

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL - PUBLICIDADE E PROPAGANDA

GUILHERME WAGNER MACHADO

O OLHAR EM HITCHCOCK:
ESPECTADOR COMO PERSONAGEM EM FESTIM DIABÓLICO

PORTO ALEGRE
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E PROPAGANDA

**O OLHAR EM HITCHCOCK:
ESPECTADOR COMO PERSONAGEM EM FESTIM DIABÓLICO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Orientadora Prof^a Dr^a. Miriam de Souza Rossini

PORTO ALEGRE
2019

GUILHERME WAGNER MACHADO

**O OLHAR EM HITCHCOCK:
ESPECTADOR COMO PERSONAGEM EM FESTIM DIABÓLICO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª. Miriam de Souza Rossini – UFRGS Orientadora

Doutorando Lucas Furtado Esteves – UFRGS/PPGCOM

Doutorando Igor Araújo Porto – UFRGS/PPGCOM

RESUMO

Este trabalho tem como propósito tecer uma análise sobre a articulação do olhar no cinema do diretor britânico Alfred Hitchcock, em particular no filme *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948). Para tal, o método escolhido foi o de pesquisa bibliográfica, afim de montar um aporte teórico que embase os critérios de análise, que parte de princípios técnicos, relacionados à forma de filmagem particular da obra selecionada, mas que abrange, através dessas, os aspectos narrativos e de linguagem do filme. Dessa forma, este trabalho buscará analisar as maneiras pelas quais as escolhas estéticas e técnicas, o método de filmagem em plano-sequência de *Festim Diabólico*, influencia o olhar do espectador na maneira como ele se relaciona com os personagens e suas ideias, bem como na maneira como ele próprio (espectador) é posicionado dentro da obra como se fosse ele mesmo um personagem.

PALAVRAS-CHAVE

Olhar, mise en scène, posição do espectador, plano-sequência, câmera subjetiva

ABSTRACT

The present work has the purpose of analyzing how the audience look is guided, and how the very act of looking is articulated, on the cinema of the British director Alfred Hitchcock, with emphasis on the film *Rope* (1948). To achieve that, the chosen method was the bibliographical research, in order to ensemble a theoretical basis to rely on when elaborating the analysis, which will contemplate both technical aspects, related to the shooting methods and camera movement, and the narrative ones. This work will, then, look to analyze the ways the technical and narrative choices in the movie come together to conduct the way the spectator see both the characters and the story, and how he relates morally with them, in a way that he himself (spectator) is positioned, through the continuous long shot method, as a character inside the movie.

KEY-WORDS

Look, mise en scène, spectator position, long shot, subjective camera

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Chegada do Trem	14
Figura 02 – Assassino espreitando atrás das cortinas	17
Figura 03 – Câmera perseguindo a vítima	21
Figura 04 – Close-up subjetivo em diálogo	21
Figura 05 – Plano aberto do apartamento com o janelão ao fundo	40
Figura 06 – Enforcamento de David	42

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Multidão perseguindo o protagonista	25
Quadro 02 – Envenenamento de Alicia	29
Quadro 03 – Beijo de Alicia e Devlin	30
Quadro 04 – Alicia e Devlin separados no salão durante a festa	30
Quadro 05 – Descida das escadas	31
Quadro 06 – Vizinha encontrando o cachorro morto	33
Quadro 07 – Chegada de Lisa	34
Quadro 08 – Efeito vertigem	35
Quadro 09 – Judy transformada em Madeleine	36
Quadro 10 – Brandon e Phillip escondendo o corpo de David	43
Quadro 11 – Phillip se irrita com história de Brandon e chama atenção de Rupert	48
Quadro 12 – Rupert explicando sua teoria sobre assassinato	49
Quadro 13 – Sr. Kentley se incomoda com a teoria de Rupert	50
Quadro 14 – Rupert escondendo sua cigareira	52
Quadro 15 – Brandon e Phillip cercam Rupert	52
Quadro 16 – Rupert imagina a morte de David	53
Quadro 17 – Rupert abre o baú	55
Quadro 18 – Rupert confrontado com as próprias teorias	56

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. O OLHAR NO CINEMA	13
2.1 Breve histórico da evolução do olhar na linguagem cinematográfica	13
2.2 Olhar objetivo e olhar subjetivo	16
2.3 Posição do espectador	18
2.4 Câmera como personagem	19
3. O OLHAR NO CINEMA HITCHCOCKIANO	23
3.1 Período inglês	23
3.1.1 <i>O Inquilino Sinistro</i>	24
3.1.2 <i>O Agente Secreto</i>	26
3.2 América: primeiro período	27
3.2.1 <i>Interlúdio</i>	28
3.3 América: segundo período	31
3.3.1 <i>Janela Indiscreta</i>	32
3.3.2 <i>Um Corpo que Cai</i>	34
4. ANÁLISE DO OLHAR EM FESTIM DIABÓLICO	38
4.1 Introdução do filme	38
4.2 Análise das cenas	42
4.2.1 <i>O assassinato</i>	42
4.2.2 <i>Sobre assassinatos</i>	46
4.2.3 <i>A revelação do crime</i>	50
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS	61
ANEXO – FICHA TÉCNICA DO FILME FESTIM DIABÓLICO	62

1. INTRODUÇÃO

Embora o cinema de Alfred Hitchcock já tenha sido muito estudado e teorizado nas mais diferentes línguas, há nele uma palpitação artística que não pode ser plenamente explicada pela dissecação da técnica. Da mesma forma que não é possível explicar o impacto de um painel de Pollock simplesmente analisando os traços, nem a força de uma melodia de Nina Simone meramente através da consideração dos acordes escolhidos. É algo como uma hipnose sutil, uma obsessão crescente, uma sensação de urgência que os objetos mais banais do cotidiano podem conter quando enquadrados sob o prisma de suspense – não referido aqui como o gênero cinematográfico, comumente atrelado à figura do autor, e sim como um elemento que ultrapassa a questão da trama e encontra sua expressão nos aspectos formais – que acompanha o nome do diretor.

“Na forma originária do suspense, é indispensável que o público esteja perfeitamente informado dos elementos presentes. Do contrário, não há suspense”, explica o mestre do suspense (HITCHCOCK, 2013, p.75). Se o próprio Hitchcock define o suspense como algo que jamais esteve atrelado à questão do medo, faz pleno sentido que pensemos nele como um elemento de linguagem de seu cinema; algo que transcende seu trabalho nos mais diferentes gêneros (é fato pouco conhecido que Hitchcock já dirigiu comédias, melodramas, e até mesmo cenas de musicais). Para o diretor (2013), o suspense pode ser simplesmente uma situação em que há um tensionamento do tempo, uma dúvida ou uma espera atrelada a uma certa expectativa. Importante ressaltar que essa expectativa parte, na teoria hitchcockiana, de compartilhar com o espectador informações que os personagens não possuem, e não do princípio de surpreender o espectador, como é o caso com muitos outros autores do gênero.

Como tudo sobre o que se produz muito estudo, o cinema hitchcockiano é ocasionalmente avaliado de forma reducionista, por um viés muito tecnicista, que custa a entender que todos os mirabolantes arranjos técnicos do autor são um método de apresentação de uma proposta artística bastante elaborada. Dessa forma, Hitchcock costuma ser muito analisado mais pelas suas imagens, por critérios parecidos com o que Glauber Rocha chamava de fotografismos (ROCHA, 2004)¹, do que pelo que elas representam em termos narrativos. Cenas como a do chuveiro (*Psicose*, 1960), ou a do beijo (*Interlúdio*, 1946), são frequentemente idolatradas de forma fetichista, pela

¹ Termo presente na famosa citação “o cinema novo é uma questão de verdade, não de fotografismo”, feita pelo autor em 1962 e presente no livro *A Revolução do Cinema Novo*, de 2004.

contagem de cortes (numa altíssima, na outra justamente pela ausência), mas nem sempre pela sua articulação narrativa, como no caso da célebre cena do chuveiro mencionada, na qual a fragmentação das imagens através da quantidade excessiva de cortes reflete numa igual fragmentação da narrativa do filme, que passado cerca de um terço de sua duração muda abruptamente de trama e de protagonista, assumindo uma faceta bastante distinta da que tinha até então.

A mudança no posicionamento sobre o diretor foi provocada por uma geração de críticos franceses dos anos 50, conhecidos como os “jovens turcos”, integrantes do painel crítico da revista *Cahiers du Cinéma*; revista que hoje é cânone quando se fala em teoria e crítica de cinema, mas que na época era uma revista jovem, com redatores jovens, cuja fama era de desafiar as convenções do cinema que era considerado “de bom gosto”. São os mesmos autores que, alguns anos mais tarde, como cineastas, desenvolveram a vanguarda cinematográfica conhecida como Nouvelle Vague: François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Alexandre Astruc, Jacques Rivette, entre outros.

Curiosidades sobre acontecimentos dos sets de filmagem², ou mesmo psicologismos sobre a vida do autor e como isso é visto em seus filmes (histórias sobre sua infância, fofocas sobre sua vida conjugal, etc.), são outros atributos que frequentemente povoam análises sobre o cinema hitchcockiano, mas que por vezes divergem justamente das questões particulares deste: os elementos presentes nos filmes propriamente ditos. Essas são linhas de análise que, desconsiderando seus possíveis méritos numa contextualização dos temas que movem o cinema de Alfred Hitchcock, que não serão consideradas neste trabalho.

O que será, então, avaliado neste trabalho será o cinema hitchcockiano sobre o prisma específico da construção do olhar. Percebe-se que há um trabalho muito ativo do diretor, seja no seu trato com a câmera ou na forma como ele aborda a decupagem e eventual montagem de seus filmes, em articular nos seus filmes a forma como o olhar é estabelecido. E são diversas possibilidades desses olhares que nos são apresentadas pelo autor:

- o olhar do personagem, como em *Janela Indiscreta*, cuja trama consiste num fotojornalista que, incapacitado por algumas semanas devido a um acidente de trabalho, tem como forma de passar o seu longo tempo livre ficar em casa observando seus vizinhos através do janelão de seu apartamento (aparece aqui a

² *Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose* (REBELLO, Stephen. Intrínseca: Rio de Janeiro, 2013).

questão do voyeurismo, elemento importante e bastante recorrente no cinema hitchcockiano). Esse mesmo tipo de olhar pode ser encontrado em muitos dos filmes do diretor;

- o olhar objetivo da câmera, que essencialmente é tudo que Hitchcock mostra a nós (público), mas que não necessariamente consiste exatamente no que é visto pelos personagens – elemento presente praticamente em todos filmes já feitos, mas que tem particular importância na linguagem hitchcockiana justamente pela articulação do suspense anteriormente mencionada, que consiste em mostrar algo que o personagem desconhece para o público. Basicamente o olhar objetivo é a gramática própria do cinema (close-ups, ângulos baixos, ângulos altos, planos abertos, planos fechados), são as formas de representação visual que o autor usa para enquadrar objetivamente (que é, no sentido óbvio, o contrário de subjetivamente, o próximo olhar a ser contemplado) um plano, ou uma cena.
- o olhar subjetivo, que é quando a câmera imita exatamente o olhar de um dos personagens, fazendo com que o público seja, por alguns momentos, aquele personagem e esteja presente na cena da mesma maneira que ele, pelo menos em termos de movimentação e campo de visão. Técnica também bastante utilizada por Hitchcock, como por exemplo no famoso final de Interlúdio, quando a câmera ocupa o lugar do olhar de Cary Grant enquanto esse desce as escadas carregando Ingrid Bergman.

Será considerada nesta pesquisa uma confluência dessas três possibilidades de olhar no filme *Festim Diabólico (Rope, 1948)*, a fim de compreender como eles se integram na visão do espectador frente o filme.

Festim Diabólico é uma “obra maldita”, cujo encanto ultrapassa a condição de mera curiosidade dessas. Não é, portanto, a recusa do próprio autor de reconhecer a validade da obra que faz dela um objeto de interesse aos espectadores curiosos pela controvérsia. Amplamente conhecido pelo seu dispositivo técnico-narrativo, e negado pelo próprio diretor como “um erro desculpável” (HITCHCOCK, 2013, p. 181), ele foi filmado – considerando as limitações tecnológicas da época – inteiramente em planos-sequência, sendo composto por apenas 9 rolos de filme com planos ininterruptos (sem cortes) de aproximadamente 10 minutos cada. É, portanto, um filme que desafia diversas convenções cinematográficas, algumas, como a decupagem, defendidas pelo próprio Hitchcock, e cuja expressão artística não se limita, mas, ao contrário, parte do dispositivo técnico pelo qual é tanto analisado para chegar a questão em voga nessa monografia: a inserção do espectador-câmera no filme, não como um ser passivo que observa objetivamente, mas como um personagem invisível cujo olhar (câmera) dita o rumo da narrativa.

Para fins de análise, a questão do olhar será primeiramente trabalhada de forma introdutória na sua relação com o cinema em geral. Depois, resumidamente, com fins de contextualização, no cinema de Hitchcock como um todo, para posteriormente ser avaliada em profundidade no filme selecionado.

Como comunicador, parece altamente pertinente o estudo e a compreensão da linguagem desenvolvida pelo cinema hitchcockiano, seja pela sua tão celebrada capacidade de manipular as reações do público (algo que, mesmo oriundo de um pensamento retrógrado, encontra respaldo na prática publicitária até hoje), quanto pelos métodos essencialmente cinematográficos com os quais o autor reforça suas narrativas. Essa capacidade de usar elementos tão intrínsecos da linguagem em voga (no caso de Hitchcock o audiovisual) para a elaboração de um discurso ou narrativa, de tal forma que não seja necessário o didatismo oral (prática amplamente condenada no cinema), é uma habilidade cara à figura do comunicador.

