

monstruosidade e horror audiovisual **monstars**



monstruosidades e horror audiovisual **monstars**



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Ricardo Lodi Ribeiro

Vice-Reitora

Mario Sergio Alves Carneiro

DIALOGARTS

Coordenadores

Darcilia Simões

Flavio García

Conselho Editorial

Estudos de Língua

Darcilia Simões (UERJ, Brasil)

Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP, Brasil)

Maria do Socorro Aragão (UFPB/UFCE, Brasil)

Estudos de Literatura

Flavio García (UERJ, Brasil)

Karin Volobuef (Unesp, Brasil)

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU, Brasil)

Conselho Consultivo

Estudos de Língua

Alexandre do A. Ribeiro (UERJ, Brasil)

Claudio Artur O. Rei (UNESA, Brasil)

Lucia Santaella (PUC-SP, Brasil)

Luís Gonçalves (PU, Estados Unidos)

Maria João Marçalo (UÉvora, Portugal)

Maria Suzett B. Santade (FIMI/FMPFM, Brasil)

Massimo Leone (UNITO, Itália)

Paulo Osório (UBI, Portugal)

Roberval Teixeira e Silva (UMAC, China)

Sílvio Ribeiro da Silva (UFG, Brasil)

Tania Maria Nunes de Lima Câmara (UERJ, Brasil)

Tania Shepherd (UERJ, Brasil)

Estudos de Literatura

Ana Cristina dos Santos (UERJ, Brasil)

Ana Mafalda Leite (ULisboa, Portugal)

Dale Knickerbocker (ECU, Estados Unidos)

David Roas (UAB, Espanha)

Jane Fraga Tutikian (UFRGS, Brasil)

Júlio França (UERJ, Brasil)

Magali Moura (UERJ, Brasil)

Maria Cristina Batalha (UERJ, Brasil)

Maria João Simões (UC, Portugal)

Pampa Olga Arán (UNC, Argentina)

Rosalba Campra (Roma 1, Itália)

Susana Reisz (PUC, Peru)



DIALOGARTS

Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11007 - Bloco D

Maracanã - Rio de Janeiro - CEP 20550-900

<http://www.dialogarts.uerj.br/>

Copyright© 2020 Aparecido Donizete Rossi; Claudio Vescia Zanini; Marcio Markendorf (Orgs.)

Capa

Marcio Markendorf

Imagem de capa

Gozilla vs. Ultraman (fan art) – Dan Phillips

Diagramação

Raphael Ribeiro Fernandes

Revisão

NuTraT – Supervisão de Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães

Ingrid Albuquerque

Matheus Tojeiro da Silva

Natalia Ferreira da Costa

Produção

UDT LABSEM – Unidade de Desenvolvimento Tecnológico Laboratório
Multidisciplinar de Semiótica



CATALOGAÇÃO NA FONTE

Monstars: monstrosidades e horror audiovisual.

R831 Organização: Cido Rossi; Claudio Vescia Zanini; Marcio Markendorf

Z31 Edição: Flavio Garcia

M345 Capa: Marcio Markendorf

Diagramação: Raphael Fernandes

Rio de Janeiro: Dialogarts

2020, 1ª ed. (digital)

800 – Literatura

ISBN 978-65-5683-006-3

Estudos Literários. Gótico. Fantástico. Insólito.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO

Organizadores **08**

DENTRO DA NOITE: VAMPIRISMO E HOMOEROTISMO

Fernando Monteiro de Barros **10**

LICANTROPIA NOS TRÓPICOS: ENTRE O HUMOR E O HORROR, UMA BREVE HISTÓRIA DO MITO DO LOBISOMEM NO AUDIOVISUAL BRASILEIRO

Tiago José Lemos Monteiro **26**

MEDITAÇÕES MONSTRUOSAS SOBRE DOIS FILMES DE TERROR

Cido Rossi **46**

ONE, TWO, FREDDY'S COMING FOR YOU: O GÓTICO EM *A HORA DO PESADELO* (1984 E 2010)

