

O CINEMA DEVORADOR DE ALFRED HITCHCOCK



Hitchcock em *Sob o Signo de Capricórnio* (1949).

POR MAURO EDUARDO POMMER*

O objetivo deste trabalho é buscar destacar a herança expressionista contida na obra de Alfred Hitchcock, desde a relação direta que a gênese artística do Autor guarda com a existência histórica daquele movimento da vanguarda cinematográfica alemã, até a constatação da presença recorrente de traços expressionistas em seus filmes, traços que não constituem uma simples utilização estilística, mas guardam uma analogia estrutural com os pressupostos metafísicos presentes no uso da imagem pelo cinema alemão dos anos 20.

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

decisivo sobre a percepção do espectador, incluindo em sua poética elementos de uma psicologia da visão. Esse gênero de transformação do visível em conteúdo emocional é que vamos encontrar transposto na obra de Hitchcock através de um amplo desenvolvimento de suas potencialidades.

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

O sociólogo Siegfried Kracauer, propondo-se a escrever uma história psicológica do cinema alemão em *De Caligari a Hitler*¹, assinala a relação do expressionismo com “o desejo da classe média alemã de exaltar sua independência das relações sociais, mas também seu orgulho por seu auto-isolamento” (p. 47). Kracauer justifica sua utilização do cinema como fonte para a análise da sociedade pelo fato de que “os filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico”, já que “nunca são o produto de um indivíduo e, além disso, são destinados e interessam às multidões anônimas” (p. 17). Ele identifica com perspicácia que “o espectador norte-americano recebe o que Hollywood quer que ele receba; mas, a longo prazo, os desejos do público determinam a natureza dos filmes de Hollywood. O que os filmes

refletem não são tanto credos explícitos, mas dispositivos psicológicos - essas profundas camadas da mentalidade coletiva que se situam mais ou menos abaixo da dimensão da consciência” (p. 18). Esse substrato psicológico ilustrado nos filmes expressionistas vinculava-se a uma sociedade sujeita ao complexo de inferioridade decorrente de um desenvolvimento histórico prejudicial à autoconfiança da classe média. Diz Kracauer: “Diferentes dos ingleses e dos franceses, os alemães fracassaram em fazer sua revolução e, em conseqüência, nunca conseguiram estabelecer uma sociedade verdadeiramente democrática. (...) Na Alemanha não havia um contexto social articulado” (p. 47). É assim que uma personagem seminal do cinema expressionista, Homunculus, manifesta desprezo pela humanidade e pressagia Hitler de maneira surpreendente, no filme de 1916: “Obcecado pelo ódio, Homunculus se torna o ditador de um grande país e planeja vinganças inacreditáveis por seus sofrimentos (...) Finalmente ele precipita uma guerra mundial” (p. 46). Homunculus combina, segundo Kracauer, “vontade de destruição com tendências sadomasoquistas que se manifestam em sua alternância entre humilde submissão e violência vingativa” (p. 47). De uma forma geral, “o



Igor Novello, em *The Lodger*

1- Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

expressionismo freqüentemente foi considerado uma expressão de sensações e experiências primitivas” (p. 87).

A transposição da estética expressionista para o cinema inglês, operada por Hitchcock, ocorre em um meio artístico onde as produções utilizavam habitualmente uma iluminação brilhante para a filmagem das cenas e empregavam a câmera de maneira estática e convencional, num contexto onde o público havia sido formado principalmente pelo melodrama americano dos anos 20. A criação de atmosferas a partir dos contrastes de luz e dos ângulos de filmagem inabituais - elementos introduzidos por Hitchcock no cinema inglês - encontraram entusiástica recepção por parte do público e da crítica. Essa receptividade, ampliada posteriormente em escala planetária pela fama que Hitchcock alcançou enquanto um dos raros cineastas capazes de atrair o público apenas pela menção de seu nome nos créditos do filme, demonstra que, para além do caráter histórica e geograficamente localizado do movimento expressionista - muito bem identificado por Kracauer -, essa estética contém elementos de universalidade capazes de perpetuar algumas de suas idéias no interior dos melodramas hitchcockianos.

