

O Suspense Criado Pela Fotografia De Alfred Hitchcock Nos Filmes “Janela Indiscreta’ E “Um Corpo Que Cai”

Gabriela Ferreira GAMBASSI¹

Carlos Alberto de SOUZA²

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, PR

Resumo

O propósito dessa pesquisa é realizar uma análise da cinematografia (técnicas da fotografia aplicadas ao cinema - inclui-se enquadramento, composição e iluminação) como utilizada pelo diretor britânico Alfred Hitchcock, e perceber a influência de suas escolhas imagéticas no desenvolvimento do roteiro dos longas-metragens e na criação de uma atmosfera de suspense, característica marcante de seus filmes. Para desenvolver a observação, os filmes selecionados foram ‘Janela Indiscreta’ (1954) e ‘Um Corpo que Cai’ (1958).

Palavras-chave

Cinema; Cinematografia; Fotografia; Hitchcock; Suspense.

Introdução

Alfred Hitchcock tornou-se famoso por roteirizar, produzir e dirigir inúmeros filmes de suspense entre as décadas de 40 e 70, e também por apresentar comportamentos perturbadores como pessoa, como perseguir as protagonistas de seus filmes e demonstrar um forte apreço por atividades obscuras. Entre as marcas cinematográficas de Hitchcock, estão o uso de ângulos deliberados, de cores desconfortáveis e de heroínas frágeis e anti-heróis, além das suas constantes aparições em seus próprios filmes.

Analisar o trabalho do diretor britânico permitiu o reconhecimento da influência da fotografia na mensagem final e na atmosfera que se estabelece para o público durante o filme. Afinal, o cinema, de acordo com KEMP e FREYLING (2011, p. 18), "cria e alimenta, ao mesmo tempo, um apetite pelo espetáculo, oferecendo a oportunidade de se recriar o passado, reimaginar o presente e visualizar o futuro."

O estudo está também relacionado às discussões que permeiam a existência de uma linguagem exclusiva do cinema como arte, a chamada ‘linguagem cinematográfica’, que está profundamente ligada à criação de um sistema de expectativas e, paradoxalmente,

1. Trabalho apresentado na sub-área temática Comunicação Audiovisual (IJ4) do Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento pertence às atividades do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região sul, em maio de 2016
2. Estudante de Graduação 7º semestre do Curso de Jornalismo da UEPG – Universidade Estadual de Ponta Grossa. Integrante do grupo de pesquisa Fotojornalismo, Imagem e Tecnologia e do grupo de extensão Fotorreportagem UEPG (Foca Foto). Email: gabyg1612@gmail.com
3. Professor Doutor em Ciências Humanas pela UFSC. Integrante do quadro de docentes de Jornalismo da UEPG. Orientador do trabalho. Email: carlossouza2013@hotmail.com

à perturbação desse mesmo sistema durante o desenvolvimento da trama (LOTMAN, 1978). Isso é visto de forma ainda mais proeminente no cinema de suspense, onde a quebra das expectativas causa mais tensão ao espectador.

Essa pesquisa pretende ainda refletir sobre a atemporalidade do suspense criado por Hitchcock, que ainda impressiona espectadores mais de 50 anos depois, e que acaba tendo seguidores no mundo cinematográfico atual, entre eles o espanhol Guillermo del Toro.

A imagem dentro da semiótica cinematográfica

Desde a sua criação pelos irmãos Lumière em 1895, o cinema tem uma relação intrínseca com a fotografia. Afinal de contas, o cinematógrafo, aparelho que tornou possível a exibição de filmes, não se tratava de nada mais do que algo que permitia a exibição de fotos em sequência, causando para o espectador a ilusão de movimento (KEMP, 2011). Assim sendo, nada mais natural do que os cineastas começarem a se aproveitar das técnicas que permitiam um melhor resultado em fotografia para atender a determinadas necessidades nas contagens de histórias feitas pela mídia cinematográfica.

