque as músicas *Whatever will be*²², cantada por Day, e a executada na sequência do

²⁰ Ben McKenna é médico e casado com a cantora Jo, com quem possui um filho, o pequeno Hank. Durante as férias no Marrocos, os três conhecem um casal inglês, os Drayton, e o francês Louis Bernard. Este é convidado a um almoço pelos McKenna, mas sai repentinamente. No dia seguinte, durante um passeio pelo mercado local, Ben se depara com um árabe agonizante: é Bernard, disfarçado, golpeado por uma faca nas costas. Antes de morrer, o francês sussurra no ouvido de Ben o nome “Ambrose Chapel”. De volta ao hotel, os McKenna descobrem que os Drayton deixaram repentinamente o local, sequestrando Hank. Os McKenna seguem para Londres e, em busca do filho, procuram uma pista com “Ambrose Chapel”. Encontram um empalhador de animais, que não tem nada a ver com a história. “Ambrose Chapel” não é somente um nome, é também um lugar: uma velha igreja. Aqui, estão escondidos os Drayton, que programam o assassinato de um diplomata estrangeiro. Jo vai à *Scotland Yard*, mas os agentes estão no *Albert Hall* para um concerto. Jo corre para o auditório do teatro, mas é parada pelo assassino. Quando o criminoso está para cometer o homicídio, Jo grita e salva a vida do diplomata. É recebida pelo diplomata na sua Embaixada, durante uma comemoração. Aqui, canta *Whatever will be*, canção preferida de Hank. Este, prisioneiro na mesma Embaixada, escuta a voz da mãe e, incentivado pela senhora Drayton, assobia os acordes da música. É salvo pelo pai, que o escuta.

²¹ Único *remake* na carreira do cineasta.

²² Vencedora do Oscar.

concerto no Albert Hall funcionam como códigos de comunicação, seja entre o cineasta e o público, seja entre os personagens.

O personagem de Dorys Day cantarola sempre com o seu filho a canção de sucesso da sua carreira. E vai ser justamente tal música a salvar a criança das mãos dos malfeitores. Quando na embaixada a cantora iniciará, ao piano, a canção em um tom de voz alto o suficiente para que o menino a escute e perceba a sua presença no casarão, o pequeno McKenna responderá, assobiando os acordes da música (Fig. 14 e 15). Assim, James Stewart reconhecerá o som e conseguirá encontrá-lo.



Figura 14: A apresentação na Embaixada



Figura 15: O pequeno McKenna escuta a voz da mãe

A cena mais emocionante do filme é aquela do atentado, durante o concerto no Royal Albert Hall. Por doze minutos, não existem diálogos, mas a apresentação da orquestra. Através da montagem, o autor mostra os protagonistas que correm contra o tempo para salvar o embaixador, enquanto a ação cresce e a orquestra se aproxima do fim da apresentação, a caminho do clímax da cena. O público sabe que o disparo coincidirá com a batida dos címbalos no concerto e acompanha a ação angustiada e impotente. Quando inicia a música, começa também o suspense. E a propósito, na primeira versão não se vê a cabeça do músico responsável pelos címbalos e, portanto, o suspense criado na espera do toque fatal não se transmite através da tranquilidade do executor involuntário do crime. Segundo Hitchcock (TRUFFAUT, 2002), a passividade do tocador de címbalos é imprescindível para a carga de tensão da cena, uma vez que o músico não tem consciência de ser o instrumento do assassinato.

O personagem de Dorys Day sabe que acontecerá um homicídio e que é somente uma questão de tempo. O suspense desta obra é baseada justamente no componente temporal,

diversamente de *Janela indiscreta*, onde o diretor trabalha com a dimensão espacial²³ (CHABROL; ROHMER, 2002). Cada segundo da cena pesa na expressão desesperada da protagonista, que parece desejar, a todo custo, saltar tal intervalo de tempo. Pior do que o assassinato, é a sua espera. Doris Day não conhece o plano, mas se deixa levar pela intuição, motivada pelo terror experimentado na ocasião. As lágrimas e expressões da atriz envolvem também o espectador. O instinto supera a prudência e o personagem grita no momento exato da batida dos címbalos (Fig. 16, 17 e 18).



Figura 16: O tocador de címbalos



Figura 17: O assassino se prepara



Figura 18: O desespero de Jo

O humor “hitchcockiano” é presente na sequência do jantar, no restaurante marroquino. A comicidade aqui é gestual. O personagem de James Stewart, desajeitado, não se sente à vontade. Sentado no chão e sem talheres, como de costume na região, não sabe onde colocar as mãos e as longas pernas. E em outra cena, quando deve contar à sua esposa sobre o sequestro do filho, o humor se torna mais cruel. Prevendo uma crise nervosa da mulher, dá a notícia somente depois que ela ingere um sonífero. O protagonista adverte: “Engole, ou não te contarei nada”.

²³ Enquanto Doris Day sofre com o tempo do concerto que parece não passar, o fotógrafo de *Janela indiscreta* está imobilizado, com a perna engessada, sem poder transpor o espaço que o distancia do apartamento do assassino. O suspense dos dois filmes está, respectivamente, na dilatação ou compressão do tempo em um e do espaço no outro.

5. O homem errado (*The wrong man*, 1956)²⁴

Trata-se de uma história real, lida por Hitchcock na *Life Magazine*. Na construção do filme, o autor se manteve fiel à realidade. Para tanto, reconstruiu tudo minuciosamente e apareceu antes do início da história, muito sério, para explicar ao público a veracidade dos acontecimentos retratados na película. Foram escolhidos atores pouco conhecidos para interpretarem os protagonistas da trama e alguns papéis secundários foram dados às respectivas pessoas que viveram a história na vida real. As cenas foram giradas nos mesmos lugares do acontecimento. O hospital psiquiátrico do filme é o mesmo em que esteve internada a esposa do protagonista na vida real (Fig. 19). Neste, Hitchcock deixou que os médicos interpretassem eles mesmos. Além disso, o cineasta, na cena em que o protagonista passa a noite na cadeia, fez com que Henry Fonda agisse como os detentos da prisão em que girou o filme. *O homem errado* é um exemplo do realismo “hitchcockiano”.



Figura 19: Balestero visita a esposa no hospital

Neste filme, o autor optou por mostrar o ponto de vista de um homem inocente, preso por um crime cometido por outra pessoa. Desta vez, portanto, não é mostrada a perspectiva do detetive que trabalha para libertar um falso culpado. É como se o espectador visse a história com os olhos do acusado, em um cinema subjetivo. Quando Balestero é preso e se encontra no carro da patrulha, é enquadrado o seu rosto em primeiro plano (Fig. 20). Neste momento, a

²⁴ Christopher Emmanuel Balestero, ou simplesmente Manny, é baixista e toca no grupo de jazz do *Stork Club* de Nova York. Bom marido e pai de duas crianças, possui uma vida tranquila, mas com pouco dinheiro. Para pedir um adiantamento da apólice de seguros da esposa, Manny vai ao escritório da empresa de seguros. As funcionárias da empresa o confundem com um ladrão, que tinha assaltado o escritório há pouco tempo. Quando volta para casa, Manny encontra três policiais que o esperam. É levado à delegacia e aos lugares que foram assaltados de recente para um tete-a-tete com as testemunhas. Balestero colabora, pede inutilmente para avisar a família e acaba passando a noite na cadeia. No dia seguinte, aparece diante do juiz e finalmente encontra a esposa. Não possui o dinheiro para pagar a fiança, mas o seu cunhado lhe empresta. O músico contrata um advogado, o jovem penalista Frank O'Connor, que o aconselha a procurar álibis para os dias dos crimes. Mas tudo parece conspirar contra Manny e ele não encontra nenhum álibi. A sua esposa, sentindo-se culpada pelo problema do marido, adoece e é internada em uma clínica psiquiátrica. Durante o julgamento, todas as testemunhas acusam Manny de assalto e quando o caso parece perdido, um jurado faz um comentário em voz alta e o advogado de defesa se aproveita para pedir um novo julgamento (os jurados não podem falar durante o julgamento). A este ponto, o músico está desesperado e começa a perder a fé. Encontra ajuda na mãe, que o aconselha a orar a Deus. Enquanto Manny reza, o assaltante é preso em uma loja, durante um roubo. O delegado percebe a semelhança do ladrão com o músico e consegue a confissão do assaltante para os crimes os quais o músico é acusado. Manny, livre, vai até a clínica pra dar a boa notícia à esposa, mas ela parece ausente e não o escuta. Dois anos mais tarde, a esposa do músico se recupera e a família muda de cidade.

câmera é como os olhos do protagonista que se vira para a esquerda e vê um guarda, depois olha para a direita e tem o outro policial fumando um cigarro. Então, gira-se para a frente e, através do retrovisor, percebe o motorista que o fixa. Fora do carro a vida continua, mas Balestero está ali preso. Ao mostrar o ponto de vista do acusado, Hitchcock dramatiza a história como em um filme de ficção, mesmo se tratando de um acontecimento real. O cineasta consegue, assim, fazer um cinema de ficção, ao invés do documentário.



Figura 20: Na patrulha

O personagem não é um herói que deve escapar para provar a sua inocência e salvar o mundo. É somente uma pessoa comum, que um dia se encontra como em um pesadelo, acusado de algo que não fez. Alguém que do nada se vê excluído da sociedade e com a esposa doente. Por esse motivo, o público não entra na pele do protagonista do filme, mas procede como uma testemunha do sofrimento de um inocente e de sua família. Nas demais obras de Hitchcock o suspense se baseia justamente na identificação do espectador com o protagonista. Para se manter fiel ao fato, o autor não permitiu tal identificação em *O homem errado*. Isso explica a ausência da suspense nesta obra e, conseqüentemente, do típico humor negro “hitchcockiano” (TRUFFAUT, 2003).

A história lida na revista *Life* equivale à concretização do argumento preferido do cineasta: um falso culpado, que precisa encontrar o verdadeiro criminoso. É o tema da culpa e da inocência, da fuga e do medo da prisão tão recorrentes nas obras “hitchcockianas”. Trata tanto sobre a culpabilidade, quanto sobre a fragilidade do testemunho humano e do Poder Judiciário. Compondo uma atmosfera *noir* estão uma iluminação noturna, a descrição de uma cidade hostil e o desespero e loucura manifestados aos poucos nos personagens.

Após perder o processo, o personagem de Henry Fonda segue o conselho de sua mãe e reza. Ele pede, de frente à imagem de Jesus Cristo, por um milagre que o salve. Um primeiro plano da imagem sacra é sobreposta pela enquadramento de uma rua com um homem muito parecido com Balestero. A câmera avança, mostrando em primeiro plano o rosto do desconhecido até que a imagem não se confunda com aquela do rosto do protagonista (Fig. 21). O desconhecido é o verdadeiro culpado e, com a oração de Balestero, será pego pela polícia. É o milagre esperado pelo inocente e, ao mesmo tempo, representa a transferência da culpa, tema recorrente nas obras de um Hitchcock católico.



Figura 21: A transferência da culpa

6. *O corpo que cai (Vertigo, 1958)*²⁵

Boileau e Narcejac escreveram *D'entre les morts* propositalmente para Hitchcock. A história se divide em duas partes diversas. A primeira termina com o suposto suicídio de Madeleine e a segunda vai desde o encontro do protagonista com Judy (muito parecida com Madeleine) até a descoberta de que as duas mulheres são a mesma pessoa. Transformado no filme *O corpo que cai*, o livro teve a sua história preservada, com exceção de apenas um pequeno detalhe: no romance o leitor descobre a verdade sobre as duas mulheres junto com o detetive apaixonado, enquanto no filme o espectador recebe tal informação logo que Judy aparece e, portanto, muito antes do personagem de James Stewart. Em *D'entre les morts* a verdade é uma surpresa final, enquanto que em *O corpo que cai* o cineasta a revela ao público no momento em que o detetive encontra Judy. Uma vez que o espectador detém tal

²⁵ Perseguindo um criminoso sobre os tetos de Los Angeles, o detetive Scotie escorrega e fica pendurado por um milagre em um edifício. O agente que está com ele tenta ajudá-lo, mas perde o equilíbrio e morre. Salvo por sorte, Scotie fica traumatizado com o fato. Por conta da sua fobia de altura, pede demissão da polícia e tenta refazer a sua vida. Vizinha ao detetive está Midge, a sua ex-namorada e atual amiga. Gavin Elster, ex-colega de escola, pede a Scotie para seguir sua esposa Madeleine que acredita ser a reencarnação de um parente distante, Carlotta Valdes. Esta viveu na Califórnia espanhola dois séculos antes. Curioso, Scotie aceita e começa a seguir Madeleine nos seus estranhos trajetos: um grande depósito, um museu onde é conservado o retrato de Carlotta (igual a Madeleine), um pequeno hotel, onde Madeleine desaparece do nada. Scotie a reencontra na Golden Gate, onde a mulher se joga na água, tentando suicídio. Scotie a salva, vira seu amigo e se apaixona por ela, mesmo com a dedicação de Midge. O amor entre Scotie e Madeleine é atrapalhado pelas visões da mulher. Uma noite, ela sonha com uma missão espanhola da época de Carlotta e, para tranquilizá-la, Scotie a leva no dia seguinte na verdadeira Missão de San Juan Baptista. Estarrecida, foge e sobe na torre em que se encontra o sino da igreja. Lutando contra a sua vertigem, Scotie a segue, mas não chega em tempo de impedir o seu suicídio. Desesperado, entra em depressão profunda e fica desempregado. Algum tempo depois, encontra por acaso uma mulher idêntica a Madeleine, mesmo com todos os modos vulgares e a cor diferente dos cabelos. A mulher diz se chamar Judy Barton e aceita o amor de Scotie que tenta transformá-la em Madeleine, vestindo e penteando Judy como a amada morta. No final, Judy revela a realidade: era amante de Galvin Elster, cuja verdadeira esposa estava internada em uma clínica. A pedido do amante, Judy criou o personagem de Madeleine para poder fingir um suicídio e permitir que Gavin obtivesse a herança da esposa morta. Foi a verdadeira esposa de Gavin que caiu da torre da igreja, mas empurrada por ele. O plano era perfeito, mas precisava de uma testemunha incapaz de salvar Madeleine. Conhecendo a fobia de Scotie e a sua vertigem, Gavin o contrata com tudo já programado. Porém, Judy se apaixona por Scotie e conta todo o segredo. O detetive não acredita na história e arrasta Judy até San Juan Baptista e a obriga a subir com ele até a torre do sino. Fora de si, Scotie não acredita no amor de Judy e admite amar Madeleine. Judy se desequilibra e cai da torre.

informação, pergunta-se sobre qual será a reação de James Stewart quando descobrir a realidade. O suspense do filme é criado com base nesta interrogação (TRUFFAUT, 2002).

Quase todos os filmes de Hitchcock possuem um ritmo rápido e passagens de improviso, mas *O corpo que cai* é diferente. Este é um filme lento, com um ritmo que, segundo Truffaut (2002), poderia ser definido como contemplativo e natural. Na justificativa de Hitchcock (*Ibid*), isto se dá porque a história é contada a partir das emoções e do ponto de vista de um homem apaixonado.

A abertura é um outro particular interessante do filme e foi criada por Saul Bass²⁶. A partir do espiral de apresentação da obra, o espectador entende que a história é como um círculo que nunca se fecha (Fig. 22). A abertura serve como uma introdução explicativa sobre o que acontecerá na obra.