Uma questão complementar, e digna de atenção, está em tentar se entender porque afinal teria sido Hitchcock o cineasta inglês a obter sucesso nessa transposição formal de uma cinematografia para outra, uma vez que o expressionismo alemão se tornara um sucesso mundial, fascinando tanto o público quanto outros cineastas. Além do gênio visual de Hitchcock, um fator complementar parece predispor-lo a esse papel: o deslocamento social provocado pelo fato de pertencer a uma família católica, frente ao predomínio quase absoluto da Igreja Anglicana. Trata-se de um cineasta que, devido a essa condição ideológica particular, teve a capacidade de enxergar a sociedade inglesa com um olhar de certa forma exterior. Eis a opinião de Hitchcock a esse respeito: “Ours was a Catholic family, and in England, you see, this is in itself an eccentricity. I had a strict, religious upbringing. I don't think I can be labeled a Catholic artist, but it may be that one's early upbringing influences a man and guides his instinct. I am definitely not anti-religious; perhaps I'm sometimes neglectful”.² Donald Spoto, o biógrafo de Hitchcock (ver nota 2), conclui a esse respeito que a alquimia emocional entre a influência precoce da religião e o assumido “desleixo” com respeito a ela na idade adulta marcariam não apenas a obra do Autor como também as grandes dores e os grandes problemas dos seus anos de decadência.

A obra de Hitchcock espelha uma ambivalência com respeito ao papel da sexualidade, retratada pelo Autor reiteradas vezes como o lugar da deriva patológica (*Marnie*, *Psicose*, *Strangers on a Train*, *The Rope*, *Frenzy*, etc) e da culpa inescapável que a acompanha. Foi o encontro dessa sensibilidade - dotada de traços mórbidos e sádicos - com a estética própria ao expressionismo alemão, que constituiu um terreno fértil para a criação de tantas obras-primas. Lotte Eisner³ assinala no expressionismo a representação cinematográfica da eterna atração do espírito germânico pelo que é obscuro e indeterminado (p. 17). No contexto político e social próprio às décadas de 10 e 20, isso se manifestaria, segundo a autora, pela busca de libertação do remorso burguês, pela redução do mundo a uma imagem que só existe no indivíduo, desligado assim da força das causalidades. “Por um lado, o expressionismo representa um subjetivismo levado ao extremo e, por outro, a afirmação de um eu totalitário e absoluto, que forja o mundo aproximando-se de um dogma que comporta a abstração completa do indivíduo” (pp. 19-20). Assim, fatos exteriores se transformam em elementos interiores e incidentes psíquicos são exteriorizados” (p. 21). Citando Hölderlin, Eisner propõe que os alemães manifestam uma obsessão pelo fantasma da destruição. “Não será verdade que o alemão, com seu intenso medo da morte, se consome na procura de meios que lhe permitam escapar ao Destino?” (p. 65). Tal culto da obscuridade e da destruição ter-se-ia manifestado socialmente, no período entre-guerras, pelo “desejo

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

3- *A tela demoníaca*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985.

da classe média alemã de exaltar sua independência das exigências sociais, mas também seu orgulho por seu auto-isolamento”, conforme constata Kracauer. Para esse sociólogo, “diferentes dos ingleses e dos franceses, os alemães fracassaram em fazer sua revolução e, em conseqüência, nunca conseguiram estabelecer uma sociedade verdadeiramente democrática. (...) Na Alemanha não havia um contexto social articulado” (Op. cit., p. 47). Semelhante clima social revela-se perfeito para acolher a febril imaginação de Hitchcock, permitindo-lhe encontrar os elementos estéticos que o ajudariam a descrever a tortura interior experimentada na confrontação de seus desejos reprimidos com os códigos de uma sociedade democrática, porém regida por um puritanismo capaz de tornar impossível qualquer exteriorização dos sentimentos, e de afirmar diante dessa sociedade a independência de sua visão “católica”, onde a culpa está sempre presente, mas mesmo os piores pecados são perdoados por um Deus benevolente.

