



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

DANIEL LUKAN SCHIMITH SILVA

Culpado ou Inocente.
O suspense de Poe, Chesterton e Hitchcock

Brasília
2017

DANIEL LUKAN SCHIMITH SILVA

Culpado ou Inocente.
o suspense de Poe, Chesterton e Hitchcock

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Junia Regina de Faria Barreto

Brasília

2017

DANIEL LUKAN SCHIMITH SILVA

Culpado ou Inocente.

o suspense de Poe, Chesterton e Hitchcock

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras, da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Banca Examinadora

Profa^a. Dr^a. Junia Regina de Faria Barreto – TEL/Poslit/UnB
Orientadora

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins – FAC/UnB
Examinador

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho – TEL/Poslit/UnB
Examinador

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira - TEL/Poslit/UnB
Examinador – Suplente

Lembro que, certa vez, vi uma dessas imagens que circulam pela internet carregando citações atribuídas a grandes pensadores, escritores, filósofos e etc. Na imagem estava escrito que “A man can fail many times, but he isn’t a failure until he begins to blame somebody else”, frase atribuída a John Burroughs – ‘famoso ensaísta Americano’ sobre quem eu nunca ouvi falar. Pois então, não que essa citação tenha servido de qualquer coisa, mas, ironicamente, essa pesquisa – que possui a ‘culpa’ como um de seus temas – quase virou um fracasso enquanto eu insistia em culpar àqueles que roubaram meu material de dois anos de pesquisa.

Dito isto, dedico essa dissertação a quem quer que tenha ficado com meu caderno azul e, mesmo que involuntariamente, fez-me entender que as reflexões desses dois anos de mestrado ainda estavam comigo.

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de fomento à pesquisa, auxiliando-me financeiramente e proporcionando a tranquilidade para desenvolver essa pesquisa da melhor maneira possível;

Ao Instituto de Letras (IL) por novamente me acolher como estudante e ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit/UnB) por me receber como pesquisador, à ambos pela chance de desenvolver-me intelectualmente como cientista da literatura;

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Júnia Regina de Faria Barreto, pela confiança, por acreditar no potencial dessa pesquisa e pelo apoio ao longo desses anos de convívio;

Aos membros da banca examinadora, Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins, Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho e Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira, pela atenção, interesse e também pelo debate acerca da literatura e do cinema;

Aos meus colegas integrantes do Núcleo de Pesquisa e Realizações TELAA e do Grupo de Pesquisa Victor Hugo e o Século XIX, pois, juntos dedicamos horas de trabalho no debate de pesquisas acadêmicas, nas traduções, nas publicações e na organização de eventos, o que sem dúvidas me ajudaram a desenvolver habilidades e a adquirir experiências, contribuindo para minha formação;

A todos os meus amigos: àqueles de longa data que me acompanham desde os tempos de escola; àqueles feitos durante minha graduação e que me acompanham até hoje (o que, querendo ou não, já se faz também uma longa data); àqueles que conheci recentemente na pós-graduação; àqueles que mesmo não estando mais em Brasília, continuam sempre presentes; enfim, poupei-me da tarefa de citar todos os nomes e do descuido de esquecer de alguém, mas a todos que sabem que são meus amigos fica aqui o meu mais sincero agradecimento;

A Isadora que, de maneira repentina, surgiu como uma surpresa boa nesse ano tão complicado e cansativo e, com carinho e ternura, me deu ânimo para retomar e persistir;

A minha mãe e a minha família por sempre me apoiarem e incentivarem nos meus sonhos.

RESUMO

Essa pesquisa tem como objetivo principal investigar a composição do suspense narrativo – suas origens e implicações – a partir da análise das obras de Edgar Allan Poe, G.K. Chesterton e Alfred Hitchcock. Tendo como base o levantamento feito na obra de dois grandes nomes da *crime-fiction* literária e uma análise na obra cinematográfica do ‘mestre do suspense’, definiu-se os contos *The Black Cat*, de Poe, e *The Honour of Israel Gow*, de Chesterton, além do filme *The Lodger*, de Hitchcock, como modelos de narrativas paradigmáticas no conjunto das obras de cada um dos artistas em questão. Desse modo, com base nas análises narrativas e no aporte teórico acerca do suspense, colocar-se-á o embate entre culpa e inocência como elemento comum às narrativas dos três autores; bem como será discutida a hipótese de que, a partir da convergência entre elementos peculiares à obra de Poe e os particulares à obra de Chesterton, Hitchcock conseguiu criar um suspense moral bastante característico ao seu estilo de *crime-fiction* cinematográfico. Ou seja, como base numa simples ligação inicial – a *crime-fiction* – essa pesquisa pretende levantar o máximo de informações e conexões nos contos e no filme em análise a fim de compreender o suspense e o medo originados no conflito entre culpa e inocência, tanto na literatura quanto no cinema.

Palavras-chave: suspense, medo, culpa, inocência, Hitchcock, Poe, Chesterton

ABSTRACT

This research has as main objective investigating the composition of suspense narratives – their origins and implications – from the analysis of the works of Edgar Allan Poe, G.K. Chesterton and Alfred Hitchcock. On the basis of the survey on the works of two great names in literary crime-fiction and the examination on the filmography of ‘the master of suspense’: Poe’s *Black Cat*, Chesterton’s *The Honor of Israel Gow* and Hitchcock’s *The Lodger* are defined as models of paradigmatic narratives in the *oeuvres* of each artist in question. Thus, based on the narrative analysis and the theoretical support about suspense, the contrast between blame and innocence will be assigned as a common element to the narratives of the three authors; as well as it will be discussed the hypothesis that Hitchcock created a moral suspense, quite characteristic to his cinema style of crime-fiction, from the convergence between peculiar elements of Poe’s work and odd elements of Chesterton’s work. In other words, based on a simple initial connection – the *crime-fiction* – this research intends to collect the maximum information on the stories under analysis in order to comprehend the suspense and the fear originated in the conflict between guilt and innocence, in both arts (cinema and literature).

Keywords: suspense, fear, blame, innocence, Hitchcock, Poe, Chesterton

In my view it is all-important that the interaction between cinema and literature should be explored and exposed as completely as possible, so that the two can at last be separated, never to be confused again.

TARKÓVSKI

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 – A representação do crime: entre o suspense e o medo	15
1.1. – <i>Crime Fiction</i>	16
1.2. – A estética do suspense e o prazer do medo	22
1.3. – Crime e culpa: uma técnica de suspense	34
CAPÍTULO 2 – Narrativas de suspense e medo: filosofias de composição	44
2.1. – Diálogos Temáticos	47
2.2. – Composições narrativas	56
2.2.1. Especificidades	56
2.2.2. Semelhanças	65
CAPÍTULO 3 – A moralidade da transgressão: culpa e inocência em função do suspense	69
3.1. – Culpa vs Inocência	71
3.2. – A obscuridade moral: o ‘grande’ suspense	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	87
ANEXOS	90

Introdução

[...] *aber ich fürchte, es wird schlecht enden. Man hält dich für schuldig. Dein Prozess wird vielleicht über ein niedriges Gericht gar nicht hinauskommen. Man hält wenigstens vorläufig deine Schuld für erwiesen.*
“Ich bin aber nicht schuldig” sagte K. “Es ist ein Irrtum. Wie kann denn ein Mensch überhaupt schuldig sein. Wir sind hier doch alle Menschen, einer wie der andere.”
“Das ist richtig” sagte der Geistliche, “aber so pflegen die Schuldigen zu reden.”¹

Franz Kafka, *Der Prozeß*

O embate entre culpa e inocência é um tema marcante na filmografia de Alfred Hitchcock. Filmes como *The Lodger*, *I Confess*, *The wrong man* e *North by Northwest* são exemplos de narrativas completamente fundadas na perturbação que tal intriga gera na trama. O modo como o diretor consegue manipular o conflito entre esses dois conceitos, para que haja uma interação ativa do público com a estória e seus personagens, cria, como consequência, acentuado suspense. Não à toa Hitchcock é conhecido como ‘o mestre do suspense’.