Claudio Vescia Zanini **55**

APOCALIPSE VAMPIRO: A MONSTRUOSIDADE PANDÊMICA EM *THE OMEGA MAN*

Marcio Markendorf
Helvécio Ferreira Furtado Junior **77**

SADE, PRECURSOR DE *JOGOS MORTAIS*

Nicole Ayres Luz **96**

**A QUESTÃO DA ANORMALIDADE NO FILME *FREAKS* (1932)
DE TOD BROWNING: UMA ANÁLISE HISTÓRICA**

Lorrane Campos Rodrigues

117

***THE LODGER: A STORY OF THE LONDON FOG*, UM FILME DE ALFRED
HITCHCOCK**

Marcela Zaccaro Chisté

Sandra Sirangelo Maggio

131

DE CRIATURA A CRIADOR: O CASO DE DAVID NA SÉRIE DE FILMES *ALIEN*

Vinícius Lucas de Souza

145

***A VINGANÇA DE JENNIFER* (1972) E *DOCE VINGANÇA* (2010):
RAPE-REVENGE E A MONSTRUOSIDADE**

Laisa Ribeiro do Couto

160

**A MELODIA DA JUVENTUDE: O MONSTRO DE *REMEMBERING MELODY*,
DE GEORGE R. R. MARTIN**

Arthur Maia Baby Gomes

177

**MONSTROS, DEMÔNIOS, MÁQUINAS VOADORAS: O INSÓLITO NO CINEMA
DE HAYAO MIYAZAKI**

Ana Luisa de Castro Soares

192

AS MONSTRUOSIDADES DE GUILLERMO DEL TORO

Gabriel da Fonseca Mayer

215

H. P. LOVECRAFT E JOHN CARPENTER: ALIENÍGENAS E MONSTRUOSIDADES

Nathalia Sorgon Scotuzzi

226

ADORÁVEIS MONSTRINHOS - A DEFORMAÇÃO DA INFÂNCIA

Lucas Laurentino de Oliveira

236

***IT'S WITCH, BITCH*: AS BRUXAS DE AMERICAN HORROR STORY, OS ESTEREÓTIPOS E SUAS PERVERSÕES**

Fernanda da Rosa Sanchez Schmitt

257

O HORROR GÓTICO NAS RELEITURAS CINEMATOGRAFICAS DE CHAPEUZINHO VERMELHO

Laís da Conceição Santos Belarmino

273

O MONSTRO ALEMÃO POR TRÁS DO EXPRESSIONISMO

Laís Cristina Paris

287

***FRANKENSTEIN*: REPRESENTAÇÃO DA PAISAGEM EM DIFERENTES MÍDIAS**

Jaqueline Rodrigues da Silva Pereira

Márcio Matias Cantarin

297

***THE LODGER: A STORY OF THE LONDON FOG*, UM FILME DE ALFRED HITCHCOCK**

**Marcela Zaccaro Chisté
Sandra Sirangelo Maggio**

INTRODUÇÃO

O presente capítulo integra a coletânea *Monstars* homenageando duas figuras icônicas na tradição britânica de suspense e terror: Alfred Hitchcock e Jack, o Estripador. O trabalho comenta o filme *The Lodger: A Story of the London Fog* (1927), utilizando algumas chaves de compreensão propostas por Peter Verstraten no livro *Film Narratology* (2009). Quando dirigiu este filme, Hitchcock estava com vinte e oito anos e trabalhava há oito com cinema, tendo começado em 1919 como designer de imagens de abertura e letreiros para produções mudas dos estúdios Islington, passando depois a projetar cenários.¹ A partir de 1923 foi convidado a colaborar com a Gainsborough Pictures, co-dirigindo os filmes *Always Tell Your Wife* e *Mrs. Peabody*. Viajou também algumas vezes para a Alemanha em função das produções de *Prude's Fall* e *The Blackguard*. Lá conheceu o Expressionismo Alemão e a obra de Fritz Lang. Em 1925, Hitchcock foi finalmente convidado a dirigir sua primeira fita, *The Pleasure Garden*.

1 As informações factuais aqui apresentadas, salvo quando especificamente referenciadas de outra forma, se amparam na biografia *Hitch: The Life and Times of Alfred Hitchcock*, de John Russell Taylor (1996).