Porém, embora o cinema utilize-se de algumas técnicas fotográficas, existe uma diferença grande na forma de trabalhar os dois meios. Isso é motivado principalmente porque:

Na fotografia, é necessário pensar sempre no observador e transferir para a imagem toda sua sensibilidade, interagindo e imaginando como o receptor reagiria diante daquela cena, transpondo para a fotografia toda a sua expectativa, indignação, ternura e compaixão. Só assim ela se tornará verdadeira e bem próxima do real, transformando-se em uma imagem imortal. (OLIVEIRA e VICENTINI, 2009, p.71)

A imagem no cinema não é colocada da mesma maneira que na fotografia (isto é, um registro indiscutível daquilo que é real). Nos filmes, a imagem tem caráter duplo. Ao mesmo tempo em que reproduz objetos do real na tela e com eles estabelece uma relação semântica de significante e significado, a imagem cinematográfica também traz a esse objeto significações suplementares, profundamente influenciadas pela forma como ela é mostrada - em relação a iluminação, combinação de planos, etc. (LOTMAN, 1978).

No que diz respeito à linguagem cinematográfica e à relação semiótica estabelecida com o receptor, a imagem não atua sozinha. O cinema trata-se, na verdade, de uma síntese de duas linguagens: a figurativa e a verbal. Apesar de surgir mudo, com o tempo a palavra

torna-se parte essencial do cinema, pois “o espectador sente constantemente [...] a falta do texto falado” (LOTMAN, 1978, p. 69). Porém, apesar de atuar em conjunto com a palavra, com a música e com outros elementos que constituem a linguagem cinematográfica, a imagem não deixa de assumir, no cinema, um papel que normalmente não lhe cabe: a de signo verbal.

Portanto, para que a imagem como signo verbal consiga transmitir ao espectador o significado que lhe foi atribuído pelo diretor, as técnicas cinematográficas são essenciais, uma vez que auxiliam o cineasta a contar uma história interessante.

As técnicas cinematográficas

Mascelli (1967) enumera aspectos básicos da cinematografia para a exposição de uma narrativa, entre eles a angulação de câmeras, importante pelo fato de que é o que determina o ponto de vista que o espectador terá do que está acontecendo. Vários fatores determinam o posicionamento da câmera em cada cena, mas em qualquer cena

Um ângulo escolhido de modo negligente pode distrair ou confundir o público ao representar a cena de uma maneira que dificulte a compreensão de seu significado. Portanto, a seleção de ângulos de câmera é um fator de extrema importância na construção de um filme que seja interessante do início ao fim (MASCELLI, 1965, p. 17)

Além do ângulo, Mascelli destaca ainda a continuidade, a composição, o corte e os closes como técnicas cinematográficas derivadas da fotografia que influenciam na narrativa fílmica. A composição cinematográfica difere da fotográfica uma vez que “uma fotografia pode *sugerir* movimento, mas lida apenas com relações espaciais” (MASCELLI, 1965, p. 228). Enquanto isso, o cinema precisa lidar com o espaço e com o tempo.

Porém, embora haja essa diferença, também reside aí a semelhança entre a composição da fotografia estática e da fotografia cinematográfica, já que em ambas existe na composição o ato deliberado de posicionar alguém ou algum objeto de forma a receber uma reação do público receptor. Para compor uma cena, há muitos aspectos a serem levados em consideração, entre eles o movimento dos olhos do público e a perspectiva de visão (MASCELLI, 1965).

Dentro dos aspectos de composição, está o enquadramento, aspecto extremamente intrínseco à própria fotografia, já que, assim como para fotos estáticas, na filmagem também “enquadramento é o posicionamento da imagem no quadro” (MASCELLI, 1965, p.

256), e “o fotógrafo precisa estar ciente dos méritos das várias posições no quadro para que possa conferir ênfase dramática da maneira mais conveniente.” (MASCELLI, 1965, p. 257)

Outra importante técnica fotográfica aplicada pelos cineastas, é o entendimento da luz. O termo ‘fotografia’ significa ‘desenhar com a luz’, e esta é a matéria bruta da visão (LANGFORD, 2009). Uma boa captação de luz é imprescindível para que se capte uma boa fotografia, e o fotógrafo precisa conhecer e tirar vantagem da luz e de seu comportamento na hora de registrar a imagem (REVELL, 2012).