O aprendizado que Hitchcock empreende da estética expressionista se dá por via direta, através do contato que ele teve com os métodos de realização no estúdio alemão da Universum Film Aktien Gesellschaft (UFA), em Neubabelsberg, nos anos 20. Este era na época o maior estúdio do mundo, possuindo instalações à altura do prestígio mundial adquirido pelo cinema alemão no pós-guerra, principalmente a partir do enorme sucesso alcançado pelo filme *O Gabinete do Doutor Caligari*, de Robert Wiene, em 1919. Entretanto, os filmes do gênero expressionista - que privilegiava a irracionalidade das pulsões inconscientes através de histórias bizarras e cenários plenos de distorções visuais - cederam em poucos anos lugar a um outro tipo de filme, que se ocupava dos dramas da vida cotidiana (*Kammerspielfilm*), embora herdasse do expressionismo uma grande ênfase na narrativa visual. Tal estética, que constituiu uma volta ao realismo, vigorou entre os anos de 1923 e 1925, quando o surgimento da Grande Depressão mudou novamente os temas e os estilos do cinema germânico. Foi justamente em 1924 e 1925 que Hitchcock teve a ocasião de trabalhar nos estúdios alemães, onde conheceu os métodos de trabalho de F.W. Murnau. Na primeira ocasião, em 1924, Hitchcock (então contando 25 anos) participou da co-produção anglo-alemã *The Blackguard* na qualidade de diretor de produção. Esse filme foi dirigido pelo inglês Graham Cutts. Enquanto supervisionava a realização desse filme, Hitchcock teve seguidas ocasiões de visitar Murnau no estúdio ao lado e observar as soluções cenográficas e de uso da câmera e da luz que o diretor alemão empregava durante as filmagens de *Der Letzte Mann*⁴. Foi uma experiência que marcou de modo indelével o estilo de Hitchcock, como ele próprio reconhece: “My models were forever after the German filmmakers of 1924 e 1925. They were trying very hard to express ideas in purely visual terms”.⁵

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

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

4- Conhecido também como *The Last Laugh*, nos países de língua inglesa, e, no Brasil, como **A última gargalhada**.

5- Ver Donald Spoto, op. cit., p. 68.

trabalho da loucura e das pulsões inconfessáveis sob as aparências de normalidade da vida ordinária.

Um dos princípios do *Kammerspiele* (isto é, da representação teatral “de câmara”) é o da amplificação dos detalhes da representação, técnica possível num teatro pequeno. Esse fundamento encontrou no cinema um terreno natural de desenvolvimento graças à decupagem do filme. As sutilezas daí decorrentes são propícias a “evocar atmosferas com a sugestão de sentimentos vagos, revelar pouca a pouco o segredo de almas sensíveis com toques insinuantes” (Lotte Eisner, op. cit., p. 136). O ponto central dessa concepção estética estaria assim na criação de uma atmosfera capaz de exprimir estados psicológicos através da desaceleração premeditada do ritmo do filme: “os realizadores alemães se empenham em geral em esgotar toda a *Stimmung* (atmosfera) de uma situação, em vasculhar as últimas dobras da alma” (idem, p. 137). Hitchcock demonstra haver incorporado tal procedimento ao cerne de seu cinema, mesmo se o desloca para atender a um uso específico na construção do suspense. No geral, podemos notar como a concepção hitchcockiana do tempo cinematográfico e a conseqüente estruturação que esse autor emprega no desenvolvimento das cenas são devedoras da estética do *Kammerspiel*film. O *retardando* presente em *Der Letzte Mann* “permite pesquisar longamente personagens e objetos”, conforme aponta Lotte Eisner. A justificativa para tal abordagem: “esta história, pequeno *fait divers* da vaidade humana, acontecimento cotidiano que mergulha até as raízes num mundo germânico, exige essa lentidão rítmica, esse peso estático - os únicos que podem lhe dar sentido” (Op. cit., p. 148). Um tal exame detido dos objetos revela-se como capaz de conferir-lhes vida própria, já que “melhor que muitos fanáticos pelo expressionismo, Murnau se utiliza da obsessão pelos objetos animados” (idem, p. 77). Os reflexos disso marcarão toda a obra de Hitchcock, como é o caso da faca de cortar pão em *Blackmail* (1929) - o primeiro filme sonoro do Autor -, a corda usada no assassinato em *Rope* (1948), o colar de Carlota Valdez em *Vertigo* (1958), o alfinete de gravata em *Frenzy* (1972). A atmosfera pesada do cinema de Hitchcock, herança da estética alemã, opera uma exteriorização da vida interior dos personagens, contaminando até mesmo os objetos presentes nas histórias.