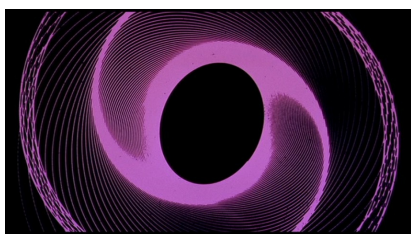


Figura 22: A vertigem

Em *O corpo que cai* o sexo é abordado de forma perturbadora. O protagonista, ao encontrar Judy, esforça-se para recriar nesta a imagem da mulher amada e que ele acredita estar morta. É o que Hitchcock chama de “sexo psicológico”. O personagem de James Stewart recria a imagem de uma pessoa morta, porque deseja fazer sexo com ela. Trata-se, portanto, de um caso de necrofilia (TRUFFAUT, 2002). O protagonista escolhe cuidadosamente cada vestido e sapato a serem usados por Judy, como se fosse um maníaco. Segundo Hitchcock, é como se o personagem tentasse despír Madeleine ao invés de vestir Judy (*Ibid*). E quando Judy pinta os cabelos de loiro, o detetive apaixonado só se dá por satisfeito depois que ela os prende como fazia Madeleine. “O que isso quer dizer? Quer dizer que está quase nua (Judy) na frente dele, mas se recusa a tirar a calcinha. Então James Stewart se mostra suplicante e ela diz: ‘Ok. Tudo bem’, e volta para o banheiro. James Stewart espera. Espera que retorne nua desta vez, pronta para o amor” (*Ibid*, pg. 203).

A primeira parte do filme é caracterizada pelo *voyerismo* seja do protagonista que do público, pois ambos estão a olhar, espiar as ações diárias de Madeleine. Quando o detetive segue a mulher até o cemitério, esta parece sempre muito misteriosa. Tal detalhe é propositalmente causado pelo autor. Para tanto, Hitchcock utilizou filtros de neblina nas enquadramentos, obtendo um efeito de verde no reflexo da luz do sol. E quando na segunda

²⁶ Saul Bass criou também as aberturas de *Intriga Internacional* e *Psicose*.

parte o detetive encontra Judy, esta mora em um hotel com uma placa em neon verde que pisca continuamente. A moradia da mulher foi escolhida de propósito pelo cineasta para criar uma área de mistério com a luz verde refletida em Judy quando ela sai do banheiro e o detetive a espera (Fig.23). “(...) é iluminada pelo neon verde, volta realmente do banheiro dos mortos” (TRUFFAUT, 2002, pg. 204). Em seguida, a câmera mostra James Stewart que a fixa e depois enquadra Judy, mas desta vez sem efeito, pois o detetive voltou à realidade. Por um momento, ele viu Madeleine em Judy, mas se dá conta do medalhão e entende a verdade.



Figura 23: Judy vestida como Madeleine

Na sequência inicial do filme Hitchcock conjuga o mecanismo do suspense ao horror de precipitar no vazio, à fascinação pela vertigem. Na cena, James Stewart se recupera de um acidente de trabalho na casa da ex-namorada, um apartamento de um prédio alto em São Francisco. Otimista, tenta explicar à amiga como conseguirá superar a doença que lhe leva à vertigem: aos poucos manterá os pés longe do chão, subindo, por exemplo, em um pequeno banco. Este está muito perto da janela, que, felizmente, está fechada. O banco é muito baixo e é necessário aumentar a altura (Fig. 24). Sem perceber que se aproxima ainda mais da janela e de forma perigosa, o detetive, confiante, sobe. A câmera mostra os pés ainda incertos no equilíbrio. O protagonista olha para baixo e, ao invés do chão do apartamento, vê a rua através da janela. A tensão provocada pela *mise-en-scène* orquestrada pelo cineasta explode e resulta na crise que termina a sequência: o detetive se desequilibra, mas cai dentro do apartamento, nos braços de Midge. Esta mesma vertigem acompanhará o personagem de James Stewart por todo o filme e será transmitida também ao espectador, à medida que se evoluirá a história e a consequente necrofilia do personagem. O outro aspecto da vertigem de Scotie é a sua associação ao sentimento de culpa do protagonista: primeiro pela morte do colega policial no início do filme e depois pela morte de Madeleine. O efeito de distorção, símbolo da vertigem na cena em que Scotie tenta subir as escadas para salvar a sua amada, é obtida por Hitchcock com um *travelling en derrière*²⁷, combinado com um zoom para frente. O autor levou quinze anos pesquisando até conseguir o efeito desejado. A técnica criada foi uma inovação na época e somente a realização daquele enquadramento custou dezenove mil dólares.

²⁷ A câmera se afasta para trás.



Figura 24: Stewart desafia a vertigem

7. *Intriga internacional (North by Northwest, 1959)*²⁸

Intriga Internacional é a síntese do trabalho realizado por Hitchcock nos Estados Unidos (TRUFFAUT, 2002). O herói Roger Thornhill (Cary Grant) atravessa a pátria parte por parte. Homenageia os lugares mais simbólicos do Norte da América, desde o Palácio das Nações Unidas até o Monte Rushmore.

Dentro da lógica da vida real, a trama pode parecer inverossímil. Uma reunião de situações irreais, que estimula, mais do que qualquer outro filme do autor, o exercício interpretativo. Isso porque o enredo funciona somente como um pretexto do diretor para o trabalho com as imagens. A Hitchcock não interessava o quanto uma ação pudesse ser verossímil ou não. O importante para o cineasta era a qual construção obedeceria a estrutura

²⁸ O protagonista é um publicitário norte-americano, Roger Thornhill. Confundido com o agente federal Kaplan por um grupo de espíões, é sequestrado e levado à vila onde se encontra o chefe da organização, Philip Van Damm. Este o interroga, mas não acredita nas suas explicações. Obrigado a embebedar-se, Roger é colocado num carro para morrer. Mesmo bêbado, foge com o carro até ser pego pela polícia. De frente a um juiz, pede aos agentes que o sigam até a residência Townsend em que esteve prisioneiro, mas naquele lugar a polícia não encontra nenhum indício de espíões. Confuso, Roger vai até o prédio das Nações Unidas, onde encontra o verdadeiro Townsend e pede explicação. Antes que seja dito qualquer coisa, Townsend é assassinado no meio da multidão e Roger é tido como o culpado por possuir nas mãos a arma do crime. Neste meio tempo, o público descobre que o agente Kaplan nunca existiu e é uma criação do serviço secreto americano para despistar Van Damm. Em conversa com os seus agentes, o chefe dos “bons” espíões, conhecido como “o Professor”, explica a verdade, mas decide que Roger não será protegido para não levantar suspeitas entre o grupo de Van Damm. Enquanto isso, Roger pega o trem para Chicago e encontra a sensual e atraente Eve Kendall. É evidente para o público (mas não para o protagonista) que Eve está envolvida com os inimigos de Roger. A mulher o ajuda a fugir dos policiais e o manda para um campo deserto, lugar de encontro com o misterioso Kaplan. Ao invés deste, aparece um teco-teco lançador de desinfetante tóxico, que tenta matar Roger. O protagonista consegue se salvar e reencontra Eve, que está com Van Damm em um leilão de raridades. Enfrenta os dois, mas acaba em uma armadilha. Para se salvar, incomoda os presentes no evento e é levado pela polícia. Encontra “o Professor”, que lhe explica a verdade e informa que Eve colabora com o serviço secreto americano e está em perigo por conta da inconveniente intervenção de Roger. A única solução é se entregar aos inimigos e simular a sua morte na frente do grupo de Van Damm. Roger vai até um bar, de frente ao Monte Rushmore, para encontrar Van Damm, seus cúmplices e Eve. Em um dramático confronto, Eve pega uma arma e dispara contra Roger. As balas não são de verdade, mas Van Damm não percebe o truque porque é distraído pela chegada de uma ambulância. Após uma conversa com Eve, por quem está apaixonado, Roger tenta impedi-la de seguir Van Damm, mas ela escapa e volta ao convívio com os criminosos. Aqui, Van Damm encontra a arma usada por Eve graças ao cúmplice Leonard. Desmascarada, tenta fugir com Roger. Sem alternativas, os dois ficam pendurados nas estátuas do Monte Rushmore. Alí, Roger luta contra os criminosos e consegue se salvar por milagre. Eve está

narrativa, com a única finalidade de envolver o espectador na ficção, convencendo-o, emocionando-o. Assim, as imagens deveriam ser pensadas em função do efeito e não da realidade, num perfeito controle do espaço e do tempo – categorias modeláveis, podendo ser modificadas em função da liberdade criativa. Por exemplo, a cena do diálogo entre Cary Grant e Leo G. Carrol na pista do aeroporto. Na ocasião, o protagonista conta ao outro personagem tudo o que lhe aconteceu desde o início do filme, ou seja, narra dois terços iniciais do enredo. Hitchcock, opta por cobrir parte do diálogo com o barulho de um motor de avião. Assim, o público não precisa assistir a pelo menos três minutos de conversa, onde o argumento é já conhecido pelo espectador. Neste caso, o autor faz com que o público perca a noção do tempo, uma vez que o diálogo passa a durar somente três segundos.

Enquanto *O corpo que cai* é o filme da noite, da neblina, dos espirais, a sucessiva obra de Hitchcock, *Intriga Internacional*, é o filme das linhas diretas, da transparência. Nesta obra, o autor consegue afrontar sem ambiguidade e distorção a atração sexual e a conjugação física dos corpos (Fig. 25). Aqui, é presente a representação do ato sexual, sem nenhum juízo moral. O título em inglês, *North by Northwest*, traduz o percurso físico feito pelo protagonista do filme, mas é também uma metáfora ao amadurecimento sexual do herói. No início, ele é um publicitário bem-sucedido, mas com uma vida desinteressante e sem uma relação amorosa fixa. Num trem, conhece uma linda e franca mulher, com quem passa a noite. O protagonista não está acostumado com mulheres seguras, decididas, que sabem o que querem e dizem o que pensam. No decorrer do filme, descobre-se apaixonado por ela. No final da história, os dois se casam. A paixão do casal floresce à medida que a trama de perseguição e fuga se desenlaça. E já na hora do clássico *The End*, Hitchcock mostra um trem que entra em um túnel, uma analogia à união dos corpos de Roger e Eve quando estão finalmente a sós (Fig.26).



Figura 25: O par romântico

para cair, mas Roger a salva. Leonard intervém e tenta matar os dois. Chega a polícia e Leonard morre. No trem para Nova York, casados e felizes, Roger e Eve se beijam, finalmente a sós.



Figura 26: A hora do *The End*

A cena em que Cary Grant está só num campo aberto é um diferencial no filme. Dura sete minutos e é muda, composta basicamente pelo barulho de veículos. Inicia muito antes da chegada do teco-teco. Desta vez, na construção do suspense, Hitchcock não recorreu ao uso da montagem acelerada, com enquadramentos sempre mais curtos como feito em *Frenesi*²⁹. As enquadramentos aqui possuem a mesma duração. A intenção do autor não era a de trabalhar com o tempo, mas com o espaço, mostrando as diferentes distâncias percorridas pelo protagonista, enquanto procurava por um refúgio para se esconder, sem encontrá-lo (Fig.). A sequência mostra o personagem muito antes de aparecer o avião na tela. O espectador precisa acompanhar toda a trajetória do protagonista para ter consciência do que está acontecendo: um avião perseguirá o personagem e este escapará, procurando em vão por um refúgio. O público é assim preparado para cada ação do avião, um inimigo muito superior a Cary Grant.



Figura 27: Grant foge do teco-teco



Figura 28: Sem refúgio, esconde-se no trigal

Intriga Internacional é uma história de espionagem totalmente apolítica, onde um homem comum é confundido com um espião que não existe e, conseqüentemente, perseguido pelo inimigo. Neste *thriller*, o perigo e a salvação vêm exclusivamente de um único homem: o protagonista. A cena em que o pequeno avião persegue Roger Thornhill comprova tal afirmação. É como se o protagonista combatesse o inimigo que ameaça a segurança do mundo.

8. *Psicose (Psycho, 1960)*³⁰

O tema do horror e do medo se conectam não por acaso com a figura materna neste filme de Hitchcock. O autor aceita o risco de um final não consolador e revela um novo tabú do inconsciente humano: o da figura materna. Em *Psicose*, o cineasta rompe o pacto de cumplicidade com o espectador (a identificação com o herói) para privilegiar o medo no seu estado mais puro (GOSETTI, 2002).

Nesta obra, o medo se confunde com angústia quando nenhum elemento externo é destinado a dar segurança ao público e o terror não vem representado pela violência, mas pela espera desta por parte do espectador. Esta obra é uma contínua alteração de pontos-de-vista pré-definidos: os objetos do cotidiano viram inimigos, a figura familiar que mais protege o ser humano leva à morte e os heróis são assassinados (é o caso de Marion e do detetive) ou se transformam em monstros (como exemplo Norman).

Os primeiros quarenta minutos são marcados por histórias de furto e de remorso. O autor dá diversas pistas falsas ao público sobre o enredo. A intenção de Hitchcock (TRUFFAUT, 2002) é desviar a atenção do público³¹, visando dar maior peso à cena surpresa do assassinato de Marion Crane. Não existe nenhum personagem simpático com o qual o espectador possa se identificar e a estrela do filme (Janet Leigh) é assassinada bruscamente para deixar a cena ainda mais inesperada (*Ibid*).

²⁹ A cena do estupro e assassinato da ex-mulher do protagonista.

³⁰ Marion Crane namora Sam e trabalha em uma imobiliária de Phoenix, Arizona. Sam vende ferramentas na Califórnia. O filme começa com eles em um motel, na hora do almoço. De volta ao trabalho, Marion deve depositar no banco quarenta mil dólares. A tentação é forte: com aquele dinheiro, ela poderia casar com Sam. Marion pega o carro e foge com o dinheiro para a Califórnia. Na noite do dia seguinte, um violento temporal a obriga a dormir no motel de Norman Bates. Este mostra um quarto e a convida para jantar com ele. Norman entra em casa e Marion escuta uma discussão dele com alguém. A voz feminina repreende Norman por ter convidado uma outra mulher para o jantar. Pouco depois, o jovem aparece com sanduíches e reclama da dureza de sua mãe, uma senhora idosa e inválida. Marion se prepara para a noite e sente remorso pelo furto. Tira a roupa, vai para debaixo do chuveiro e é horrivelmente esfaqueada. Ouve-se novamente a voz de Norman com sua mãe: ele a acusa de ter feito mal à cliente. Norman tenta socorrer Marion, mas esta já está morta. Depois de limpar todos os cantos do quarto, livra-se do corpo. Enquanto isso, em Phoenix, dão-se conta do furto e a notícia preocupa Lila, irmã de Marion. Ela encontra Sam na Califórnia, mas ele também não sabe onde se encontra a sua namorada. Simultaneamente, o detetive Arbogast é contratado pela empresa de seguros para encontrar o dinheiro roubado. Arbogast chega ao motel de Bates, onde descobre o registro de Marion. Tenta interrogar a mãe de Norman e entra escondido na sua casa. Enquanto sobe as escadas, é atacado e morre. Sam e Lila não vêem chegar o detetive e vão até a cidade, onde descobrem que a mãe de Bates morreu há dez anos. Enquanto Sam distrai Norman, Lila entra em casa e descobre o cadáver empalhado da senhora Bates, mas o assassino percebe a situação e golpeia Sam. No escuro, Norman, vestido de sua mãe, tenta atacar Lila com uma faca. Sam se recupera e salva Lila. Norman é visitado por um psiquiatra e é descoberta a verdade: a senhora Bates tinha arranjado um namorado e o filho matou os dois, assumindo depois, devido ao remorso, a personalidade da mãe. Este trauma o induz a cometer os assassinatos contra mulheres, para anular qualquer outra presença feminina próxima dele. O sentimento de culpa pode gerar este tipo de comportamento e desencadear uma personalidade esquizofrênica.