Dessa forma, o objetivo geral é compreender como a questão do olhar era articulada no cinema Hitchcockiano, e de que forma isso se reflete tanto na técnica quanto na linguagem e narrativa. Os objetivos específicos são: entender a construção do olhar no cinema e especialmente no cinema de Hitchcock; perceber como esse olhar é marcado por elementos de *mise en scène* e de montagem.

A metodologia consistirá, portanto, na pesquisa bibliográfica sobre o assunto e na sua aplicação sobre o objeto selecionado. Para melhor compreensão da relação olhar-cinema, será utilizado como base teórica o texto “O espectador no texto: a retórica de no tempo das diligências” (Nick Browne, 2005), presente no livro *Teoria Contemporânea do Cinema* (2005), de Fernão Pessoa Ramos.

Junto dessa questão, como base para análise dos conceitos relevantes à *mise en scène* e como ela incorpora essas decisões estéticas na linguagem do filme, serão utilizados os livros *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo* (2013), de Luiz Carlos Oliveira Jr., e *Cinematography: theory and practice* (2012), de Blaine Brown, que também servira de fundamento para uma análise imagética mais detalhada. Esses dois trabalhos serão considerados como base tanto para uma análise histórica de como o olhar foi incorporado na linguagem da *mise en scène*, quanto para entender como esses elementos se manifestam no cinema de Alfred Hitchcock, mais especificamente no filme *Festim Diabólico*.

Para melhor compreender as questões de montagem (a renúncia dela) e a escolha do plano-sequência como dispositivo narrativo essencial em *Festim Diabólico* serão

utilizados os textos de André Bazin, crítico de cinema e editor da revista *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950. Principalmente serão tomados como base teórica os textos “Montagem proibida” e “A evolução da linguagem cinematográfica”, ambos presentes no livro *O que é cinema?* (2014), que reúne diversos artigos escritos por Bazin.

No que tange ao cinema de Hitchcock, seja na sua carreira ou a respeito do filme selecionado, serão utilizados três livros como base teórica. *Hitchcock/Truffaut* (2004) é um livro clássico sobre cinema, sendo a transcrição da longa entrevista que Hitchcock concedeu a Truffaut em 1963. *Hitchcock: the first forty-four films* (1979), escrito pelos críticos de cinema e cineastas Claude Chabrol e Éric Rohmer, é um livro importante por ter sido um dos primeiros trabalhos essenciais na reavaliação crítica do cinema hitchcockiano nos anos 1950 (o livro foi lançado em 1957), além de ser um dos mais importantes instrumentos de análise sobre esse período da carreira do cineasta (seus filmes feitos até *O Homem Errado*, de 1956). E por fim *Alfred Hitchcock: análise crítica da filmografia* (1974), escrito pelo crítico francês Noel Simsolo, no qual ele avalia, um a um, os filmes da carreira de Hitchcock, com críticas individuais que se complementam na formação de um rico panorama teórico e temático da carreira do diretor.

A organização do trabalho se dará, portanto, em três capítulos seguintes desta introdução. O segundo capítulo abordará a relação do olhar no cinema, montando a base teórica que será levada em consideração na análise posterior. O terceiro tratará de identificar alguns casos de articulação do olhar no cinema de Alfred Hitchcock, abordando cenas de filmes de diferentes fases da carreira do diretor. No quarto capítulo será feita a análise, a partir de uma base estabelecida nos dois capítulos precedentes, do olhar no filme *Festim Diabólico*. Considerações finais, referências e anexos completam o trabalho.

2. O OLHAR NO CINEMA

Este capítulo tem como finalidade contextualizar a questão do olhar no cinema, traçando relações entre épocas e estilos diferentes, bem como fundamentar a base teórica sobre a qual será analisado, nos capítulos subsequentes, a construção do olhar no cinema de Alfred Hitchcock, em particular no filme *Festim Diabólico*. Para tal, ele será subdividido em 4 subcapítulos, sendo o primeiro uma breve contextualização histórica de como o olhar avançou no cinema ao longo das décadas; o segundo e o terceiro subcapítulos estabelecem abordagens de análise para a questão do olhar (em particular para a subjetividade); e o quarto um subcapítulo de exemplificação de algumas dessas questões teóricas em manifestações diversas do uso da câmera subjetiva por diferentes autores e em períodos diversos.

2.1 Breve histórico da evolução do olhar na linguagem cinematográfica

Por muito tempo a história do cinema caminhou numa trajetória de mudanças da forma como se articula o olhar, partindo em geral de uma posição mais passiva para uma mais ativa, ainda que essas se manifestassem de incontáveis maneiras. Nos primórdios, como aponta Oliveira Jr. (2013), com os experimentos dos irmãos Lumière³, o olhar era próximo daquele do teatro: a câmera mostrava um único ponto de vista, fixo, no qual a ação imagética decorria de frente para o público. Esses primeiros trabalhos eram bastante curtos, e consistiam ainda em planos únicos, desprovidos de montagem, ou de qualquer articulação linguística e narrativa, operando inicialmente como meros registros imagéticos de eventos cotidianos captados pelos irmãos inventores.

O que ocorreu, entretanto, mesmo nessas primeiras exposições (bastante limitadas pelas técnicas de captação e projeção ainda não muito desenvolvidas), foi que a reação do público já mostrava um envolvimento ativo com o que acontecia na tela. Segundo as anedotas da época, a primeira audiência que viu *A Chegada de um Trem à Estação* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1896) gritou e pulou ao chão, com medo de ser atropelada pelo trem que vinha em alta velocidade na direção que apontava a câmera (figura 1), revelando desde cedo uma predisposição do público de acreditar na veracidade da imagem fílmica.

³ Final do século XIX, em 1895, os irmãos Lumière realizavam as primeiras exposições cinematográficas, com filmes como *A Saída dos Operários da Fábrica* (1895) e *A Chegada de um Trem à Estação* (1896)

Figura 1 – Chegada do Trem



Fonte: captura de tela do filme A Chegada de um Trem à Estação (1896)⁴

Nick Browne aponta os princípios básicos que guiaram esse cinema primordial, mais próximo do teatro:

Uma formulação de fundamento dramático, por exemplo, afirma que os planos devem mostrar essencialmente o que o espectador veria se a ação fosse encenada sobre um palco, e se a cada momento usufruísse da melhor visão possível da ação [...]. A montagem seguiria o curso natural da atenção do espectador, tal como indicado pela ação da mise-en-scène. Nessa visão, a questão da “articulação” - ou seja, de quem está “encenando” e fazendo os acontecimentos aparecerem de tal maneira - é vinculada não ao autor ou narrador, mas à ação em si (...) (BROWNE, 2005, p. 230)

O olhar era prioritariamente focado na ação, e era a ação que determinava o ritmo da decupagem (quando havia, pois os experimentos fundadores dos irmãos Lumière foram feitos em planos únicos), num sentido em que o número de cortes e a escolha dos ângulos eram diretamente associados às necessidades de cobertura daquela ação cênica específica. Essa noção de montagem, conhecida como montagem invisível, ou diegética, passou a se complexificar conforme a linguagem audiovisual foi se desdobrando e autores começaram a explorar novas hipóteses. Sobre isso, André Bazin aponta:

⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MT-70ni4Ddo>>. Acessado em 19/06/19

A neutralidade dessa “montagem invisível” não dá conta, porém, de todas possibilidades da montagem. Em contrapartida, elas podem ser perfeitamente apreendidas em três procedimentos conhecidos geralmente pelo nome de “montagem paralela”, “montagem acelerada”, e “montagem de atrações”. Griffith conseguiu dar conta da simultaneidade de duas ações, distantes no espaço, por uma sucessão de planos de uma e da outra. Em *La Roue* [A roda, 1923], Abel Gance nos dá a ilusão de aceleração de uma locomotiva sem recorrer a imagens reais de velocidade (...), com a simples multiplicação de planos cada vez mais curtos. Enfim, a montagem de atrações, criada por S. M. Eisenstein (...), poderia ser definida grosseiramente como o reforço do sentido de uma imagem pela aproximação com outra imagem que não pertence necessariamente ao mesmo acontecimento” (BAZIN, 2014, p. 96-97)

O desenvolvimento da linguagem não foi, entretanto, marcado unicamente pelos estudos da montagem. Houve também uma evolução nos equipamentos técnicos que, conseqüentemente, influenciou a estética – permitindo capacidade maior de movimentação de câmera, profundidade focal maior, e planos mais longos –; assim, o cinema foi trabalhando o olhar para além da perspectiva fixa inicial. Planos fechados (close-ups), planos gerais, ângulos de cima para baixo (plongée) e de baixo para cima (contra-plongée), foram integrando a gramática cinematográfica, que caminhava rumo a uma expressão própria, e não mais uma simples derivação do teatro ou da fotografia.

A partir dessa união dos aspectos imagéticos, impulsionados pelo avanço técnico que ampliou as capacidades de filmagem, com as articulações da montagem como forma de expressão de linguagem, e não apenas uma sequencialização estritamente realista de imagens, passou a se desenhar o conceito de *mise en scène*. Embora o conceito em si seja bastante difuso, podendo conter variações consideráveis dependendo do teórico que o utiliza, há em sua etimologia uma conexão forte com o teatro, como aponta Aumont: “Se há uma noção que parece aproximar a arte cinematográfica de seu antecedente teatral, é certamente a da ‘*mise en scène*’” (apud OLIVEIRA JR., 2013, p 17). Por isso, a *mise en scène* ainda é um conceito utilizado como referência principal para descrever a forma cinematográfica, bem como suas questões estilísticas e de linguagem.

Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013), ao falar da *mise en scène*, pontua que ela não é simplesmente uma questão de técnica, mas que justamente a necessidade de enquadrar – e, portanto, de selecionar uma fatia do real que será exibido pela delimitação do quadro – que faz com que ela seja vista por muitos teóricos como o elemento artístico exponencial do cinema. Ele pontua, ainda, que “Por meio desse quadro, a *mise en scène* cinematográfica se faz não apenas uma colocação em cena, mas, acima de tudo, um *olhar sobre o mundo*” (OLIVEIRA JR., 2013, p. 23). E dentre as diversas possibilidades de

olhar que a *mise en scène* comporta, dois principais grupos delineiam-se em relação ao ponto de vista da câmera: o objetivo e o subjetivo.

2.2 Olhar objetivo e olhar subjetivo

O olhar objetivo, ou, em linguagem técnica, câmera objetiva, seria todo olhar neutro ou não interativo com a cena. O exemplo de mais fácil compreensão, porém longe de ser a única possibilidade, é o de uma câmera parada num plano aberto: um quadro fixo (o que não é uma necessidade do plano objetivo, que pode também ter movimentação) que não interage com o que acontece na cena, apenas a revela de forma objetiva. Pode-se dizer que quase todos os enquadramentos de um filme regular são objetivos, é uma visão oferecida ao espectador, ela não corresponde a uma visão interna da cena (seja de algum personagem, animal ou quaisquer outros seres metafísicos), nem de forma alguma é algo material dentro da mesma, não sendo possível o quadro chocar-se fisicamente com algum dos personagens ou objetos cênicos, nem causar-lhes qualquer reação. Resumidamente, é uma visão externa, bola de cristal, e não interna ao filme.

Já o olhar subjetivo é o contrário, ele representa diretamente a visão de algo dentro da cena e, como tal, interage dentro dela de forma ativa. A câmera subjetiva, portanto, movimenta-se da mesma maneira que o personagem/ser cujo olhar ela revela, outros personagens olham diretamente para ela (algo que não acontece num plano objetivo), pois ela é algo que existe dentro da cena, e é tão passível de olhares ou interações quanto qualquer outro personagem.

Blaine Brown (2012) usa analogias literárias para explicar a diferença entre o olhar objetivo e o subjetivo, sendo o primeiro o olhar correspondente à terceira pessoa na linguagem literária, e o segundo o olhar correspondente à primeira pessoa. Através do olhar objetivo, vemos as coisas que acontecem num filme em terceira pessoa, sempre “eles” fazem algo, já no olhar subjetivo temos a exata visão do personagem que a câmera está representando, como se estivéssemos dentro da cabeça dele e víssemos pelos seus olhos, portanto “nós” (através do personagem) fazemos algo; a ação ocorre no que seria um equivalente cinematográfico da primeira pessoa.

Os supracitados primeiros filmes dos irmãos Lumière, por exemplo, são olhares objetivos. No caso de *A Chegada de um Trem à Estação* (figura 1), a câmera registra a cena de forma objetiva; o trem, ao contrário do que pensaram os primeiros espectadores em 1896, não bate no quadro, ele simplesmente o atravessa. Em *A Saída dos Operários*

da Fábrica (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon, 1895*), a câmera apenas registra o acontecimento do título, ela não interage, e embora nesse caso particular possa ser argumentado que ela é a visão dos próprios Lumière vendo a saída dos funcionários de sua própria fábrica – pois há um aspecto documental no filme no que tange o fato de não ser ele uma encenação e sim a captura de um evento real –, isso é uma leitura externa, que depende de informações não presentes no próprio filme, e não da forma como o olhar é expresso na cena em si, não configurando um olhar subjetivo.

Figura 2 – Assassino espreitando atrás das cortinas



Fonte: captura de tela do Blu-Ray de Prelúdio para Matar (1975)

Já filmes de suspense e terror, de diretores como Brian De Palma ou Dario Argento, são boas fontes de exemplo do uso do olhar subjetivo. Em *Prelúdio para Matar* (*Profondo Rosso, 1975*) (figura 2), de Argento, o assassino sempre é representado em cena através da câmera subjetiva, de forma que sua identidade não seja revelada até os momentos finais da trama, mas vemos suas ações homicidas através de seus próprios olhos. A câmera, nesse filme, espreita as vítimas, movimentando-se como uma pessoa, sem precisar contar, dessa forma, com planos que estabelecem a figura física do assassino (*establishing shots*).