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



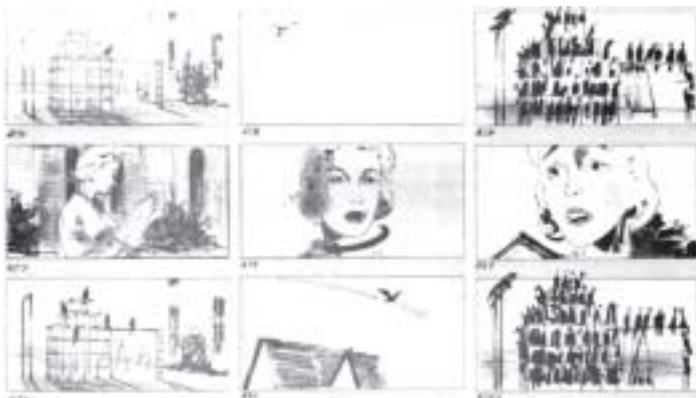
Anny Ondra (Alice White) em *Blackmail* (1929).

alguns filmes-chave do expressionismo e do *Kammerspielfilm*.

1) Enquadramento

Uma das formas pelas quais as personagens de Hitchcock manifestam sua existência na tela é pelo grau de aproximação aparente da câmera, capaz de intensificar ou diluir o conteúdo emocional de cada plano com relação ao anterior. A variação constante no tamanho dos planos, tal como sistematizada por Hitchcock principalmente no uso peculiar que o Autor faz do campo/contracampo, atende a uma planificação rigorosa, que embora pareça superficialmente destinada a promover uma mera diversidade visual, constitui um trabalho em profundidade sobre a psicologia do espectador, ao pontuar através da mudança de enquadramento os estados emocionais em pauta na história. Podemos ver exemplos disso em cenas tais como a do diálogo de James Stewart e Kim Novak frente ao mar em *Vertigo*, ou ainda o diálogo entre John Finch e Barbara Leigh-Hunt na cena do restaurante em *Frenzy*. Um procedimento análogo é também empregado na antológica cena de *The Birds* (1963) em que Tippi Hedren está sentada num banco de jardim em frente ao play-ground onde se juntam os pássaros, logo antes de atacarem as crianças que saem da escola. Essa cena, minuciosamente planejada desde o story-board⁶, comporta sutis variações de enquadramento entre todos os planos de Tippi Hedren, assim como variações de maior impacto visual nos planos do brinquedo onde os pássaros se reúnem.

2) Movimento de câmera



Reprodução de um storyboard, em *The Birds*

Kracauer observa que a forma pela qual Murnau emprega o movimento de câmera em *Der Letzte Mann* torna o espectador psicologicamente ubíquo. “Porém, apesar da avidez de câmera com relação a aspectos sempre em mutação, ela, familiarizada com a dimensão dos impulsos, retrai-se quando deve penetrar na dimensão da consciência. Não se permite que a ação consciente prevaleça” (Op. cit., p. 126). Dois aspectos nos chamam a atenção nessa análise. Um deles é a liberdade alcançada por Murnau quanto ao uso da câmera - que adquire notável mobilidade na cena do sonho do porteiro, por exemplo, cena essa de características tipicamente expressionistas, em meio a um filme que no restante já rejeita aquela estética, como nota bem Lotte Eisner⁷ - , procedimento esse capaz de fazer o espectador identificar-se não apenas com a imagem do personagem, mas também com seus processos mentais. Um emprego que fará Hitchcock dessa lição está no uso do travelling quase ao final de *Young and Innocent* (1937), onde a câmera percorre todo o espaço do salão de baile, até terminar em primeiríssimo plano nos olhos do assassino que está tocando bateria, e que se revela ao espectador pelo tique no olho. Aí a câmera identifica a percepção do espectador

6- Reproduzido em *Hitchcock/Truffaut*, Paris, Ramsay, 1983, p. 250.