Também o uso da cor é responsável por eliciar determinadas reações nos espectadores, podendo ajudar a minimizar certos aspectos e realçar outros em relação ao enredo. Dependendo do brilho, saturação, características fundamentais da cor (fria, quente, primária, secundária), contraste e intensidade, pode-se alcançar o efeito desejado pelo diretor. (PEREIRA e FERREIRA, 2011).

A fotografia também é importante no cinema porque “os olhos dos espectadores são atraídos para as áreas mais iluminadas, de tonalidade mais clara e mais coloridas de uma imagem” (MASCELLI, 1965, p. 252). O diretor de fotografia no cinema deve, ainda, descobrir a melhor forma de posicionar a imagem em relação à luz, pois “utilizando a luz seletivamente, você pode revelar alguns aspectos escolhidos de um tema em frente à câmera e suprimir outros.” (LANGFORD, 2009, p.42), assim permitindo ao cineasta influenciar na atmosfera do enredo através da luz usada em seu filme.

O pioneirismo de Hitchcock

A partir dos anos 1900, o cinema deixou de ter apenas o aspecto documental com o qual surgira e tornou-se uma ferramenta para contagem de histórias, na época de forma muito parecida com o entretenimento produzido pelo teatro.

Ao longo do século XX, os cineastas continuaram a experimentar com formatos, configurações e modos de produzir narrativas. Alfred Hitchcock, nascido em 1899, esteve ligado com o mundo do cinema desde seus primórdios, trabalhando como produtor já desde o começo da década de 20. O diretor desenvolveu seu primeiro filme, *The Garden Pleasure*, em 1925, mas o reconhecimento por seu cinema viria anos mais tarde, quando ele mudou-se da Inglaterra para os Estados Unidos e dirigiu o longa *Rebecca – A Mulher Inesquecível*, seu primeiro filme em solo americano.

Nos anos 40 e 50, Hitchcock foi um dos mais prolíficos diretores de Hollywood, produzindo em média um filme por ano. O diretor logo tornou-se conhecido pelos temas perturbadores que tratava em suas películas (que envolviam, mas não se limitavam, a sequestros de crianças, assassinatos em séries e heróis corruptos) e pela forma magistral como mantinha o suspense durante cada minuto de seus filmes. Hitchcock foi um dos primeiros diretores, ao lado de Orson Welles e Frank Capra, a cativar um público seletivo que estava sempre disposto a assistir cada um dos filmes que lançava.

Na década de 50, o diretor desenvolveu uma parceria com o ator James Stewart, veterano de guerra que protagonizou cinco filmes de Hitchcock (incluindo os dois que foram analisados para a realização dessa pesquisa). Além do protagonismo de Stewart, os filmes de Hitchcock desenvolvidos entre as décadas de 40 e 50 são marcados por roteiros refinados e cínicos, figurinos e composição cênica elegantes, uma pequena participação especial do próprio diretor e o uso de heroínas loiras em posições fragilizadas.

Essa escolha refletia aspectos da personalidade controladora e obsessiva de Hitchcock. O diretor desenvolveu uma obsessão pela atriz Grace Kelly, que já havia protagonizado diversos de seus filmes (incluindo *Janela Indiscreta*, que foi analisado para este trabalho), chegando ao extremo de lhe mandar um boneco de *voodoo* e perturbá-la de diversas maneiras. Mais tarde, ele apresentaria esse mesmo comportamento em relação à atriz Tippi Hedren, protagonista de seu longa *Os Pássaros* (1963)

Hitchcock continuou produzindo filmes nas décadas de 60 e 70, mas há um consenso dos críticos de que a qualidade caiu muito em relação a suas produções anteriores. As únicas duas exceções são o filme *Psicose* (1960), provavelmente hoje em dia o filme mais famoso de Hitchcock e *Os Pássaros* (1963), ambos ainda considerados como bons exemplos do cinema Hitchcockiano. Ele veio a falecer no ano de 1980, vítima de falência renal.