Portanto, nosso objeto de estudo, *The Lodger: A Story of the London Fog*, não é cronologicamente o primeiro filme de Alfred Hitchcock. Mesmo assim, em uma das entrevistas concedidas a François Truffaut para a revista *Cahiers du Cinéma*, Hitchcock declara que este é o seu ponto de partida autoral:

[F]oi o primeiro filme em que tirei proveito do que havia aprendido na Alemanha. Nesse filme, todo o meu enfoque foi de fato instintivo, foi a primeira vez que exerci meu próprio estilo. Na verdade, pode-se considerar que *O Inquilino Sinistro*² é meu primeiro filme. (TRUFFAUT, 2005, p 49)

O que Hitchcock está declarando é que este é o filme em que ele se solta pela primeira vez, movimenta-se instintivamente, permitindo que ocorra a junção de elementos racionais e espontâneos que é necessária para a realização do ato de criação artística. A continuação deste processo fará com que, aos poucos, se estabeleçam as marcas tão conhecidas do estilo de Alfred Hitchcock. Assim, o objetivo deste capítulo é examinar como algumas características deste estilo já se apresentam, observando o quanto são tributárias de fontes anteriores e em que medida deixarão legado para a obra posterior de Hitchcock.

SOBRE MARIE BELLOC LOWNDES E JACK, O ESTRIPADOR

O filme *The Lodger: A Story of the London Fog* é uma adaptação do romance *The Lodger* (1913), de Marie Belloc Lowndes, escritora muito apreciada por suas histórias de suspense psicológico. Este romance, por sua vez, retoma um conto que a própria Lowndes havia publicado dois anos antes na revista estadunidense *McClures*. O fato de o conto e o romance

2 *O Inquilino Sinistro* é o título do filme como traduzido por Rosa Freire d'Aguiar para a edição da Companhia das Letras do livro *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. Já o IMDB (Internet Movie Database) apresenta a obra como *O Pensionista*. (<https://www.imdb.com/title/tt0017075/>) (Nota das Autoras)

terem o mesmo título e o mesmo enredo nos faz perguntar o que teria levado a autora a recontar a mesma história, num processo demorado de transposição de um gênero para o outro que aumentou em cerca de dez vezes o número final de páginas. Possivelmente seu motivo tenha sido o prazer de explorar, desenvolver e aprofundar cada cena a fim de intensificar os efeitos de mistério e suspense. O fato é que Hitchcock se interessou em filmar o romance, não o conto de Lowndes. Em seus movimentos instintivos de direção (mencionados por ele na entrevista a Truffaut acima referida), Hitchcock transportou as estratégias narrativas de Lowndes do texto para a tela, obtendo efeitos semelhantes. O trabalho de tessitura de suspense realizado no romance de Lowndes pode ter motivado Hitchcock a empreender o seu primeiro filme de suspense. Como aponta Elaine Indrusiak, “embora [o filme] aborde muitos dos temas que Hitchcock recorrentemente exploraria ao longo de sua carreira, é na estrutura narrativa de suspense que seu caráter inovador se faz perceber.” (INDRUSIAK, 2016, p.146) O romance de Lowndes sem dúvida se sustenta por si próprio, mas o fato de ter sido escolhido por Hitchcock como base para o seu primeiro *thriller* faz com que ele seja procurado também para estudos que investiguem o quanto as técnicas desta escritora podem ter sido assimiladas por Hitchcock e contribuído para a realização dos filmes posteriores.

Outro motivo por que Lowndes é lembrada é o fato de sua história constar como a primeira referência literária feita à figura de Jack, o Estripador, o autor da série de assassinatos (entre cinco e onze) nunca solucionados que ocorreram entre agosto e novembro de 1888 no distrito de Whitechapel, no East End, que era então o lado pobre de Londres. As vítimas, mulheres que viviam na zona de prostituição, eram primeiro degoladas e depois tinham alguns de seus órgãos internos removidos. O modo como isso era feito revelava certo conhecimento de anatomia, indicando que o criminoso poderia ser um açougueiro, ou até mesmo um cirurgião.

Tanto o filme de Hitchcock quanto o conto e o romance de Lowndes nos transportam para o imaginário em torno de Jack, o Estripador, mas isso é feito sem nenhuma referência direta a ele. Lowndes e Hitchcock apresentam suas narrativas no tempo presente (respectivamente 1911 no conto, 1913 no romance e 1927 no filme), ao invés de situarem a trama na época vitoriana. A forma como a imprensa e as personagens se referem ao assassino é “The Avenger” [O Vingador]. Apesar de até mesmo policiais calejados se mostrarem horrorizados com o estado em que ficam os corpos das vítimas, não é feita nenhuma referência ao tipo de mutilação perpetrado. Os crimes não ocorrem na parte pobre de Londres, mas em regiões onde a vida social noturna é mais aberta. Em Lowndes, qualquer mulher que porventura esteja transitando após o entardecer se torna uma possível vítima. Hitchcock acrescenta mais um elemento: no filme, o criminoso ataca somente mulheres jovens e loiras.