7- Op. cit., p. 142.

com a percepção da heroína. Outro aspecto da análise de Kracauer que merece destaque é o fato de que o emprego específico que Murnau faz da câmera, embora sirva a descrever estados mentais, mantém em plano secundário a dimensão da consciência dos personagens, operando no plano das pulsões. O uso do movimento de câmera em associação com a manifestação dos impulsos de destruição é empregado por Hitchcock de dois modos complementares em *Frenzy*. Num primeiro momento, o personagem vivido por Barry Foster, um *serial killer* que tem o hábito de estrangular mulheres utilizando uma gravata, convida a namorada de seu amigo (que a polícia suspeita ser o assassino) para ficar em seu apartamento, já que ela está naquele momento sem lugar para dormir. Nesse instante o espectador já sabe que ele é o verdadeiro assassino, e começa a adivinhar suas intenções a respeito da garota. É então que um longuíssimo travelling acompanha o assassino e a garota que passam conversando por dentro do mercado público, onde ele dirige uma empresa de hortigranjeiros. Aí a câmera sublinha a falsa intimidade que se instala entre os dois, destacando-os em meio ao movimento de um ambiente público. Num segundo momento, após os dois terem entrado no apartamento, o uso da câmera frustra a expectativa do espectador, que tende a esperar que será mostrada uma outra cena de estrangulamento. Num longo travelling que contrasta com o primeiro, a câmera recua pela escada e depois pelo corredor do prédio, até sair de cena de volta na rua. O sentido de vazio, de abandono, afastamento, é o *correlato mental* do estado de espírito da garota naquele momento, *mas não sua ilustração visual*. Por outro lado, a pulsão de aniquilamento, vivida pelo assassino, é compartilhada pelo espectador como um instante de destruição e privação da imagem.

3) Decupagem

Nos primeiros seis minutos de *Der Letzte Mann* podemos constatar a utilização de um procedimento de alternância de pontos de vista da câmera, prenunciando aquilo que Hitchcock exploraria seguidamente em seus filmes. A planificação das tomadas, tal como estabelecida por Murnau, coloca em xeque a personagem do porteiro do hotel ao produzir uma visão intermitente de sua imagem, como procurarei explicar a seguir. Dessa forma, já desde a apresentação da personagem central o problema de sua decadência física (com referência ao posto que ocupa, emblemático do prestígio do hotel) e da decorrente perda, tanto pessoal quanto social, de sua auto-estima se faz presente. Exceto que tal sugestão na verdade é nesse ponto da história antecipada para o espectador de maneira subliminar, isto é, é dado ao espectador apreender de modo indireto aquilo que seu conhecimento naquele instante não lhe permite ainda compreender. No filme, o porteiro desaparece no agrupamento de pessoas que saem do hotel em intensa movimentação, ou que passam na rua; depois sua imagem é obstruída por um carro estacionado, para, após aparecer de novo brevemente, sumir atrás de outro que estaciona; então o porteiro sai do quadro, para reaparecer em seguida apenas da cintura para baixo; aí sua imagem dá vez à da enorme mala que selará seu destino. Ao pegar a mala, instante em que ele pela primeira vez é mostrado num plano mais aproximado de seu rosto, sua imagem é rapidamente substituída na tela pela imensa mala, que ocupa todo o enquadramento ao ser-lhe entregue. Carregando-a, ele é esmagado pelo seu peso e, no contra-campo, torna-se uma massa quase informe, sendo vista através dos vidros da porta e em meio às pessoas que entram no hotel. Obviamente tais cortes servem no contexto narrativo a produzir a necessária continuidade visual, mas da forma como são agendados colocam seguidamente em crise a imagem do protagonista. Desse modo, a seqüência de cortes empregados institui a montagem desse filme como *o lugar do desaparecimento*. Tal maneira radical de conceber a imagem cinematográfica enquanto *atribuidora de existência* e não como mero registro de uma realidade que se desenrolaria em frente à câmera (o que constitui a estratégia narrativa da maior parte dos filmes clássicos), tornar-se-ia cara a Hitchcock. Podemos

ver o emprego dessa concepção em cenas como a do bosque de sequóias em *Vertigo*, quando “Madeleine”, que afirma em seu falso transe ter existido no passado e já ter morrido, pouco depois desaparece efetivamente da cena, encoberta visualmente por uma árvore. O espectador, compartilhando graças ao efeito produzido pela decupagem da cena o ponto de vista de “Scot-tie” (o detetive), é levado a suspeitar por um instante que ela possa ter efetivado uma nova tentativa de suicídio. Outro momento da obra de Hitchcock onde a *estética do desaparecimento* é levada às últimas conseqüências está em *Psicose* (1960), quando Janet Leigh é “decupada” até a morte na célebre cena do chuveiro (provavelmente a cena mais citada da história do cinema), onde os golpes de faca cortam tanto o corpo da personagem quanto, sincronicamente, as mudanças de enquadramento. O retalhamento da imagem em cerca de setenta planos durante apenas três minutos de filme é o principal veículo para a violência inusitada da cena.