Mesmo se analisarmos uma estória como a de *Suspicion*, na qual nenhum crime ocorre, veremos a presença de tal embate; a simples

¹ [...] “mas eu receio que isso acabe mal. Você é considerado culpado. Seu caso provavelmente nem deve ir além de uma primeira instância. Pelo menos por enquanto, sua culpa parece estar provada.”

“Mas eu não sou culpado” disse K. “isso está errado. Como pode um homem ser completamente culpado? Nós aqui somos todos humanos, uns como os outros.

“Está certo” disse o padre, “mas é assim que os culpados costumam falar”. Tradução nossa.

possibilidade de que um possível crime ocorra e a suspeita para cima do personagem Johnnie Aysgarth (Cary Grant) são capazes de criar o processo de culpabilização sobre o qual dissertaremos com mais detalhes ao longo deste trabalho.

Foi, a princípio, essa sofisticada técnica hitchcockiana que nos chamou atenção. No entanto, um detalhe no penúltimo parágrafo do prefácio de Truffaut à sua célebre entrevista com o diretor inglês nos fez pressupor algo anterior à própria genialidade de Hitchcock. Quando Truffaut (2010, p.31) diz: “Se queremos, na época de Ingmar Bergman, aceitar a idéia de que o cinema não é inferior à literatura, creio que devemos classificar Hitchcock – mas, pensando bem, por que classificá-lo? – na categoria dos artistas inquietos como Kafka, Dostoiévski, Poe.”, a equiparação do cinema à literatura por meio da assimilação do nome de Hitchcock – em especial – aos de Kafka e Poe, nos pareceu um tanto quanto axiomático; assim como, um campo extenso de análises.

É verdade que diversos críticos já apontaram as proximidades entre *The wrong man*, de Hithcock, e *Der Prozess*, de Kafka - além de outras semelhanças estéticas entre os dois artistas. Do mesmo modo, estudos sobre as relações entre as narrativas de Poe e o cinema hitchcockiano são bastante recorrentes. Porém, a compreensão de uma estrutura do suspense – a partir das atribuições do crime e medo – foi o que nos conduziu a essa pesquisa e acabou nos remetendo para um campo mais fechado: o da *crime-fiction*. De certo modo, isso retirou o novelista tcheco do nosso corpus central de análise, mas deu-nos espaço para acrescentar o também inglês G.K. Chesterton e seu personagem mais famoso, o *Father Brown*. Desse modo, definimos os artistas a serem analisados, tendo em consideração que os dois escritores – Poe e Chesterton – foram referências literárias assumidas pelo diretor, Hitchcock.

É notório que os três artistas em questão são bastante prolíficos e o conjunto de suas obras é extenso. Edgar Alla Poe, que teve uma vida mais curta, escreveu entre setenta e oitenta contos, além de poemas e textos críticos. Chesterton, que trabalhou como colunista de periódicos, escreveu uma infinidade de artigos tratando assuntos diversos – desde artigos políticos à análises literárias – e também escreveu romances, poemas e contos, sendo que, somente os contos policiais do *Father Brown*, compreendem seis

coletâneas. Hitchcock, por sua vez, dirigiu aproximadamente sessenta filmes ao longo de sua carreira. Além disso, é importante ressaltar que os três artistas viveram em períodos históricos e em contextos culturais bastante distintos e que, portanto, do início da carreira de Poe ao final da carreira de Hitchcock há um recorte de quase um século e meio.

Poe e Chesterton são escritores reconhecidos – dentre outras distinções – como autores de narrativas policiais e detetivescas, sobretudo por serem importantes precursores do gênero no âmbito da literatura. Contudo, o ‘gênio’ de ambos os escritores estava resguardado por uma cultura literária ampla e altamente desenvolvida por dezenas de séculos; Hitchcock, por outro lado, nasceu e amadureceu junto à própria história do cinema, tornou-se “mestre do suspense” numa linguagem ainda em desenvolvimento inicial. Desse modo, quando se pensa sobre a filmografia de Hitchcock é importante levar em consideração diversas condições (inclusive algumas que, de certa maneira, caracterizam a própria evolução do cinema), portanto: cinema mudo e P&B, cinema sonoro P&B, cinema sonoro e colorido, período inglês, período holywoodiano.

Hitchcock viveu todas as fases do cinema após os grandes avanços de linguagem cinematográfica feitos por D.W. Griffith em *Birth of a Nation* (1915). Desse modo, quando se reflete sobre o cinema hitchcockiano é difícil rastrear referências estéticas na própria história da arte cinematográfica. Não que elas não existam. É possível rastrear influências do expressionismo alemão, do próprio Griffith, das vanguardas russas, etc. No entanto, essa ideia de influência é ainda mais dúbia e superficial do que o termo costuma ser, uma vez que esse contato advém de um mesmo contexto histórico e de uma cultura ainda não completamente formulada e/ou estabelecida, bem como, de diretores que, do mesmo modo, poderiam ser influenciados pelo próprio Hitchcock. Assim, é possível dizer que existam várias repercussões do expressionismo na obra de Hitchcock e que os filmes de diretores como Fritz Lang, Robert Wiene, F. W. Murnau, por exemplo, possuam confluências no suspense hitchcockiano²; porém, ao contrário dos escritores sobre os quais é possível

² [ANEXO 1] É possível vislumbrar uma semelhança visual entre os dois frames retirados do filme *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), Robert Wiene, e outro frame retirado de uma das

rastrear uma vasta tradição antecessora, a estética cinematográfica de Hitchcock, se for analisada por um viés histórico, quase sempre se deparará com uma história do cinema na qual já existia o próprio Hitchcock. Desse modo, é compreensível que os estudos sobre as primeiras décadas de cinema e seus diretores inclinem-se na análise acerca das influências da literatura e de outras artes em geral na construção da linguagem cinematográfica.

Uma vez que se atribui a montagem paralela, de Griffith, à influência de Dickens; o expressionismo alemão no cinema advém dos próprios movimentos nas artes plástica, na literatura, na música; Eisenstein explica a teoria da montagem russa usando com o haikai japonês como fundamento; o interesse dessa pesquisa em investigar os antecessores literários da estética hitchcockiana de suspense tem também a intenção de refletir sobre o modo como a arte literária contribuiu para que o diretor inglês alçasse seu lugar como um dos fundadores da linguagem narrativa cinematográfica. Ou seja, essa pesquisa busca o entendimento de que modo as narrativas de Poe e Chesterton contribuem para que Hitchcock erija sua própria técnica narrativa, dando continuidade a uma “tradição” de crime-fiction, que parte de literatura e complementa-se no cinema.

Assim, esse trabalho abordará primeiramente aspectos da representação do crime na ficção, sobretudo, enveredando-se por questões a respeito do crime e do medo e como ambos possuem papel fundamental na criação do suspense narrativo. Por isso, discutiremos três aspectos fundamentais nesse princípio: primeiro, o que é um crime-fiction? O que o diferencia enquanto gênero de ficção e como ele se afirma no debate quanto às narrativas? Em seguida, a partir de reflexões com referência à teoria da recepção iremos nos enveredar sobre o funcionamento da estética do suspense e sua relação com o público, afinal, por que as pessoas se sentem atraídas por sentir emoções através da ficção? Por que o sentimento de medo gera prazer estético? No último momento, o primeiro capítulo fará um recorte

mais icônicas cenas da obra de Hitchcock, do filme *Psycho* (1960) e é possível sugerir uma ligação entre os dois filmes, dado o lapso temporal de 40 anos. Porém, o ANEXO 2 nos revela semelhanças visuais entre os filmes *The Lodger*, de Hitchcock, e *Metropolis*, de Fritz Lang, que podem apontar um sincronismo entre a estética hitchcockiana e a estética expressionista, o que não necessariamente se enquadrariam como influências, uma vez que ambos os filmes são de 1927.

no debate a respeito da estética do suspense e discutirá a técnica de suspense concebido por meio do conceito de 'culpa' frente ao seu antecedente ficcional, o crime; desse modo, a relacionar causas e consequências, teremos dissertado sobre um primeiro grande tema desse trabalho, deixando espaço aberto às hipóteses a serem levantadas com o andamento do capítulo seguinte.