Os *establishing shots*, como são chamados, são ferramentas de diversas utilidades na linguagem cinematográfica, sendo uma muito comum a de evidenciar que o plano seguinte, ou mesmo anterior, é subjetivo. Isso ocorre através de princípios de associação e montagem básicos de que se num plano vemos uma pessoa olhando para algum lugar, e no seguinte vemos uma imagem daquele lugar, essa imagem deve corresponder à visão do personagem revelado no plano anterior.

A fórmula utilizada por Argento em *Prelúdio para Matar*, entretanto, consiste em evidenciar, através dos movimentos de câmera e da forma como ela interage com o cenário (figura 2), um padrão correspondente ao padrão de movimentação humano. Isso, aliado ao uso do som, seja na marcação da respiração ou dos passos, adicionando barulhos tipicamente humanos à imagem em movimento, torna a separação dos planos subjetivos e objetivos bastante clara no filme e compreensível para o espectador sem necessitar do uso de *establishing shots*.

Diferentemente do olhar objetivo, que é o estado natural do cinema, a câmera subjetiva é uma técnica usada (quando usada, pois muitos filmes são inteiramente objetivos) apenas em passagens breves, espaçadas ao longo de um filme. Brown (2012), cita como um dos motivos para esse uso parcimonioso do olhar subjetivo o fato de ele quebrar a ilusão do cinema, por ser uma técnica cuja percepção é evidente até para o público leigo e que, portanto, chama a atenção do espectador para o fato de ele estar assistindo a algo produzido, artificial, correndo risco de romper a credibilidade e o envolvimento do mesmo para com o filme.

2.3 Posição do espectador

Numa perspectiva mais abrangente, Browne (2005) avalia o olhar através do conceito que cunha de “posição do espectador”. A ideia de posição assume que o espectador, quando tem a visão de um personagem (através, por exemplo, da câmera subjetiva), não assume apenas a sua visão, mas também sua posição, que não é apenas física em relação ao cenário (*mise en scène*, no sentido literal), mas também sua posição social e mesmo emocional. Há, dessa forma, um vínculo formado entre o espectador e o personagem através de cujos olhos se vê, de forma que o primeiro tende a assimilar os eventos de acordo com as emoções do segundo. Sobre essa relação entre espectador-personagem, intermediada pelas questões de espaço e da *mise en scène*, Browne escreve:

Um espectador está (a) sentado fisicamente no espaço da sala de exibição e (b) posicionado pela câmera em um determinado lugar ficcional com relação à ação representada; além disso, (c) dado que enxergamos através do que poderíamos chamar de olho do personagem, somos convidados a ocupar o lugar associado ao lugar que ele ocupa, por exemplo, no sistema social; e, finalmente, (d) em um outro sentido figurado de lugar, a “posição do espectador” é a única maneira de explicar nossa resposta e de podermos nos identificar com a posição de um personagem em uma determinada situação. (BROWNE, 2005, p. 239)

Como exemplo, Browne (2005) usa o filme *No Tempo das Diligências* (*Stagecoach*, 1939), no qual um grupo de personagens, que funciona como arquétipos de diferentes figuras do western americano, faz juntos uma longa e perigosa travessia em diligência, passando por território indígena. Ele toma o caso de uma passagem que trata de duas personagens femininas, Dallas e Lucy, na qual ele aponta a dificuldade do público de se identificar com a posição humilhada de uma (Dallas), mesmo que ela seja em si mesma uma condição apelativa emocionalmente, por estar ele (público) vendo ela (Dallas) pelos olhos de Lucy, que a considera indigna de respeito.

É importante, todavia, notar que o conceito de posição do espectador de Browne não está necessariamente ligado à técnica da câmera subjetiva. Ele diz respeito principalmente a uma articulação narrativa que, através da proximidade com a qual o cineasta filma seus personagens (e estabelece na decupagem a dinâmica de seus olhares), ele estabelece pontos de vista específicos entre os próprios personagens, e faz com que o público assimile a forma como eles se relacionam de acordo com o personagem com o qual está posicionado naquela cena, ou mesmo num filme inteiro. Em *No Tempo das Diligências*, quando Ford estabelece seus personagens dentro de moldes sociais específicos, ele estabelece também seus preconceitos, e faz com que o público assimile os demais personagens de acordo com a visão que o personagem, com o qual está posicionado em cena, os assimila.

2.4 Câmera como personagem: usos da câmera subjetiva

Embora a câmera subjetiva seja uma técnica cinematográfica que permite que o espectador tenha a mesma visão de um personagem, ela geralmente o faz em passagens selecionadas, breves, e junto de planos objetivos que contemplam a maior parte das ações daquele personagem dentro de um filme. São raros os casos nos quais a câmera interpreta algum personagem, coadjuvante ou protagonista, por completo, mas não inexistentes.

Lançado na segunda metade da década de quarenta, o filme *A Dama no Lago* (*Lady in the Lake*, 1946), dirigido e estrelado por Robert Montgomery, rompeu com o paradigma de que a câmera subjetiva fosse um recurso de uso esporso. Robert Montgomery optou por realizar todo filme nessa técnica, fazendo com que a história fosse inteiramente apresentada através dos olhos do personagem principal, o detetive Philip Marlowe. Foi o primeiro caso, nessa escala de cinema narrativo (não-experimental) longa-metragem, em que a fisicalidade de um personagem foi inteiramente representado

pela câmera ao longo de todo filme, de maneira que o ator apenas atuasse através da voz e de uma breve aparição num espelho presente numa cena.

O efeito alcançado por Montgomery, como ele próprio apresenta no interlúdio, foi que, em *A Dama no Lago*, o espectador participa da história como sendo o próprio detetive. Ao apresentar todos eventos pela visão de Marlowe, o diretor garante que a plateia tenha exatamente as mesmas informações que o detetive fictício, desafiando-a assim a resolver o caso em suas mentes antes que a solução seja apresentada. O efeito colateral, entretanto, vai de acordo com o apontamento de Brown (2012) sobre o uso excessivo da câmera subjetiva: o filme passou a ser lembrado pelo seu dispositivo técnico e narrativo, e não pelo seu conteúdo ou capacidade dramática. Ele chama atenção tão clamorosamente para a técnica (inclusive a apresenta na primeira cena, na qual o personagem de Montgomery aparece falando ao público, explicando que a história toda será vista pelos seus olhos), que o enredo em si fica em segundo plano, e dificilmente é citado, sendo *A Dama no Lago* um filme frequentemente lembrado “por ser todo em câmera subjetiva”, e nada mais.

Décadas depois, Brian De Palma abre o filme *Um Tiro na Noite* (*Blow Out*, 1981) com um plano subjetivo no qual a câmera, tal como em Argento, substitui o assassino. Assim como em *A Dama no Lago*, em *Um Tiro na Noite* esse personagem, que dessa vez é coadjuvante e não protagonista, é inteiramente interpretado pela câmera. O que ocorre, entretanto, em *Um Tiro na Noite*, é que a câmera subjetiva ocorre dentro de um contexto metalinguístico, pois a primeira cena (na qual ela se encontra) é em si mesma um filme que está sendo assistido pelo protagonista Jack Terry (John Travolta), técnico de som na produção de um filme de terror, que o assiste junto do diretor. Essa dimensão metalinguística de filme-dentro-do-filme extrai da câmera subjetiva o efeito colateral de chamar atenção para a técnica, pois logo em seguida ao seu uso o lado técnico do fazer fílmico torna-se o assunto da cena, quando o diretor do filme falso conversa com um membro da equipe sobre o efeito sonoro que o desagrada.

Outra maneira de uso da câmera subjetiva para representar um personagem, sem que o problema de chamar atenção para a técnica fosse disruptivo ao filme, foi em *A Tortura do Medo* (*Peeping Tom*, 1960), de Michael Powell. *A Tortura do Medo*, tal como *Um Tiro na Noite*, abre com um plano subjetivo de um assassino perseguindo uma vítima; a diferença, todavia, é que o quadro realmente corresponde à imagem vista através de uma câmera, com os grids de enquadramento visíveis (figura 3).

Figura 3 – Câmera perseguindo a vítima



Fonte: captura de tela do DVD de A Tortura do Medo (1960)

O filme trata de um serial killer que filma a morte de suas vítimas, e usa a própria câmera para matá-las, de forma que o plano subjetivo realmente corresponde ao que está acontecendo em cena: é a visão de fato que o assassino está tendo através do visor de sua câmera enquanto mata sua vítima. Dessa forma, Michael Powell não quebra para o espectador a ilusão de que ele está vendo um filme, pois é dentro do próprio filme que se encontra a justificativa do plano subjetivo.

Já numa proposta que, diferentemente das anteriormente citadas, não faz ligação alguma entre a câmera subjetiva e o cinema de gênero (seja ele horror, suspense, mistério, etc), há o caso do diretor franco-americano Eugène Green. Embora seus filmes em geral sejam dramas, Green faz uso sistemático da câmera subjetiva para filmar diálogos.

Figura 4 – Close-up subjetivo em diálogo



Fonte: captura de tela do arquivo digital de A Religiosa Portuguesa (2009)

Nos filmes de Green, é comum que diálogos sejam filmados em close-ups subjetivos nos quais os personagens olham diretamente para a câmera, como na figura 4, causando a sensação de que olham nos olhos do espectador e falam com o mesmo. Essa dinâmica, mesmo que cause estranheza por ser disruptiva aos mecanismos mais habituais de decupagem, tem como efeito uma inserção intensa no contexto emocional da cena, formando um diálogo direto entre espectador e personagem, ao fazer com que o primeiro assumira a posição factual de um dos personagens dentro do filme e olhe diretamente nos olhos de outro, como com quem se fala pessoalmente.

Todas essas, bem como muitas outras possíveis, diferentes formas de uso da câmera subjetiva culminam num ponto de inserção, mesmo que momentânea, do espectador dentro da obra fílmica, dentro do espaço cênico, da *mise en scène*. Para descrever tal inserção pode-se acatar o termo “posição”, utilizado por Browne (2005), ou ater-se mesmo ao termo técnico de ponto-de-vista (abreviado do inglês como POV, de *point-of-view*). Esse é o tipo de inserção que esta monografia propõe como possibilidade de análise do filme *Festim Diabólico*.

3. O OLHAR NO CINEMA HITCHCOCKIANO

A carreira de Alfred Hitchcock estendeu-se por mais de cinco décadas, com seu primeiro longa-metragem datando de 1925⁵ e o último de 1976⁶. Nesse meio tempo, é seguro afirmar que o diretor passou por diferentes tipos de experimentação com a forma cinematográfica – acompanhando as mudanças na própria tecnologia do fazer fílmico, que se transformou durante esse período –, resultando em diferentes estilos e abordagens na forma como o “mestre do suspense” trabalhou o olhar.

Este capítulo busca tecer um panorama resumido de como diferentes articulações do olhar cinematográfico manifestaram-se ao longo da carreira do diretor. Para tal, sua carreira será dividida nas mesmas etapas demarcadas por Claude Chabrol e Eric Rohmer (1979) no livro sobre o cineasta britânico: o período inglês (1925 a 1939); primeira parte do período americano, que foi de *Rebecca* (1940) até *Agonia de Amor* (*The Paradine Case*, 1947); e a segunda parte do período americano, de *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948) em diante.

3.1 Período inglês

O período inglês da carreira de Hitchcock foi do início da década de 1920, quando ele assumiu funções variadas em projetos antes de inaugurar como diretor de longa metragem em 1925, até 1939, quando ele se mudou para os Estados Unidos. Esse período, além de ser marcado como um momento de descoberta de linguagem e de aprendizado técnico, também foi marcado por uma transição impactante na história do cinema: o fim do cinema mudo e o começo do falado, na virada dos anos 1920 pra 1930. Hitchcock começou sua carreira no cinema mudo, aprendeu a fazer cinema dessa forma, com foco na narrativa visual, e depois, já tendo realizado nove longas-metragens, teve que adaptar-se ao som, e a todas mudanças que esse trouxe ao fazer cinematográfico. Seu primeiro filme sonoro, *Chantagem e Confissão* (*Blackmail*, 1929) foi, inclusive, filmado todo mudo e montado como tal, mas antes do lançamento o diretor determinou que era necessário fazer refilmagens e dublagens para que ele fosse lançado como um filme sonoro.

⁵ O Jardim dos Prazeres (*The Pleasure Garden*, 1925). Fonte: International Movie Database (IMDB)

⁶ Trama Macabra (*Family Plot*, 1976). Fonte: International Movie Database (IMDB)

Dessa fase, serão observadas articulações do olhar nos filmes *O Inquilino Sinistro* (*The Lodger*, 1926) e *Agente Secreto* (*Secret Agent*, 1936). O primeiro pela relevância de ter sido o primeiro filme de suspense do diretor e, portanto, aquele que estabeleceu uma base formal e de linguagem visual a ser continuamente explorada e repensada nos demais filmes em questão. O segundo por ter sido um filme que introduziu um conceito importante na carreira de Hitchcock, presente mais adiante em *Festim Diabólico*: a ideia do vilão carismático, de construí-lo como um personagem sedutor, interessante.

3.1.1 *O Inquilino Sinistro*

Segundo Simsolo (1974, p. 11), “Fazendo uma revisão, observamos que *The Lodger* apresenta, também, todos embriões das futuras criações do mestre do suspense.” Como apontado pelo francês, e também pelo próprio autor (HITCHCOCK, 2013), *O Inquilino Sinistro* (*The Lodger: a story of the London fog*, 1926) é frequentemente visto como o marco inicial, em termos estilísticos, da carreira de Hitchcock. Não foi seu primeiro filme, mas foi o primeiro no qual transparece um conjunto de obsessões temáticas e abordagens estéticas que viriam a ser revisitadas diversas vezes ao longo de sua carreira.