4) Iluminação

A manipulação dos efeitos de luz é o terreno por excelência do expressionismo alemão. Lotte Eisner chega a dizer, citando Spengler, que “a escuridão é um atributo tipicamente germânico”. Seria da junção desse elemento estético próprio à “alma fáustica do nórdico” com a concepção dos efeitos de luz derivada do teatro de Max Reinhardt que teria surgido a força visual do cinema alemão (Op. cit., p. 48). Mais adiante essa autora afirma: “Max Reinhardt compreenderia o poder das sombras que ligam o decorativo e o enigmático aos símbolos (...) Nos filmes alemães, a sombra se torna a imagem do Destino” (p. 95). A sombra tem a propriedade de indicar uma outra faceta dos personagens, estando no centro da representação do “desdobramento demoníaco”, tema recorrente do expressionismo. Toda a estética expressionista deriva de uma dialética da luz e da sombra. Em *Nosferatu*, a aproximação do vampiro é marcada pela sombra que sobe a escada, avança para a porta, e em seguida se apossa do coração de Nina. Se o vampiro pertence ao domínio das sombras, correlativamente é a luz do sol matinal que fará com que ele seja destruído. Em *Strangers on a Train* (1951), Hitchcock também trabalha o tema do desdobramento da personalidade através do destaque dado às sombras, notadamente na seqüência do assassinato. Quando Bruno está saindo do “Túnel do Amor” num barquinho, sua sombra parece revelar que ele já está cometendo o crime que deliberou praticar. Depois, na ilha do parque de diversões, quando ele estrangula sua vítima, é o reflexo de Bruno (isto é, seu duplo) nos óculos dela que nos é mostrado praticando o crime. Já em *Janela Indiscreta* (1954), não só o crime é praticado sob a proteção da escuridão, como também a atividade voyeurista de Jeff. Porém o uso mais incisivo das sombras como reveladoras de uma personalidade dividida está em *Psicose*. Quando Marion Crane é recebida no escritório de Norman Bates, as sombras das aves empalhadas que decoram as paredes recebem grande destaque. Elas são produzidas pelas lâmpadas em abajures colocados sobre mesinhas, de modo que o ângulo inferior da luz faz essas sombras se projetarem ampliadas acima dos pássaros. Norman Bates aparece em vários planos filmado em câmera baixa, de modo a estar simultaneamente



Algumas das setenta posições de câmera utilizadas por Hitchcock (para 45 segundos de filme) em

enquadrado junto com esses pássaros empalhados e suas sombras. É como se uma outra parte de seu caráter já se prefigurasse nessas imagens: o seu lado de predador.

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

Acerca dos quatro elementos que examinamos, podemos constatar que seu uso por Hitchcock os articula em torno de um ponto comum: *a estética da desaparecimento*. A inspiração que o Autor buscou no expressionismo e no *Kammerspielfilm*, de um modo geral, e na obra de Murnau em particular, pode ser melhor destacada pela análise de duas outras cenas de *Der Letzte Mann* que, utilizando um procedimento narrativo complementar aos já citados, colocam também em crise a posição do protagonista do filme. Trata-se aqui de um trabalho efetuado sobre as variações progressivas levadas a efeito na composição interna de cada plano. A primeira das cenas que gostaria de tomar como exemplo desse tratamento ocorre quando o porteiro recebe seu guarda-pó para trabalhar como atendente na toilette do hotel, após ser obrigado a devolver sua *libré*. A encarregada da rouparia entrega-lhe também as toalhinhas que ele deve fornecer aos hóspedes que utilizam a *toilette*. À medida que essas toalhas são empilhadas no braço dele, elas vão encobrando-lhe o rosto paulatinamente, até que ao final sua fisionomia fica oculta para o espectador. O porteiro perde assim simultaneamente seu posto e sua personalidade quando sua imagem fica perdida para nós. Na seqüência, ao descer a escadaria que leva à *toilette*, a escuridão o engole, e é seu corpo todo que some dessa vez. Aqui é a metáfora da descida aos infernos que fica em destaque. Uma outra cena em que Murnau opera sobre a composição da imagem buscando um efeito similar dá-se quando um cliente que está se arrumando na toilette queixa-se da recusa do ex-porteiro em lustrar-lhe os sapatos, e sai para reclamar com o gerente. Então é a porta de vaivém do toilette que barra de maneira intermitente a visão que temos do porteiro, encurvado e moralmente arrasado pelo que lhe está sucedendo. Sua imagem em frangalhos é o que o filme oferece ao espectador. O personagem é assim visualmente destruído pelo filme quando perde o posto ao qual atribuía um valor simbólico supremo em sua existência prosaica.