Em seguida, o segundo capítulo tornará as discussões do primeiro mais específicas. Assim sendo, as noções de narrativas de suspense serão debatidas com relação às filosofias de composição, de modo que o crime-fiction e o suspense serão analisados a partir de diálogos temáticos nas obras dos três grandes nomes que regem essa pesquisa: Poe, Chesterton e Hitchcock. Portanto, desde aspectos mais gerais (como, narrativas detetivescas, humor, figuras representadas, etc.) serão apontadas e analisadas com o intuito de estabelecer 'especificidades' e 'semelhanças' nas obras de cada autor.

Esclarecidas as definições gerais sobre cada conceito central da pesquisa e feita a exploração dos mesmos nas obras de cada um dos autores, chegaremos ao momento fulcral desse debate; no qual poderemos analisar com mais afinco nossas hipóteses. Portanto, o terceiro capítulo ficará por conta de expor o embate entre 'culpa' e 'inocência' por meio do entendimento de transgressão moral e modo como cada um dos autores representa esteticamente esse conflito. Dessa maneira, recorrendo aos contos *The Black Cat*, de Edgar Allan Poe, e *The honour of Israel Gow*, de G. K. Chesterton, e aos filmes *The Lodger* e *North by Northwest*, de Alfred Hitchcock, iremos comparar os processos narrativos de cada uma das ficções, o modo como o suspense é criado em cada uma delas e como as concepções de 'transgressão', 'culpa' e 'inocência' é abordado pelos diferentes narradores. Logo, teremos material suficiente para verificarmos, ou não, a nossa principal hipótese: de que o suspense cinematográfico de Hitchcock possui influências das literaturas de Poe e Chesterton; mas que, não por meio de suas semelhanças e, sim, através da união de dois modos de narrar diferentes, Hitchcock teria construído uma prática narrativa completamente dada à prática cinematográfica.

Portanto, ensejamos debater ao longo de todos esses capítulos os aspectos das narrativas de suspense, desde aspectos estético-narrativos a

questões subjetivas ao processo de recepção, visando uma ampla compreensão de suas relações. Para que, desse modo, possamos não apenas concluir, mas, principalmente, incitar novas questões.

I

A representação do crime: entre o suspense e o medo

A origem da palavra 'crime' está na palavra latina *crimen* que tinha o significado de 'acusação' e 'queixa'. Atualmente, pode se referir a qualquer violação, delito ou ofensa a lei, que seja passível de punição. Em termos gerais, trata-se de uma agressão, de forma direta, a um indivíduo e, de forma indireta, a toda uma comunidade, uma sociedade ou uma civilização.

A narrativa do crime desperta interesse – sobretudo, à literatura – desde as narrativas mais primitivas. Se pensarmos na própria *Ilíada* de Homero, a guerra entre gregos e troianos teve início a partir da 'fuga', ou o 'rpto', de Helena. As tragédias gregas possuem como temas recorrentes algum tipo de transgressão das leis, sejam elas humanas ou divinas, que acabam resultando numa punição do destino.

No entanto, apenas no final do século XVII e, principalmente, ao longo do século XVIII, com a ampla difusão do jornalismo, as notícias sobre crimes e casos policiais, relatos de prisões e coisas afins, difundiu amplamente o consumo da narrativa criminológica de forma cada vez mais maciço pelo grande público.

Foi com base nessa expansão que o crime passou a ser utilizado pela literatura não apenas como um caso dentre os vários presentes na narrativa, mas, como um tema principal, o crime passou a estabelecer seus próprios arquétipos e estruturas narrativas. Desse modo, a produção de *crime-fiction* - tornou-se um dos grande legados da literatura do século XIX, sobretudo, no gênero policial com as primeiras narrativas detetivescas de Poe.

Portanto, nesse capítulo tentaremos abordar os temas centrais a respeito do *crime-fiction*, tentar entender a relação entre seus efeitos estéticos (medo, angústia) e a recepção do grande público. Por último, resgatando um pouco desse sentido originário da palavra 'crime' em latim, iremos iniciar a discussão a respeito desse processo de "acusação e queixa" que são os responsáveis pelo incitar a "culpa". O culpar que é inerente a qualquer processo criminal.

1.1. Crime Fiction

*Literature is a luxury; fiction is a necessity.*³

G.K. Chesterton

Faz pouco tempo que o *crime fiction* passou a ser estudado de forma séria dentro dos meios acadêmicos; foi apenas em meados dos anos 60 (PRIESTMAN, 2003, p. 1) – quando as tradicionais barreiras entre alta e baixa literatura começaram a ruir – que as narrativas detetivescas, os *thrillers*, estórias de horror, etc. começaram a ser pensadas e discutidas lado a lado com os grandes clássicos da literatura.

Não que o 'crime' não exista nesse grande cânone literário. Pelo contrário, diversas tragédias tiveram algum crime como tema, a vingança foi a motivação de outras estórias e, se analisarmos detalhadamente, perceberemos que *Édipo* e *Hamlet* são narrativas um tanto detetivescas. No entanto, como explicar quais estórias se estabelecem como *crime fiction*, se uma série de

³ A literatura é um luxo, a ficção é uma necessidade. Tradução nossa.

narrativas – que possuem algum tipo de crime como premissa – acabam não recebendo tal designação? Charles J. Rzepka discute a respeito da natureza do *crime fiction* e diz que “transgression alone do not crime fiction make”⁴ (2010, p. 21), ou seja, a existência de uma transgressão, uma perseguição, uma investigação, uma prisão e/ou um julgamento, pode ser importante, mas não chega a ser fundamental para a denominação do que é um *crime fiction*. De acordo com o autor, no *crime fiction* o que diz o código penal importa mais do que os Dez Mandamentos e o medo de ser preso chega a ser mais apavorante do que o de ir para o inferno (Ibidem).

Não obstante, assumimos a compreensão de que o *crime fiction* possui duas características marcantes que o difere de outras narrativas: a primeira, em relação a sua própria estrutura que, de acordo com Todorov, possui dois eixos narrativos – “duas histórias” (2006, p. 96) – e, portanto, possui a peculiaridade de transitar entre o que ocorreu e o que ocorrerá; a segunda, quanto à constituição do suspense narrativo e a maneira como ele é experimentado pelo público.

A respeito da narrativa policial, Todorov diz que “a primeira história, a do crime, terminou antes de começar a segunda. Mas o que acontece na segunda? Pouca coisa. As personagens dessa segunda história, a história do inquérito, não agem, descobrem.” (Ibidem). Se refletirmos brevemente à respeito do conto *The black cat* (1843), de Edgar Allan Poe, é possível notar que, mesmo não se tratando de uma estória detetivesca, o narrador adota a postura semelhante a de um narrador de romance policial, ou seja, ele assume, através de sua confissão, o caráter *livresco* de seu relato – deixando evidente a separação entre espaço da trama e o espaço em que o narrador faz o seu relato. Desse modo, embora as duas estórias não se desenrolem simultaneamente, como no padrão definido por Todorov, há um entrelace obscuro entre os problemas do narrador com o gato e a autoria do assassinato da esposa que, conseqüentemente, resulta nas ações e nos relatos esquizofrênicos daquele que narra⁵. Como é o próprio criminoso quem conta a

⁴ Transgressão, por si só, não cria um *crime fiction*. Tradução nossa.