O enredo do filme trata de um jovem que, ao instalar-se como inquilino numa pensão, passa, mediante suas incomuns atividades noturnas, a levantar suspeita dos proprietários. Londres vinha sendo aterrorizada por um assassino sádico que mata apenas jovens loiras e do qual a única descrição conhecida é uma longa capa preta e um chapéu também preto. O protagonista, que no fim era inocente, mas que vestia roupas condizentes com essa descrição ao chegar na pensão, é suspeito de ser o assassino pelos seus companheiros de habitação.

Esse tema do homem inocente acusado, inaugurado em *O Inquilino Sinistro*, é reconhecido como um dos centrais da carreira do diretor britânico, estando presente em vários de seus filmes, como *A Tortura do Silêncio* (*I Confess*, 1953), *O Homem Errado* (*The Wrong Man*, 1956), *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1959), dentre outros. É através da articulação do olhar, e da noção apontada por Browne (2005) de posição do espectador, que Hitchcock coloca o espectador em posição de julgar o suspeito, fazendo com que a plateia partilhe da visão e desconfianças dos outros personagens:

Esta crucificação do herói, que importa mais do que a própria morte, se projeta também sobre o espectador (vítima e algoz desse linchamento).

Porque se nos projetamos na personagem do Avenger, não teríamos sido (da mesma forma como os desocupados que massacram Novello na tela) vítimas das aparências? Não acreditamos na culpabilidade do personagem? E nossa reação não foi violenta e cruel? Não foi Hitchcock quem crucificou o suspeito, mas nós, espectadores. Não é Deus que reina no filme, mas são nossas reações como espectadores que determinam o desenvolvimento fatal. (SIMSOLO, 1974, p. 11)

A cena a que Simsolo se refere e na qual é particularmente notável a inserção do espectador na “posição” desejada pelo autor é quando, próximo ao final do filme, uma multidão descontrolada ataca o jovem protagonista, acreditando ser ele o assassino conhecido como Avenger, baseando-se apenas no julgamento das aparências. O inquilino, tentando fugir, encontra-se “crucificado”, algemado a uma grade, prestes a enfrentar um linchamento público (quadro 1).

Quadro 1 – Multidão perseguindo o protagonista



Fonte: captura de tela do DVD de O Inquilino Sinistro (1926)

Neste, que foi um de seus primeiros trabalhos, Hitchcock já mostrava uma preocupação com guiar os olhares e as percepções de seus espectadores. Se ele mesmo (2013) apontou que o suspense está em revelar coisas ao público que não são conhecidas dos personagens, também cabe pensar que esse tipo de informação pode ser utilizada com fins de incitar interpretações na mente de quem assiste (semelhante ao que futuramente

na carreira do diretor ficou conhecido como MacGuffin), ou mesmo como método de envolvê-lo ativamente na trama, seja como cúmplice ou não. Independentemente de como o recurso possa ser interpretado (ou expressado), é importante manter ciência de sua existência e observar como ele se manifesta em cada caso analisado.

3.1.2 *Agente Secreto*

Agente Secreto (*Secret Agent*, 1936), é um dos filmes menos conhecidos e aclamados de Alfred Hitchcock, porém um que carrega alguns de seus elementos mais característicos. Sua história cobre um enredo de espionagem (pré-Segunda Guerra) que se passa nos alpes suíços. Três agentes britânicos tem a incumbência de localizar, na suíça, um espião nazista e matá-lo. Um deles, Ashenden, o líder da missão, resiste moralmente a ideia de assassinato, coisa que piora depois que eles, por engano, matam um turista inocente ao confundir-lo pelo seu espião nazista; o outro, capataz, homem enviado para ser os “músculos” da operação, mata o homem errado e morre junto do alvo verdadeiro num trem descarrilhado; a outra, mulher espiã que está disfarçada como esposa do primeiro, fica dividida entre o seu falso marido e um charmoso turista (que ela não sabe ainda ser o espião nazista que procuram). Ao fim, o trem descarrilha, os dois homens “maus” morrem e o casal fica livre para viver o seu romance, mas não sem a culpa do erro que cometeram ao assassinar o turista.

O que é interessante de observar em *Agente Secreto* é como o posicionamento do espectador se dá junto a um personagem que não tem ele mesmo convicção daquilo que está para fazer. Hitchcock menciona isso como algo negativo: “Tem de matar um homem e não quer mata-lo. É um objetivo negativo, e isso resulta num filme de aventura que não avança, que gira no vazio” (2013, p. 103). A parte dos juízos que o diretor possa ter sobre o filme, há uma diferença na relação do espectador com o personagem em *Agente Secreto* justamente por essa condição de desgosto pessoal do próprio protagonista.

Outro elemento fundamental, do qual esse filme é inaugural na carreira do diretor, mas que futuramente veio a ser visto em outros trabalhos, é a construção do vilão. Na contramão da maioria dos filmes de espionagem, Hitchcock constrói o espião nazista não como um senhor alemão sinistro, ou como um intimidador brutamontes, mas como um jovem bem-apessoado, de maneiras suaves, e plenamente empático. Sinsolo (1974, p. 27) pontua esse fato: “Pela primeira vez Hitchcock dá uns piparotes no público. Este não

deu o devido valor ao fato de que o chefe dos espões fosse simpático. É difícil fazer aceitar uma imagem sedutora do mal, e tanto o público como a crítica o censuraram.”

Assim como em *O Inquilino Sinistro*, no qual o espectador sente-se culpado de ter também suspeitado de que o protagonista fosse o assassino, suspeita geral que o levou a ser perseguido por uma multidão e crucificado, em *Agente Secreto* o espectador também tem que dividir com o personagem (pois assimila o filme pelo seu posicionamento) a culpa de ter suspeitado do homem errado, e assim ter provocado a sua morte. Sobre esse momento crucial, em que os agentes britânicos são responsáveis pelo assassinato do turista inocente, os dois cineastas franceses pontuam: “Enquanto o agente duplo toma o assunto com leveza, Ashenden e a jovem mulher reconhecem completamente sua responsabilidade. Eles entendem que esse erro faz deles assassinos, tornando-os similares àqueles que estão procurando.” (CHABROL; ROHMER, 1979, p. 46, tradução nossa)

Esse compartilhamento que Hitchcock promove ao estabelecer um protagonista e colocar sua audiência ao lado dele, imagética e narrativamente, mesmo nos erros, é um elemento recorrente em sua carreira, e que é encontrado na maioria, se não em todos, dos filmes aqui selecionados.

3.2 América: primeiro período

Depois de concluir seu último filme britânico, *A Estalagem Maldita* (*Jamaica Inn*, 1939), à beira da Segunda Guerra Mundial, em 1939, Hitchcock se muda para os Estados Unidos já com contrato assinado com o produtor David O. Selznick. Postula-se que é em Hollywood que o cinema de Hitchcock alcança sua forma plena (em termos estilísticos), que já vinha sendo ensaiada em seus filmes britânicos, mas nos quais não havia disponível o aparato técnico para concretizar suas ambições. “A impressão que temos, considerando sua carreira com o recuo dos anos, é que seus dons e seu talento só conseguiram desabrochar de fato nos Estados Unidos” (TRUFFAUT, 2013, p. 120), apontou o crítico e cineasta francês na sua entrevista com o mestre do suspense, ao ponto que esse categoriza essa transição por uma lógica diferente: “Eu formularia de outro modo. Meu trabalho na Inglaterra desenvolveu e ampliou o meu instinto – o instinto das ideias” (HITCHCOCK, 2013, p. 120).

Desse período serão analisados trechos do filme *Interlúdio* (*Notorious*, 1946), um dos trabalhos mais conhecidos do diretor. A escolha do filme se dá pelo fato de ser uma

obra com articulação complexa do olhar, fazendo com que o espectador tenha contato com pontos de vista de três personagens de um triângulo amoroso.

3.2.1 *Interlúdio*

A trama de *Interlúdio* (*Notorious*, 1946) trata de uma mulher chamada Alicia (Ingrid Bergman) que é enviada ao Rio de Janeiro como espiã para casar com um nazista, Sebastian (Claude Rains), e obter informações sobre o seu grupo, mas cuja missão torna-se mais complicada pelo interesse amoroso que se forma entre ela e o espião americano Devlin (Cary Grant) que supervisiona sua infiltração. Para Chabrol e Rohmer (1979), entretanto, é menos sobre espionagem e bombas atômicas do que sobre “uma mulher redimida pelo amor”, o que, na questão do olhar, reflete na forma como o diretor construiu as dinâmicas visuais entre os personagens do triângulo amoroso central:

Mais uma vez ficamos na posição de cúmplices de um assassinato, mas não seremos também cúmplices da traição de Alicia para com Sebastian? Seus olhares se iluminam e deixam entrever as luzes inflamadas, perdidas em sua alma, ou, tornando-se ternas, nos oferecem sua agonia; estes olhares pertencem ao espectador ansioso por que Sebastian seja traído a fim de que ele, o público, não seja traído. (SIMSOLO, 1974, p. 51)

O que Simsolo descreve nessa passagem, mais do que um momento específico, é um estado de relação público-personagem constante durante o filme. O espectador, ao mesmo tempo que é ciente dos pontos de vistas dos dois personagens masculinos, compartilha da posição do personagem de Alicia e sente tanto os efeitos de seu envenenamento – esse de forma prática, pois Hitchcock usa da câmera subjetiva (quadro 2) para submeter o público ao estado da personagem – quanto de sua paixão por Devlin, que a desvia do propósito que lhe foi incumbido como espiã.

Quadro 2 – Envenenamento de Alicia



Fonte: captura de tela do DVD de Interlúdio (1946)

Retoma-se então o que fora apontado por Browne (2005), ao analisar a forma como o público interagia com as duas personagens femininas, Lucy e Dallas, no filme *No Tempo das Diligências*. O julgamento moral não se dá mais pelos códigos individuais de quem assiste, mas pelos do personagem com o qual se compartilha da posição. Traição pode ser tido como um ato indecente ou antiético por um espectador hipotético, mas isso não impede que, como Sinsolo aponta, esse mesmo espectador seja cúmplice na traição de Alice para com seu marido Sebastian (Claude Rains), torcendo avidamente pelo desenrolar positivo do romance dela com Devlin.

Hitchcock projeta esses interesses dos personagens (e portanto dos espectadores cúmplices) visualmente. Sinsolo (1974) destaca três cenas-chaves na representação dessa dinâmica: a primeira é a cena em que Alicia e Devlin conversam com seus superiores por telefone enquanto se beijam (quadro 3); a segunda (quadro 4) é a chegada de Devlin numa festa de Sebastian, na qual a câmera enfatiza a distância que afasta os dois amantes; e a terceira (quadro 5) é a cena final, na qual Devlin retira Alicia da casa de Sebastian, onde sua vida corria perigo, e fora da qual o casal estará livre para ser feliz.

Quadro 3 – Beijo de Alicia e Devlin



Fonte: captura de tela do DVD de Interlúdio (1946)

O que ele observa nessas três cenas é como elas são expressas imageticamente. Na primeira, o casal encontra-se próximo, sem nenhuma distância que os separa na sua intimidade. Na segunda, ao contrário, o casal é separado por um longo salão cheio de pessoas (quadro 4), como forma de apontar o que se encontra entre eles (Sebastian, a missão, simbolizada pela chave que Alicia segura e que Devlin deve pegar). A decupagem do espaço no salão da segunda cena reflete, como analisa Simsolo (1974), o quão distante o casal ali se encontra da intimidade que compartilhavam na primeira cena, que precisamente o último momento de intimidade que tiveram antes de receberem as ordens da missão que os separaria em definitivo e colocaria Alicia em contato com Sebastian.

Quadro 4 – Alicia e Devlin separados no salão durante a festa



Fonte: captura de tela do DVD de Interlúdio (1946)

Já na terceira o casal volta a se reunir, mas dessa vez Hitchcock assume como ponto de vista, através da câmera subjetiva, o de Devlin, que carrega Alicia pela escadaria que dá para a porta da casa, enquanto Sebastian, desmascarado na frente de seus superiores e dessa forma fadado a ser morto, os observa impotente. Interessante na decupagem desse momento é que Hitchcock une os personagens de Devlin e Sebastian, pela primeira vez no filme, na descida pela escada, causando ambiguidade de interpretação sobre de quem seria a visão subjetiva dos oficiais nazistas que os esperam no salão abaixo (quadro 5), uma vez que os dois homens têm motivos diferentes para temer a mesma ameaça.

Quadro 5 – Descida das escadas



Fonte: captura de tela do DVD de Interlúdio (1946)

3.3 América: segundo período

Para Rohmer e Chabrol (1979), o critério que separa esse período da carreira do cineasta da sua fase anterior na América é a maior liberdade adquirida pela transição de Hitchcock também para o papel de produtor, logo depois de ter lançado, em 1947, seu último filme sob a produção de Selznick, *Agonia de Amor* (*The Paradine Case*, 1947). Entretanto outro fator que também marcou essa mudança de períodos – coincidentemente

ou não – foi a adoção da cor nos seus filmes. Em 1948, *Festim Diabólico* (*Rope*, 1948) é tanto a estreia oficial de Hitchcock como seu próprio produtor (embora Chabrol e Rohmer apontem que ele já tinha desempenhado na prática essa função em filmes anteriores), quanto seu filme inaugural em cores.

Dessa etapa, dois filmes foram escolhidos. *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954) por ser um filme-chave para a questão trabalhada nessa monografia: um filme no qual o ponto de vista é o próprio mote narrativo. *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958) pela forma como Hitchcock posiciona o espectador, no sentido estabelecido por Browne (2005), junto da obsessão do protagonista.