³¹ Em inglês, tal recurso se chama *red herring*.

O filme atinge, de forma surpreendente, um primeiro clímax logo no início, com uma violência aterrorizante e totalmente abstrata. No assassinato não são mostradas feridas de faca ou pistas da cor do sangue³² (representado pelo contraste simbólico do preto e branco no banheiro). Tudo é feito com a montagem. São mostradas diversos enquadramentos do corpo do personagem (nenhuma parte tabu). Restam a perda traumática da protagonista e a incerteza absoluta sobre quem sobreviverá. A partir daquele momento, a história pode crescer em emoção baseada somente na lembrança da violência mais imaginada do que vista e, por isso mesmo, mais aterrorizante.

Psicose é uma obra propositalmente em preto e branco. A princípio, Hitchcock não pensava em fazer um filme importante. Com a soma de oitocentos mil dólares, uma equipe televisiva e pouco tempo à sua disposição, girou o filme pretendendo realizar experiências (TRUFFAUT, 2002). O cinema tradicional costumava seguir um esquema narrativo composto pela apresentação do conflito, o desenvolvimento deste, um único clímax e o seu desenlace. No entanto, Hitchcock rompe com a tradição e opta por recriar tal esquema, apresentando três pontos culminantes diversos na obra: a morte da protagonista, a morte do detetive e a busca de Lila pela verdade sobre o desaparecimento da sua irmã (fig. 29 e 30). Para cada um destes momentos decisivos da trama é como se o filme recomeçasse do zero: o furto de Marion, a sua fuga e a sua inesperada morte³³; a investigação do detetive e o seu precoce assassinato³⁴; o envolvimento de Lila e Sam na procura de Marion e, finalmente, a descoberta da verdade. São três histórias que poderiam ser perfeitamente divididas em três filmes diferentes e que, unidas em uma só película, ajudam a desnortear o espectador sobre qual será o desenlace da trama. Por esse motivo o público não sabe nunca o que esperar nesta obra.



Figura 29: A morte do detetive

³² O sangue na verdade é chocolate.

³³ O público, ao assistir a conversa da protagonista com Norman, espera que Marion, tomada pelo remorso, volte à Phoenix e entregue o dinheiro. No entanto, ela é assassinada.

³⁴ Mais uma vez Hitchcock brinca com o público, surpreendendo-o. Quando o detetive está para descobrir a verdade sobre Norman, este o assassina. Ainda não é o fim do filme.



Figura 30: Finalmente, a verdade: é Norman o assassino

Psicose é um filme com muitas cenas mudas. Aqui, não interessa tanto a história, porque é a câmera a operar todo o trabalho e a fazer desta uma obra clássica do cinema. A inesquecível e chocante cena do chuveiro, por exemplo, foi realizada em sete dias para obter setenta posições de câmera, mais tarde transformadas em quarenta e cinco segundos de filme (TRUFFAUT, 2002). O mérito do impacto provocado pela cena é do trabalho feito na sala de montagem. A produção de sentidos se dá através da total fragmentação das imagens, visando obter uma rápida sequência de diferentes pontos-de-vista (Fig. 31, 32, 33 e 34). A montagem serve para confundir o espectador a respeito da identidade do verdadeiro assassino. Não existem diálogos, mas a incisiva música de Bernard Herrmann, responsável por aumentar a carga dramática da cena³⁵. Em nenhum momento aparecem partes censuradas do corpo nú da protagonista. A propósito, Hitchcock (TRUFFAUT, 2002) revelou ter contratado uma modelo para dublar Janet Leigh. Desta, o autor gravou somente as mãos, as costas e a cabeça.



Figura 31: O assassino

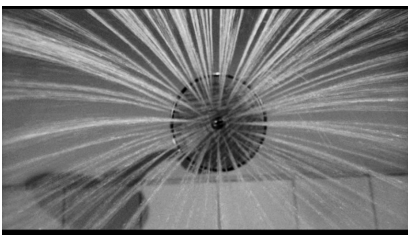


Figura 32: O chuveiro

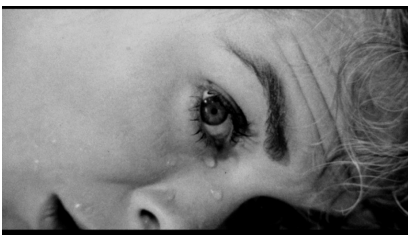


Figura 33: A vítima

³⁵ Hitchcock não queria música na cena do assassinato embaixo do chuveiro, mas foi convencido após ver a partitura musical feita por Bernard Herrmann (TRUFFAUT, 2002).

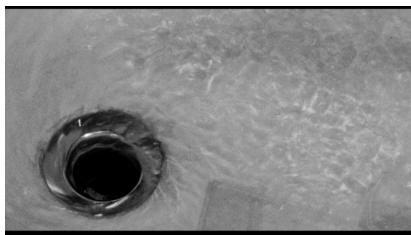


Figura 34: A vida escorre pelo ralo

A sequência da ducha começa no banheiro, logo após a entrada de Marion. O roupão cai, mostrando somente as pernas do personagem. É enquadrada a cortina e através desta é possível ver Marion. Alguns primeiros planos da atriz são alternados com um outro da água que cai da ducha. A câmera enquadra Marion e a cortina semitransparente mostra a imagem de uma mulher que se aproxima. O assassino é mostrado de frente, mas contra a luz e não é possível reconhecê-lo. A cortina se abre e a atriz se gira. Um primeiro plano do rosto de Marion mostra o seu desespero, com a boca que grita. Hitchcock com a imagem do assassino contra a luz sugeria ao público que o criminoso fosse a senhora Bates. O espectador não deveria imaginar que se tratava de Norman travestido de sua mãe. Para tanto, o autor esteve atento também à altura do personagem, superior àquela de sua mãe, e evitou mostrar enquadramentos amplos. Por isso a preferência do cineasta pelos primeiros planos e imagens do alto, que serviram pra reduzir a altura do ator.

Os enquadramentos usados para mostrar o assassinato são muito significativos. Nestes se vê um zoom da mão suplicante de Marion e seu rosto marcado por expressões de dor até o último suspiro. Parece querer aproximar o espectador do sofrimento da vítima até entrar nos seus olhos. São enquadrados a faca, o rosto de Marion, a cortina que se rompe e seus anéis que caem, além dos pés e mãos da vítima. O sangue desce até escorrer pelo ralo, enquadrado pela câmera. A cena termina com um *close-up* dos olhos de Marion. Uma metáfora à fugacidade da vida, que escorre junto com a água.

9. Os pássaros (*The Birds*, 1963)³⁶

³⁶ Melanie Daniels – uma aristocrata de São Francisco – e o advogado Mitch Brenner se encontram por acaso em um negócio de animais, onde Melanie compra o mesmo casal de periquitos (os *Love Birds*) que Mitch pensava de dar como presente à sua irmãzinha. O advogado vai à Bodega Bay, uma cidade do interior, onde costuma passar o fim-de-semana com a família. Melanie, sem ser vista, também decide ir à cidadezinha e com um barco vai ao encontro dos Brenners, levando consigo os passarinhos. Mitch encontra de surpresa Melanie e a defende de um pássaro que, improvisadamente, tenta atacá-la. Mitch convida Melanie para jantar na sua casa, mas o evento é marcado pela hostilidade da mãe do advogado contra a convidada. De volta à casa onde está hospedada, Melanie se confidencia com Annie (a proprietária da casa) e esta revela ser a ex-namorada de Mitch e que a

A história de *Os pássaros* é inspirada no livro de Daphne du Maurier, aproveitando deste somente a idéia inicial: pássaros tomados por uma espécie de fúria atacam humanos, iniciando pelo campo até chegar na grande cidade, nas escolas, dentro das casas. Do romance, Hitchcock não usou nem mesmo o dado real sobre a epidemia de raiva para explicar a ira das aves. Aliás, na obra não existe nenhuma explicação para o ataque dos pássaros. À medida que o filme progride, os pássaros se tornam mais escuros, violentos e numerosos.

Diferentemente dos demais filmes de Hitchcock, em *Os pássaros* não tem um assassino ou falso culpado. Permanece sim o suspense, o mistério e o medo comuns nas obras “hitchcockianas”, mas desta vez acompanhados de um toque sobrenatural.

Não existe um motivo em particular para as agressões das aves e é aí que reside o terror do filme. Os ataques acontecem de forma inesperada, atingindo os humanos, até então criaturas em segurança, seres superiores aos pássaros. Os mesmos humanos que antes capturavam, colocavam em gaiolas, caçavam e comiam os inofensivos pássaros, agora vêm invertidos os papéis com as aves. Algo que parecia absurdo, um delírio, no filme se torna possível. De repente, os pássaros são tão perigosos, quanto uma bomba atômica, fato que aterroriza o espectador.

E quem são os pássaros assassinos que atacam os habitantes de Bodega Bay? A fúria homicida das aves terá fim ou a conclusão do filme com a fuga dos personagens centrais será em vão? Os ataques das diversas e comuns aves – canários, pombas, corvos, entre outros – são o ponto central do filme e suscitam angústia, ao mesmo tempo que orientam as imagens em direção de cores sempre mais escuras, panoramas selvagens, tensões dramáticas e destinadas a uma conclusão sem o tradicional *The End* – até então sempre usado por Hitchcock e demais cineastas hollywoodianos da época. Por esse motivo, *Os pássaros* é uma obra aberta a interpretações política, religiosa, social e ecológica, além de apocalíptica como o bêbado que no filme anuncia o fim do mundo (Fig. 35).

relação acabou por causa da mãe do advogado. Um barulho interrompe a conversa: é um pássaro que se bate contra a porta. No dia seguinte, no aniversário da irmã de Mitch (Cathy), um grupo de pássaros corre atrás das crianças, felizmente sem consequências. Tal estranho acontecimento assusta Melanie, que acaba ficando na casa dos Brenners. À noite, pássaros invadem as ruas e entram na sala de jantar. De manhã, a senhora Brenner vai visitar um conhecido e o encontra morto, sem os olhos, junto a alguns pássaros mortos. Aterrorizada, volta à casa e enquanto Mitch vai ao local do assassinato, Melanie vai à escola em que estuda Cathy. A escola é rodeada por um ameaçador grupo de corvos. Com a ajuda de Annie, Melanie consegue salvar as crianças. Annie morre salvando Cathy. Em casa, os Brenners e Melanie fecham portas e janelas para resistir ao próximo ataque, que acabará com Mitch ferido na mão. Os pássaros conseguem entrar no andar de cima e Melanie se salva por pouco. Aproveitando-se de um momento de trégua, a família corre para o carro e foge. Os pássaros estão em toda parte, prontos para atacar. A rádio avisa que Bodega Bay foi evacuada. Cathy acaricia o casal de passarinhos que, até aquele momento, não se tornaram agressivos.



Figura 35: O bêbado apocalíptico

O filme data de 1963, quando ainda não se usava o computador na construção de efeitos especiais para o cinema. Os recursos técnicos artificiais empregados pelo autor foram artesanais. Para tanto, Hitchcock contou com a ajuda do “mago dos efeitos”, Ub Iwerks – no filme, recebe os créditos como consultor visual – e do pintor Albert Whitlock. A trilha sonora é de Bernard Herrmann e não possui música. É composta somente por barulhos e sons emitidos pelos pássaros, mas montados precisamente como em uma partitura musical.

Hitchcock construiu o filme de modo que o público nunca saiba qual será a próxima cena. O autor só permite ao espectador imaginar que os ataques serão sempre mais violentos. Na primeira parte, o filme é mais psicológico e somente a última enquadramento de cada cena mostra a ameaça dos pássaros. Por exemplo, na cena em que Mitch encontra Melanie em Bodega Bay e a salva de um pássaro. E ainda quando Melanie conversa com Annie e o discurso é interrompido por um pássaro que se bate contra a porta de casa.

Na cena em que Melanie vai de barco à casa dos Brenners não existem diálogos. Desde a subida da protagonista no barco, passando pela sua chegada na casa do advogado, pela sequência em que Mitch a avista e pega a estrada de carro, até a chegada de Melanie no porto de Bodega Bay e o ataque do pássaro não existem diálogos. São cinco minutos de cinema mudo, onde são as expressões dos personagens que falam. Quando o proprietário do barco vê Melanie partir, é a expressão do homem a mostrá-lo duvidoso da habilidade de Melanie como guia de um barco. A protagonista atravessa as águas, avista Mitch, entra na sua casa deixa o casal de pássaros e volta para o barco. Dalí, assiste Mitch entrar em casa e sair curioso à sua procura. Aqui também é a expressão surpresa e contente de Mitch que fala. O advogado pega a estrada em direção ao Porto de Bodega Bay, enquanto Melanie segue o mesmo destino de barco. Os únicos sons presentes são os do barco e o da natureza. A sequência muda é interrompida pelo ataque de um pássaro. Toda a cena é uma homenagem ao cinema mudo. Como afirmava o autor (TRUFFAUT, 2002), deve-se preservar o modo cinematográfico de fazer cinema, privilegiando os elementos visuais, ao invés dos diálogos. Para Hitchcock, “Os filmes mudos são a forma mais pura do cinema” (*Ibid*, pg. 51). O cineasta (*Ibid*, pg. 52) sobre o triunfo do diálogo diz: “Com o advento do sonoro o cinema se enrijeceu bruscamente em uma forma teatral (...). O efeito de tudo isso é a perda de um estilo

cinematográfico”. A sequência da chegada do barco com a protagonista é justamente a prova de que, segundo o cineasta inglês, o diálogo não é imprescindível na construção de uma cena.

Um agricultor aparece morto em casa, sem os olhos. É o primeiro assassinato cometido pelos pássaros no filme. Melanie preocupada vai até a escola de Cathy para se certificar de que a menina está a salvo. Hitchcock enquadra a protagonista sentada num banco e atrás dela o parquinho da escola. Enquanto Melanie, tranquilamente, prepara-se para fumar um cigarro, a câmera mostra um pássaro que se acomoda no brinquedo atrás dela. Hitchcock utiliza a montagem para exibir Melanie distraída, enquanto os pássaros chegam, aos poucos, no parque da escola. Somente o espectador enxerga o perigo. Quando Melanie se dá conta do eminente ataque, corre para dentro da escola e alerta a professora. Antes de mostrar as crianças que fogem da escola, o cineasta enquadra os numerosos pássaros como símbolo de poder e ameaça. As crianças correm desesperadas das criaturas assassinas (Fig. 36). São enquadrados pássaros agarrados nas crianças, uma menina que cai no chão, perde seus óculos e implora por socorro (Fig. 37). Uma alusão ao filme *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potëmkin*, 1925) de Eisenstein, em particular à cena da *Escadaria de Odessa*, onde o autor russo mostra, com a montagem, a exagerada violência do exército do Czar da Rússia e o desespero do povo que foge, suscitando piedade no espectador – como exemplo, o momento em que uma jovem mãe é atingida e morre, sem poder conter o carrinho com seu filho, que desce descontrolado pelas escadas. A montagem de Eisenstein gera a emoção no público e a progressiva velocidade dos enquadramentos dá uma espécie de realismo ao filme. Hitchcock emprega a técnica utilizada pelo cineasta russo para causar o mesmo efeito em *Os Pássaros*.