As principais influências deixadas por Hitchcock para o cinema de suspense foram a ideia de que ‘Nada é Assustador’, ou seja, o conceito de que não mostrar como algo aconteceu ou como se deu determinado desenrolar do roteiro, pode ser mais desconfortável do que a cena explícita; e a popularização do recurso do MacGuffin, ou seja, a exposição de determinado elemento que parece ser o fio condutor da trama e que é descartado em certo momento, tirando o espectador dos eixos e deixando-lhe sem ponto de referência. Por esses pioneirismos, somados ao sucesso arrebatador de crítica e público que seus filmes receberam, Alfred Hitchcock entrou para a história conhecido como ‘Mestre do Suspense’.

Técnicas cinematográficas analisadas

Para o desenrolar dessa investigação qualitativa, cinco aspectos cinematográficos foram analisados; quatro deles estão de acordo com as classificações de MASCELLI (1965) e um com a classificação de PEREIRA e FERREIRA (2011).

Os aspectos analisados de acordo com o trabalho de Mascelli foram: os ângulos de câmera e objeto (tipos de ângulos, tipos de plano e tipos de ângulo de objeto), continuidade (tempo, direção, técnicas e transições visuais), closes (também um tipo de ângulo, mas por demais importante para o cinema para ser tratado de forma superficial) e composição (linguagem, formatos, movimento, equilíbrio). A análise baseada em Pereira e Ferreira foi a análise de cor.

Janela Indiscreta (1954)

Lançado em 1954, ‘Janela Indiscreta’ foi considerado o 48º melhor filme de todos os tempos pelo American Film Institute – AFI (Instituto Americano de Cinema), e conta a história do fotógrafo profissional LB Jeffries (James Stewart), confinado em seu apartamento após um acidente de trabalho que o deixa preso em uma cadeira de rodas. Entediado, Jeffries desenvolve o hábito controverso de observar a vida privada de seus vizinhos pela janela. Através dessa observação, Jeffries passa a acreditar que um dos vizinhos matou a própria esposa, e tenta provar isso para sua namorada, Lisa (Grace Kelly).

Considerado um dos mais clássicos filmes de Hitchcock, Janela Indiscreta foi muito pioneiro em sua fotografia. Em uma época em que os enquadramentos, ângulos, composições e movimentações de câmera eram ainda muito pouco explorados no sentido de auxiliar a contagem da história, Hitchcock cria uma produção em que, se não fosse pela condução de sua fotografia, a atmosfera de suspense seria muito menos proeminente.

O principal aspecto fotográfico de Janela Indiscreta é o uso, relativamente abundante em comparação com outras produções da época, da câmera *point of view*, ou seja, ponto de vista. Nesse tipo de enquadramento, a câmera “é posicionada ao lado de um ator cujo ponto de vista está sendo representado, para que o público tenha a impressão de que está exatamente ao lado do ator fora de cena” (MASCELLI, 1965, p. 29). Em Janela

Indiscreta, o filme todo é retratado de forma a mostrar o ponto de vista e as ações que ocorrem em torno de seu protagonista, LB Jeffries. Como o personagem encontra-se confinado em seu apartamento em virtude do acidente que sofreu, esse aspecto é fundamental para a construção de uma composição de suspense, uma vez que o público sente-se tão impotente quanto o fotógrafo para resolver a situação que ele testemunha de seu apartamento (o assassinato de sua vizinha pelo marido).

Quando a câmera não está sendo enquadrada da forma *point of view*, ela é apresentada de forma subjetiva (ela é colocada como olho do observador oculto – público). A transição entre os dois é dada de forma rápida e desconcertante, e poucos momentos do filme utilizam-se da câmera objetiva.

Sobre o ângulo de filmagem dos objetos, a predominância é do ângulo plano. Sendo esse o ângulo mais clássico, não traz embutido em si nenhum tipo de significância semântica mais forte. Como o ponto de vista da filmagem geralmente envolve algum personagem, o ângulo plano está presente para demonstrar a altura do olhar.