3.3.1 *Janela Indiscreta*

Diferentemente dos outros filmes abordados até então, *Janela Indiscreta* realmente é sobre ponto de vista, e um dos filmes hitchcockianos com mais uso de câmera subjetiva. Truffaut, em sua entrevista com Hitchcock, o descreve como um filme “visto pelos olhos do mesmo personagem” (TRUFFAUT, 2013, p. 213), ao que Hitchcock responde como sendo a possibilidade de realizar um filme “puramente cinematográfico” (HITCHCOCK, 2013, p. 213), referindo-se à possibilidade de contar uma história inteiramente através de imagens.

Janela Indiscreta trata de um fotojornalista chamado L.B. Jefferies (James Stewart) que, após um acidente de trabalho que o deixa com a perna imobilizada por vários dias, fica confinado ao seu apartamento, sem nada para fazer além de observar (com o auxílio de sua câmera) as atividades cotidianas de seus vizinhos. Dentre as várias subtramas que se desenrolam, mediadas pela subjetividade da interpretação do próprio Jefferies, uma vez que não há som, apenas imagens a serem interpretadas pela mente inquieta do personagem, o protagonista fixa-se num dos apartamentos no prédio em frente ao seu, no qual acredita que o marido tenha matado a esposa, mas não é capaz de provar, precisando para isso da ajuda de sua noiva Lisa (Grace Kelly) e de sua cuidadora Stella (Thelma Ritter).

O dispositivo de enredo que envolve *Janela Indiscreta* faz com que ele seja um filme inteiramente desenvolvido sob o olhar de um personagem, trazendo de volta o tipo de dilema moral já anteriormente explorado: se Jefferies é um *voyeur*, que passa seu tempo espiando os vizinhos em sua intimidade, não seria também o público, que vê junto dele? O próprio Hitchcock, ao falar sobre o filme, faz o mesmo questionamento: “Sim, o

homem era um *voyeur*, mas será que não somos todos *voyeurs*?” (HITCHCOCK, 2013, p. 216)

Hitchcock, por sua vez, percebe o potencial do enredo de contar a história através do olhar subjetivo do personagem e opta por dirigir o filme de dentro do apartamento do protagonista. Dessa forma, mesmo os planos que não são subjetivos, rigorosamente falando, são filmados de posições acessíveis ao personagem. Assim, Jefferies funciona como uma analogia do público de cinema, com a janela de seu apartamento representando a tela, como aponta Truffaut: “Somos todos *voyeurs*, ainda mais quando assistimos a um filme intimista. Aliás, James Stewart na janela está na situação de um espectador assistindo a um filme.” (TRUFFAUT, 2013, p. 216)

Há no filme, entretanto, uma cena que rompe com o dispositivo formal de filmar tudo de um ponto de vista subjetivo (ainda que não sejam todos planos subjetivos em si), que é interessante na análise de como Hitchcock constrói a dinâmica dos olhares. Essa quebra ocorre quando uma das vizinhas encontra o seu cachorrinho morto e grita (quadro 6); nesse grito, Hitchcock corta para planos abertos que mostram, pela primeira vez, o pátio entre os prédios em sua integridade, dramatizando assim o momento de dor da vizinha. Ele mesmo reconhece, na entrevista com Truffaut, a quebra desse momento:

[Truffaut] É também o único momento do filme em que a direção muda de ponto de vista; deixa-se o apartamento de Stewart, a câmera se instala no pátio, visto de diversos ângulos, e a cena se torna puramente objetiva. [Hitchcock] Somente aqui. (TRUFFAUT & HITCHCOCK, 2013, p. 217)

Quadro 6 – Vizinha encontrando o cachorro morto



Fonte: captura de tela do DVD de Janela Indiscreta (1954)

Outra cena que, ao contrário da anterior, enfatiza a subjetividade com que se aborda a visão do filme, é a que introduz a personagem de Grace Kelly no filme. Não há planos de cobertura que mostrem Lisa entrando no apartamento, o espectador vê apenas L.B. Jefferies acordando, seguido de um corte para o close-up subjetivo do rosto de Lisa prestes a beijá-lo, correspondente a visão que teve o próprio Jefferies no instante em que acorda (quadro 7).

Quadro 7 – Chegada de Lisa



Fonte: captura de tela do DVD de Janela Indiscreta (1954)

Essa cena posiciona bem o espectador na forma como Jefferies vê seu relacionamento com Lisa. Ela é deslumbrante, mas sempre muito próxima, que é exatamente a preocupação de Jefferies, seu medo de “prender-se” em laços, de perder sua liberdade. Ao fim do filme, ele quebra a outra perna no confronto com o assassino e fica preso em casa com Lisa por mais diversas semanas.

3.3.2 *Um Corpo que Cai*

Um Corpo que Cai (*Vertigo*, 1958), acompanha a história de Scottie (James Stewart), ex-policial aposentado por invalidez: ele possui vertigem. Um antigo conhecido o contrata como detetive particular para seguir sua esposa Madeleine (Kim Novak), que ele acredita estar em risco de se suicidar. Scottie aceita o trabalho, mas acaba apaixonando-se pela mulher e falha em salvá-la, por conta de sua vertigem que o impede de segui-la ao topo da torre do campanário. Anos depois, ele encontra na rua uma mulher

bastante parecida, e, hipnotizado com a semelhança, busca reconstruir a imagem de Madeleine nessa desconhecida.

Duas passagens são particularmente interessantes na análise do olhar e da posição do espectador nesse filme. A primeira dela repete-se algumas vezes durante o filme, é o truque visual que simula o efeito de vertigem sentido pelo personagem de Scottie (quadro 8). Hitchcock o descreve:

Quis obter esse efeito em *Rebecca*, mas em vão, pois o problema é o seguinte: como o ponto de vista permanece fixo, a perspectiva deve se alongar. Pensei nesse problema durante quinze anos. Quando tornei a pedir esse efeito em *Um Corpo que Cai*, resolveram o problema usando o *dolly* e o *zoom*, simultaneamente. (HITCHCOCK, 2013, p. 247)

Quadro 8 – Efeito vertigem



Fonte: captura de tela do DVD de Um Corpo que Cai (1958)

O que ocorre, no uso desse efeito (que evidentemente corresponde a um plano subjetivo), é que Hitchcock dá um passo além na inserção do espectador na posição do personagem, não apenas compartilhando com ele a visão de Scottie, mas a própria sensação de tontura deste perante o vazio. Como isso ocorre já na primeira cena, e é posteriormente estabelecido e reforçado com mais uma ocorrência ainda no primeiro ato, o espectador encontra-se no lugar do personagem e sente a mesma limitação dele quando ele persegue Madeleine pela longa escadaria da torre.

A outra passagem é a transformação de Judy em Madeleine, seguida pelo desfecho do filme. Scottie convence Judy a deixar-se transformar para que sua aparência corresponda a de Madeleine (quadro 9) e, descobrindo então a verdade de que as duas eram a mesma mulher – e que ele, Scottie, havia sido enganado sobre a morte de sua amada –, ele a leva para a mesma torre onde Madeleine havia morrido. Dessa vez Scottie consegue subir, mas sua obsessão por reencenar os eventos resulta na morte trágica, e dessa vez real, de Judy. Scottie torna-se um assassino, e junto dele, o público, que

Hitchcock insere na posição do personagem e que deseja tanto quanto ele ver Madeleine renascida em Judy, como aponta Simsolo:

O assassino é também o espectador; porque ele não é mais cúmplice, ele é Scottie, aquele que – tanto quanto Scottie – desejava que Novak voltasse à sua loirice e sensualidade, a forma como quando ela era Madeleine. O espectador deseja assim reencontrar o poder erótico da primeira parte de *Vertigo*. A silhueta que vem dizer “Deus tenha piedade de sua alma”, devolve Scottie ao espectador, deixando este último, assassino e vencedor de sua neurose, cair na solidão e na realidade – talvez como o espectador que deixa a sala de projeção. (SIMSOLO, 1974, p. 81)

Quadro 9 – Judy transformada em Madeleine



Fonte: captura de tela do DVD de Um Corpo que Cai (1958)

Um Corpo que Cai, diferente dos outros filmes abordados até então, não acaba numa nota reconciliatória. Hitchcock não alivia nem público nem personagem da culpa da obsessão que neles cria, deixando apenas a frase final da freira, “Que Deus tenha piedade de sua alma”, como consolo (ou maldição, dependendo da interpretação).

Para além das relações óbvias do elenco (James Stewart) e do próprio diretor, há mais elementos que ligam Um Corpo que Cai à Festim Diabólico, objeto de análise do capítulo seguinte. Está presente aqui o mesmo elemento de culpabilidade encontrado em Festim Diabólico; uma culpa que vem justamente da inserção do espectador na obra; do fato de ele enxergar parte fundamental dela como um personagem, e não como alguém destacado daquele contexto. Mesmo que no filme de 1948, como será visto mais adiante, o final ofereça alguma redenção, tanto ao personagem de James Stewart quanto ao espectador, os dois trabalhos acabam numa nota sombria, com Hitchcock condenando

Stewart em suas obsessões (às de seus personagens) e público junto dele, por compartilhar do seu ponto de vista.

4. ANÁLISE DO OLHAR EM FESTIM DIABÓLICO

Este capítulo propõe uma análise de como o olhar se manifesta no filme *Festim Diabólico*. Será avaliada, dentro dessa questão, como as teorias já abordadas, em particular as noções de interação do espectador com o olhar e sua posição dentro da obra, dialogam com o filme.

Para fins de análise mais detalhada, conduzida depois de feita uma introdução do filme, serão consideradas três passagens (ou cenas). A cena inicial, imediatamente após os créditos, na qual ocorre o assassinato. O momento no qual o professor explica sua teoria sobre o assassinato como um privilégio dos superiores durante a festa. E a cena do desfecho, na qual o professor renega suas próprias teorias e expõe os dois assassinos pela crueldade do ato que cometeram, entregando-os à polícia.

4.1 Introdução do filme

Festim Diabólico, título original *Rope*, estreou em 1948. Foi o primeiro filme de Alfred Hitchcock em cores, depois de já ter realizado 33 longas-metragens em preto e branco desde seus tempos do cinema mudo até 1947. Além disso, marcou o primeiro filme de Hitchcock como seu próprio produtor, recém finalizada sua parceria com David O. Selznick que havia começado em *Rebecca* (idem, 1940), seu primeiro filme americano, e terminado em *Agonia de Amor* (*The Paradine Case*, 1947), embora nesse intervalo o diretor houvesse realizado outros trabalhos não produzidos por Selznick, mas nos quais ele próprio não era oficialmente o produtor.

Festim Diabólico, como não nega o próprio diretor, é um filme estranho dentro da carreira de Hitchcock. Bem certo que sua temática (essencialmente uma tese moral sobre o ato de assassinar) e o seu gênero (suspense com toques de humor macabro) não negam sua origem, mas estilisticamente configura um trabalho de diferença considerável para os mais conhecidos do diretor, como *Psicose* (*Psycho*, 1960), *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963), *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1959), ou quaisquer outros filmes nos quais a montagem e os truques de edição e filmagem são os elementos criadores de algumas de suas cenas mais famosas, como a do chuveiro em *Psicose*, a do avião em *Intriga Internacional*, e a dos pássaros no pátio da escola em *Os Pássaros*.

O filme começa com um grito ouvido por trás de uma janela fechada. Há um corte (um dos poucos visíveis) para dentro do apartamento e a imagem revela um jovem, David, sendo estrangulado por dois de seus colegas: Brandon (John Dall) e Phillip (Farley

Granger). Os dois assassinos são jovens estudantes da elite intelectual e financeira nova-iorquina, que baseiam seu ato nas teorias de seu professor Rupert Cadell (James Stewart), de que assassinato seria um privilégio reservado aos seres superiores. Eles acreditam serem superiores e matam David, um “inferior”, simplesmente pelo desafio de provarem que podem fazê-lo sem serem pegos, de que podem cometer o “assassinato perfeito”.

Brandon e Phillip guardam o corpo de David dentro de um grande baú, que usam como mesa de ceia para a festa que estão prestes a dar, cujos convidados são todos entes próximos do falecido. Dentre os convidados está Rupert Cadell, antigo mentor intelectual da dupla, que, durante uma noite de ironias e debates sobre seu tema favorito (assassinato), passa a suspeitar da conduta de seus antigos alunos, enquanto a preocupação do pai de David cresce conforme o rapaz não aparece para a festa e nem dá notícias.

Ao fim da noite, os convidados vão embora apreensivos e os dois jovens aliviados pelo êxito fazem preparativos para sua partida para o campo. Rupert Cadell volta, sob o pretexto de ter esquecido sua cigareira, e, com a corda do assassinato (que Brandon havia utilizado para amarrar livros para o pai de David), desmascara os dois assassinos. Ele encontra o corpo de David dentro do baú, passa a rejeitar suas próprias teorias ao vê-las executadas, e dispara tiros pela janela, chamando a atenção da polícia para o apartamento. O filme termina com os três na sala esperando enquanto o som das sirenes ao fundo se aproxima.

O enredo de *Festim Diabólico* foi livremente adaptado de uma peça de mesmo nome (*Rope*), de Patrick Hamilton. Na peça, a história ocorria em tempo real, e embora o roteiro do filme contenha diferenças em relação à fonte original, tendo passado por diferentes etapas de adaptação e reescrita⁷, Hitchcock optou por manter esse dispositivo narrativo, da ação que se passa em tempo real, através da continuidade imagética, proporcionada pelo plano-sequência. Em entrevista, ele explica:

A peça durava o mesmo tempo que a ação, era contínua, desde que a cortina subia até que o pano descia, e fiquei pensando: como é que, tecnicamente, posso filmar da mesma maneira? A resposta era, evidentemente, que a técnica do filme também seria contínua e que não faríamos nenhuma interrupção ao longo de uma história que começa às 19h30 e acaba às 21h15. Então imaginei essa ideia meio maluca de fazer um filme que consistiria em um único plano. (HITCHCOCK, 2013, p. 177)

⁷ Hume Cronyn, Arthur Laurents e Ben Hetch (não creditado), trabalharam no roteiro, sob supervisão de Alfred Hitchcock, em momentos diferentes. Fonte: IMDB. Acessado em: 08/06/2019

A intenção de Hitchcock era, portanto, fazer *Festim Diabólico* num único plano contínuo, para manter a continuidade espaço-temporal. Entretanto, na época, as câmeras não suportavam rolos de filme suficientemente grandes para a realização de um longa-metragem, acarretando na necessidade técnica de cortar a filmagem a cada intervalo de cerca de 10 minutos (tempo de duração de cada rolo), o que configura um desafio técnico considerável para a realização da visão do diretor de manter a ilusão de continuidade cênica.