⁵ O narrador em primeira pessoa conta uma história de horror na qual ele, um grande adorador de animais, começou a ter problemas com o consumo excessivo de álcool e, em consequência disso, passou a ser rejeitado por seu gato (Pluto). Ao forçar um contato, ele foi atacado pelo

narrativa, fica difícil visualizar uma clara desenvoltura do que realmente aconteceu, quais detalhes foram realçados e quais foram escondidos, e se realmente há ligação entre o gato e o crime.

Obviamente que *The Black Cat* foge a várias definições de Todorov tecidas em relação à literatura policial e está longe de se tratar de uma típica narrativa detetivesca. Contudo, o exemplo nos parece pertinente para pensarmos o *crime fiction* enquanto estrutura, respondendo assim nossa questão inicial quanto ao que a diferenciaria de outras narrativas com crime. Dessa forma, mesmo que *Édipo Rei* (±427 a.C.), de Sófocles, ou *Crime e Castigo* (1866), de Dostoiévski, possuam o crime como um de seus temas, ambas as narrativas não se enquadram como *crime fiction*, porquanto os crimes em questão tenham a função de complementar e dar peso aos dramas vividos pelos protagonistas, mas sem estabelecer as estruturas sob as quais a narrativa se desdobrará. Ou seja, no conto de Poe o embate entre o assassinio do gato e da esposa é determinante para a construção do perfil psicológico do próprio narrador e, em razão disso, implica no prosseguimento da narrativa sob sua responsabilidade. Por outro lado, o crime de Raskólnikov possui importância no desenvolvimento da personagem enquanto indivíduo e, desse modo, acaba tendo repercussões em sua trajetória; porém, essa transgressão no romance de Dostoiévski é um dilema muito mais da personagem do que uma questão central da narrativa em si.

Em linhas gerais: a designação *Crime Fiction* estaria relacionada a um sistema mais intrincado, do que a uma constatação genérica que simplesmente

gato e em represália arrancou um olho do animal com um canivete. A partir desse episódio, Pluto – bastante apavorado – passou a evitar mais ao seu dono, que a princípio sente remorso; mas aos poucos tomado pelo ‘espírito da perversidade’ decidiu levar o gato para o quintal e o enforcou. Nessa mesma noite, sua casa pegou fogo misteriosamente. Ao voltar às ruínas de seu lar no dia seguinte, ele percebeu a figura de um gato com uma corda no pescoço gravada na única parede que permaneceu em pé. O narrador passou a sentir falta de Pluto e, algum tempo depois, encontrou outro gato bastante semelhante a Pluto numa taverna e acabou levando-o para casa. Com o passar dos dias, a presença do gato começou a apavorá-lo e ele tentava evitar a presença do animal de todas as formas. Um dia o gato passou por baixo das pernas de seu dono, que quase caiu; enfurecido, o narrador pegou um machado e ao tentar matar o gato acabou acertando sua própria esposa, que morreu. Ele escondeu o corpo por trás de uma parede do porão. Após o ocorrido o gato sumiu. Algum tempo depois, a polícia iniciou uma investigação sobre o desaparecimento da esposa, mas não encontrou qualquer coisa suspeita na casa. De repente, um som estranho e inumano começou a vir da parede onde o corpo da esposa assassinada fora escondido; ao retirar os tijolos, a polícia acabou encontrando o cadáver; por cima da cabeça do corpo também estava desaparecido.

o relacione a uma história em que houve um crime. Assim, trata-se de um modelo no qual *crime* e *ficção* se fundem, instituindo uma metodologia de narração, responsável por estabelecer uma dualidade em que “o que ocorreu” e o “como será a conclusão” marcam um mistério causador do suspense. Portanto, o crime ocorrido que manifesta-se num *crime fiction* é um agente de perturbações não apenas entre as personagens, mas também colabora para a inquietação do público, por meio do dilema moral instaurado pela narrativa.

Isto posto, chegamos ao outro ponto que singulariza o *crime fiction* frente a outros tipos de estórias de crimes: a construção e a experiência do suspense. Por exemplo, a narrativa estipula que *Édipo* cometeu um assassinato e somente mais tarde – ao mesmo tempo em que o protagonista – descobrimos que se tratava de um parricídio. É interessante notar que, num primeiro momento, o assassinato é um acontecimento banal e de pouco impacto, tornando-se pecaminoso e condenável a partir do momento em que é revelada a verdadeira identidade da vítima. Logo, não há suspense quanto ao crime. Sabemos que ele ocorreu e somos surpreendidos ao descobrir que o assassino era, na verdade, o próprio filho da vítima. Há suspense quanto às respostas das perguntas expostas na narrativa e quanto ao comportamento de *Édipo* frente à verdade devastadora que se apresenta. Desse modo, o suspense provém dos vários eventos; isto é, a narrativa evoca questões (que afligem ao leitor) e vai respondendo cada qual em seu próprio tempo, suavizando a tensão do público.

De outro modo, um *crime fiction* possui o suspense como processo inerente a sua própria base. Como o crime possui uma importância estrutural para o desenrolar da narrativa, o suspense se funda numa grande questão que perpassa a estória como um todo; os eventos pontuais que articulam o fluxo de aflição e relaxamento também existem, mas, nessas narrativas, possuem uma função para além da manutenção da atenção e do interesse do leitor: eles contribuem para intensificar o ‘grande’ suspense que se estende ao longo de toda a narrativa. Assim, tendo como exemplo a trama de *Strangers on a train* (1951), de Alfred Hitchcock, no ponto alto da narrativa, o protagonista Guy Haines precisa evitar que seu inimigo, Bruno, plante provas que o incriminariam do assassinato ocorrido – esse é o grande dilema construído na narrativa: a condenação de Guy por um crime que ele não cometeu. Nesse clímax, Guy

precisa terminar a partida de tênis o quanto antes e se livrar dos policiais que o vigiam para poder ir atrás de Bruno, de modo a evitar que este atinja seu objetivo. Porém, a partida se estende cada vez mais e, paralelamente, vemos Bruno dando continuidade ao seu plano. Na sequência dos eventos, Guy consegue vencer o jogo e se livrar de seus guardas, ao passo que Bruno deixa cair num bueiro o isqueiro que incriminaria Guy. Ou seja, o filme se enriquece de pequenos eventos de suspense – ora a favor do protagonista e ora a favor do antagonista – que servem como alicerce para acentuar o grande dilema em jogo: a condenação (ou não) do inocente.

A partir dessas primeiras observações, é possível notar que o *crime fiction* constitui um aspecto de gênero que engloba algumas regras, estruturas e clichés; no entanto, é importante ressaltar que, paradoxalmente, essas convenções são um tanto quanto inconstantes. Isso ocorre, pois, no âmago do que vários autores classificam como *crime fiction* existe uma série de subgêneros com preceitos e padrões distintos uns dos outros: romance policial, romance *noir*, *hardboiled*, máfia, etc. O que quer dizer que uma análise entre duas histórias de subgêneros diferentes nos mostraria rapidamente como um romance *noir* diverge estruturalmente de uma estória sobre a máfia, ou de um romance policial. Portanto, ainda há controvérsias sobre o uso da expressão *crime fiction*, havendo conflito quanto ao que ela, de fato, descreveria.

Embora tenhamos iniciado um esboço da nossa conceituação geral de *crime fiction* e uma exemplificação sobre quais tipos de narrativa nós abordaremos sob tal definição, é importante salientar uma possível justificativa para a existência do termo que, em linhas gerais, não se restringe a um conceito fechado de gênero. A suspeita aqui levantada é que, ao rechaçar qualquer estória que apenas aborde o crime como tema – sem implicar num aprofundamento estrutural do crime no eixo narrativo – o conceito de *crime fiction* traz uma valorização de espécies literárias até então delegadas à categoria de sub-literatura (*best-sellers*, *penny dreadfuls*, *pulp fictions*, etc.).