Figura 36: O ataque à escola



Figura 37: Uma menina cai e perde os óculos

No filme aqui analisado o terror aparece associado ao humor negro, na boa medida “hitchcockiana”. Após o ataque à escola, Melanie liga de um bar para o seu pai, o proprietário de um importante jornal de São Francisco. Enquanto a protagonista explica o ocorrido ao pai,

as pessoas presentes no bar não conseguem conter a curiosidade e prestam atenção à sua conversa, sem nenhum pudor. Em um dado momento, Melanie chega a ser interrompida por uma senhora “sabe-tudo”, que a corrige quanto à diferença de dois tipos de pássaros. A senhora é uma ornitóloga e diz conhecer tudo sobre as aves. Com arrogância, nega a história sobre o ataque à escola contada por Melanie (Fig. 38). Esta jura sobre a veracidade dos fatos relatados, mas a senhora, do alto da sua sabedoria, ignora-a. A ornitóloga afirma ser impossível um ataque do gênero, uma vez que as aves são criaturas inofensivas e acusa a raça humana de maltratar os pássaros. O discurso é interrompido pela garçonete que grita, indiferente à conversa e ao fato, o pedido de uma cliente: “Peru assado com batatas”. Durante todo o discurso, um bêbado alí presente afirma ser o fim do mundo e cita um trecho da bíblia. A garçonete o escuta desdenhosa e responde com uma outra citação do livro sagrado, a qual censura o alcoolismo. O bêbado conhece bem a referida passagem da bíblia, mas continua a beber sem se importar com o comentário. A senhora “sabe-tudo” continua a negar o ocorrido e quando um capitão conta o ataque dos pássaros a seu barco, a senhora dá a culpa aos peixes. À garçonete não interessa a discussão, mas o *bloody mary* pedido por um cliente e que o *barman* ainda não fez, porque está mais interessado na conversa dos outros. Um outro cliente chega e inicia o discurso de que os pássaros deveriam ser exterminados da face da Terra. Outra vez o bêbado anuncia o fim do mundo. A conversa é interrompida por um novo ataque, que leva o caos ao centro da cidade. Após o ocorrido, a ornitóloga “sabe-tudo” se esconde para não comentar o fato. Durante a conversa no bar, os personagens comentam os ataques, sem parecerem preocupados com a gravidade dos fatos, assustando as crianças alí presentes. Os diálogos, embora tratem de um problema sério, soam em um tom cínico e sarcástico, onde Hitchcock parece ironizar com as contradições dos seres humanos e seus comportamentos.



Figura 38: O diálogo no bar

10. *Frenesi (Frenzy, 1972)*³⁷

³⁷ Londres é aterrorizada pelo “assassino das gravatas”, um *serial killer*. O ex-piloto de aviação Richard “Dick” Blaney trabalha em um bar e namora a garçonete Babs. É despedido pelo proprietário do comércio, sob a acusação de furto. Sem dinheiro e furioso pela falsa acusação, Dick encontra o amigo Bob Rusk – um comerciante de frutas e verduras do mercado de *Covent Garden* – que oferecerá a sua ajuda a Dick no caso de

Um longo *travelling*³⁸ apresenta Londres, com a câmera que sobrevoa o rio Tâmesa e desce para enquadrar, aos poucos, um grupo de pessoas reunidas em torno a um comício, onde o orador promete a despoluição e o fim do despejo de dejetos no rio em questão. Uma música de fundo acompanha a cena e cria uma atmosfera de elevação da capital inglesa. É quando um homem avista o corpo de uma mulher morta, jogado como um dejetivo no rio. Assim começa o penúltimo filme de Hitchcock. Do maior para o menor. Do alto para o mais baixo. Do céu de uma linda Londres para o que tem de mais sujo na cidade. O *travelling* adotado pelo cineasta eleva a capital inglesa, para então desconstruir a sua supremacia. É o início de *Frenesi*, a obra-testamento de Hitchcock.

Frenzy significa frenesi, um estado mental violento, quase chegando à loucura. Próprio do assassino, que será mostrado nos primeiros quinze minutos do filme. A história une duas vertentes dos enredos de Hitchcock: o percurso de um homicida (mostrado em *A sombra de uma dúvida*, *Pavor nos bastidores* e *Psicose*)³⁹ e o sofrimento de um falso culpado que precisa provar a sua inocência (como em *A tortura do silêncio* e *O homem errado*)⁴⁰. Apresenta-se como uma rede de palavras sobre o tema assassinato, que se cruzam em continuação. Uma história onde todos se conhecem: o assassino, o inocente, as vítimas e as testemunhas.

qualquer necessidade. Mas orgulhoso, Dick prefere ir à procura da sua ex-mulher Brenda, proprietária de uma agência de encontros. Na ocasião, Dick, bêbado, inflama-se e a secretária de Brenda presencia a cena assustada. Na manhã seguinte, Brenda recebe a visita de um cliente indesejável, rejeitado pelas mulheres inscritas na agência por procurar parceiras sado-masoquistas. O visitante é, coincidentemente, Rusk, amigo de Dick. O comerciante de frutas se tranca na agência para estuprar e estrangular, com uma gravata, Brenda. É Rusk o maníaco procurado pela polícia. Logo depois da saída de Rusk, Dick chega na agência, mas não consegue entrar. Vai embora e, quando sai do edifício em que se encontra o escritório, a secretária o vê passar. Dick será procurado pela *Scotland Yard* como o assassino das gravatas. Sem saber do ocorrido, Dick encontra a sua namorada em um hotel, onde, através das descrições exibidas no jornal, é reconhecido pelos funcionários que o denunciam à polícia. Os dois namorados fogem e o falso culpado encontra refúgio na casa de um antigo amigo. Babs volta ao bar onde trabalha e pede demissão, quando, após brigar com o ex-patrão, encontra Rusk. Este oferece o seu apartamento a Babs para descansar e ela, sem saber que será a próxima vítima, aceita. À noite, com o corpo da última vítima escondido entre batatas, na carroceria de um caminhão, Rusk se dá conta de que, enquanto estrangulava Babs, esta agarrou o alfinete da sua gravata, levando-o consigo. Rusk vai até o caminhão em que se encontra o corpo e, com o automóvel em movimento, como que luta com a morta até conseguir recuperar a prova do seu crime. Dick passa a ser procurado também pela morte de Babs e o seu amigo se nega a ajudá-lo. Desesperado, procura Rusk, que lhe promete ajuda. Depois de colocar as roupas usadas por Babs no momento de sua morte na sacola de Dick, Rusk o denuncia à polícia. Dick descobre a verdade, mas a polícia não acredita nele e a Justiça o condena à prisão. O detetive do caso, incentivado pela sua esposa, desconfia de Rusk e inicia uma investigação a seu respeito. Enquanto o detetive descobre a verdade sobre o assassino, Dick foge da prisão e vai à casa de Rusk, onde encontra o corpo de mais uma vítima. O detetive vai ao apartamento do assassino e encontra Dick de frente para a morta. Quando as suspeitas se voltam outra vez para o inocente, Rusk entra em casa com uma mala para transportar o corpo. O caso é desvendado.

³⁸ Movimento de câmera que permite aproximá-la ou afastá-la, na lateral, frontal ou diagonal.

³⁹ Os respectivos títulos na língua original são: *Shadow of a doubt* (1943), *Stage fright* (1950) e *Psycho* (1960).

⁴⁰ *I confess* (1953) e *The wrong man* (1956).

Frenesi é um retorno às origens “hitchcockianas” não somente porque é girada em Londres, com todos os personagens muito ingleses, mas porque remete ao seu segundo filme *The lodger*. A história de um maníaco assassino, que parece retirado das páginas policiais de um jornal e que deveria aparecer muito real diante dos olhos do público. O realismo moderno e brutal é dominante no filme. E para tanto, o cineasta empregou cada elemento narrativo e estilístico: a cor e a atmosfera em *Frenesi* são muito reais, pois respondem a uma precisa idéia da cidade e são frutos de uma minuciosa escolha de detalhes.

Pela primeira vez, Hitchcock renunciou a protagonistas femininas do porte de Grace Kelly, fascinantes e sofisticadas. Em *Frenesi*, aparecem as mulheres comuns presentes no cotidiano de cada espectador. As atrizes Barbara Leigh-Hunt (Brenda Blaney), Anna Massey (Babs), Vivien Merchant (Mrs. Oxford) e Billie Whitelaw (Hetty Porter) deram ao filme um maior peso realístico, aumentando a carga de veracidade da história parecida com aquelas das páginas policiais.

Em *Frenesi* existe o casamento perfeito entre o humor negro “hitchcockiano” e o crime. O cineasta neste filme integra perfeitamente o macabro com o cômico, durante todo o enredo, articulando precisamente cada elemento de sua narrativa cinematográfica. *Frenesi* é um filme cheio de situações desconcertantes e cômicas, onde o destino reserva a maior de todas as suas “pegadinhas” para os protagonistas da história.

A comida tem um papel importante no filme. A sua função é humorística e ao mesmo tempo simbólica. *Frenesi* é o filme de Hitchcock mais rico de metáforas culinárias. Aqui, o cineasta se diverte, jogando com as cozinhas inglesa e francesa. A esposa do detetive responsável pelo caso do “assassino das gravatas” frequenta um conceituado curso de culinária francesa e pratica em casa estranhas receitas aprendidas nas aulas. Resta a seu marido, como “cobaia”, experimentar tais singulares pratos. Mas o detetive preferiria comer somente a comida inglesa. Os diálogos expõem o conservadorismo gastronômico inglês⁴¹. Hitchcock brinca com a mania francesa de montar pratos com pouca comida e à base de ingredientes pobres, mas com nomes bem pomposos. Nota-se ainda uma relação direta entre a comida e o assassinato, entre o ato de comer e o de assassinar. Todas as cenas de refeição são intercaladas por diálogos ou enquadramentos dos crimes do assassino. Este, por sua vez, será desmascarado justamente por causa da poeira de batata encontrada nas suas roupas.

Chabrol e Rohmer (1957, pg.119) dizem: “Hitchcock demonstra ser um dos maiores inventores não somente de *gags*, mas de formas, que as telas jamais conheceram”. Quem

⁴¹ Somente no final dos anos Sessenta a Inglaterra começou a se abrir para as cozinhas estrangeiras.

assiste *Frenesi* atentamente entende o que os dois cineastas franceses queriam dizer. Por exemplo, a cena em que Brenda, ex-mulher de Dick, é assassinada. O assassino, Rusk, entra no escritório em que Brenda trabalha e inicia um discurso desagradável para, aos poucos, tornar-se violento, estuprá-la e estrangulá-la. No começo da cena, as tomadas são mais longas e aceleram à medida que o criminoso perde o controle de suas ações. A cena de violência culmina com tomadas curtas compostas por planos de detalhes. São enquadrados, em um primeiro plano, o rosto do assassino, a vítima, a gravata, mãos, o assassino, a vítima, a gravata e assim segue até que os olhos da mulher não apareçam num enquadramento (um close-up) paralisados (Fig. 39 e 40). Alí, conclui-se que Brenda está morta. A produção de sentidos se dá através da montagem, com a reunião de pequenos fragmentos. O ritmo e a estrutura audiovisual remetem à clássica cena do assassinato de Janet Leigh em *Psicose*. O efeito é assombro e emoção entre o público, justamente como o previsto por Hitchcock.



Figura 39: O estupro



Figura 40: O estrangulamento

Babs, namorada de Dick, encontra Rusk na saída do bar em que trabalhava, logo após pedir demissão. Rusk a convence de acompanhá-lo à casa. O espectador assiste todo o trajeto dos dois, desde o bar até o apartamento, crédulo e ansioso para ver o crime, como um *voyer*. Hitchcock, como em uma brincadeira sado-masoquista, frustra as expectativas do público *voyer*: acompanha Babs e Dick até a porta do apartamento e faz em tempo de escutar somente a frase do assassino: “Não sei se você entendeu, Babs. Você é o meu tipo ideal de mulher” (Fig. 41 e 42). A porta se fecha e a câmera, com um *travelling* para trás, passa pelas escadas do edifício até chegar à rua. O cineasta utiliza o movimento de câmera para produzir sentido, para fazer o público compreender que Babs está morta. A cena não mostra nem mesmo um grito, pois o barulho e o movimento do mercado impedem que os transeuntes, mais preocupados com as suas próprias vidas, escutem os pedidos de socorro da vítima. Na frente

da câmera passa um mercante transportando um saco de batatas, uma referência à próxima cena.



Figura 41: Babs prestes a ser assassinada



Figura 42: Quando começa o *travelling en derrière*

Com Babs morta, Rusk precisa livrar-se do corpo, colocando-o em um saco de batatas e despachando-o em um caminhão de carga. Enquanto espera a saída do caminhão, percebe que não há mais o alfinete de gravata com as suas iniciais. Este encontra-se em uma das mãos da vítima, que o arrancou enquanto era assassinada. Afoito, Rusk volta ao caminhão para recuperar a prova do seu delito, mas o automóvel parte antes que o assassino atinja o seu objetivo. Tem início uma cena tragicômica, onde o humor negro faz o espectador esquecer que ali tem um assassino e o corpo de sua vítima. O público ri, enquanto o criminoso luta desesperadamente: primeiro, contra o saco de batatas e, depois, contra as partes do corpo de Babs, que parecem atacar o seu assassino. A luta de um vivo contra uma morta, onde, a princípio, esta última parece vencer. Rusk chega a quebrar os dedos da defunta (Fig. 43, 44 e 45). Ao mesmo tempo que tenta recuperar o alfinete, o antagonista precisa esconder-se do motorista do caminhão e dos carros que cruzam o automóvel na estrada. O espectador, envolvido no desespero do antagonista, experimenta a mesma tensão de Rusk. Esquece que se trata de um assassino e chega a torcer a seu favor. Outra vez, Hitchcock fala com a *mise-en-scène* e produz sentido com a montagem das cenas.



Figura 43: Babs segura o alfinete



Figura 44: O assassino quebra os dedos da morta

CAPÍTULO IV

1. *Um só pecado (La peau douce, 1964)*⁴²

Uma mão feminina recebe os carinhos de outra masculina, a qual possui uma aliança de casamento. Em seguida, outra mão de mulher entra em cena para acariciar aquela masculina e brincar com a sua aliança. É a abertura de *Um só pecado*, onde são apresentados não somente os nomes da equipe de produção, como também a síntese do que acontecerá no filme: um triângulo amoroso, com a instabilidade da monogamia no centro da discussão⁴³.

Quinta obra do autor, *Um só pecado* é um trabalho autobiográfico, enriquecido com detalhes de fatos verídicos tirados dos jornais. Naquele momento, Truffaut enfrentava uma crise no casamento. Ele, assim como o protagonista, cometeu um adultério e girar um filme com tal temática era como compartilhar um pouco da sua intimidade com o público. Não à toa, o cenário do lar dos Lachenay foi o apartamento em que Truffaut viveu com a sua família. A identificação do autor com a história do protagonista era tanta, que o seu matrimônio não resistiu às gravações do filme. Como se houvesse passado por uma auto-análise, Truffaut se divorciou da esposa logo após a estreia de *Um só pecado* (GILLAIN, 2000).