Para tornar possível a realização desse desafio, Hitchcock solicitou que o estúdio de gravação tivesse todas as suas peças móveis e silenciosas, para que a equipe de set pudesse movê-las durante a filmagem dos planos para a passagem da câmera. Todas paredes ou móveis foram construídos dessa maneira, de modo que nos planos em que a câmera trocasse de peça dentro do apartamento, ela pudesse “atravessar” as paredes enquanto seguia os personagens.

Outro problema era lidar com o entardecer no panorama da cidade, mostrado no janelão do apartamento (figura 5). Como o filme deveria passar em tempo real, começando no fim da tarde e fazendo toda transição para acabar durante a noite, era necessário que houvesse essa mudança de iluminação e de cor numa progressão constante.

Figura 5 – Plano aberto do apartamento com o janelão ao fundo



Fonte: captura de tela do Blu-Ray de *Festim Diabólico* (1948)

Sendo um filme de estúdio na década de 1940, a vista não era realmente da cidade de Nova York, era uma maquete desenhada posicionada atrás do cenário; o céu era desenhado (tornando mais difícil a mudança de cor) e as nuvens construídas em fibra de carbono e móveis. Num filme de decupagem normal, bastaria que a mudança fosse sendo feita entre cortes, mas como *Festim Diabólico* foi filmado principalmente em longos planos-sequência, foi bolado um esquema cuidadosamente ensaiado para que as nuvens fossem lentamente mexidas e a iluminação fosse progredindo nos momentos em que a câmera não mostrava o janelão, bem como entre os poucos cortes existentes ao longo da projeção.

“Todas essas proezas excitaram a crítica e fizeram dos técnicos de Hollywood verdadeiros beatos. O público ficou fascinado e Hitchcock, confiante, acreditou estar livre para fazer cinema puro” (SIMSOLO, 1974, p. 54). Como aponta o crítico francês, bem como afirmou o próprio Hitchcock (2013), *Festim Diabólico* foi um sucesso de crítica, e até mesmo comercial, trazendo bons rendimentos para Hitchcock, tanto financeiros quanto artísticos, na sua primeira empreitada como produtor.

Por outro lado, a ousadia temática do filme – que além de ser protagonizado por assassinos carismáticos, continha implicações de que Brandon e Phillip seriam um casal, apontada por muitos críticos e inclusive pelo próprio roteirista Arthur Laurents⁸, que afirma que o filme era sobre um casal homossexual – fez com que ele fosse banido em diversas cidades americanas na época de seu lançamento. Depois de sua passagem pelo circuito comercial, *Festim Diabólico* ficou indisponível por anos, por questões de direitos autorais, uma vez que Hitchcock arrependia-se de tê-lo feito.

Nas próprias palavras do autor: “Não sei por que me deixei arrastar para essa cilada do *Festim Diabólico*, só posso chamar isso de cilada” (HITCHCOCK, 2013, p. 177). A insatisfação de Hitchcock com seu filme vinha justamente do fato de ele o ver simplesmente como um exercício técnico e um que o desagradava, pois “rompia com todas as minhas tradições e renegava minhas teorias sobre a fragmentação do filme e sobre as potencialidades da montagem” (HITCHCOCK, 2013, p. 177). Vale considerar também que Hitchcock, como diversos outros diretores, sempre foi notório por ser altamente crítico ao seu próprio trabalho, já tendo apontado descontentamento com diversos de seus filmes, como por exemplo *Um Corpo que Cai* (1958), que em 2012 foi

⁸ Fonte: filme “*Rope Unleashed*” (2001), documentário sobre o filme hitchcockiano.

eleito como melhor filme de todos os tempos por centenas de críticos votantes na lista decenal da revista Sight and Sound⁹.

4.2 Análise das cenas

Embora *Festim Diabólico* seja um filme com muitas dificuldades técnicas, que atiçaram a curiosidade dos espectadores, de outros técnicos e realizadores, e da crítica, sua narrativa possui muitos níveis de leitura, pois a cada momento a câmera se identifica com diferentes personagens, com quem o espectador também pode se identificar. Dentre esses personagens, o destaque fica para os dois jovens assassinos e com o professor aposentado. Assim, as cenas escolhidas para análise (o assassinato, a discussão sobre assassinatos, e a revelação do crime) dão conta de entender como a construção do olhar fazer o espectador mover-se entre eles.

4.2.1 O assassinato

A primeira cena de *Festim Diabólico*, logo em seguida dos créditos iniciais, mostra um corte seco, um dos únicos do filme, acompanhando o som de um grito, da parte externa da janela do apartamento (os créditos são a única porção do filme que passam em cenário externo) para um close-up interno do rosto de David morrendo, estrangulado por uma corda; do assassino, vemos apenas as mãos encobertas por luvas (figura 6).

Figura 6 – Enforcamento de David



Fonte: captura de tela do Blu-Ray de *Festim Diabólico* (1948)

⁹ Disponível em: <https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/sightandsoundpoll2012/critics>

É desse close-up, revelador do ato brutal, que começa Festim Diabólico e também o grande plano-sequência que determina a temporalidade do filme. A composição do quadro mais esconde do que revela: o público vê as mãos do assassino, e a morte da vítima, de modo frontal, de forma que nem sabe ainda quem está por baixo das luvas, nem se não é ele mesmo (espectador) que assume um ponto de vista subjetivo do algoz de David.

A possibilidade de compartilhar da visão do assassino é sugerida pela imagem inicial, mas logo desmentida quando a câmera se afasta e enquadra os dois assassinos que cercam sua vítima e, depois de falecido, o colocam dentro do baú (quadro 10). O espectador não é, portanto, o assassino, mas ele observa de perto e, situado na festa decorrente desse momento a partir de um ponto de vista contínuo (em termos imagéticos, por consequência do recurso do plano-sequência), é o único “convidado” que sabe exatamente qual foi o destino de David e onde ele está.

Quadro 10 – Brandon e Phillip escondendo o corpo de David



Fonte: captura de tela do Blu-Ray de Festim Diabólico (1948)

Importante notar, como aponta Simsolo (1974, p. 53) que “Hitchcock é inglês e que pela lei inglesa a testemunha que se recusa a denunciar um crime – mesmo pela omissão – se torna cúmplice e como tal está sujeita à mesma pena que o assassino.” Dessa maneira Hitchcock abusa das limitações técnicas do espectador, do seu silêncio forçado, para colocá-lo como cúmplice do crime, e fazer com que qualquer tipo de diversão que ele possa fruir durante a festa (afinal, é um filme comercial, e o suspense costuma ser visto como um gênero de entretenimento), seja culposa.

Outro aspecto importante que pode ser observado já na primeira cena é como as ideias de decupagem e montagem do cinema hitchcockiano adaptam-se ao dispositivo do plano-sequência. Se mais cedo foi estabelecido que um dos grandes arrependimentos do diretor na realização desse filme foi justamente o fato de ele não conter, no sentido prático, montagem, o que renegaria suas próprias teorias sobre fragmentação do filme, pode-se argumentar que os mesmos princípios gerais da montagem tradicional (e também da montagem hitchcockiana) existem em *Festim Diabólico*.

Essa cena inicial, por exemplo, conta com alguns dos planos habituais de qualquer outra cena decupada numa montagem padrão. Ela começa num close-up (figura 6), que enfatiza sua ação mais dramática, depois a contextualiza em planos médios (quadro 10), revelando os personagens envolvidos, para depois abrir para um plano aberto (figura 5), no qual situa todo o ocorrido dentro de um espaço cujas delimitações tornam-se claras. A diferença situa-se, portanto, na ausência de cortes entre esses planos, e na impossibilidade de a câmera pular espaços sem que essas movimentações sejam reveladas, mas não na decupagem propriamente dita. O próprio Hitchcock, mesmo classificando o experimento do plano contínuo como um erro, minimizou o impacto que esse dispositivo de filmagem teve no seu método de decupar as cenas:

Os movimentos da câmera e os movimentos dos atores reconstituíam exatamente o meu modo habitual de decupar, ou seja, eu mantinha o princípio da mudança de proporções de imagens em relação à importância emocional de determinados momentos. (HITCHCOCK, 2013, p. 177)

O crítico André Bazin, é outro que comenta: “Eu diria até que *Festim Diabólico* [Rope, 1948], de Hitchcock, poderia indiferentemente ter uma decupagem clássica” (BAZIN, 2014, p. 92). Acontece que esses elementos narrativos não operam, nesse filme, de formas excludentes. Hitchcock mantém seus princípios de decupagem no que diz respeito às proporções da imagem em cada plano, e assume, através do plano-sequência uma dimensão de realidade que dialoga com o espectador de uma forma diferente que um filme com montagem tradicional faria.

O mesmo Bazin aponta também que “o hábito em relação ao cinema sensibilizou pouco a pouco o espectador, e boa parte do público seria capaz [...] de distinguir as cenas ‘reais’ das sugeridas unicamente pela montagem” (BAZIN, 2014, p. 88), e depois que:

No filme puramente narrativo, equivalente do romance ou da peça de teatro, é provável ainda que certos tipos de ação recusem o emprego da

montagem para atingir sua plenitude. A expressão da duração concreta é evidentemente contrariada pelo tempo abstrato da montagem [...]. Mas, sobretudo, certas situações só existem em termos cinematográficos quando sua unidade espacial é evidenciada [...]. Se o burlesco teve sucesso antes de Griffith e da montagem, foi porque a maioria dos *gags* tinham a ver com uma comicidade do espaço, com a relação do homem com os objetos e com o mundo exterior. (BAZIN, 2014, p. 94)

Essa questão pode igualmente ser aplicada ao suspense como é à comédia. Nas comédias de Chaplin ou Buster Keaton, há um tensionamento do espaço que é provocado pelo fato de um mesmo plano agregar certos elementos na tela. Bazin (2014) cita como exemplo Chaplin estar fisicamente na mesma jaula que o tigre em *O Circo* (*The Circus*, 1928), e essa sensação só pode ser alcançada se os dois aparecem juntos no mesmo plano, e não através de uma “truncagem” feita na montagem, na qual os dois apareceriam dentro da jaula, mas em planos separados. Acontece que esse tensionamento de espaço é, em si, um elemento de suspense, que no caso de Chaplin funciona para provocar um desconforto cômico.

A proibição da montagem em *Festim Diabólico* não busca uma maior credibilidade das ações dos personagens em tela – no sentido que Bazin aborda ao se referir à capacidade do espectador de distinguir uma cena “real” de uma “fabricada” –, uma vez que nenhuma delas é complexa suficiente para que necessite uma trucagem de montagem para que fosse apresentada. O realismo que decorre desse recurso em *Festim Diabólico* é o realismo temporal, é o efeito palpável do tempo e de saber que o que se passa na tela passa em tempo real, e portanto nada pode ser escondido do espectador, ou elipsado numa linha temporal cortada pela montagem.

Essa honestidade no que se refere ao fato de o espectador receber todas as informações conforme elas ocorrem e conforme os personagens a recebem – pois nada no filme é revelado ao espectador sem que pelo menos um dos personagens também o saiba, e vice-versa – aumenta a sensação de cumplicidade, ou pelo menos a de inserção efetiva do espectador (a cumplicidade ou falta de varia de acordo com a reação pessoal de cada indivíduo ao filme) dentro do universo cênico. Se a câmera se movimenta de forma contínua, ininterrupta, com as mesmas limitações que uma pessoa no que remete aos ângulos de visão e na sua capacidade de ocupar espaços, e se a câmera, a imagem projetada, é responsável (junto do áudio) por toda informação que um espectador recebe assistindo a um filme; a continuidade do plano de *Festim Diabólico*, e as limitações que o acompanham, representam, metaforicamente, exatamente o que o espectador

assimilaria fosse ele uma pessoa fisicamente presente naquele mesmo local que a câmera ocupa.

O que acontece, entretanto, para além de uma possível subjetividade do espectador em *Festim Diabólico*, é a posição que esse assume, no sentido abordado por Browne (2005). Nessa primeira cena, o espectador é posicionado (tanto imagetivamente quanto conceitualmente) junto dos dois assassinos. Ele não conhece David, uma vez que ele (espectador) apenas entra no apartamento a partir do momento que David morre, não tendo nenhuma simpatia pré-estabelecida pelo rapaz. Logo em seguida o corpo de David já é ocultado e o espectador fica sozinho com os dois protagonistas na sala, seus motivos lhes são explicados, sua relação, que no mínimo é de cumplicidade, é sublinhada, e a tensão estabelecida pelo suspense não é sobre a vítima, mas sobre os perpetradores: eles serão descobertos? Conscientemente ou não, cria-se uma expectativa, e até mesmo algum nível de temor pelo que acontecerá aos dois jovens caso o corpo seja encontrado dentro do baú.

São elementos recorrentes na obra, e que se manifestam com contornos mais específicos na segunda cena a ser analisada: a da explanação do professor Rupert Cadell sobre sua teoria envolvendo a ideia de assassinato.