NARRATIVA FÍLMICA

A história se passa predominantemente na residência dos Buntings, onde vivem um casal endividado de meia idade e sua filha Daisy (que é jovem e loira, características das vítimas do Vingador). A moça está sendo cortejada pelo detetive policial Joe, que é amigo da família e frequenta a casa. Para aliviar sua situação financeira, a família coloca três peças da residência para locação, de forma que todos ficam muito animados quando surge um rapaz educado, estranho e misterioso que aluga os três quartos de uma vez, adiantando o pagamento de vários meses.

O leitor de Lowndes ou o espectador de Hitchcock acompanham o desenrolar da história a partir do ponto de vista da Sra. Bunting, verificando como, gradualmente, o seu contentamento inicial se transforma em apreensão, na medida em que os inquietantes indícios que ligam o jovem aos assassinatos que ocorrem na vizinhança vão-se acumulando. A Sra.

Bunting se esforça para não reconhecer para si mesma a precariedade daquela situação e o perigo que cada um deles – em especial a filha Daisy – está correndo. A casa dos Buntings, que sempre foi tão aconchegante, parece ter-se transformado em uma zona de horror. Esta situação terrível remete ao jogo de palavras que Freud faz com os conceitos de *heimlich/unheimlich* (cf. FREUD, 2015) no famoso ensaio sobre o Estranho, no sentido que o pior de todos os horrores é aquele que chega inesperadamente, quando se está descuidado, *em casa*, e, portanto, despreparado para reagir a um ataque.

A seguir passaremos a observar certos aspectos do filme, amparados em comentários feitos por Peter Verstraten no livro *Film Narratology* (2006), para verificar como o *crecendo* do suspense no romance de Lowndes foi transposto para a mídia de Hitchcock, o cinema. Verstraten é um narratologista, professor de literatura e cinema da Universidade de Leiden, na Holanda. Em *Film Narratology* ele utiliza o modelo de estudos narrativos apresentado por Mieke Bal (1999) para analisar técnicas de narrativa fílmica. A primeira grande e óbvia diferença apontada é que “num romance, o narrador apresenta a história através de palavras, enquanto num filme a comunicação se dá com imagens combinadas com sons.”³ (VERSTRATEN, 2009, p. 47)

Temos ainda que considerar dois limitadores de Hitchcock para este filme realizado em 1927: ele é mudo e em preto e branco, duas circunstâncias que não são necessariamente uma desvantagem.

O JOGO DO CLARO-ESCURO E O EXPRESSIONISMO ALEMÃO

O uso da luminosidade, com as composições de luz e sombra, são um ponto alto nos filmes mudos. A cena mais reproduzida nas referências visuais a *The Lodger: A Story of the London Fog* é aquela

3 Nossa tradução para: “a narrator in a novel communicates the story with words, whereas in film the communication is accomplished by images combined with sounds.”

em que a porta da casa dos Buntings se abre para a figura do estranho misterioso envolto no nevoeiro lá fora. Seu rosto, os olhos e a névoa estão intensamente iluminados, contrastando com o escuro do ambiente, da roupa, do chapéu e da manta que ele porta. A força desta imagem aparece inclusive no subtítulo do filme “Uma História da Névoa de Londres”, a ponto de não conseguirmos identificar se Hitchcock usou essa expressão porque ela remete a Jack, o Estripador, ou se ligamos Jack, o Estripador à névoa londrina por causa do filme de Hitchcock. O fato é que, em uma narrativa gótica, só se tem a ganhar com o uso do preto e branco, especialmente com os elementos trazidos por Hitchcock de sua experiência com os expressionistas alemães. Décadas mais tarde, em determinadas circunstâncias, Hitchcock optaria por reduzir o uso de cores, rodando vários de seus clássicos, como *Suspeita* e *Psicose* completamente em preto e branco. Verstraten apresenta uma observação curiosa feita por Roland Barthes, em *Camera Lucida* (1981, p.81): “[Barthes] considera que o preto e branco é o ‘original’, e não consegue se liberar da sensação de que a cor não passa de uma adição cosmética.”⁴ (VERSTRATEN, 2009, p.226, n. 2)