Mas o realismo desta obra não está somente no cenário do apartamento do protagonista. Ao roteiro do filme, o cineasta agregou detalhes retirados de duas famosas histórias de crime passionai dos anos sessenta, na Europa. Um certo Pierre Jacoud⁴⁴, elegante advogado e bem casado, mantinha uma antiga relação extra-conjugal com Linda Baud. Esta, sem suportar as humilhações as quais era submetida devido à clandestinidade da sua história amorosa, deixa o amante por outro. Como vingança, Jacoud envia ao novo namorado de Baud

⁴² Pierre Lachenay, escritor famoso, é casado com Franca e com ela tem uma filha, Sabine. Durante uma viagem à Lisboa, conhece a jovem aeromoça Nicole. Pierre a paquera discretamente, até que os dois viram amantes. De volta a Paris, decide revê-la. Encontrar-se entre um avião e outro é pouco romântico e muito desconfortável. Além disso, Pierre é famoso e tem medo de fofocas e escândalo. Um dia, decide levar a amante a um seminário em Reims. Para não ser descoberto, coloca Nicole em situações desagradáveis. Finalmente, consegue levá-la a um hotelzinho no campo, onde ficam tranquilos e ele fotografa Nicole. De volta à casa, briga com a esposa que desconfia do sumiço do marido. Ele aproveita a ocasião para pedir o divórcio. Pierre planeja casar com Nicole e a leva pra conhecer o apartamento, ainda em construção, que ele pensa em comprar para os dois. Nicole recusa a proposta de casamento e Pierre, desorientado, tenta falar com a esposa para fazer as pazes. Tarde demais, pois Franca encontrou no sobretudo do marido um recibo para retirar algumas fotos feitas por Pierre. São os retratos dele com a amante. Enfurecida, Franca veste um casaco e pega um fuzil carregado. Vai até o restaurante em que almoça Pierre e o mata.

⁴³ O autor utilizou o mesmo tema em *Jules e Jim (Jules et Jim, 1961)*, mas, diferentemente de em *Um só pecado*, o triângulo é composto por dois homens e uma mulher.

fotos desta nua, tiradas por ele mesmo. Foi acusado de assassinar o pai de Linda enquanto tentava recuperar as fotos. Uma das provas do crime foi o sobretudo de Jacoud com uma marca de sangue, entregue por ele à sua esposa para ser mandado à lavanderia (GILLAIN, 2000). No filme de Truffaut, são reaproveitados os detalhes das fotos da amante (Fig. 45), a roupa enviada pela senhora Lachenay à lavanderia – também nesta história este ítem traz consigo a prova do crime do marido: o comprovante das fotos que permitem à esposa descobrir o adultério – e o sobretudo usado na hora do assassinato. Além disso, Pierre Lachenay é muito parecido com Jacoud em seus modos burgueses, no seu envolvimento em uma história clandestina, obrigado a se esconder com medo do julgamento da sociedade e portador de uma culpa cujo peso não consegue suportar e enfrentar. Ambos são fortes socialmente, mas frágeis no amor (*Ibid*).



Figura 45: A prova da traição

O outro caso aproveitado pelo autor foi o da jovem Nicole Gérard. No horário de almoço, a senhora Gérard invadiu um restaurante e com um fuzil assassinou o marido, culpado por abandoná-la. Era a resposta de Truffaut aos críticos que considerassem o final do filme inverossímil (GILLAIN, 2000).

A instabilidade do casal, a prisão do casamento e o triângulo amoroso compõem a temática deste filme, mas, principalmente, servem como argumento para a aplicação da linguagem cinematográfica de Truffaut. Em uma análise da construção desta obra, evidencia-se a presença da influência do estilo “hitchcockiano” em particulares assaz importantes do modo de fazer cinema deste cineasta francês. A abertura descrita no primeiro parágrafo deste texto, por exemplo, cumpre a mesma função da apresentação de *O corpo que cai* (1958), criada por Saul Bass. Ambas antecipam o que está para acontecer em seus respectivos filmes.

Para Hitchcock, a melhor maneira de mostrar uma história nas telas do cinema era privilegiando os elementos visuais no momento da criação do filme. Foi seguindo tal lógica que o cineasta inglês mostrou ao público qual era a ocupação e o estado físico do personagem

⁴⁴ Como se vê, não é uma coincidência que o nome do protagonista seja Pierre. Quanto ao sobrenome, Lachenay, era uma homenagem de Truffaut ao seu grande amigo, de mesmo sobrenome, que lhe apresentou a Balzac (GILLAIN, 2000).

de James Stewart em *Janela Indiscreta* (1954). Assim como o seu mestre, Truffaut buscou o modo cinematográfico para contar a história de *Um só pecado*. A sua estrutura narrativa obedece a uma *mise-en-scène*, onde são os elementos visuais a demonstrarem cada sensação e estado de espírito do personagem. O espectador não conhece o protagonista a partir de um diálogo do filme, mas da construção das cenas operadas pelo autor. É através de um cartaz, por exemplo, que o público conhece o motivo pelo qual Lachenay vai a Lisboa e qual a sua ocupação.

Pierre Lachenay vive de aparências. O seu isolamento e solidão são mascarados pelos seus sinais exteriores de sucesso. À sociedade, demonstra somente a notoriedade e o dinheiro conquistados com o êxito profissional, além da respeitabilidade de um matrimônio nos moldes burgueses. Truffaut expõe o real estado do personagem, através de enquadramentos. Normalmente, um filme de média duração possui cerca de quinhentos enquadramentos, mas este detém quase novecentos (GILLAIN, 2000). Uma sucessão de primeiros planos, onde em grande parte das vezes são mostrados objetos ao invés de pessoas. A intenção é fazer notar o ambiente mecânico e desumano em que estão imersos os personagens (*Ibid*). O ser interior de Lachenay será demonstrado, através da montagem destes enquadramentos. Assim, quando estiver à beira de um colapso, as imagens aparecerão sempre mais fragmentadas, tendo ao centro objetos como teclas de telefone, interruptor de luz, velocímetro do carro etc. Por exemplo, a cena da viagem de Lachenay e Nicole para Reims. Os dois amantes buscam privacidade e partem em um trajeto aparentemente tranquilo. Uma série de primeiros planos de automóveis, bomba de gasolina, tanque do carro, caminhão e cifras de dinheiro anunciam o estado de excitação do protagonista. De noite, quando Lachenay está em companhia de Clément, um colega insuportavelmente inconveniente, a sua tensão será bastante aparente. O personagem precisa encontrar a sua amante, mas não consegue livrar-se do amigo, que desconhece a sua relação extra-conjugal. Dentro de um bar com Clément, assiste Nicole, através de uma vitrine, ser importunada por um passante, sem poder fazer nada. Truffaut mostra a impotência do personagem com a impostação das imagens. Lachenay está sentado, mudo e imóvel, a escutar o monólogo do amigo. Enquadrado em um primeiro plano, contempla a sua amante, que, diante dos seus olhos e em um plano geral, é paquerada por outro homem. O personagem de Clément, um tipo insistente, provinciano e derrotado, dará à cena um toque de humor negro no estilo “hitchcockiano”.

Lachenay conhece Nicole e deseja convidá-la para sair. Do quarto de hotel em Lisboa, telefona-lhe, mas ela recusa o pedido. Após alguns segundos, a aeromoça retorna a ligação, aceitando a proposta. É o único momento no filme em que o protagonista aparece sereno e,

portanto, não existem imagens fragmentadas. É enquadrado em um plano geral, enquanto caminha pelo seu quarto e acende todas as luzes do recinto. Como se naquele instante a sua vida fosse iluminada.

Mesmo com o adultério como tema central da história, Truffaut inseriu no filme elementos do suspense ensinados por Hitchcock. No início da trama, quando Lachenay vai de carro até o aeroporto, está atrasado e corre o risco de perder o voo. O clima é tenso, com imagens fragmentadas de objetos, o tom de voz do personagem nervoso que diz “Nunca vamos conseguir” e a incidência de uma música instrumental. Em um dado momento, um policial persegue o automóvel por excesso de velocidade. O suspense gira em torno da pergunta “será que ele vai conseguir pegar o avião?”. Lachenay chega em tempo e decola para Portugal. Em outra cena, após encontrar com Nicole no elevador do hotel em Lisboa, o protagonista atravessa um corredor, onde existem pares de sapatos pousados na porta de cada quarto do andar. Mais uma vez, há a incidência da música para tornar a situação mais dramática e o tempo parece lento, com o andar pausado do protagonista. A montagem intercala primeiros planos de Lachenay que caminha e as imagens dos sapatos. A cena dá a impressão de que algo ocorrerá quando o personagem entrar em seu quarto. Mas nada acontece.

Em *Intriga Internacional*⁴⁵ (1959), Hitchcock demonstrou como é possível modelar o componente temporal de acordo com as intenções do autor para cada cena. Truffaut faz o mesmo, quando Lachenay reencontra Nicole no elevador, em Lisboa. A suíte do protagonista está no segundo andar, mas ele acompanha a aeromoça até o oitavo, onde ela está hospedada. Uma vez que Nicole deixa o elevador, Lachenay aperta o botão correspondente ao andar do seu quarto e desce. A subida dos dois foi gravada em vinte e cinco enquadramentos e dura setenta e cinco segundos, cinco vezes o tempo de duração real. Já a descida, dura somente quinze segundos, porque é mostrada em um único enquadramento e, portanto, no tempo real.

Após o jantar de Lachenay e Nicole em Lisboa, os dois seguem ao hotel, onde o protagonista acompanha a garota até o seu quarto. Truffaut mostra a entrada deles no elevador, a chegada no andar da aeromoça e a entrada dos dois no quarto. É uma cena muda, mas os enquadramentos dos olhares, gestos, expressões e ações (ela acende a luz e ele apaga) mostram que os dois se desejam e que farão amor. Mas Truffaut não mostra nenhuma cena de sexo e deixa a ação por conta da imaginação do público. Outra cena de amor imaginada

⁴⁵ A sequência na pista do aeroporto em que Cary Grant narra a Leo G. Carrol dois terços iniciais do enredo, em tempo real duraria mais ou menos três minutos. O autor inglês opta por reduzir esse tempo, cobrindo parte do diálogo com o barulho de um motor de avião.

acontece após a viagem dos amantes a Reims. No quarto da pousada no campo, os dois se abraçam e vão para a cama (Fig. 46), mas ela se lembra da bandeja com os restos do café-da-manhã e se levanta para colocá-la do lado de fora do quarto. Pousa a bandeja no chão e fecha a porta. A câmera fica do lado de fora, junto com o espectador *voyeur* e o gato que fuça na bandeja. O mesmo artifício é empregado por Hitchcock no assassinato de Babs em *Frenesi*⁴⁶ (1972).



Figura 46: Prontos para o amor

No decorrer do filme, Truffaut faz parecer que Nicole seja muito apaixonada pelo protagonista (Fig. 47). Na cena em que, ainda em Reims, o protagonista volta ao hotel para buscá-la, ela chora porque se sente humilhada. Acredita que ele sinta vergonha dela e por isso não queira ser visto em público ao seu lado. Em outra sequência, quando voltam a Paris, pergunta-lhe se a ama e se sim, porque nunca o diz. Termina a cena com “não deixe de pensar em mim”. A intenção do autor é surpreender o espectador, que não espera a repulsa de Nicole ao pedido de casamento do amado (Fig. 48). O mesmo princípio do efeito surpresa criado por Hitchcock para a cena do assassinato de Marion, em *Psicose*⁴⁷ (1960).



Figura 47: Os amantes em Reims

⁴⁶ Babs, namorada de Dick, encontra Rusk na saída do bar em que trabalhava, logo após pedir demissão. Rusk a convence de acompanhá-lo à casa. O espectador assiste todo o trajeto dos dois, desde o bar até o apartamento, crédulo e ansioso para ver o crime, como um *voyer*. Hitchcock, como em uma brincadeira sado-masoquista, frustra as expectativas do público-*voyer*: acompanha Babs e Dick até a porta do apartamento e faz em tempo de escutar somente a frase do assassino: “Não sei se você entendeu, Babs. Você é o meu tipo ideal de mulher”. A porta se fecha e a câmera, afastando-se para trás, passa pelas escadas do edifício até chegar à rua. O cineasta utiliza o movimento de câmera para produzir sentido, para fazer o público compreender que Babs é morta.

⁴⁷ Nos primeiros quarenta minutos de *Psicose*, são mostradas histórias de amor, furto e remorso para dar maior peso à cena surpresa do assassinato de Marion Crane.



Figura 48 : Lachenay abandona a esposa por Nicole

Outros dois importantes detalhes demonstram a presença da influência “hitchcockiana” neste filme. O toque de realismo empregado por Truffaut na construção deste roteiro e do cenário do lar dos Lachenay remete àquele empregado por Hitchcock em *Janela Indiscreta* (1954), *O homem errado* (1956) e *O corpo que cai* (1958)⁴⁸. Além disso, o encontro com Nicole, que levaria o protagonista à morte, se deu por acaso e mudou toda a sua vida. Próprio como nas obras do cineasta inglês, onde o acaso coloca pessoas comuns em situações extraordinárias – no caso de Lachenay, a aventura termina com o seu assassinato, em um restaurante lotado, na hora de almoço.

2. *Fahrenheit 451* (*Fahrenheit 451*, 1966)⁴⁹

Trato do romance homônimo do escritor Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* é a primeira grande produção cinematográfica de Truffaut. Produzido pela *Music Corporation of America*, este filme teve um *budget* financeiro bastante elevado, com direito a imagem a cores – tecnologia cara para os artistas independentes da época – e a dois atores de grande escala: Oskar Wener e Julie Christie. Para tanto, o autor precisou submeter-se à realização do filme em língua inglesa e nos estúdios londrinos, ao invés de Brasília, Toronto, Estocolmo, Chicago e Meudon, cidades previstas no roteiro, já visitadas e fotografadas. Uma reviravolta na

⁴⁸ Os cenários dos apartamentos dos protagonistas de *Janela Indiscreta* e *O corpo que cai* foram criados com base nas casas de pessoas reais com a mesma ocupação dos personagens de ambos os filmes. *O homem errado* foi tirado de uma matéria lida na revista *Life* e Hitchcock se manteve fiel à história nos mínimos particulares.

⁴⁹ Montag é um bombeiro. Na sociedade em que ele vive, em um futuro indefinido, os bombeiros ateam fogo nos livros, ao invés de apagar incêndios. Os livros são ilegais e, portanto, lê-los ou possuí-los é crime. Montag é casado com Linda, uma jovem mulher, viciada em televisão e pílulas. Um dia, enquanto volta do trabalho, conhece Clarissa, uma professora em fase de teste que lhe faz muitas perguntas a respeito dos bombeiros. Montag está confuso com relação à sua profissão. Com outros bombeiros, incendeia uma biblioteca clandestina e vê morrer a proprietária, que se deixa queimar junto com os livros. Montag rouba alguns livros e começa a ler escondido. Apaixona-se pela leitura e começa a distanciar-se do trabalho, a ponto de chamar a atenção do capitão. Um dia, Linda flagra Montag lendo e faz uma denúncia perante as autoridades. A última missão de Montag tem como mira a sua própria casa. O bombeiro se rebela e mata o capitão, fugindo em seguida para o bosque. Alí, encontra a comunidade dos homens-livro (Fig. 52), pessoas que têm como missão decorar um livro para passar às próximas gerações.

carreira de Truffaut, que, até então, havia realizado somente filmes a baixo custo, com atores quase desconhecidos, em preto e branco e fora dos estúdios (BARBERA; MOSCA, 2007).