Ainda no sentido de câmeras, o uso de *closes* é comum, mas não notoriamente abundante. Os principais *closes* utilizados são os *cut-in*, ou seja, a cena transita de um plano médio ou plano geral para uma ampliação de algum elemento desse plano. Isso é particularmente comum quando o protagonista senta-se à janela e passa a observar seus vizinhos, onde então a câmera aproxima-se de algum deles.

A continuidade do filme ocorre em tempo presente em relação à época de produção (passando-se, portanto, em 1954), sem ocorrência de *flashbacks* ou *flashforwards*. A direção de movimentação cênica é contrastante; isso significa que não existe uma única direção seguida pela câmera ao movimentar-se. Nas cenas que mostram o exterior do apartamento de Jeff, a principal tendência de movimento parte da direita para a esquerda (ao oposto do sentido de leitura ocidental, mais comum na maioria das produções hollywoodianas). As cenas, ainda, são longas, com uso escasso de cortes e poucos diálogos ao longo do enredo.

Além disso, existem algumas movimentações verticais ascendentes e descendentes. No entanto, o principal aspecto de movimentação cênica em Janela Indiscreta é o fato de constantemente, o movimento da câmera ser bruscamente interrompido e alterar sua direção, aspecto raramente usado no cinema americano até hoje e praticamente impensado na década de 50.

As cores predominantes no filme são neutras e opacas; não há nenhum aspecto na coloração do filme digno de nota, a não ser, talvez, o fato de sua protagonista ser loira, aspecto muito repetido nos filmes do diretor no período entre as décadas de 50 e 60.

No que diz respeito à composição cênica, o equilíbrio é predominantemente assimétrico e tende a favorecer o lado esquerdo. O uso da regra dos terços é muito escasso e, provavelmente, nem mesmo deliberado. A perspectiva do filme é predominantemente linear, uma vez que a tela é geralmente formada de linhas de prédios e janelas.

O aspecto mais notável da composição (e, é possível dizer, da fotografia do filme como um todo) de *Janela Indiscreta* é o uso de molduras. Praticamente todas as cenas que mostram o exterior do apartamento de Jeffries encontram-se emolduradas ou pela própria janela dele ou pela janela de alguns dos vizinhos. Em momento algum vemos as ações tomadas fora de seu apartamento em um plano que não mostre as janelas. Afinal de contas, o aspecto de *voyeur* é fundamental ao filme; se Jeffries não pode ver o que está acontecendo, então o público também não pode.

Essa é a principal fonte de suspense do filme; não existem cenas explícitas de violência, assassinato ou qualquer outro aspecto do tipo. São as implicações de violência (o vizinho conversando com os seus capangas, carregando para dentro do apartamento uma mala que provavelmente contém o corpo de sua esposa) que levam Jeffries a montar o quebra-cabeça. Há uma cena memorável no longa onde ele observa da janela sua namorada Lisa adentrar o porão do assassino e ser seguida por este; o protagonista não possui nenhuma forma de avisá-la do que está acontecendo, deixando o espectador tão preocupado quanto ele, efetivamente criando a sensação de suspense motivada pelo enredo do filme.

Um Corpo que Cai (1958)

Considerado o nono melhor filme de todos os tempos pelo AFI, *Um Corpo que Cai* acompanha o detetive John ‘Scottie’ Ferguson (James Stewart). Empregado pela polícia, Scottie vê-se obrigado a se afastar do emprego quando desenvolve uma acrofobia após a morte de seu colega. Ele começa, então, uma carreira de detetive particular, e é contratado por um velho amigo (Gavin Elster) para seguir sua esposa, Madeleine (Kim Novak), que vem apresentando um comportamento suspeito.

O que Scottie não espera é apaixonar-se por Madeleine, e muito menos que a situação seja bem mais complexa do que ele supõe. *Um Corpo que Cai* é um dos únicos

filmes de Hitchcock que estabelece uma relação elusiva com o sobrenatural, uma vez que o diretor preferia manter suas tramas na realidade.