Em 2012 Bryony Dixon, curadora do British Film Institute (BFI), coordenou os trabalhos de restauração de *The Lodger: A Story of the London Fog* em um projeto controverso no qual foram tomadas decisões fortes. A trilha sonora acrescentada é muito barulhenta, os momentos de silêncio são raros, os tons de cinza do preto e branco original foram trocados por tons de azul marinho, sépia e alaranjado. Há uma série de entrevistas nas quais Dixon explica o que foi feito, e porquê. Esta versão está disponível gratuitamente no YouTube ou pode ser adquirida em suporte DVD. É nela que nos baseamos para cronometrar as cenas comentadas neste capítulo. Apesar de a maioria das pessoas acreditarem que o uso de cores em filmes

4 Nossa tradução para: “He considers black and white to be ‘original’ and cannot shake the feeling that colour is simply a cosmetic addition.”

seja uma conquista relativamente recente, Bryony Dixon observa que os filmes colorizados existem desde 1902 (DIXON, 2019), de modo o uso do preto e branco foi uma decisão de Hitchcock, não uma necessidade. O uso do preto e branco faz com que em cada tomada de cena certos objetos possam ser iluminados ou obscurecidos, direcionando a atenção do espectador para os pontos a serem privilegiados. As sombras são muito exploradas, o que nos leva a um comentário feito por Verstraten sobre o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920). Verstraten estabelece ligações entre o uso de sombras geométricas, derivadas do expressionismo alemão, e aspectos da composição psicológica em personagens:

Com respeito à naturalidade, o expressionismo alemão se localiza no lado oposto do espectro. É difícil imaginar algo menos natural do que os cenários de *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Weine, 1920), fortemente influenciados pela pintura expressionista. Eles são geometricamente absurdos e possuem uma função narrativa ambígua nesse filme. Por um lado, expressam as fantasias distorcidas da personagem Francis, que narra história do Dr. Caligari. Por outro lado, os cenários podem representar a mente clivada e manipuladora do hipnotizador Dr. Caligari, que se veste como um mestre de cerimônias em um espetáculo. Na segunda hipótese, os cenários dão suporte visual para a visão da personagem narradora, que enxerga um lado nefasto na personalidade do Dr. Caligari. (VERSTRATEN, 2009, p.63)⁵

5 Nossa tradução para: “Where naturalness is concerned, German Expressionism is located at the other end of the spectrum. More artificial sets than those in *Das Kabinett des Dr Caligari* (Robert Weine, 1920), which was heavily influenced by Expressionist painting, is hardly conceivable. They are geometrically absurd and have an ambiguous narrative function in this film. On the one hand, they express the twisted fantasies of the character Francis, who narrates the story of Dr Caligari. On the other hand, the sets may represent the split and manipulative mind of the hypnotist Dr. Caligari, dressed as a showman at a fair. In the latter case, the sets are a visual support for the narrating character’s vision of Caligari as having an ominously dark side to him.”

Encontramos efeitos assim no filme de Hitchcock, por exemplo, quando o inquilino já se encontra dentro da casa dos Buntings e a porta se mostra iluminada no lado esquerdo e ensombrecida no lado direito (15':50"). Entrando em seu quarto, ele olha pela janela para um vendedor que no lado de fora anuncia as manchetes dos jornais. Nesse momento, o reflexo da vidraça projeta a sombra de uma cruz que divide o rosto do inquilino em quatro setores. (16':59")

O SILÊNCIO DE UM FILME MUDO E A INTERPRETAÇÃO DOS ATORES

O primeiro filme falado, *The Jazz Singer*, foi lançado em 1927, o mesmo ano de *The Lodger: A Story of the London Fog*. Isso significa que Hitchcock ou não via problemas, ou fazia questão que seu filme fosse mudo. Ao longo dos anos, as trilhas sonoras de várias de suas produções se tornariam inesquecíveis – como por exemplo as de *Psicose* ou *Um Corpo que Cai*, ambas do premiado compositor Bernard Herrmann. Mas, nesta empreitada, Hitchcock parece preferir que a interpretação dos atores preencha as ênfases narrativas que depois passariam a ser cumpridas pelos escores musicais.