A lição geral que podemos retirar do tratamento dado por Murnau à aparição e à desaparecimento de seus personagens, tanto em *Nosferatu* quanto em *Der Letzte Mann*, é que esse diretor leva às últimas conseqüências o fato deles serem literalmente (isto é, no celulóide) criaturas da luz. Negar-lhes a iluminação cinematográfica ou o olhar da câmera - procedimentos que produzem resultados análogos - é terminar-lhes a existência. Ora, Hitchcock envereda por uma lógica de natureza similar ao filmar a célebre cena do chuveiro em *Psicose*, como já citamos. Convém aduzir a isso um comentário sobre a preparação daquela cena, quando Norman Bates, ainda em seu escritório, retira um quadro da parede para espiar, através de um orifício, Marion Crane despindo-se no banheiro do quarto. A luz lateral que incide sobre Norman continua dando-lhe uma aparência lúgubre. Quando ele aproxima o rosto do orifício, um primeiríssimo plano isola seu olho no enquadramento, visto lateralmente. Então a única luz que clareia a imagem é a que se filtra pelo orifício, duplicando na tela a

representação da câmera escura onde o próprio filme se origina. A partir desse instante fundador no desenvolvimento da história, o olhar do espectador se identifica com o de Norman Bates, e o esvaecimento da imagem de Marion que se seguirá será assim mais fortemente vivenciado. O olhar devora a imagem dela, que é destruída com rara volúpia pelo aniquilamento compulsivo de sua imagem fragmentada.

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

A hipertrofia do olhar nos filmes de Hitchcock constitui o desenvolvimento estético de uma forma de tratamento da imagem já presente de maneira plena no expressionismo. Para Kracauer, essa força da imagem pode ser constatada por exemplo na forma de ser representado, em *O Gabinete do Dr. Caligari*, o embate entre as forças da tirania e do caos, num retrato psicológico da Alemanha dos anos 20. O principal elemento a frisar tal deriva seria o parque de diversões onde Caligari encena seu número, símbolo da anarquia gerando caos, num reflexo das caóticas condições da Alemanha do pós-guerra. “O filme espalha uma atmosfera totalizante de horror”, onde se vê, ao final, “o normal como uma casa de loucos”, avalia Kracauer. Para concluir que “este filme, como *Homunculus*, libera um forte sadismo e um apetite por destruição” (Op. cit., pp. 90-91). Pulsão sádica que se desloca do conteúdo narrado para o próprio tratamento visual, num estilo de “cinema puro”, onde “tudo depende da imagem”⁸, pois em *Caligari*, o tratamento arquitetônico da cenografia expressa a estrutura da alma em termos de espaço” (idem, p. 91).

Resumindo, podemos então dizer que a influência do cinema alemão dos anos 20 sobre a obra de Hitchcock pode ser detectada em três domínios: 1) nas *estratégias narrativas* empregadas, notadamente na ênfase dada à narrativa visual, que combina uma impressionante mobilidade da câmera, com uma atenção particular à decupagem das cenas; 2) no uso de certos *elementos estilísticos*, como a amplificação da atmosfera de cada cena e a força intrínseca dos objetos; 3) na *visão de mundo*, onde o peso opressivo



Grace Kelly e James Stewart em *Janela Indiscreta*.

da autoridade tem por contraponto a manifestação onipresente do sadismo e dos impulsos destrutivos.

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



8- Como já buscava deliberadamente fazer Paul Wegener em 1914, em seu *Golem*, conforme constata Lotte Eisner, in op. cit., p. 41.

* **Mauro Eduardo Pommer** é Professor da UFSC.