Assim sendo, além de definir um mega-padrão narrativo que aglomera uma série de estórias nos seus mais diversos gêneros, o conceito de *crime fiction* traz à tona o estudo de narrativas que seriam comumente desprezadas frente aos clássicos da literatura universal que tangenciam a temática. Essa ideia se justifica, uma vez que vários textos dessa ‘baixa literatura’ foram base

para a produção de grandes filmes do cinema mundial (e.g. *The Big Sleep*, *Vertigo*, *The Godfather*, *Murder on the Orient Express*, etc.). Estórias que até aquele momento possuíam pouca repercussão crítica tornaram-se narrativas integrantes do cânone cinematográfico, fazendo com que o estigma de ‘baixa literatura’ passasse a ser relativizado. Por isso, como a partir dos anos 60 a divisão entre alta e baixa literatura passou a ser questionada até mesmo no campo teórico, o termo *crime fiction* surgiu como definição perfeita de um conceito que toca as duas artes e engloba uma série de gêneros.

Portanto, o grande apelo popular que tais narrativas abarcam – sendo um sucesso de público desde suas origens, no final do século XVIII, até o seu auge, atingido no século XIX, com as narrativas de detetive (no que concerne a literatura) e, de forma contínua, expandindo seu êxito ao longo do século XX por meio do diálogo entre literatura e cinema – nos leva a refletir sobre o processo narrativo altamente cativante que é capaz de atrair vários tipos de público, seja com histórias periodicamente publicadas através de folhetins; seja com romances de banca de jornal ou com contos e romances de escritores famosos; seja com o último passo desse processo, que culminou na produção de filmes (de grandes produções das *majors*, ao cinema independente ou filmes B produzidos no período clássico de Hollywood). Ou seja, o *crime fiction* tem dominado, de certa forma, o gosto do grande público. Isso nos leva a questionar sobre como se dá a fruição desse suspense predominante ao longo das narrativas e o porquê do interesse das pessoas em ter contato com narrativas que suscitam aflição, pavor e medo. Desse modo, tomando como base o ‘enigma’ que esses estilos narrativos englobados numa única categoria (*crime fiction*) suscitam, a partir de sua elaboração estética, buscaremos analisar a relação entre a concepção narrativa de suspense e a repercussão do medo na fruição do público.

1. 2. A estética do suspense e o prazer do medo

*Wenn einer keine Angst hat, hat er keine Phantasie*⁶

Erich Kästner⁷

Em *A arte como procedimento* (1917), Viktor Chklovski faz uma breve distinção entre a linguagem carregada de um valor artístico, dotada de um caráter intencional, e aquela do uso corrente, “*uma particularidade geral da língua*”. De acordo com essa diferenciação, no nível da percepção, certo objeto pode ser idealizado como prosaico e assimilado como poético, ou idealizado poeticamente e percebido de modo prosaico, o que, segundo o autor, indica que

o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber; chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética. (CHKLOVSKI, 1976, p. 41)

Essa particularidade denominada *percepção estética* é o que está intrínseco à fruição de um objeto produzido por uma linguagem artística, sendo, portanto, o que a difere do ato comunicativo da linguagem corriqueira, que se manifesta como *particularidade geral da língua*. A percepção estética de um objeto provê ao indivíduo (receptor) um plano de abstração – que é, precisamente, a própria superação do mero ato comunicativo – que o põe no local heterogêneo, subjetivo e hesitante da ‘recepção’, ou seja, momento em que inicia-se a experiência estética e a partir do qual requisita-se (ou ao menos aprecia-se) a capacidade de interpretação, de posicionamento e de reação desse indivíduo frente ao objeto estético – por mais rudimentar que seja essa capacidade.

⁶ Quem não tem nenhum medo, não tem qualquer imaginação. Tradução nossa.

⁷ WEISS, Veronika. Wenn einer keine Angst hat, hat er keine Phantasie. In: **Themenheft**, n.3, p. 24, 2011.

Stierle diz que “o conceito de recepção pode se referir a muitas atividades do receptor [...] desde a compreensão à diversidade das reações por ela provocadas” (STIERLE, 2002, p. 121) e, a partir daí, coloca em discussão toda a abrangência da “estética da recepção”. Salientamos a importância vital da *percepção estética* nesse processo ‘receptivo’, uma vez que um receptor ingênuo desprovido dessa faculdade não seria capaz de apreciar o caráter artístico e mimético de uma obra e, se ainda assim conseguisse entender algo, essa compreensão não superaria o próprio ato comunicativo. Portanto, seria completamente literal e poderia resultar numa reação absolutamente excêntrica.

A respeito disso, podemos usar como exemplo o famoso caso de uma das primeiras projeções cinematográficas realizada pelos irmãos Lumière. O filme *L’arrivée d’un train en gare de La Ciotat* mostra – em mais ou menos cinquenta segundos – a chegada de um trem numa estação, como explicitado no título. Conforme os boatos, o plano em perspectiva diagonal do trem se aproximando assustou os espectadores presentes, que acharam que o trem fosse invadir a sala, e em razão do desespero houve pânico e correria geral. A história serve para ilustrar como a ignorância dos espectadores em relação ao mecanismo que projeta uma sucessão de imagens criando uma ilusão de movimento – ou, em outras palavras, o desconhecimento de linguagem cinematográfica – fez com que esse público compreendesse as imagens como sendo a própria realidade e reagissem de acordo com seu instinto de autopreservação.

Inegavelmente, o exemplo anterior serve para enfatizar o lugar inexato e desmedido que é a recepção estética. Sobre isso, podemos afirmar, de acordo com a teoria da recepção, que, em certa medida, os espectadores amedrontados e desesperados experimentaram esteticamente o filme dos irmãos Lumière, tendo em vista que o terror não foi causado por um legítimo trem que ameaçava entrar e atropelar todos dentro da sala; logo, esses espectadores sofreram sentimentos de perturbação e comoção ocasionados por algo que estava sendo meramente representado. No entanto, o caráter documental do registro das imagens de passageiros desembarcando na estação foi completamente perdido naquele instante, tão somente pela falta de percepção estética de seus espectadores.

No texto intitulado *Por que os thrillers fazem sucesso*, Hitchcock menciona um caso semelhante:

Há alguns anos houve um espetáculo experimental que prometia emoções fortes. As pessoas eram admitidas (umas poucas de cada vez) e sentavam-se diante de uma cortina entre duas colunas. Evidentemente, esperavam a abertura da cortina – mas, em vez disso, como um estrondo, uma das colunas começava a tombar por cima delas. Pouco antes de atingi-las, e mesmo antes que tivessem tido tempo de pular de seus lugares, a queda era interrompida e a coluna ficava pendurada sobre elas. (GOTTLIEB, 1998, p. 138)

O caso da exibição do filme dos irmãos Lumière diferencia-se do evento descrito por Hitchcock tendo em vista que, no primeiro caso, apesar de podermos indicar a falta de percepção estética do público, é também possível falar sobre a falta de domínio de linguagem dos próprios diretores – que, presumivelmente, na produção do primeiro filme registrado por um cinematógrafo não conheciam uma linguagem e uma sintaxe cinematográficas que os permitissem mensurar os efeitos das imagens nos futuros receptores. Já no segundo exemplo, havia por parte dos espectadores a expectativa de ver um espetáculo e os produtores da atração tentaram, de forma premeditada e inusitada, gerar tais emoções no público. Sobre esse ponto que tanto Stierle quanto Jauss dissertam quanto ao fato da produção e da reprodução da arte não conseguem determinar sua recepção.