É bem verdade que com frequência havia música nas sessões de filmes mudos. A maioria dos cinemas possuía um piano, um violino e outros instrumentos musicais para uso de frequentadores que se prontificassem a tocar, às vezes de improviso, outras em esquemas bem organizados. Com o tempo, os próprios estúdios já enviavam folhetos com sugestões de músicas a serem tocadas como acompanhamentos para as fitas, nos circuitos programados. (cf. *The Guardian*, 2019)

Sem som e sem cor, a tarefa de transmitir emoção ficava mais concentrada nas tomadas da câmera, nos *close-ups* e na interpretação dos atores, cujos métodos de atuação seriam hoje considerados demasiadamente estilizados. Como diz Verstraten,

Antes de 1927 a maioria dos filmes eram mudos e requeriam um estilo exagerado de atuação que hoje seria considerado excessivamente teatral. Aquilo que ainda não podia ser dito era expresso através de gestos extravagantes. (2009, p.69)⁶

Numa história de suspense, há ocasiões em que o uso do silêncio tem mais significado do que o das palavras. Um momento assim é aquele em que a Sra. Bunting e o inquilino se confrontam pela primeira vez. Ela abre a porta e ele entra. A cena dura um minuto e as expressões dos rostos de cada um revelam uma sequência de sentimentos que denotam ansiedade, medo, depois uma tentativa de aparentar tranquilidade, até que finalmente eles sorriem um para o outro e se comunicam normalmente. (14':19" a 15':20") A atuação da atriz Marie Ault, que interpreta a Sra. Bunting, registra claramente como os receios vão-se acumulando até que ela chegue a reconhecer a possibilidade de que o inquilino da família possa mesmo ser o criminoso procurado. Ainda assim – e apesar do perigo que a situação representa para sua filha – ela mantém silêncio, tentando se agarrar a uma probabilidade mínima de estar enganada, uma vez que não consegue admitir perder o inquilino e acabar voltando à situação de penúria em que se encontravam no início da história. Com o tempo, percebemos que o Sr. Bunting estava passando pelos mesmos processos, mas a focalização no filme é feita a partir das reações da Sra. Bunting. Essa angústia toda é construída também através das angulações de câmera, que gerenciam a tensão que vai-se acumulando.

MONTAGEM E MOVIMENTOS DE CÂMERA

A forma como uma história de Hitchcock é contada visualmente implica um trabalho minucioso e detalhado que faz com que, apenas

6 Nossa tradução para: "Before 1927 the majority of films were silent, necessitating an exaggerated acting style that would be considered theatrical nowadays. Ostentatious gesticulation expressed what could not yet be said."

observando uma ou duas cenas, se possa identificar que se trata de um de seus filmes. O enquadramento, o número de posições de câmera, cada detalhe é explorado até que o resultado pretendido seja alcançado. Em uma das cenas as personagens que estão no térreo escutam o inquilino caminhando em seu quarto, no andar de cima. Elas olham para o teto, que se torna transparente, permitindo que se enxergue a sola dos sapatos do inquilino enquanto ele se move de um lado para outro. Para filmar esta cena (22':36'') Hitchcock providenciou uma placa de vidro grosso que viabilizava a filmagem de baixo para cima. Isso mostra como a história é montada, quadro a quadro, com muito cuidado. O *timing* de Hitchcock também é muito elogiado, pois sabe instintivamente quanto tempo cada cena deve durar e quando chega a hora de cortar.

À medida em que os receios da Sra. Bunting vão crescendo, ela passa a fazer vigília a fim de acompanhar os movimentos do inquilino e percebe que cada vez que ele sai durante a madrugada, pela manhã as notícias do jornal anunciam que um novo crime foi cometido. Ela termina adoecendo, depois de passar várias noites em claro. Duas cenas que duram cerca de um minuto e meio se alternam, contribuindo para intensificar a tensão. Numa delas a luz do luar atravessa a vidraça e projeta sombras geométricas na parede do quarto da Sra. Bunting enquanto ela, em sua cama, se mantém atenta aos sons no andar de cima. Na cena alternada surge o inquilino, com o rosto encoberto pelo chapéu e envolto em uma manta, descendo a escada com cuidado para não fazer nenhum ruído. A câmera fica fixa, em cima, focalizando os vários lances da escadaria, que apresenta uma imagem muito bonita. O vão, no centro, forma um retângulo com as bordas arredondadas. A escada de madeira torneada e o corrimão produzem um padrão como os do estilo *art nouveau*. Tudo é estático, menos a mão branca e iluminada do inquilino que desliza pelo corrimão. (33':09" a 34'35") O movimento em espiral e as tomadas em escadarias são motivos presentes nos filmes de Hitchcock, geralmente associados à ideia de dúvida. No filme