Outra novidade neste trabalho é a opção do cineasta por uma obra de ficção-científica, visto que a fantasia não era o gênero mais apreciado pelo autor (BARBERA; MOSCA, 2007). Na verdade, tal argumento não conta tanto no filme e a prova disto está na excassa presença de elementos futurísticos na sua história. A não ser pela espécie de trem aéreo, pela televisão com programas interativos presa à parede, pelas portas que se abrem sozinhas e pelos policiais aéreos no final da trama, a cenografia de *Fahrenheit 451* é composta basicamente por objetos contemporâneos à realização do filme – as televisões pequenas e a sanduicheira, por exemplo – ou em desuso – é o caso do antigo carro dos bombeiros, do lança-chamas, da central telefônica com a operadora e dos telefones do início do século XX (Fig. 49 e 50). Isso, porque a intenção de Truffaut não era chamar a atenção do público para as maravilhas tecnológicas de um futuro indefinido, mas guiá-lo para a real temática do filme: a luta do livro pela sobrevivência, em uma sociedade desumana, dominada pela televisão; a mesma sociedade que vê as histórias literárias como um câncer a ser eliminado pelo fogo (Fig. 51), para atingir a verdadeira e autosuficiente felicidade. Esta, por sua vez, aparece condensada em um coquetel de pílulas, na programação televisiva e em seres esvaziados de sentimentos. A ausência de demais objetos futurísticos no filme cumpre ainda a função de mostrar ao espectador que a história da obra é também contemporânea a ele. O cineasta constrói um futuro impreciso para contar um fato do presente. O distanciamento das pessoas entre si e da leitura era um fenômeno, queria dizer Truffaut, existente já enquanto era exibido este filme.



Figura 49: O carro dos bombeiros



Figura 50: O lança-chamas



Figura 51: Os bombeiros em ação



Figura 52: Homens-livro

Nesta obra em que o título indica a temperatura na qual são queimados os livros, os sentimentos ficam escondidos e as palavras são pouco pronunciadas. O autor privilegiou as cenas em que a imagem prevalece, como a entrada e saída dos bombeiros, os incêndios e o trajeto de retorno do protagonista à casa. As cenas de intervenção dos bombeiros são sem diálogo e acompanhadas pela música de Bernard Herrmann, maestro parceiro de Hitchcock em tantas obras, entre as quais *O Homem que sabia demais* (1956), *O homem errado* (1956), *O corpo que cai* (1958), *Intrigo Internacional* (1959), *Psicose* (1960) e *Os pássaros* (1963).

São muitas as cenas mudas acompanhadas pela trilha sonora. O efeito é o mesmo obtido nos filmes do cineasta inglês: a música torna as sequências mais dramáticas e são as imagens que contam a história. Por exemplo, a cena em que Clarissa segue Montag. Dura um minuto e meio e não possui diálogos, mas a incidência de uma música instrumental. O protagonista desconhece a perseguição. Somente o público sabe. Além do emprego da partitura musical, Truffaut intercala as imagens do personagem que caminha tranquilo e de Clarissa que o segue, para criar um suspense e dar à sequência um tom investigativo. O espectador, tenso, pergunta-se sobre o que fará a garota. Assim também é a cena de *O corpo que cai*, em que o personagem de James Stewart segue Madeleine. A câmera enquadra ora o detetive, ora a mulher, enquanto toca a música de fundo de Bernard Herrmann.

Também em *Fahrenheit 451*, assim como em *Um só pecado* (1964), a apresentação introduz o tema central do filme, técnica antes empregada por Hitchcock⁵⁰. Uma voz em *off*, acompanhada por uma partitura musical, cita os nomes da equipe de produção e do elenco do filme, enquanto são mostradas antenas de televisão. A voz é a mesma da apresentadora do programa televisivo assistido por Linda, esposa de Montag. Na sociedade onde a leitura foi

banida e a televisão prevalece como principal meio de comunicação de massa, nada mais natural do que a apresentação do filme conduzida pelo personagem da popular apresentadora que se autodenomina “prima” do telespectador.

A presença do “olhar hitchcockiano” é explícita na cena do pesadelo de Montag. Na sequência, o personagem vê as paredes de um corredor que se movem como em uma vertigem. Esta imagem é interposta por outra dos trilhos por onde passa um trem e, em seguida, por uma montanha de livros espalhados pelo chão, com uma obra literária que os sobrevôa como um pássaro. Outra vez, aparecem os trilhos e depois Clarissa que se incendia junto com os livros. É uma cena onírica, que alude às cenas de vertigem do protagonista de *Um corpo que cai*⁵¹.

Quando Montag vai até o escritório do capitão sem que este saiba, existe o suspense criado pela música e pelo tempo mais lento da ação. O protagonista precisa entrar na sala, mas sem ser notado pelos colegas. É quando passa um bombeiro e, junto com ele, o espectador treme diante do perigo. Montag disfarça e o colega não percebe a intenção do protagonista de invadir a sala do capitão. Montag vai avante com o seu plano e entra no escritório. Começa a bisbilhotar nos arquivos do capitão. Neste momento, Truffaut evidencia o perigo ao espectador, mostrando o capitão que se aproxima da sede dos bombeiros, porque um subalterno entregou um novo arquivo. Enquanto o chefe dos bombeiros volta para o seu escritório, é novamente enquadrado Montag, que mexe nos arquivos. São intercaladas as imagens do protagonista em posse dos documentos e do capitão que se aproxima, enquanto soa de fundo a música de Bernard Herrmann. Este é um modelo de sequência “hitchcockiana”, que pode ser encontrada, por exemplo, em *Interlúdio* (1946) – na cena em que Cary Grant bisbilhota entre os vinhos na cantina do vilão nazista – e em *Janela Indiscreta*, quando Grayce Kelly invade o apartamento do assassino à procura de uma prova do crime.

3. A noiva estava de preto (*La mariée était en noir*, 1967)⁵²

⁵⁰ Em *O corpo que cai* (1958), a abertura criada por Saul Bass antecipa o que está para acontecer no filme.

⁵¹ A vertigem que acompanhará o personagem de James Stewart por todo o filme e será transmitida também ao espectador, à medida que se evoluirá a história e a conseqüente necrofilia do personagem.

⁵² Julie Kohler, após uma tentativa de suicídio, deixa a casa da mãe para caçar cinco desconhecidos, com o propósito de assassiná-los. Encontra primeiro Bliss, que está festejando o próprio noivado, e o joga da varanda de seu apartamento. Em seguida, é a vez de Coral, que é envenenado. O próximo, Morane, fechado em uma pequena dispensa, morrerá sufocado. Antes de morrer, Morane conta, através de um *flashback*, como o marido de Julie foi acidentalmente assassinado pelos cinco homens (entre os quais, ele). Continuando a sua vingança, Julie assassina com uma flecha o pintor Fergus, o qual a contratou como modelo para um quadro. Por fim,

Uma triste mulher folheia um álbum de fotografias e, de improviso, corre em direção à janela de seu quarto para tentar suicídio. A mãe a impede de por fim à sua vida. Em seguida, vê-se o primeiro plano de uma mala, onde a mesma mulher coloca algumas roupas – todas pretas ou brancas. Agora, ela parece deter o controle de si mesma. Maquiavélica, substituiu o impulso suicida pelo instinto homicida. É o início de *A noiva estava de preto*, sétimo longa-metragem de Truffaut, obra baseada no romance *noir* *The Bride Wore Black*, de William Irish – pseudônimo de Cornell Woolrich, mesmo autor do livro ao qual foi inspirado *Janela Indiscreta*, de Hitchcock.

Pertencente ao gênero thriller, este filme mostra o percurso de um assassino, assim como alguns filmes de Hitchcock - *Frenesi*, *Janela Indiscreta*, *Psicose* e *Pacto sinistro*, por exemplo. A trama compreende cinco diferentes histórias de assassinatos, cometidos pela mesma pessoa. Cada vítima tem mais ou menos quinze minutos para se apresentar ao público – ganhar vida – e depois morrer. Cinco fábulas reunidas em uma só. O mesmo recurso pioneiramente empregado por Hitchcock em *Psicose*, onde existem três histórias diversas, cada uma com o seu próprio clímax⁵³.

No começo do filme, após arrumar a sua mala, Julie, vestida de preto, deixa o apartamento acompanhada da sobrinha pequena – esta, com roupas brancas – e segue em direção à estação de trem. As duas caminham de mãos dadas. É a sequência em que Truffaut introduz o argumento da infância e da inocência. As cores das roupas indicam a passagem de Julie, antes inocente como uma criança, à maturidade e malícia. A protagonista antes vestia branco como a sobrinha, mas passa a usar roupas pretas, após o golpe que a levou ao brusco amadurecimento, sem fases intermediárias e, portanto, sem outras cores.

Já na estação, Julie pega o trem para Paris. A sequência mostra a protagonista entrar por um lado do trem e sair do outro. A câmera enquadra, em um primeiro plano, os pés dela em meio aos trilhos da estação. É uma cena muda e remete a alguns enquadramentos de *Marnie – Confissões de uma ladra* (*Marnie*, 1964)⁵⁴, onde se vê uma mulher misteriosa arrumar as malas e pegar um trem. Assim como o personagem do filme de Hitchcock, Julie

Delvaux, o quinto homem, está preso e Julie se entrega à polícia sem explicar o porquê dos assassinatos para ficar na mesma prisão da sua próxima vítima. Na prisão, rouba uma faca da cozinha e assassina Delvaux.

⁵³ A morte da protagonista, a morte do detetive e a busca de Lila pela verdade sobre o desaparecimento da sua irmã.

⁵⁴ Marnie é uma loira elegante (Tippi Hedren) que, graças ao seu charme e referências falsas, consegue emprego como secretária de contabilidade na fábrica dos Rutland. Na verdade, ela é uma ladra, que, a cada golpe de sucesso, troca de identidade e aspecto para iniciar tudo do zero em uma nova cidade. Ela é cleptomaníaca e será salva por Mark Rutland (Sean Connery), com quem se casará. Ao final do filme, descobre-se o motivo pelo qual a bela mulher virou cleptomaníaca: em uma infância traumática, cresceu sem pai e com a mãe, Berenice, que dormia com homens de todo tipo. Um dia, com cinco anos, Marnie assassina um marinheiro bêbado que agredia Berenice.

cometerá crimes por culpa de uma tragédia na sua vida, mas ao invés de roubar como faz Marnie, ela assassinará (Fig. 53, 54 e 55). É uma homenagem de Truffaut ao mestre inglês (GILLAIN, 2000).



Figura 53: Julie seduz a sua primeira vítima



Figura 54: Pronta para outro homicídio



Figura 55: Cancelando a prova de um dos assassinatos

Quando Julie comete o seu primeiro assassinato, o espectador desconhece o motivo da fúria da protagonista. Mas não tardará muito para que o autor mostre ao público o porquê dos homicídios. Através de duas séries de *flashbacks* de duas vítimas e da assassina, Truffaut conta a trágica história de Julie. O primeiro se dá no ato da morte de Coral. Ao passo que ele agoniza, é mostrado um casal recém-esposado que sai da igreja (Fig.56), com a marcha nupcial de fundo. Enquanto pousam para uma foto, o esposo recebe um tiro e cai no chão. Aqui, descobre-se que Julie ficou viúva prematuramente, logo após a cerimônia de casamento. O segundo *flashback* acontece no momento do terceiro assassinato e explicitará toda a história. Morane, enquanto morre sufocado, preso em uma pequena dispensa, explica a Julie que a morte do seu marido foi um incidente. Em uma cena de mais ou menos quatro minutos e quase completamente muda, são mostrados cinco homens – as vítimas de Julie – que jogam cartas. Em um momento, pegam um fuzil e um deles, por engano, acerta o noivo com um disparo. Nos dois *flashbacks* são as imagens a contar a história, bem como os gestos e expressões dos atores a demonstrar as sensações dos personagens. Verifica-se o mesmo

recurso em *Os pássaros*, de Hitchcock, quando Melanie vai de barco até a casa dos Brenners⁵⁵.



Figura 56: Pouco antes da tragédia

Também neste filme, a trilha sonora é de Bernard Herrman, famoso parceiro de Hitchcock. Além deste aspecto em comum com o cineasta inglês, em *A noiva estava de preto* Truffaut não se preocupou em explicar ao espectador como a protagonista consegue encontrar os cinco assassinos do marido. Para o autor francês, seguindo a idéia de espetáculo cinematográfico do estilo “hitchcockiano” demonstrado em *Intriga Internacional*⁵⁶, não importa o caráter de verossimilhança de um fato quando este será contado em um filme. Interessa o grau de emoção a ser obtido com tal dado e qual solução visual empregará o diretor para conseguir emocionar o público, envolvendo-o na ficção.

4. *A sereia do Mississippi (La sirène du Mississippi, 1969)*⁵⁷

⁵⁵ Nesta cena, não existem diálogos. Desde a subida da protagonista no barco, passando pela sua chegada na casa do advogado, pela sequência em que Mitchel a avista e pega a estrada de carro, até a chegada de Melanie no porto de Bodega Bay e o ataque do pássaro não existem diálogos. São cinco minutos de cinema mudo, onde são as expressões dos personagens que falam.

⁵⁶ O protagonista, em terra firme, é perseguido por um avião. Na vida real, seria impossível, mas com o trabalho da *mise-en-scène* de Hitchcock o espectador sua com o personagem, enquanto este corre desesperado em busca de um esconderijo. O que importa, no final, é o efeito causado no público e não o caráter de verossimilhança do fato dentro da lógica da vida real, porque se trata de espetáculo e das potencialidades de linguagem cinematográfica.

⁵⁷ Louis Mahé, proprietário de uma fábrica de cigarros na Ilha da Reunião, espera no porto pela chegada da prometida esposa, Julie. Nunca se viram e se comunicavam através de cartas. A Julie Roussel que desembarca do navio *La sirène du Mississippi* não parece nem um pouco com a fotografia que Louis tinha recebido nas cartas. Mas é belíssima e explica que enviou a foto da vizinha, porque teve medo de enviar a sua foto a um desconhecido. Os dois se casam. Nos primeiros dias são muito felizes, mesmo com todo o mistério que circunda a mulher. Um dia, a irmã de Julie envia uma carta, em tom preocupado e furioso, exigindo uma explicação de Louis sobre o sumiço da sua irmã. A falsa Julie foge com todo o dinheiro dele. A verdade é que Julie embarcou para Reunião, mas foi assassinada pelo amante daquela que se casaria com Louis no seu lugar: Marion. Esta, é uma aventureira, com uma longa história de roubos e golpes nas costas. Louis parte para França à sua procura. Quer matá-la, mas não consegue e a perdoa (Fig. 59). Ele a ama e os dois fogem para uma segunda lua-de-mel. Alugam uma casa no campo, nos arredores de Aix-en-Provence, mas são encontrados pelo detetive Comolli, contratado por Louis e pela irmã de Julie para encontrar Marion. Louis o mata e o enterra no porão da casa. Os dois amantes fogem para Lion. Marion ama o dinheiro e para satisfazê-la, Louis vende a fábrica ao sócio. A polícia descobre o corpo do detetive e os dois precisam fugir, deixando para trás todo o dinheiro obtido com a venda da fábrica. Seguem em direção à fronteira com a Suíça, onde ficam bloqueados pela neve (Fig. 60). Marion tenta envenenar Louis com veneno de rato, mas ele descobre e a perdoa. Comovida com o gesto do

Em homenagem ao cineasta Jean Renoir, Truffaut abre este filme com uma sequência de *La Marseillaise* (1937), apresentada na forma de epígrafe para explicar ao público o porquê do nome da ilha (Reunião / *Réunion*), onde se passam os primeiros quarenta minutos da trama. Na cena, as tropas revolucionárias e monárquicas se abraçam ao invés de lutarem. A homenagem é também uma metáfora que ilustra o tema central da obra: a união de um casal, depois de tantos percalços. Os dois são muito diferentes um do outro, mas o homem está completamente apaixonado e mudará a sua vida para se adaptar à amada, aceitando-a como é.