Tendo um enredo consideravelmente mais denso do que *Janela Indiscreta*, *Um Corpo que Cai* apoia-se menos na fotografia para compor o seu suspense. Ela é, portanto, um tanto mais clássica. A câmera alterna-se entre objetiva e subjetiva, usando-se a câmera *point of view* apenas quando Scotty segue Madeleine em seu carro.

A predominância de ângulos de câmera, portanto, é do plano geral. O filme passa-se em San Francisco, e vários momentos são bem utilizados como desculpas para mostrar os pontos turísticos da cidade, como a Golden Gate e a floresta de sequoias em seu entorno. Além de abertas, as cenas são predominantemente claras e a construção dos planos é extremamente deliberada, especialmente quando se explicita a relação entre Scotty e Madeleine e, mais tarde, entre Scotty e seu novo par romântico, Judy (também interpretada por Kim Novak). O uso de *closes* é extremamente restrito, e geralmente está ligado à demonstração de emoções (função mais clássica dos *closes* em Hollywood).

Já na angulação dos objetos, Hitchcock passa a tomar certas liberdades em relação ao classicismo hollywoodiano e, ao invés do ângulo plano, ele faz uso constante de ângulo *plongê*, mostrando as cenas do alto. O objetivo final é demonstrar a acrofobia (medo de alturas) de Scotty e como ela vem para atrapalhar diversos aspectos de sua vida.

A continuidade se dá em tempo presente em relação ao filme, sem *flashbacks*. Os cortes de cena são predominantemente secos e constantes, mas há a existência de longas sequências sem falas (em determinado momento em que Scotty está seguindo Madeleine, o filme segue por mais de dez minutos sem uma única linha de diálogo).

A direção de movimentação cênica é contrastante, com predominância da direita para a esquerda e a abundância de movimentações verticais. Assim como em *Janela Indiscreta*, os movimentos são interrompidos e têm sua direção alterada no meio.

Quanto à composição, o filme também faz o uso de molduras, mas com o sentido de delimitar, não mais de confinar. O equilíbrio de cena é assimétrico também, com maior número de elementos do lado esquerdo da tela. A perspectiva é atmosférica, ou seja, tenta transmitir uma noção do espaço como um todo ao invés de focar em determinados aspectos.

O principal ponto da fotografia de *Um Corpo que Cai* é a iluminação. Em praticamente todos os momentos, em especial nas cenas da igreja e nos momentos de maior tensão, ela é conduzida de forma a borrar os cantos da tela e apresentar certo *blur* até mesmo no rosto dos atores, causando uma impressão etérea. Esse efeito acaba por passar a

mensagem de que tudo é um sonho, de que não está acontecendo de verdade, mostrando o passeio que Hitchcock faz nas vias do sobrenatural, pela primeira vez em sua carreira.

Referências bibliográficas

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. 1. ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2011. 576 p.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem**. 1. Ed. São Paulo: Summus Editora, 2010. 228 p.

REVELL, Jeff. **Exposição: de simples fotos a grandes imagens**. Rio de Janeiro: Alta Books, 2012. 284 p.

OLIVEIRA, Erivan M. **Fotojornalismo: uma viagem do analógico ao digital**. São Paulo: Congage Learning, 2009.

LANGFORD, Michael. **Fotografia básica de Langford: guia completo para fotógrafos**. 8. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2009. 440 p.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. 237 p.

PEREIRA, Inajá Bonnig; FERREIRA, Arnaldo Telles. **A cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica**. Unoesc & Ciência - ACHS, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 17-28, ago. 2011. ISSN 2178-3438. Disponível em: <<http://editora.unoesc.edu.br/index.php/achs/article/view/682>>. Acesso em: 28 Abr. 2015.

MARTINS, Célia. **A imagem fotográfica como uma forma de comunicação e construção estética: apontamentos sobre a fotografia vencedora do World Press Photo 2010**. 2013. 21 f. Universidade Fernando Pessoa, Porto.

LOTMAN, Yuri. **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Estampa, 1978. 190 p.