Suspeita (1941) efeito semelhante é obtido quando mãos que carregam um copo de leite descem uma escada, com se a suspeita fosse provocada a partir da focalização do que está, ou não está, sendo mostrado. Quando o inquilino volta para casa, mais tarde, há o mesmo processo invertido. Dessa vez, ao invés das mãos, a câmera focaliza os pés do inquilino, enfatizando a lentidão de seus movimentos, indicando que ele está exausto.

Além das técnicas com os movimentos de cena, os filmes de Hitchcock apresentam também diversos *props*. Este termo em inglês indica pequenos objetos, adereços ou detalhes que enriquecem a ação da história. No caso de um diretor autoral, se tornam marcas registradas dos filmes produzidos. Em Hitchcock, por exemplo, temos as “loiras geladas”. Neste filme o Vingador ataca apenas as loiras. Daisy, a filha dos Buntings, interpretada pela atriz June Tripp, é loira também. Outro elemento são as participações rápidas do diretor como figurante. Em *The Lodger: A Story of the London Fog* ele participa duas vezes. Na primeira (4':47''), é filmado de costas, na redação do jornal onde são redigidas as notícias sobre os assassinatos em série. Na segunda, já perto do final do filme, (1:24':50''), ele assiste enquanto uma turba de cidadãos indignados ataca o inquilino, que procura se defender como pode.

CONCLUSÃO

Por último, faremos um comentário sobre outra marca importante do estilo de Hitchcock: o humor sutil. Neste filme, ele reproduz o que Conan Doyle faz nas histórias de Sherlock Holmes, nas quais a polícia britânica e a sua sede metropolitana, a Scotland Yard, saem sempre desacreditadas. Durante quase toda a história um detetive policial frequenta a casa dos Buntings, sem nunca suspeitar que algo estranho esteja acontecendo. Quando, finalmente, ele percebe que o inquilino pode ser o Vingador, e sai em seu encalço, aí temos uma nova reviravolta e descobrimos que o inquilino é, no fim das contas, inocente.

As idas e vindas sobre quem é ou não é culpado sempre acontecem nos enredos de Hitchcock. Isso em parte se justifica pelo fato de as personagens serem complexas e, portanto, difíceis de enquadrar em categorias previsíveis. Como *The Lodger: A Story of the London Fog* é uma transposição do romance de Lowndes, no qual o inquilino é o assassino, seria de esperar que o mesmo acontecesse no filme. Mas como se trata de Hitchcock devemos esperar o inesperado. Em uma das entrevistas a Foucault ele explica o que realmente aconteceu. A certa altura das filmagens ele foi chamado para uma reunião com os diretores da Gainsborough Productions. Queriam falar sobre o ator Ivor Novello, que interpreta o inquilino. Como Novello era o galã mais rentável da companhia, exigiram que ficasse bem claro no final da história que a personagem que Novello interpretava era inocente. (Cf. Truffaut, 2005)

Aqui temos mais uma vez a marca do humor inteligente de Hitchcock, que fez o que havia sido solicitado. E não fez. Porque na cena final Daisy e o inquilino se beijam romanticamente perto de uma janela. Através do vidro dessa janela, contudo, pode-se vislumbrar um cartaz luminoso: o cartaz que aparece antes de cada novo assassinato ser cometido.

REFERÊNCIAS

ALWAYS TELL YOUR WIFE (1923). Direção: Hugh Croise e Alfred Hitchcock. Elenco: Seymour Hicks e outros. Gainsborough Studios. (20 min.), mudo, P&B.

BAL, Mieke (1999). *Narratology: introduction to the theory of narrative*. 2nd edition. Toronto: University of Toronto Press.