Porém, à parte a ingenuidade ou a surpresa por trás das situações, a ambos os espectadores foram proporcionadas emoções de terror, medo e pânico. Mas, como diz o próprio Hitchcock: “não do tipo que agrada ao público” (Ibidem). Daí surge uma primeira questão: se a recepção estética é uma condição bastante inconstante e, em consequência disso, o procedimento de criação é incapaz de definir de forma absoluta os efeitos que serão acarretados no público, seria possível prever quais emoções são capazes de agradar ou não esses receptores?

Para tentarmos entender como uma obra de arte – sobretudo a de caráter narrativo – pode ser agradável ao público, mesmo quando evoca emoções tais como o terror, o medo e o pânico, precisamos visualizar o suspense não apenas como um gênero narrativo específico, mas, antes de tudo, como um recurso estético imanente em qualquer gênero de narração. Esse artifício provoca algo semelhante ao que Freud aponta como aquilo que

“relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror” (2010, p. 248), o que é denominado, por ele, *inquietante*. Assim, no âmbito do suspense narrativo, esse inquietante associa-se àquilo que, de acordo com Hegel, sendo a essência da arte, “cultiva o humano no homem, desperta sentimentos adormecidos, põe-nos em presença dos verdadeiros interesses do espírito” (1996, p.49); ou seja, a arte expõe uma realidade alheia e, por isso, traz à consciência do homem a capacidade de compreensão estética e emocional daquilo que ele tem guardado dentro de si.

Já na *Poética*, de Aristóteles, é possível resgatar o inquietante como um importante aspecto estético a partir das definições sobre trágico:

Às vezes, os sentimentos de temor e pena procedem do espetáculo; às vezes, também, do próprio arranjo das situações, como é preferível e próprio do melhor poeta. É mister, com efeito, arranjar a fábula de maneira tal que, mesmo sem assistir, quem ouvir contar as ocorrências sinta arrepios e compaixão em consequência dos fatos. (ARISTÓTELES, 1978, p. 43)

Essas observações do filósofo grego quanto ao grau de envolvimento do público com a obra, de como é preferível que as obras despertem tais emoções no espectador e sobre o que esse envolvimento deve produzir estão manifestamente prenunciando o que talvez seja o conceito *poético* aristotélico mais conhecido, a *kátharsis*. Em seus comentários sobre *O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aistheis e Katharsis*, Jauss dá maior importância às ponderações sobre a função catártica da obra de arte, ao reverberá-la dentro dos estudos da teoria da recepção; e, como podemos verificar no seguinte excerto, ele sintetiza grande parte do que expusemos até aqui, no tocante ao inquietante, ao suspense e à *katharsis*:

O prazer estético se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo de experiência de si mesmo na capacidade de seu outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético (JAUSS, 2002, p.77).

Pode-se dizer que essa “experiência de si mesmo na capacidade do outro” transpassa justamente o sentido de *purificação* – acepção etimológica de *katharsis*, do grego καθαίρω. É a purgação do que, para a psicanálise, está reprimido e que, quanto ao inquietante, é mencionado quando Freud define *Unheimlich*, como aquilo “que deveria permanecer secreto, oculto, mas

apareceu” (idem, p. 254). No entanto, suportar essa experiência só é possível através dessa contemplação desinteressada e da participação experimentadora que menciona Jauss, pois, é justamente esse jogo (essa ilusão) ocasionado pela *percepção estética* que nos mantém cientes de nosso estado de segurança, cientes de que nada daquilo vai materialmente nos atingir.

No que concerne essa ramificação feita por Jauss entre contemplação e participação, Arthur Koestler, ao falar sobre *o poder da ilusão* em *The Act of Creation*, de 1964, discorre sobre as representações teatrais mais primitivas e seu uso de máscaras, rostos pintados, etc. Sobre uso de tais aparatos ele diz:

The effect of this procedure is to induce a spectator knows, in one compartment of his mind, that the people on the stage are actors, whose names are familiar to him; and he knows that they are ‘acting’ for the express purpose of creating an illusion in him, the spectator. Yet in another compartment of his mind he experiences fear, hope, pity, accompanied by palpitations, arrested breathing, or tears – all induced by events which he knows to be pure make believe.⁸ (KOESTLER, 1967, p. 301)

Ou seja, podemos chegar a uma resposta inicial de nosso primeiro questionamento. Por mais que um artista possa intentar que tais ou tais sentimentos sejam evocados em sua obra e que, ainda assim, seja certo que o sucesso de suas intenções seja indeterminável – podendo as reações ser completamente imprevistas – é possível, sim, definir quais emoções irão agradar ou não os receptores da obra de arte, pois, estando de lado a natureza das mesmas (seja terror, pânico, compaixão, amor, alegria ou admiração), vale muito mais avaliar sua construção e execução, visto que, qualquer que seja a emoção evocada, é importante que ela não tenha sua vicariedade ferida, para que não sobrepuje a noção de segurança de seus receptores. Melhor dizendo, para que a fruição e a experiência estética ocorram de modo efetivo no contato com determinada obra de arte, é preciso que a *percepção estética* ‘salvague’ todo esse processo.

⁸ O efeito desse procedimento é de deixar o espectador ciente, em um compartimento de sua mente, de que as pessoas no palco são atores, cujos nomes lhe são familiares; e sabe que eles estão atuando com o inegável propósito de criar uma ilusão para ele, o espectador. Porém, noutro compartimento de sua mente, ele vivencia o medo, esperança, piedade, seguido de palpitações, respiração presa, ou lágrimas – tudo induzido por eventos que ele sabe ser pura simulação. Tradução nossa.

Logo, os dois exemplos, o da exibição do filme dos irmãos Lumière e o do espetáculo citado por Hitchcock, fogem dessa experiência estética e, conseqüentemente, não produzem prazer estético, dado que o terror ao qual são submetidos não é seguido de um alívio – em seu sentido catártico – mas do alívio de quem por pouco não morreu; o que Aristóteles já diferenciava como o temor advindo do próprio espetáculo ou uma experiência de monstruosidade, sendo que o segundo não possui nada em comum com a tragédia, ou seja, não interessa à representação. Hegel diz que o fim da arte é o próprio efeito que ela pretende provocar e que graças à ela “podemos ser testemunhas ávidas de todos horrores, experimentar todos os medos, todos os pânicos, podemos ser revolidos pelas emoções mais violentas” (Ibidem, p.50). Fica claro aí como o *prazer estético* está submetido a esse jogo de ilusão – que é a própria *percepção estética* – no qual se presencia uma experiência, a qual seríamos incapazes de viver em nossa realidade, ao mesmo tempo em que vivemo-la na certeza de nossa segurança pessoal.

Diante disso, podemos constatar que tipo de emoções é agradável (ou não) ao público e que não só a teoria faz explanações sobre o assunto, mas alguns escritores e diretores, como o próprio Hitchcock – tratado como um dos primeiros a criar uma prática e um entendimento de cinema de autor – também fazem suas próprias apreciações. Cabe, portanto, outras indagações: nessa margem entre a experiência do suspense e a experiência da monstruosidade, em que medida o testemunho ávido de “todos os horrores”, ou o experimento de “todos os medos e pânicos”, mencionados por Hegel, podem ser atraentes aos receptores de uma obra? E, mesmo que a recepção estética seja bastante imprecisa, é possível que esses autores (sejam eles escritores ou diretores de cinema) dediquem-se a criar “mecanismos” e “métodos” capazes de dar efetividade aos efeitos estéticos pretendidos, para que, assim, possam ter um maior controle sobre a recepção de suas obras?