Baseado no romance *Waltz into Darkness* (*La sirène du Mississippi* na versão francesa), de William Irish, este filme é singular, porquê inverte os papéis de um casal – ela é como um homem canalha, que fere sempre os sentimentos da parceira; ele é como uma inocente mulher apaixonada, que sonha com o casamento (GILLAIN, 2000). Nesta história, é o homem a correr atrás da mulher e a sacrificar a sua vida para continuar ao lado da amada, que, por sua vez, não hesita em abandoná-lo quando este se torna um estorvo para os planos dela. O amor aparece como princípio de realização do indivíduo – no caso, de Louis – em uma dimensão autenticamente humana, sem nenhuma espécie de condicionamento ou preconceito (BARBERA; MOSCA, 2007).

A trama de amor é dividida em três histórias, com três climaxes diferentes – a chegada da forasteira, o amor de Louis e o golpe aplicado pela mulher; a procura de Louis pela sua amada, o perdão dele, a sua tentativa de livrá-la da prisão e a morte do detetive; a fuga dos dois da polícia, o quase envenenamento de Louis por parte de Marion e, finalmente, a descoberta do amor dela por ele. Mesmo recurso empregado por Hitchcock em *Psicose* e pelo próprio Truffaut em *A noiva estava de preto*⁵⁸.

Assim como em *Intriga Internacional*, o itinerário geográfico do protagonista é paralelo ao seu amadurecimento pessoal. No início de *A sereia do Mississippi*, o personagem do filme do diretor francês é um empresário bem sucedido, com uma vida monótona e desinteressante. Louis conhece Marion, uma mau-caráter mentirosa que muda radicalmente a vida dele, levando-o a experiências bastante violentas. O furto, a clandestinidade, a mentira, o homicídio e a conquista do tão desejado amor de Marion são etapas do itinerário pessoal de Louis e acontecem simultaneamente ao seu trajeto geográfico – Reunião, Nice, Antibes, Aix-en-Provence, Lion e a fronteira com a Suíça, no meio da neve. Quanto ao personagem da obra de Hitchcock, o título em inglês *North by Northwest* se refere ao seu percurso físico no filme,

amante e envergonhada pelas suas ações, confessa estar apaixonada por ele. Os dois seguem juntos no meio da neve.

⁵⁸ São cinco histórias diferentes, cada uma com seu clímax, contadas em uma só.

ao mesmo tempo que traça a metáfora do amadurecimento sexual do herói. No início, assim como Louis, ele é um profissional bem-sucedido, mas com uma vida desinteressante e sem uma relação amorosa fixa. Enquanto foge de um grupo de espões, passa a noite com uma linda e direta mulher, que acabou de conhecer no trem. Desacostumado com mulheres seguras e decididas, descobre-se apaixonado por ela e, no final, os dois se casam.

No início do filme, o protagonista vai até o porto para encontrar a noiva (Julie) que conhece somente através de cartas e de uma fotografia. Todos os passageiros descem do navio, menos ela. Para cada pessoa que desembarca, Louis olha aflito e com ele, o espectador. Incide uma partitura musical. Existe uma tensão criada pela espera, que, ao mesmo tempo, parece informar algo de errado. Desiludido com a ausência da futura esposa, o personagem desiste de aguardar a noiva e volta para o carro. É quando aparece uma desconhecida, afirmando ser Julie. Não é a mesma mulher da foto, mas Louis, encantado com a sua beleza, acredita nas desculpas dela. Outra vez a música soa e acena a estranheza do fato. A este ponto, o espectador compreende que a mulher misteriosa reserva uma surpresa.

O filme prossegue assim, nos primeiros trinta minutos, com um tom de *suspense*. Todas as ações da suposta Julie parecem denunciar uma mentira. Cada cena ou enquadramento da primeira parte desta obra foi calculada por Truffaut com um controle no estilo “hitchcockiano”. O mesmo princípio empregado pelo cineasta inglês em *Os Pássaros*⁵⁹ para anunciar os ataques das aves e a intensidade da sua violência. Por exemplo, quando Louis, durante o casamento, tenta colocar a aliança na esposa (Fig. 57). O anel parece pequeno para o dedo dela e os dois precisam enfiá-lo de qualquer maneira. Ela chega a usar os dentes. Com uma dose de humor negro, o autor demonstra que aquela mulher não possui as mesmas medidas da verdadeira Julie. Um mal presságio para o desejado matrimônio de Louis.



Figura 57: O casamento

Toda a primeira parte do filme é a ilustração de um golpe. Os sinais continuam até a descoberta de que aquela não é a verdadeira Julie. E quanto aos diálogos, Truffaut, aplicando um recurso muito utilizado por Hitchcock, deixa que os seus personagens conversem sobre

⁵⁹ Quando Hitchcock enquadra um pássaro, ao final de cada cena, é para avisar ao espectador que algo está para acontecer: um ataque das aves, sempre mais furiosas.

argumentos indiferentes à história, enquanto a câmera mostra ao espectador o que realmente importa na trama. Na cena em que os dois tomam café, por exemplo, ela diz não possuir vestidos para visitar a fábrica do marido e ele a recorda do baú com os objetos pessoais dela. A falsa Julie desconversa e os dois iniciam uma conversação qualquer, enquanto a câmera se move para enquadrar o baú, objeto que esconde alguma coisa. Naquele momento, o público não presta atenção ao discurso do casal, porquê é o movimento de câmera a dar significado à cena, a contar o que não é revelado pelo personagem de Catherine Deneuve.

Quando o canário da falsa Julie morre, Louis desconfia da reação tranquila da esposa. Antes que o marido perceba o seu fingimento, a mulher desabotoa o próprio vestido, chamando-o em seguida para vesti-la. Ela pretende desviar a atenção do esposo. É um outro sinal deixado por Truffaut ao público sobre o golpe aplicado pelo personagem de Deneuve. Uma outra cena muda diz muito sobre o caráter da forasteira. É aquela em que ela foge sorrateiramente de casa para ir ao encontro de um desconhecido e o sócio de Louis a flagra. Assim como os sinais deixados por Hitchcock em *Os pássaros* anunciam ataques sempre mais violentos, os acenos feitos por Truffaut em *A sereia do Mississipi* são progressivamente mais claros, até revelarem por completo o real interesse da mulher.

Outros dois pontos referentes à influência de Hitchcock nesta obra merecem ser citadas. Trata-se do tema da mulher como instrumento de perdição do homem, encontrada em *O corpo que cai*⁶⁰ e aplicada neste filme, além da conturbada personalidade de Marion, marcada por traumas da infância, histórias de furtos, golpes e abandonos, assim como a de Marnie no filme homônimo do diretor inglês.

Quanto ao nome do personagem feminino, é uma alusão à Marion de *Psicose*, interpretado por Janet Leigh. Outra citação do mesmo filme é o assassinato do detetive Comolli (Fig. 58), cometido por Louis. Remete à clássica cena em que o detetive Arbogast rola pelas escadas, após ser atacado por Norman Bates. Além disso, nas duas obras os detetives investigam sobre uma certa Marion e morrem quando estão perto da verdade.



Figura 58: Marion confirma a morte do detetive

⁶⁰ O personagem de James Stewart é processado por incompetência profissional, após deixar a esposa de um cliente se suicidar. Madeleine se joga da torre de uma igreja e ele não consegue impedi-la, porque sofre de vertigem. Mais tarde, descobre-se que era uma armação da mulher, por quem James Stewart tinha se apaixonado no filme, com seu amante para colocar as mãos no dinheiro da verdadeira Madeleine.

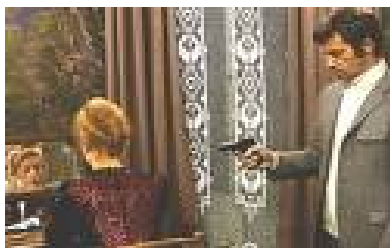


Figura 59: Louis encontra Marion



Figura 60: O casal no inverno suíço

5. *De repente num domingo (Vivement dimanche!, 1983)*⁶¹

Em um lago deserto, entre a neblina do começo da manhã, um caçador é assassinado com um tiro de fuzil no rosto. É Massoulier, conhecido de Julien Vercel, que também caçava no instante do homicídio. Antes do disparo, a câmera mostra Vercel, enquanto mira algo com a arma. A cena dá a impressão de que estão somente eles dois no lago. São enquadradas as pernas de um homem armado, vestido com um sobretudo e caminhando. Um plano geral mostra o assassino, aproximando-se de Massoulier. A imagem não permite identificar o rosto do criminoso. Em seguida, a vítima se gira e diz, segundos antes do golpe mortal: “Ah! É você!”. É o primeiro assassinato de *De repente num domingo*, onde tudo leva a crer que é Vercel o assassino. Mais adiante no filme, o público descobrirá que o personagem de Jean-Louis Trintignant não passa de um inocente, acusado injustamente por se encontrar no lugar e na hora errados.

⁶¹ Julien Vercel, um agente imobiliário, é acusado de matar Massoulier, durante uma caça. Vercel logo descobrirá que o morto era amante da sua esposa, Marie Christine. Interrogado pela polícia, Julien, que até o momento é somente um suspeito, volta para casa acompanhado do advogado e amigo de família Clément. Uma vez em casa, encontra o cadáver da esposa. Decidido a desvendar o mistério e ameaçado através de ligações anônimas, pede ajuda a Bárbara, a sua secretária que, como *hobby*, é atriz em uma peça teatral. Será ela, ainda com o figurino da peça, a investigar o passado de Marie Christine em Nice. Hospedada no quarto em Marie se hospedou na última vez em que visitou a cidade, flagra um detetive mexendo em suas coisas e o coloca para correr. Descobre para qual agência o detetive trabalha e vai até lá para tirar satisfações. Descobre que Marie apostava nos cavalos e tinha trabalhado em um *night club*. As descobertas na agência de detetives leva Bárbara a crer na culpa de Vercel, também se aí ele continua a se declarar inocente. A secretária dá um último voto de confiança ao corretor de imóveis e continua as suas investigações. Descobre o local *Ange Rouge*, mesmo *night club* para o qual trabalhou Marie. Após o homicídio do proprietário da *boite* e da funcionária do cinema, Bárbara descobre a identidade do assassino. É o advogado de Vercel, o senhor Clément. Depois de alguns meses, Bárbara e Vercel se casam, com ela grávida.

Baseado no romance *The Long Saturday Night*, de Charles Williams, a última película da carreira de Truffaut é uma homenagem aos filmes de “série b” da primeira metade do século XX. Para criar na obra a atmosfera *noir* pertinente ao gênero policial, o autor recusou o emprego das cores, servindo-se das imagens em preto e branco, além de utilizar cenários de chuva, de noite e de solidão. Tal recurso explica a ambientação noturna e misteriosa da trama, ao passo que evoca as antigas comédias policiais americanas.

As homenagens seguem no decorrer da obra, através de contínuas citações dos mestres de Truffaut e dos próprios longas deste cineasta. Muitas são as enquadramentos e os diálogos com alusões às antigas obras cinematográficas. Como que em busca do segredo perdido, o diretor francês louva também a ficção e o modo cinematográfico de narrar, ilustrando a sua premissa de que um filme não tem como obrigação dizer algo⁶² (GILLAIN, 2000). Do romance de Williams, Truffaut utiliza somente o começo e o fim, reescrevendo a parte central da trama para dar à história condições de expressão para a linguagem cinematográfica. Desta vez, não interessa ao autor projetar preocupações pessoais, mas traçar uma reflexão sobre as leis do modo de fazer cinema (*Ibid*). Para o autor, a televisão estava destruindo a concepção do cinema como arte dotada de magia que capturava o imaginário do espectador. Era o encanto do cinema clássico em seu estado mais puro que Truffaut procurava com *De repente num domingo*. Desta maneira, este filme reflete como primeira coisa a repulsa do autor ao documentário, responsável por mostrar os fatos sem nenhuma fantasia (*Ibid*). Seguindo essa mesma linha, Truffaut confirma a idéia de Hitchcock de que o prazer da visão é muito mais importante no cinema, do que o caráter da verossimilhança: o cineasta francês, assim como o seu mestre, não se preocupa em explicar determinados particulares, que na lógica da vida real são privados de sentido. É por isso que Bárbara pode viajar de uma cidade para outra, vestida com uma fantasia de peça teatral e não ser notada, ou ainda um respeitado advogado pode possuir uma sala secreta dentro do seu escritório de trabalho, camuflada por uma falsa estante de livros.

Na trama do filme, estão a loira mau-caráter (a esposa, que também será assassinada) (Fig. 61), o falso culpado (o marido) e a secretária perspicaz, que conseguirá desvendar o caso. Neste filme de tom investigativo, um homem inocente é acusado de algo que não cometeu e sofre uma reviravolta em sua vida. Para se livrar da injusta acusação, precisa lutar contra todos, inclusive a polícia. O único apoio que tem é o de sua secretária, Bárbara. Por ele

⁶² “Eu sempre pensei que se alguém tem alguma coisa a dizer, precisa dizer ou escrever, não fazer um filme. Um filme não diz nada, um filme veicula informação emocional atordoante demais, sensual demais” (TRUFFAUT apud GILLAIN, 2000, pg.16).

apaixonada, ela não hesitará em arriscar a vida para desvendar o mistério e salvar o amado da prisão (Fig. 62). Como já se sabe, o tema do falso culpado que precisa provar a sua inocência é muito recorrente nas obras de Hitchcock – *Pacto Sinistro*, *O homem errado* e *Frenesi*, por exemplo. Em *Pavor nos Bastidores* (*Stage Fright*, 1950), o suspeito – que no início parece inocente, mas no final se descobre o contrário – também é ajudado por uma corajosa mulher, Eve⁶³ (Jane Wyman), por ele apaixonada. Tanto Bárbara, quanto Eve, no final dos seus respectivos filmes, precisam interpretar um personagem dentro do próprio personagem – Bárbara se passa por uma prostituta (Fig. 63), enquanto Eve, pela assistente de Charlotte (Marlene Dietrich) – para descobrir a verdade.



Figura 61: O confronto entre o marido traído e a loira mau-caráter



Figura 62: A secretária apaixonada e o falso culpado



Figura 63: Bárbara interpreta uma prostituta

O suspense é muito presente nesta obra, com a incidência da música aumentando o peso da tensão nas cenas, além de movimentos de câmera e enquadramentos inspirados nos filmes de Hitchcock. Por exemplo, quando Verel entra no apartamento do irmão da vítima

⁶³ Jonathan Cooper é acusado de assassinato e pede a ajuda da amiga e jovem atriz Eve Gill para provar a sua inocência. Apaixonada, ela dará refúgio a ele e correrá muitos riscos para ajudá-lo. Assim, Eve decide interpretar

(que se acreditava fosse o assassino) à procura de uma prova do crime. De fora, Bárbara o espera vigilante. É quando a mulher vê se aproximar o suspeito. Está preocupada, mas não consegue avisar a Vercel do perigo. Assiste a chegada do homem em seu apartamento e a luta dele com o personagem de Trintignant do lado de fora do prédio, através das janelas. A cena é muda, mas carregada de muita tensão. O suspense é criado com base na pergunta “ Será que Vercel vai ser pego no flagra?”. Remete à cena de *Janela Indiscreta*, em que Grayce Kelly invade o apartamento do assassino à procura do anel de casamento da vítima, enquanto Jeff observa impotente de longe.