BARTHES, Roland (1981). *Camera lucida: reflections on photography*. Richard Howard (Trad.). New York: Farrar, Straus and Giroux.

DIXON, Articles by Bryony. (2019) In <https://www.bfi.org.uk/people/bryony-dixon>. Acesso em 03.Jan.2019.

FREUD, Sigmund (2015). "The 'uncanny'" [Das Unheimliche]. In: _____ *An infantile neurosis and other works*. Alix Strachey (Trad.). James Strachey (Ed.). *The standard edition of the complete works of Sigmund Freud*. Vol. XVII. In <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf> Acesso em 23.Out.2015.

HITCHCOCK film cameos. In <https://www.filmsite.org/hitchcockcameos2.html> Acesso em 17.Jan.2019.

INDRUSIAK, Elaine (2016). "A filosofia do suspense: diálogos estruturais entre Edgar Allan Poe e Alfred Hitchcock." *Revista Organon*, 31(61), 133-151. In: <https://seer.ufrgs.br/organon/issue/view/2769/showToc>. Acesso em 03.Mar.2019.

LOWNDES, Marie Belloc (2010). *The lodger*. Chicago: Academy Chicago.

LOWNDES, Marie Belloc (2011). "The lodger". In: Project Gutenberg. In <http://www.gutenberg.org/ebooks/2014> Acesso em: 30.Out.2018.

MRS. PEABODY/ Number 13 (1922). Direção: Alfred Hitchcock. Elenco: Clare Greet e outros. Gainsborough Studios. Mudo, P&B.

NATIONAL Media Museum. In <https://www.youtube.com/watch?v=XekGVQM33ao&feature=youtu.be> Acesso em 19.Fev.2019.

O GABINETE DO DR. CALIGARI (1920). Direção: Robert Wiene. Elenco: Werner Kraus e outros. Produção: Decabioscop. (76min), mudo, P&B.

PSICOSE (1960). [Psycho] Direção: Alfred Hitchcock. Elenco: Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin, Martin Balsam e outros. Shamley Productions. (109 min), mono Westrex, P&B.

SUSPEITA (1941). [Suspicion] Direção: Alfred Hitchcock. Elenco: Cary Grant, Joan Fontaine, Cedric Hardicke e outros. RKO. (99min). Mono RCA, P&B.

TAYLOR, John Russell (1996). *Hitch: the life and times of Alfred Hitchcock*. New York: Da Capo.

THE BLACKGUARD (1925). Direção: Graham Cutts. Roteiro: Alfred Hitchcock e Adrian Brunel. Com: Jane Novak, Walter Rilla e outros. Gainsborough Studios. (96 min.). mudo, P&B.

THE GUARDIAN (2019). "Silent Movies." In *Top Ten – The Guardian - # 03* <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/nov/22/top-10-silent-movies-films> Acesso em 18.Fev.2019.

THE LODGER (1927). Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Marie Belloc Lowndes (romance) e Elliot Stannard (cenário). Com: Ivor Novello, Marie Ault, Arthur Chesney, June Tripp, Malcom Keen e outros. Gainsborough Pictures. 1 vídeo. (90 min) (restauração 2012), mudo, P&B. In <https://www.youtube.com/watch?v=v-uyl8ProSw> Acesso em 15.Jan.2019.

THE PLEASURE GARDEN (1925). Direção: Alfred Hitchcock. Elenco: Virginia Vall e outros. Gainsborough Studios, (75 min), mudo, P&B.

THE PRUDE'S FALL/ Dangerous virtue (1925). Direção: Graham Cutts. Roteiro: Rudolph Besier, May Edington e Alfred Hitchcock. Com: Jane Novak, Julanne Johnston e outros. Gainsborough Studios. Mudo, P&B.

TRUFFAUT, François (2005). *Hitchcock/Truffaut*: entrevistas. Rosa Freire d'Aguiar (Trad.). São Paulo: Cia. das Letras.

UM CORPO QUE CAI (1958). [Vertigo] Direção: Alfred Hitchcock. Elenco: James Stewart, Kim Novak e outros. Alfred J. Hitchcock Productions. (128 min), mono DTS, Technicolor.

VERSTRATEN, Peter (2009). *Film narratology*. Stefan van der Lecq (Trad.). Toronto: University of Toronto Press.