Em outro texto, *O prazer do medo*, Hitchcock fala sobre como boa parte das pessoas, em suas práticas de lazer, entretenimento e diversão, empregam atividades (e para isso “gastam dinheiro”) que possuem a finalidade de causar-lhes medo, pânico e apreensão; pessoas que saltam de paraquedas, conduzem veículos em alta velocidade, que andam nos brinquedos mais aterrorizantes e pavorosos de um parque de diversão e quaisquer outros

exemplos das atividades de risco mais variadas; por mais que possa parecer absurdo, elas se submetem a tais atividades pelo simples prazer de sentir medo. Apesar de não se tratar de experiências estéticas, tais atividades possuem um fundamento semelhante: seja pelo paraquedas que irá descontinuar o movimento de queda livre, pela confiança em suas habilidades de controle do veículo ou pelos aparatos de segurança dos brinquedos de um parque de diversões, todas essas pessoas se submetem a esses riscos pela “promessa de segurança”, pela certeza de que sairão ilesas.

Esteticamente falando, quando alguém se dispõe a ver um filme ou a ler um livro, o que se busca é esse eco da vida real na vida ficcional (a própria representação). Mas não é a representação de qualquer vida, é, sobretudo, a da vida que não é a nossa. É nesse instante da experiência estética que ocorre um processo de percepção, identificação e empatia. Em certa medida, podemos falar até mesmo de uma ‘projeção’, pois o indivíduo irá atribuir às personagens seus próprios pensamentos, emoções, características e traços; o que são precisamente os “sentimentos adormecidos” e os “verdadeiros interesses do espírito” do qual fala Hegel no trecho citado anteriormente e também é a subjetividade que irá transformar a *recepção* nessa coisa dificilmente precisa.

Nossa percepção estética é responsável por incumbir-se de nos colocar nesse *plano de abstração*, no qual a realidade do mundo ficcional mistura-se com nossos anseios e preocupações humanas (reais). Somente quando, com grande eficiência, a estória e seus personagens são capazes de nos conduzir a esse altíssimo grau de interação – ou compaixão, nos termos aristotélicos – para com os fatos narrados, o suspense irrompe como meio de continuidade e sustentação dessa forte empatia. No texto intitulado *A interação do texto com o leitor*, de Wolfgang Iser, é possível vislumbrar o caráter estético do suspense:

O suspense faz com que procuremos imaginar o prosseguimento da estória. Qual será a sua continuação? A medida que nos pomos esta e outras perguntas semelhantes, aumentamos nossa participação com a estória. Dickens foi um mestre nessa técnica; por ela, seu leitor tornava-se co-autor de seus romances. (ISER, 2002, p.117)

Voltando ao primeiro texto de Hitchcock mencionado, *Por que os thrillers fazem sucesso*, ali o diretor comenta sobre o fato de que um filme bem feito

não nos deixa sentados apenas como expectadores, mas coloca-nos como participantes do mesmo. Alguns desses comentários do diretor, que por vezes podem parecer ingênuos e opinativos, são facilmente fundamentados, seja recorrendo a Aristóteles quando fala sobre “sentir arrepios e compaixão” ou à citação anterior de Iser, quando comenta sobre “aumentarmos nossa participação com a estória”. Inclusive, a figura de Hitchcock se apresenta como peça chave para começarmos a falar de como o ‘autor’ é capaz de tomar controle dos desencadeamentos de suspense. Se Iser usa como exemplo o aspecto episódico de um folhetim para mostrar o aumento progressivo da participação e curiosidade dos leitores que criam hipóteses sobre o desfecho da história e buscam detalhes no que já aconteceu para embasar esses palpites, Hitchcock – num dos trechos mais célebres da entrevista que concedeu a Truffaut – comenta sobre a diferença entre a surpresa e o suspense. O fragmento abaixo ilustra bem a importância do suspense nesse processo de interação do público com a obra.

A diferença entre suspense e surpresa é muito simples, e costumo falar muito sobre isso. Mesmo assim, é frequente que haja nos filmes uma confusão entre essas duas noções. Estamos conversando, talvez exista uma bomba debaixo desta mesa e nossa conversa é muito banal, não acontece nada de especial, e de repente: bum, explosão. O público fica surpreso, mas, antes que tenha se surpreendido, mostraram-lhe uma cena absolutamente banal, destituída de interesse. Agora, examinemos o suspense. A bomba está debaixo da mesa e a plateia sabe disso, provavelmente porque viu o anarquista coloca-la. A plateia sabe que a bomba explodirá à uma hora e sabe que faltam quinze para a uma – há um relógio no cenário. De súbito, a mesma conversa banal fica interessantíssima porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela: ‘Vocês não deveriam contar coisas tão banais, há uma bomba debaixo da mesa, e ela vai explodir’. No primeiro caso, oferecemos ao público quinze segundos de surpresa no momento da explosão. No segundo caso, oferecemos quinze minutos de suspense. Onde se conclui que é necessário informar ao público sempre que possível, a não ser quando a surpresa for um *twist*, ou seja, quando o inesperado da conclusão constituir o sal da anedota. (TRUFFAUT, 2010, p.77)

Desse modo, ao definir o suspense, Hitchcock expõe os dois conceitos-chave que Jauss atribui à *percepção estética*: a contemplação e a participação; uma vez que a surpresa, na primeira cena dada pelo diretor inglês, consiste na

irrupção súbita de uma tragédia, na qual o público sofrerá um susto seja pelo barulho estrondoso da explosão ou pela perturbação súbita provocada pela instabilidade da narrativa. Nesse caso, o interesse do público pela situação é quase nulo e as emoções evocadas se aproximam, semelhante aos exemplos anteriores, da *experiência de monstruosidade*. Em síntese, a surpresa suspende o jogo de ilusão que, segundo Koestler, permite que haja a interação simultânea de dois universos, um real e outro imaginário, na mente do espectador (Op. cit, p. 306).

Portanto, seguindo o enfoque dado por Hitchcock, o suspense se fundamenta no conhecimento concedido previamente ao público daquilo que ainda é ignorado pelos personagens, porque retira o receptor de sua posição de passividade – de sua zona de conforto de quem apenas observa os acontecimentos – e o instiga à identificação e, conseqüentemente, à preocupação com aquele que está situado na situação de perigo. No entanto, ao contrário da surpresa, essa passividade do suspense é abandonada apenas parcialmente, visto que, por mais que seja sensibilizado pelos fatos, o espectador permanece inerte (e ele tem consciência disso) frente à continuidade do episódio. Ou seja, nada se pode fazer; é essa vivência de duas realidades que intensifica a angústia dessa interação, o que também é comentado por Koestler:

It transports the spectator from the trivial present to a plane remote from self-interest and makes him forget his own preoccupations and anxieties; in other words, it facilitates the unfolding of his participatory emotions, and inhibits or neutralizes his self-asserting tendencies.⁹ (Ibidem)

Nessa discussão sobre a percepção e a habilidade de identificar pontos fundamentais, ainda no processo de criação narrativa, de modo a estimular e ‘manipular’ os efeitos estéticos em seus receptores, Edgar Allan Poe é outro nome importante. Em *A filosofia da composição*, Poe se coloca no papel de crítico de sua própria obra e tenta, por meio do ensaio, demonstrar os métodos de composição de um dos seus poemas mais famosos, “O Corvo”. Muito além

⁹ Transporta-se o espectador do presente banal para um plano distante de seus próprios interesses, fazendo-o esquecer suas próprias preocupações e ansiedades. Em outras palavras, facilita a manifestação de suas emoções participativas e inibe ou neutraliza suas tendências auto afirmativas. Tradução nossa.

de uma mera análise do poema tomado como base, Poe contrapõe a imagem do gênio romântico inspirado e discorre sobre diversos fatores que envolvem a técnica de produção e escrita literária. Ele perpassa, detalhadamente, o rigor dos mecanismos e engrenagens que, de forma precisa, ajudam a compor o efeito estético final, pois, como constatamos no trecho a seguir, para ele, nada é mais importante que atingir o efeito almejado:

Nothing is more clear than that every plot, worth the name, must be elaborated to its *dénouement* before anything be attempted with the pen. It is only with the *dénouement* constantly in view that we can give a plot its indispensable air of consequence, or causation, by making the incidents, and especially the tone at all points, tend to the development of the intention.¹⁰ (POE, 1958, p. 978)

Em parte, pode parecer que Poe expõe uma perspectiva da interação obra-receptor diferente da que levantamos até aqui. Entretanto, ele apenas não se atém na diferenciação entre *suspense* x *surpresa* (Hitchcock), *temor* x *experiência da monstruosidade* (Aristóteles), e *percepção estética* x *ato comunicativo* (Chklovski); o enfoque é dado partindo da inferência de que a obra não fugirá da percepção estética de seu receptor. Tendo um fim e um efeito em mente, segundo *a filosofia da composição*, o autor poderá variar e graduar o ritmo, a extensão e o arranjo geral considerando a seriedade e a importância daquilo que está sendo abordado, pois, nada poderá se sobressair sobre o ponto central – e as coisas que o circundam – que é responsável pelo efeito estético. De acordo com o método de Poe, toda a obra deve ser construída com base no seu fim.