4.2.2 *Sobre assassinatos*

A cena começa com Brandon contando uma história sobre uma ocasião em que estavam no campo e Phillip havia torcido os pescoços das galinhas que cozinham para o almoço; durante a narrativa de Brandon, Phillip é tomado por um acesso de irritação e o desmente fervorosamente, dizendo que toda história é inventada e mentirosa.

Essa ira de Phillip chama a atenção de Rupert Cadell, pois, mais adiante no filme, ele revela que o próprio rapaz já havia lhe contado das vezes em que estrangulou galinhas. Portanto, Cadell sabia ser verdade a história de Brandon que Phillip, naquele momento negava; ele demonstra interesse pela narrativa de Brandon e mostra descontentamento com o fim, apontando que em breve parecia que os rapazes “estrangulariam um ao outro”, caso continuasse. A deixa é aproveitada para que Janet (uma das convidadas da festa, e namorada de David) perguntasse à Rupert se ele realmente aprova assassinato.

Rupert passa, então, a exemplificar toda sua teoria de que o assassinato é, ou deveria ser, considerado uma arte, mas, como tal, reservada apenas aos intelectualmente “superiores”, que teriam o privilégio de matar quaisquer seres “inferiores”, que lhe

impusessem qualquer empecilho ou dificuldade. Brandon participa, em apoio, da explicação de Rupert, mas essa conversa desagrade Henry Kentley (pai de David), que acha o tom mórbido e não aprova as ideias de Rupert. Brandon intercede novamente, passa dos limites na sua defesa, e a cena acaba com o rapaz desculpando-se pelo impasse e com um silêncio constrangedor na sala, fazendo com que a maioria dos convidados fossem para a outra peça examinar os livros que Phillip havia disponibilizado para que Henry levasse os que desejasse.

É uma cena que passa por diversas dinâmicas visuais e narrativas. Começa com a história de Brandon, cuja explanação a câmera registra num plano médio que o enquadra sozinho, mas lentamente faz a transição para Phillip, que está ao seu lado e o ouve em claro descontentamento (quadro 11). A movimentação para quando centraliza Phillip num outro plano médio, registrando a abrupta interrupção deste na história contada por Brandon, e é um movimento que sinaliza justamente como o espectador se posiciona e sua transição de ponto de vista no decorrer da cena.

Quando Phillip grita, interrompendo Brandon, há um corte seco, não-disfarçado, um dos poucos do filme, como havia sido o caso da primeira cena analisada (e acidentalmente ou não, os dois cortes secos ocorrem em gritos). O corte é para Rupert, que passa, a partir da interrupção de Phillip, a observar atentamente o episódio (quadro 11).

Quadro 11 – Phillip se irrita com história de Brandon e chama atenção de Rupert



Fonte: captura de tela do Blu-Ray de Festim Diabólico (1948)

O corte acentua o impacto do momento, e funciona como uma ruptura visual que, pela primeira vez, separa o professor Rupert Cadell dos seus dois discípulos que não ficaram apenas na apreciação intelectual hipotética, mas colocaram em prática o assassinato. Precisamente pela ausência de cortes e montagem tradicional no filme, esse *jump cut*, que até esse momento é essencialmente o único do filme – uma vez que o primeiro corte seco troca de um cenário externo para um interno, não sendo possível fazê-lo de outra forma –, não pode ser analisado simplesmente como uma passagem normal de ação, ganhando uma dimensão diferente por conta do próprio dispositivo narrativo. A

quebra de fluidez do plano estabelece um limite claro: Rupert está num universo diferente de Brandon e Phillip, e ainda que na mesma sala, seus limites não são os mesmos.

Esse corte marca ainda outra transição: a do público, que embora ainda envolvido no arco narrativo dos dois protagonistas (e até então posicionado inteiramente junto deles durante toda projeção), passa a ser posicionado junto de Rupert Cadell, e começa a assimilar os eventos da festa sob seus olhos, compartilhando de suas suspeitas. É uma mudança que ocorre nesse momento, e persiste até o fim do filme; a tensão do espectador não é mais acompanhar os dois jovens na dúvida de se serão descobertos, mas a de acompanhar as suspeitas cumulativas de Rupert e pensar: será que ele descobrirá? E, principalmente, o que ele fará quando descobrir? Pois em tese, e pelas suas próprias palavras, Rupert seria tão favorável ao ato quanto os anfitriões, mas é aquele corte, e a postura do professor nos eventos decorrentes, que implanta essa dúvida e começa a revelar para o espectador, através da linguagem visual, que não, Rupert provavelmente não endossará o ato assassino.

Quadro 12 – Rupert explicando sua teoria sobre assassinatos



Fonte: captura de tela do Blu-Ray de Festim Diabólico (1948)

No decorrer da cena, enquanto Rupert explica sua teoria, a câmera, que parte de um quadro mais aberto, situando vários personagens da festa que se reúnem em volta do professor para ouvi-lo, a câmera aproxima-se, fechando cada vez mais o plano, parando no que Brown (2012) define como um *two-shot*, um plano médio que enquadra Rupert e a sra. Atwater, a quem ele fala mais diretamente (quadro 12). O espectador-câmera aproxima-se, portanto, para ouvir mais atentamente a dissertação de Rupert e é tão envolvido e entretido pelo humor nela contido – humor que Rupert mesmo diz ser acidental – quanto a sra. Atwater.

A câmera então começa um *traveling lateral*, enquadrando mais adiante no sofá o sr. Kentley, que revela seu descontentamento com esse tipo de humor, e Brandon, que

intercede em favor de Rupert. Enquanto os dois debatem, Brandon, que começa a insistir no seu ponto de vista com veemência, até radicalismo, é novamente enquadrado separadamente de Rupert (quadro 13), indicando que as concordâncias intelectuais de ambos vão até certo ponto, e os limites de Rupert param antes dos de Brandon.

Quadro 13 – Sr. Kentley se incomoda com a teoria de Rupert



Fonte: captura de tela do Blu-Ray de Festim Diabólico (1948)

Ao término da discussão, e da cena, a câmera recua e volta a enquadrar a maioria dos personagens num plano aberto que acentua o desconforto que impera no ambiente. O plano aberto também marca um intervalo na tensão e nas suspeitas, com os personagens centrais do embate anterior passando para uma outra sala, restando na sala apenas Janet e Kenneth, que não haviam participado de forma alguma no debate.

4.2.3 A revelação do crime

A terceira e última cena a ser analisada é a final da obra. Depois que todos convidados vão embora, e Brandon e Phillip acreditam estarem seguros, Rupert Cadell retorna sob o pretexto de ter esquecido sua cigarreira (que ele então esconde próxima ao baú) dentro do apartamento. Phillip já está alterado, pelos nervos e pelo álcool, e Brandon, mais calmo, recebe seu tutor, oferece-lhe um drink, e tenta provocá-lo a pensar no que poderia ter acontecido à David, incitando-o a pensar como que ele (Brandon) poderia tê-lo matado, tentando fazer com que Rupert desista de suas suspeitas.

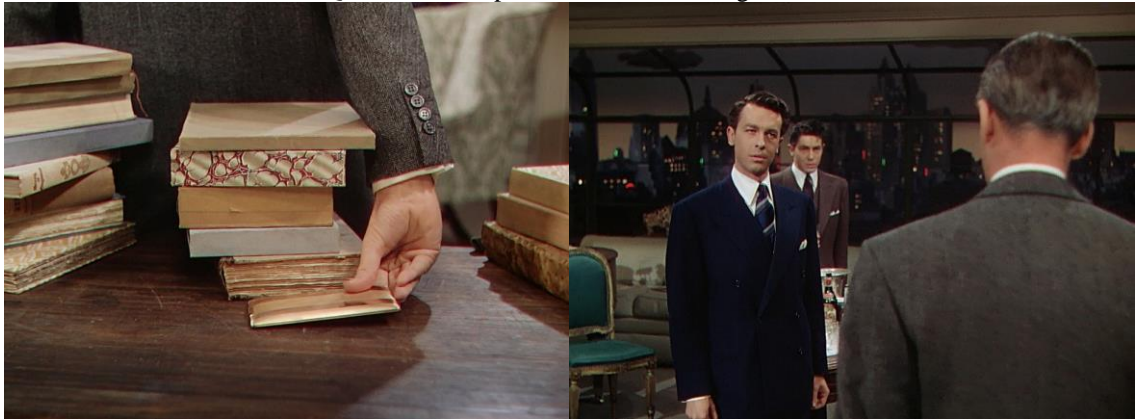
Os dois travam um diálogo extenso de hipóteses, num jogo de gato de rato, como o próprio Phillip aponta, terminando com uma aparente desistência de Rupert e com Brandon desfazendo-se da arma que carregava no bolso. Quando a ameaça de morte é reduzida, Rupert tira então a corda do assassinato do bolso, o que leva Phillip a ceder ao seu crescente nervosismo e a confessar o crime, pegando a arma e sendo desarmado por Rupert, que com a arma e, portanto, o controle da situação, olha dentro do baú, constata a verdade das suas suspeitas, rejeita suas próprias teorias, e atira pela janela chamando a polícia para delatar o crime.

O que novamente se destaca na análise dessa cena é a questão do ponto de vista. Desde o corte seco da cena anteriormente analisada, o espectador passava a acompanhar a festa junto de Rupert: a câmera o segue de perto e suas suspeitas são fundadas em informações que ele obtém de fatos que ele experiencia da mesma forma que o espectador, uma vez que esse (materializado em cena pela câmera, e preso à temporalidade pelo plano-sequência) tem as mesmas limitações informativas que o restante dos personagens-convidados, com a única vantagem de ter entrado antes deles no apartamento e, portanto, saber de fato o que aconteceu com David.

Quando todos convidados saem, o espectador volta a ficar junto de Brandon e Phillip, e presenciam seu alívio, voltando novamente a testemunhar os acontecimentos de um ponto de vista semelhante ao dos dois. Quando Rupert retorna, entretanto, o espectador é lembrado de que há pendências não resolvidas; o professor ainda não havia clareado suas dúvidas, e imediatamente a câmera (que é também o espectador) o segue de perto enquanto ele busca compreender o que houve com David e porque seus dois ex-alunos agiam de forma particularmente suspeita nessa noite.

O momento que melhor representa o retorno desse pareamento de pontos de vista do espectador com Rupert ocorre quando esse caminha até o baú e, furtivamente, tira a cigareira, que clama ter esquecido, de dentro do bolso de seu paletó e a coloca escondida atrás dos livros que estão sobre o baú (quadro 14). Nem Brandon nem Phillip percebem o ato, é uma informação que apenas Rupert e o espectador compartilham, selando um afastamento de posicionamento deste último em relação aos dois anfitriões e o colocando como “cúmplice” direto de Rupert, e portanto em posição de tensão junto deste – pois sabe que Brandon carrega uma arma no bolso e que o professor quanto mais perto da verdade chega, mais perigo corre.

Quadro 14 – Rupert escondendo sua cigarreira



Fonte: captura de tela do Blu-Ray de Festim Diabólico (1948)

A partir da ocultação da cigarreira, a câmera registra todo diálogo de suspeitas e hipóteses, de gato e rato, de Rupert e Brandon priorizando sempre enquadrar o professor, com Brandon apenas representado visualmente nos momentos em que chega perto dele. Essa dinâmica visual, em que Rupert é o centro, especulando hipoteticamente enquanto oprimido visualmente por Brandon e Phillip, que o cercam (quadro 15), persiste até o momento em que Brandon provoca Rupert a elaborar uma teoria sobre como ele (Rupert) teria “se livrado” de David, se estivesse no lugar de Brandon.

Quadro 15 – Brandon e Phillip cercam Rupert



Fonte: captura de tela do Blu-Ray de Festim Diabólico (1948)

Nesse momento, quando Rupert começa a explicar como ele teria feito para se livrar de David se estivesse no lugar de Brandon, a câmera deixa os personagens e passa a acompanhar no apartamento o trajeto imaginário relatado pela voz de Rupert no seu passo-a-passo do que poderia ter acontecido (quadro 16). Dessa forma, o espectador é tão diretamente alinhado à posição de Rupert que ele passa a acompanhar a representação visual do espaço em que teriam ocorrido as suas suposições, enquanto as imagens de fato seriam apenas sugeridas pela sua voz, que descreve a ação, e visualizadas apenas mentalmente pelo espectador, uma vez que nem mesmo este as viu acontecer no início do filme, tendo entrado já quando David estava no seu último suspiro.

Essa visualização mental de Rupert e do espectador acaba próximo ao baú, com a entrada de Brandon, como elemento intrusivo, no quadro. O longo plano termina num close-up da mão de Brandon no bolso do casaco onde se sabe que ele guarda a arma (quadro 16). Novamente, somente pela terceira vez nos 80 minutos de filmes, há outro corte seco, voltando a separar Rupert de seus dois ex-pupilos, que já não podem mais ser ligados pela fluidez do plano contínuo anterior.

Quadro 16 – Rupert imagina a morte de David



Fonte: captura de tela do Blu-Ray de Festim Diabólico (1948)

Esse novo corte marca uma ruptura final: Rupert descobre o crime; embora ele ainda não tenha tido a comprovação de olhar dentro do baú, os três já estão cientes da situação. Qual será a postura dele frente ao ocorrido? Brandon, confiante de que seu antigo professor entenderá o ato, desfaz-se da arma; Phillip, nervoso, assustado, pega a arma e cogita matar os dois; e Rupert, passado o instinto de autopreservação, de não confrontar Brandon sobre o ocorrido enquanto ele ainda tem uma arma, espera pelo momento certo para conseguir pegar a arma, para depois agir de acordo com o que acha da situação.