Quando Bárbara está repousando no hotel em Nice e um homem entra escondido em seu quarto, é a montagem das imagens a criar o suspense. O rosto da secretária que dorme aparece em primeiro plano para, em seguida, ser enquadrada a fechadura da porta sendo forçada. As imagens se intercalam progressivamente mais velozes, até a entrada de um homem. O suspense continua, enquanto ele mexe nas coisas dela. O espectador se pergunta se ela não vai acordar. Finalmente, ela acende a luz e o flagra. Ele tenta escapar, saltando da janela de um quarto à outra. É uma ação perigosa. Bárbara consegue segurar o braço dele. Truffaut mostra o homem com o corpo vizinho a alguns espetos de ferro pontiagudos, o rosto aflito do desconhecido, a mulher nervosa que sacode perigosamente o braço dele e os pés do personagem que parece escorregar. Neste momento, o espectador tem a impressão de que o homem vai morrer, mas ele consegue escapar, deixando para trás a manga do próprio *blazer*.

O *voyeurismo* do personagem de James Stewart de *Janela indiscreta* é citado na cena em que a esposa de Vercel, pouco antes de morrer, volta para o lar. Um vizinho do casal vê a mulher entrar em casa e pára no passeio da rua, onde espera junto com o seu cachorro para saber o que acontecerá. O homem *voyeur* assiste uma briga do casal através das janelas e portas de vidro da residência, do mesmo modo que Jeff bisbilhotava a vida dos seus vizinhos da janela do seu apartamento.

Outra alusão à obra do cineasta inglês é a sequência da morte da mulher do caixa do cinema de *De repente num domingo*. A cena remete ao assassinato de Babs em *Frenesi*⁶⁴,

o maior papel da sua vida: se passará pela assistente de Charlotte (de acordo com Jonathan, a assassina) para conseguir incriminar a mulher. Ao final, descobrirá que é Jonathan o verdadeiro culpado.

⁶⁴ Babs, namorada de Dick, encontra Rusk na saída do bar em que trabalhava, logo após pedir demissão. Rusk a convence de acompanhá-lo à casa. O espectador assiste todo o trajeto dos dois, desde o bar até o apartamento, crédulo e ansioso para ver o crime, como um *voyer*. Hitchcock, como em uma brincadeira sado-masoquista, frustra as expectativas do público-*voyer*: acompanha Babs e Dick até a porta do apartamento e faz em tempo de escutar somente a frase do assassino: “Não sei se você entendeu, Babs. Você é o meu tipo ideal de mulher”. A porta se fecha e a câmera, se afastando dos dois, passa pelas escadas do edifício até chegar à rua. O cineasta utiliza o movimento de câmera para produzir sentido, para fazer o público compreender que Babs está morta.

onde Hitchcock, com um *travelling en derrière*⁶⁵, informa ao espectador que a mulher será morta e cobre os gritos da personagem com o barulho da rua. No filme de Truffaut, a mulher do caixa é chamada por uma mão para entrar no auditório do cinema. Pensando ser um colega de trabalho, ela atende ao chamado e abre a porta. O movimento da câmera (sempre um *travelling en derrière*) mostra qual será o destino da mulher. O som de fundo cobre o grito da vítima: tiros e bombas que explodem nas telas do cinema, porque está passando um filme de guerra. Em seguida, a mulher sai com uma faca cravada nas costas e atrás dela vem também o público.

Na cena em que o delegado indaga Bárbara na delegacia, Truffaut deixa transparecer uma dose de humorismo muito próximo àquele “hitchcockiano”. Enquanto o agente de polícia interroga a protagonista, abre uma torneira e esta explode em suas mãos, jorrando água para todos os lados. O tom arrogante do policial contrasta com o seu comportamento desastrado e patético, dando à cena uma certa área cômica.

⁶⁵ Movimento de câmera, na qual esta se afasta para trás

CONCLUSÃO

Quando Alfred Joseph Hitchcock decidiu abandonar as Ciências Exatas para dedicar-se profissionalmente à sua paixão, o Cinema, optou também por mudar a história desta arte. Abastecido com uma bagagem pessoal marcada pela educação rigorosa recebida do pai e pelos princípios cristãos adquiridos na escola católica por ele frequentada, soube como arrepiar o espectador de seus filmes, envolvendo-o em histórias carregadas de tensão. Muito mais do que o maestro do suspense, Hitchcock foi o criador deste gênero na atual forma conhecida. Com um estilo singular, soube impor-se como diretor já quando a Hollywood dos sonhos era dominada pela ditadura de produtores da estirpe de David Selznick. Com a sua forma de fazer cinema, o autor inglês apostou no gênero *thriller* para emocionar o espectador e capturar a sua atenção. Não interessava o caráter de verossimilhança dentro da lógica da vida real, porque o que Hitchcock fazia era espetáculo cinematográfico. Importava sim ao cineasta o efeito causado no público. Para isso, não considerava tanto a fábula tratada em suas obras, mas a forma como elas eram contadas nas telas do cinema. Aliás, o conteúdo para o autor inglês era a forma, disseram Chabrol e Rohmer (2002).

A linguagem narrativa aplicada por Hitchcock privilegiou os elementos visuais do filme, o que permitiu ao diretor inglês explorar as potencialidades do meio no decorrer de cinquenta longas-metragens. A prática da *mise-en-scène* para este cineasta era a única forma para se contar uma história no cinema. Em suas obras, utilizou os movimento de câmera e a integração das imagens com a montagem, pensando as cenas em termos dramáticos e dinâmicos. Tudo calculado previamente. Por isso impressionou a geração de críticos cinéfilos franceses, chegando a ser reconhecido como um “autor”. Os “jovens turcos” criadores da *nouvelle vague* enxergaram no trabalho de Hitchcock o que a crítica tradicionalista da época não quis ver. Dentre os fiéis sustentadores do modo “hitchcockiano” de fazer cinema, estava François Truffaut.

Muito mais do que um simples admirador, Truffaut foi um aluno de Hitchcock. Iniciou a sua experiência no cinema como crítico, dotado de um raro acúmulo de conhecimento acerca do tema. Em um tom provocativo e às vezes polêmico, contribuiu significativamente para o meio com ricas críticas. Uma vez especialista no tema, iniciou o seu trabalho como cineasta, também se tornando um autor. Como que à procura de um segredo perdido, Truffaut buscou nos cineastas do cinema clássico hollywoodiano os ingredientes para atingir com seus filmes o imaginário do público, envolvendo-o, emocionando-o. Assim, optou por trabalhar com a ficção, sem se importar, do mesmo modo que o seu mestre, do caráter de

verossimilhança dos filmes. Marcado por um começo de vida difícil, reporta em suas obras auto-biográficas os temas da infância, da solidão, da melancolia e do amor.

Através da análise dos cinco filmes de Truffaut no trabalho aqui proposto, foi possível identificar a presença dos elementos do estilo de Hitchcock – elencados ao longo do terceiro capítulo – nas obras do cineasta francês. Do mestre inglês, Truffaut herdou a capacidade de resolver determinados problemas em virtude de soluções unicamente visíveis, a habilidade em dramatizar o material narrativo, o emprego da música nos momentos mais dramáticos da trama, a exigência de usufruir a diferença entre imagem e som com o objetivo de filmar as situações mascaradas pela aparência da situação evidente. Em outras palavras, o estilo “truffautiano” também comporta uma completa consciência da forma. Além disso, são encontrados determinados traços da poética de Hitchcock em alguns filmes de Truffaut. São eles: a ambiguidade das relações humanas, os acontecimentos extraordinários na vida de uma pessoa causados por uma fatalidade, além do suspeito e o mistério que este conserva dentro de si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBERA, Alberto; MOSCA, Umberto. **François Truffaut**. 2 ed. Milano: Il Castoro, 2007. 161p.

BERTETTO, Paolo (a cura di). **Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti**. 1 ed. Torino: UTET Difusione, 2002, 382p.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Storia del cinema e dei film**. Traduzione di Alberto Farina, Riccardo Centola, Antonella Rocchi. 1 ed. Milano: Il Castoro, 1998. 934p. Titolo originale: Film History: An Introduction.

CHABROL, Claude; ROHMER, Eric. **Hitchcock**. Traduzione di Michele Canosa. 4 ed. Venezia: Marsilio Editori, 2003. 235p. Titolo originale: Hitchcock.

GENETTE, Gérard. Lettera su Alfred Hitchcock. **Cahiers du Cinéma**. Paris, novembre. 1955. Lettere.

GILLAIN, Anne. **François Truffaut. Il segreto perduto**. Traduzione di Cinzia Tafani. 1 ed. Genova: Le Mani, 200. 329p. Titolo originale: Le secret perdu.

GOSETTI, Giorgio. **Alfred Hitchcock**. 3 ed. Milano: Il Castoro, 2002. 198p.

HITCHCOCK, Alfred. Il cinema, lo stile, gli attori. Traduzione di Silvia Barrechia. **Cinema e film**, Milano. Pg. 10, dicembre di 1969.

KROHN, Bill. **Alfred Hitchcock al lavoro**. Traduzione di Alessandra Mutti. 1 ed. Milano: Rizzoli, 2000. 287p. Titolo originale: Hitchcock at work.

MASCARELLO, Fernando (org.) **História do cinema mundial**. 1 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006. 432p.

PATTERN, Dave. **1000 Frames of Hitchcock.** Disponível em: <http://www.hitchcockwiki.com/hitchcock/wiki/1000_Frames_of_Hitchcock> Último acesso em: 25 de maio de 2008.

TRUFFAUT, François. **Il piacere degli occhi.** Traduzione di Melania Biancat. 1 ed. Venezia: Marsilio Editori, 1988. 95p. Titolo originale: Le plaisir des yeux.

TRUFFAUT, François. **Il cinema secondo Hitchcock.** Traduzione di Giuseppe Ferrari e Francesco Pititto. 1 ed. Milano: Net, 2002. 320p. Titolo originale: Le cinéma selon Hitchcock.

TRUFFAUT, François. **I film della mia vita.** Traduzione di Antonio Antonio Costa. 2 ed. Venezia: Marsilio Editori, 2003. 235p. Titolo originale: Les films de ma vie.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

CHABROL, Claude. *Nas garras do vício (Le beau serge)*, pb, FRA, 1958.

CUTTS, Graham. *Woman to woman*, pb, UK, 1923.

EISENSTEIN, Sergei. *O encouraçado Potemkin (Bronenosets Potyomkin)*, pb, URSS, 1925.

GANCE, Abel. *Louise - Paradis perdu* pb, FRA, 1938.

GODARD, Jean-Luc. *Acossado (À Bout de Souffle)*, pb, FRA, 1959.

HITCHCOCK, Alfred. *A dama oculta (The Lady Vanishes)*, pb, UK, 1938.

HITCHCOCK, Alfred. *A sombra de uma dúvida (Shadow of a Doubt)*, pb, EUA, 1943.

HITCHCOCK, Alfred. *Assassinato (Murder!)*, pb, UK, 1930.

HITCHCOCK, Alfred. *A tortura do silêncio (I confess)*, pb, EUA, 1953.

HITCHCOCK, Alfred. *Aventure Malgache*, pb, UK, 1944.

HITCHCOCK, Alfred. *Bon voyage*, pb, UK, 1944.

HITCHCOCK, Alfred. *Chantagem e confissão (Blackmail)*, pb, UK, 1929.

HITCHCOCK, Alfred. *Correspondente estrangeiro (Foreign Correspondent)*, pb, EUA, 1940.

HITCHCOCK, Alfred. *Frenesi (Frenzi)*, colorido, UK, 1972.

HITCHCOCK, Alfred. *Intelúdio (Notorius)*, pb, EUA, 1946.

HITCHCOCK, Alfred. *Intriga internacional (North by Northwest)*, colorido, EUA, 1959.

HITCHCOCK, Alfred. *Janela indiscreta (Rear Window)*, colorido, EUA, 1954.

HITCHCOCK, Alfred. *Jovem e inocente (Young and Innocent)*, pb, EUA, 1937.

HITCHCOCK, Alfred. *Marnie – Confissões de uma ladra (Marnie)*, colorido, EUA, 1964.

HITCHCOCK, Alfred. *O corpo que cai (Vertigo)*, colorido, EUA, 1958.

HITCHCOCK, Alfred. *O homem errado (The wrong man)*, pb, EUA, 1956.

HITCHCOCK, Alfred. *O homem que sabia demais (The man who knew too much)*, pb, UK, 1934.

HITCHCOCK, Alfred. *O homem que sabia demais (The man who knew too much)*, colorido, EUA, 1956.

HITCHCOCK, Alfred. *O inquilino (The lodger)*, pb, UK, 1926.

HITCHCOCK, Alfred. *O marido era o culpado (Sabotage)*, pb, UK, 1936.

HITCHCOCK, Alfred. *Os pássaros (The birds)*, colorido, EUA, 1963.

HITCHCOCK, Alfred. *Os 39 degraus (The 39 steps)*, pb, UK, 1935.

HITCHCOCK, Alfred. *Pacto sinistro (Strangers on a train)*, pb, EUA, 1951.

HITCHCOCK, Alfred. *Pavor nos bastidores (Stage Fright)*, pb, UK, 1950.

HITCHCOCK, Alfred. *The Pleasure Garden*, pb, UK, 1925.

HITCHCOCK, Alfred. *Psicose (Psycho)*, pb, EUA, 1960.

HITCHCOCK, Alfred. *Quando fala o coração (Spellbound)*, pb, EUA, 1945.

HITCHCOCK, Alfred. *Rebecca, a mulher inesquecível (Rebecca)*, pb, EUA, 1940.

HITCHCOCK, Alfred. *Sob o signo de capricórnio (Under Capricorn)*, colorido, UK, 1949.

HITCHCOCK, Alfred. *Um barco e nove destinos (Lifeboat)*, pb, EUA, 1943.

RENOIR, Jean. *La Marseillaise*, pb, FRA, 1937.

TRUFFAUT, François. *A noiva estava de preto (La mariée était en noir)*, colorido, FRA, 1967.

TRUFFAUT, François. *A sereia do Mississippi (La Sirène du Mississippi)*, colorido, FRA, 1969.

TRUFFAUT, François. *Atirem no pianista (Tirez sur le pianiste)*, pb, FRA, 1960.

TRUFFAUT, François. *Beijos roubados (Baisers volés)*, colorido, FRA, 1968.

TRUFFAUT, François. *De repente num domingo (Vivement Dimanche!)*, pb, FRA, 1983.

TRUFFAUT, François. *Fahrenheit 451 (Fahrenheit 451)*, colorido, UK, 1966.

TRUFFAUT, François. *Os incompreendidos (Les 400 Coups)*, pb, FRA, 1959.

TRUFFAUT, François. *Uma mulher para dois (Jules et Jim)*, pb, FRA, 1962.

TRUFFAUT, François. *Um só pecado (La peau douce)*, pb, FRA, 1964.

TRUFFAUT, François. *Uma visita (Une Visite)*, pb, FRA, 1955.