Seguindo seu já mencionado princípio das proporções, que faz com que Hitchcock insira no plano-sequência os mesmos planos que teria na decupagem tradicional, a luta pela arma e a subsequente descoberta do corpo dentro do baú são boas fontes de análise (quadro 17). Começa num close-up da mão de Rupert tirando a corda do assassinato do bolso, enfatizando o efeito dramático desse objeto ao colocá-lo grande na tela; a câmera então faz um travelling para enquadrar juntos Brandon e Phillip num plano médio, que comprime ambos, reforçando visualmente sua cumplicidade perante o crime e perante as consequências dele; Phillip pega a arma e a câmera se afasta novamente, estabelecendo a ação num plano aberto; quando Rupert vai para a arma, o quadro fecha novamente para um close-up das mãos dos dois lutando pela posse do objeto mortal, que assim como a corda, cresce de tamanho no quadro como forma de ressaltar sua importância dramática. Quando Rupert consegue pegar a arma, o plano volta a abrir e enquadra novamente os três personagens; Brandon ainda tenta conciliação, convencer Rupert de que suas suspeitas são infundadas, mas quanto mais claro fica que Rupert não recuará e que ele irá olhar dentro do baú, a câmera se afasta na mesma progressão e abre mais o plano, enquadrando o baú em primeiro plano e os dois conversando ao fundo.

Quadro 17 – Rupert abre o baú



Fonte: captura de tela do Blu-Ray de Festim Diabólico (1948)

A cena acaba com Rupert abrindo o baú e derrubando os livros que repousam em cima dele. A queda dos livros dificilmente passa por um ato acidental, por uma “necessidade” cênica sem maiores significados, uma vez que os livros sequer estavam naquela posição ao longo do filme e só foram ali colocados durante o enredo (sem nenhum motivo naturalmente compulsório), configurando uma situação planejada. Esse ato é particularmente interessante por representar uma derrubada de teorias, uma negação da razão e dos motivos intelectuais que o próprio Rupert pregava, mas que agora ele mesmo joga ao chão.

Em seguida, depois que Rupert olha dentro do baú e tem a confirmação de que suas suspeitas estavam certas, a câmera enquadra ele e Brandon num *two-shot* (quadro 18), enquanto Brandon tenta convencê-lo do que aquilo que ele vira era apenas uma consequência daquilo que ambos teorizavam, e que portanto ele, Rupert, entenderia. O enquadramento duplo, mantém o suspense sobre a postura de Rupert, a divisão simétrica do quadro entre os dois personagens indica uma possível cumplicidade do professor, mediante a explicação de Brandon.

Quadro 18 – Rupert confrontado com as próprias teorias



Fonte: captura de tela do Blu-Ray de Festim Diabólico (1948)

A cumplicidade, entretanto, não é confirmada, pois a câmera logo começa a virar e passa a enquadrar Rupert num close-up (quadro 18). Movimentação que, novamente, reforça o alinhamento do público com Rupert, ele é o enfoque da cena e é sobre sua perspectiva que o espectador é direcionado a enxergar a situação, pois embora o momento seja definitivo para ambos personagens, e embora Brandon ainda esteja falando, a câmera decide que apenas Rupert é importante o suficiente para ser enfocado nesse momento.

Chocado com o retorno de suas próprias teorias sobre ele, e da realização da culpa que também carrega, Rupert afasta-se de Brandon e começa seu discurso de repúdio ao ato, e às próprias palavras de que assassinato deveria ser um privilégio de seres superiores, a ser executado sobre seres inferiores. A cena, e o filme, terminam com Rupert indo à janela e disparando tiros noite adentro, chamando atenção da polícia e dos transeuntes para o apartamento.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Festim Diabólico, mais do que um brilhante exercício técnico, é um filme sobre a maldade. O que é interessante, todavia, é que a maldade não é prerrogativa única de um vilão, ela está tanto nos personagens (pelo menos três deles, em níveis e manifestações diferentes), mas – mais importante – também é potencialmente compartilhada com o espectador. Há, no meio da projeção, uma fala de Rupert Cadell que caracteriza a relação do espectador com a obra: “Me sinto culpado, pareço ser o único me divertindo” (FESTIM DIABÓLICO, 1948). Hitchcock estabelece essa ideia de culpabilidade e convida o público a sentir-se parte dela, como o próprio Rupert, que ao fim do filme entende sua culpa de uma forma mais terrível do que antecipava, quando tem suas próprias palavras jogadas de volta na sua cara como justificativa para um assassinato.

Embora não seja possível presumir definitivamente a reação de um ou mais espectadores a um filme, vale considerar que Hitchcock construiu seu cinema sobre a base da manipulação das emoções e reações de sua plateia, o que leva a algum nível de credibilidade ao analisar como as intenções por trás de suas escolhas estéticas e narrativas influenciam o público que vê seus filmes. Dessa forma, essa monografia buscou tecer uma leitura, apoiada pelas teorias de alguns autores selecionados, dos sentidos narrativos provocados pela forma peculiar de filmagem e decupagem adotada pelo diretor; em outras palavras, de como a construção imagética induz, em Festim Diabólico, certas reações ou participações do público em relação à sua visão dos personagens e de suas ideias.

Não seria justo com o princípio dos fazeres cinematográficos, nem com todo estudo por trás da intencionalidade da *mise en scène* e de como ela é vista como principal forma de expressão artística e autoral do cinema, presumir gratuidade nas escolhas de filmagens de um diretor. Se a filmagem em um único plano-sequência era impossível à época, e mesmo sua realização parcial consistia num grande desafio técnico – diferentemente dos tempos atuais, nos quais a tecnologia digital permitiria a realização de um plano longo sem as mesmas dificuldades –, mais do que questionar a escolha, que evidentemente não foi ocasional, considerando o nível de planejamento e dificuldade de execução que ela carregava, cabe estudá-la e tentar entender suas implicações.

No caso deste trabalho, entendeu-se, através da análise e de acordo com a base teórica utilizada, que a proposição de que o plano-sequência de Festim Diabólico possa ser interpretado como uma hipotética subjetivação do espectador implica mais nas consequências do posicionamento do espectador na trama, num sentido de compreensão

e leitura desta, do que do posicionamento físico propriamente dito (embora haja conexões entre um e outro). Ao longo da pesquisa, ficou mais claro que o importante na análise não era determinar de forma categórica a natureza do plano, mas sim ater-se às consequências narrativas da escolha. Sob esse aspecto, o quarto capítulo, no qual foram analisadas as cenas, foi feito com enfoque em entender a relação de como as imagens situavam a compreensão moral da cena.

Não chega a ser uma questão de avaliar princípios pessoais de espectadores isolados – porque não é possível, nem a intenção deste trabalho é estabelecer de forma científica reações morais individuais –, mas de como a construção cênica propõe, em *Festim Diabólico*, um posicionamento específico frente os personagens. Todo o dispositivo do plano-sequência insere o espectador no espaço de uma forma muito definitiva, sua ciência dos acontecimentos não é aliviada por cortes, nem por ângulos incomuns, fusões de planos, ou quaisquer outros recursos estéticos ou de montagem que denunciariam o caráter fílmico e artificial das imagens.

O espectador vê o assassinato, ele está lá, ele ocupa o espaço cênico com as mesmas limitações que Brandon e Phillip. Mais grave do que isso: ele é forçado a acompanhar de perto, pois não tem controle algum sobre o movimento da câmera; está sujeito, enquanto assiste (pois essa é, de fato, sua única escolha nesse processo, a de ver ou não o filme), à visão que o diretor determina para ele. Ele segue forçosamente, então, esses dois personagens, é condicionado a enxergar a história da mesma perspectiva que eles (isso sim, num sentido quase literal, pois o acesso deles ao espaço e aos acontecimentos que ocorrem durante toda projeção é simultâneo), independente de qualquer concordância ou discordância com seus princípios.

E, assim como a esse trabalho, não parece interessar a Hitchcock determinar as reações pessoais à ferro e fogo, ao contrário, a armadilha é montada para que cada espectador tenha que voltar-se a si ao fim do filme e ser o seu próprio juiz. O que retoma o apontado por Simsolo (1974) sobre o final de *Um Corpo que Cai*: cada espectador sabe, no término da projeção, o quanto desejou ou não que Kim Novak retomasse sua forma loira como Madeleine, e portanto se é tão culpado moralmente quanto Scottie, que, transformando-a, levou-a à morte. Essa provocação, em *Festim Diabólico*, está mais relacionada com o quanto o espectador divertiu-se ou compactuou com o absurdismo moral apresentado. Ao fim, Rupert, que, de acordo com a análise proposta, é o personagem com o qual o espectador está posicionado no final do filme, arrepende-se de suas teorias, mas nem por isso ele se considera completamente isento e, por isso, afirma

que não cabe a ele julgar as consequências, sentenciando: “não é o que eu vou fazer, Brandon, é o que a sociedade vai fazer” (FESTIM DIABÓLICO, 1948).

O próprio aspecto de entretenimento do filme, o chamado “humor britânico”, macabro, com o qual ele aborda o absurdismo da sua premissa – pois até nos padrões atuais seria considerado ousado, ou no mínimo estranho, um filme sobre um casal que mata alguém pelo prazer do ato, o esconde num baú e serve comida sobre o seu caixão para os entes mais próximos do falecido, os entretendo numa festa enquanto eles perguntam-se sobre o paradeiro do desaparecido –, estabelece uma condição culposa de que o espectador possa se divertir assistindo a algo tão cruel. A concentração de maldade, de malícia, torna-se mais forte no cinismo de Brandon, na sagacidade de suas observações. Ao fim, Festim Diabólico pesa mais justamente por se carregar com relativa leveza durante a maior parte de sua projeção.

A análise de todos esses elementos, tanto os técnicos quanto os narrativos, longe de conclusiva, serviu como um estímulo pessoal. A leitura proposta neste trabalho funcionou, para mim, como uma introdução a uma proposta de estudo de como as técnicas de filmagem, de forma ampla, direcionam a maneira como o espectador é posicionado na obra audiovisual, e de como seu olhar é guiado por elas na compreensão da sua trama e de seus personagens. Pela complexidade do assunto, não creio que um trabalho de conclusão de curso seja suficiente para abordá-lo em totalidade, e o desenvolvimento provavelmente se beneficiaria de um maior tempo de pesquisa, ampliação da bibliografia, e de um formato mais próximo dos cursos de pós-graduação.

Numa nota mais pessoal, tanto o filme Festim Diabólico quanto o cinema de Alfred Hitchcock são temas de conhecimento queridos à mim, de forma que essa monografia se apresentou como uma boa oportunidade de aprofundamento em ambos. Os estudos relacionados ao audiovisual, e principalmente ao cinema, sempre foram o foco da minha trajetória acadêmica, sendo essa também a minha área de atuação profissional.

Como avaliação do resultado final, acredito que esse trabalho de pesquisa tenha revelado mais pontos de estudo e de futuro aprofundamento do que sanado dúvidas. Não apenas na pesquisa, como também na escrita, a proposta inicial foi passando por transformações de abordagem que buscavam uma maior contextualização de uma questão que começou principalmente como um estudo técnico, relacionado ao trabalho de câmera, do plano-sequência, e de como ele poderia ser interpretado como um ponto de vista subjetivo dentro do filme, para se tornar, durante o processo, um estudo mais de

linguagem: de como o trabalho técnico estabelece bases, ou mesmo guias, de condução da visão do espectador sobre os aspectos temáticos, morais, ou conceituais de um filme.

Ao fim, uma das conclusões mais pertinentes que tiro do trabalho é justamente a de que a separação entre análise técnica e análise narrativa é bastante tênue, uma vez que uma serve à outra e vice-versa, e que essas escolhas, sejam técnicas ou narrativas, geralmente ganham mais profundidade quando avaliadas conjuntamente. Dessa maneira, optei durante a escrita da monografia, por não separar a análise em duas categorias (narrativa e técnica), como havia planejado inicialmente, e conduzi-la de forma unificada, abordando esses elementos de forma conjunta.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. **Montagem proibida**. In: O que é cinema?. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. **Evolução da linguagem cinematográfica**. In: O que é cinema?. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BROWN, Blaine. **Cinematography: theory and practice**. Burlington: Focal Press, 2012.
- BROWNE, Nick. **O espectador no texto: a retórica de no tempo das diligências**. In: PESSOA RAMOS, Fernão (organizador). Teoria contemporânea do cinema – vol II. São Paulo: Senac, 2005.
- CHABROL, Claude; ROHMER, Éric. **Hitchcock: the first forty-four films**. New York: Frederick Ungar, 1979.
- FESTIM DIABÓLICO. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Hume Cronyn, Arthur Laurents. Produção: Alfred Hitchcock, Sidney Bernstein. Los Angeles: Warner Bros, Transatlantic Pictures, 1948. 1 Blu-Ray (80 min)
- HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**. São Paulo: Schwarcz S.A., 2013.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.
- REBELLO, Stephen. **Alfred Hitchcock e os bastidores de Psicose**. Intrínseca: Rio de Janeiro, 2013.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROPE UNLEASHED. Direção: Laurent Bouzereau. Roteiro: Laurent Bouzereau. Produção: Laurent Bouzereau. Los Angeles: Universal Pictures, 2001. 1 Blu-Ray (32 min)
- SIMSOLO, Noel. **Alfred Hitchcock: análise crítica dos filmes**. Rio de Janeiro: Record, 1974.

ANEXO – FICHA TÉCNICA FESTIM DIABÓLICO

Título: Festim Diabólico

Título original: Rope

Duração: 80 min

Ano: 1948

Diretor: Alfred Hitchcock

Roteiro: Hume Cronyn, Arthur Laurents

Produção: Sidney Bernstein, Alfred Hitchcock

Elenco: John Dall, Farley Granger, James Stewart, Dick Hogan, Edith Evanson,
Douglas Dick, Joan Chandler, Cedrick Hardwicke, Constance Collier

Direção de Fotografia: William Skall, Joseph Valentine

Direção de Arte: Perry Ferguson

Montagem: William Ziegler

Som: Al Riggs

Música: David Buttolph