Sendo assim, como é feito ao longo de todo o ensaio e como o próprio Poe expõe ainda no começo do texto, é notória sua intenção de provar que nenhum ponto da composição foi fruto do acaso ou de sua intuição, que “the work proceeded step by step, to its completion, with the precision and rigid

¹⁰ Nada é mais evidente do que cada trama, merecedora do nome, deve ser elaborada em função do seu desfecho, antes que qualquer coisa seja feita com a pena. Somente com o desfecho constantemente em vista é que nos poderemos dar à trama seu ar indispensável de consequência, ou causalidade, ao fazer com que os incidentes, e, especialmente, as nuances de todas as partes, encarreguem-se da evolução gradual até o fim a ser atingido. Tradução nossa.

consequence of a mathematical problem”¹¹ (Ibidem, p. 979), pois, ao contrário do que comumente acontece, ele consegue reconstituir todos os passos até chegar às conclusões de suas obras. Isto é, a obra necessita desse rigor estrutural que permite que vestígios e indicações estejam conscientemente designados ao longo de seu ‘esqueleto’ para dar corpo ao seu efeito final. De certa forma, Poe prescreve a criação de vários ‘pequenos efeitos poéticos’, dado que um único seria insignificante frente ao tamanho da obra, por isso, que a determinação prévia do fim possibilita escolhas ideais quanto à extensão da obra e o ritmo sobre o qual esses ‘pequenos efeitos poéticos’ irão desencadear no efeito estético final.

Continuando esse grande paralelo entre as teorias e conceitos dos vários nomes trabalhados aqui, decerto cabe uma comparação entre esses ‘pequenos efeitos poéticos’ mencionados por Poe com os conceitos aristotélicos de *peripécia*, *reconhecimento* e *patético*, pois, nos dois casos se tratam de pequenas ações e reviravoltas que compõem a fábula e que, segundo o filósofo grego, são “os mais importantes meios de fascinação das tragédias” (ARISTÓTELES, 1978, p. 37). Logo, todos eles são mecanismos que desempenham a função de prender a atenção do receptor ao longo de toda a extensão da obra. Vale lembrar que, para Poe e Aristóteles, quanto mais esses mecanismos estiverem ligados ao efeito de consumação da obra – seja o efeito estético apontado por Poe ou a *katharsis* definida por Aristóteles – melhor terá sido a composição dessa obra.

O que quer dizer que de acordo com Barthes:

Suspense is clearly only a privileged – or ‘exacerbated’ form of distortion: on the one hand, by keeping a sequence open (through emphatic procedures of delay and renewal), it reinforces the contact with the reader (the listener) [...] ‘Suspense’, therefore, is a game with structure, designed to endanger and glorify it, constituting a veritable ‘thrilling’ of intelligibility: by represent order (and no longer series) in its fragility¹² (BARTHES, 1977, p.119)

¹¹ O trabalho prosseguiu passo a passo, até sua conclusão, com precisão e rígida consequência de um problema matemático. Tradução nossa.

¹² Suspense é claramente apenas uma forma privilegiada (ou exacerbada) de distorção: por um lado, deixando uma sequência aberta (através de procedimentos categóricos de atraso e renovação), reforça o contato com o leitor (ou ouvinte)[...] ‘Suspense’, portanto, é um jogo com estrutura, projetada para coloca-lo em perigo e glorifica-lo, constituindo uma verdadeira inteligibilidade empolgante: representando ordem (e não mais encadeamentos) em sua fragilidade.

Fica mais fácil de visualizarmos o próprio Hitchcock como o *mestre do suspense* não apenas pelo fato de o cineasta ter feito dezenas de filmes catalogados na categoria “suspense”, mas por conseguir realizar de forma aprimorada, os pequenos efeitos que, ao longo de uma única obra, ‘nutrem’ a formulação de um ápice estético de efeito único e dominante. Assim como Poe fazia na literatura, o diretor inglês era capaz de reconstituir os passos da elaboração e composição estética de suas obras.

Ou seja, dando forma a uma possível resposta ao nosso segundo questionamento (página 20), da mesma maneira que Aristóteles conseguiu mapear artifícios e procedimentos essenciais à elaboração de uma grande tragédia visando ocasionar o efeito catártico, é certamente viável que um autor, a exemplo de Poe e Hitchcock, seja capaz de compor seus próprios estratagemas estéticos tencionando desenvolver o remate estético, de modo a estimular a recepção correspondente ao que fora preconcebido.

Dessa forma, reconhecendo a vasta discussão proposta da teoria da recepção, tentamos aqui problematizá-la em vista da instigação estética do suspense. Pois, com o propósito de analisar os recursos de composição narrativa de uma obra, parece-nos imprescindível a observação daquilo que possui a perícia de não violar a *percepção estética* de seus receptores. Nos casos contrários aqui mencionados – como o filme dos irmãos Lumière –, quando a obra é recebida de outro modo que não estético, é importante notarmos quais fatores justificam tal comportamento, visto que, querendo ou não, o filme em questão – *L'arrivée d'un train à la ciotat* – possui o caráter documental e representacional, ou seja, a falha desponta de um problema de formulação e recepção da linguagem. Logo, fica claro que nem os cineastas nem os espectadores sabiam ainda o que era o ‘cinema’.

Ao propormos modos pelos quais o artista pode evocar emoções tais como terror e medo, sem causar pânico e assombramento, pudemos direcionar nosso empenho para a análise do suspense como peça-chave na construção estética de uma narrativa, sobretudo, de um *crime-fiction*. Por isso, podemos observar que o suspense é muito mais um recurso estético do que um gênero literário.

Nesse ponto é que a confrontação se torna mais interessante, Alfred Hitchcock e Edgar Allan Poe não são nomes responsáveis apenas por assinarem grandes obras cinematográficas e literárias, respectivamente; mas, também, por apresentarem uma espécie de ‘revisão crítica’ de suas próprias obras, sobressaindo-se em relação a outros autores que trabalharam narrativas catalogadas dentro o gênero suspense ou terror. Ao analisarmos tais trabalhos de reflexão e crítica, várias possibilidades se nos apresentaram: discutir a capacidade construtiva de autores em compor conscientemente mecanismos que os permitam ‘manipular’ a recepção estética de suas obras e, principalmente, discutir como a construção desses artifícios é demandada de forma diferente com base na linguagem utilizada (cinema ou literatura).

Sem dúvida, tais questões requerem discussões mais aprofundadas que permitam detalhar com maior propriedade as inúmeras questões aqui levantadas e concisamente respondidas; mas, é animador concluirmos, parcial e momentaneamente, que a *arte* enquanto *procedimento* corresponde de certo modo àquilo que Chklovski chama de “objetos criados através de procedimentos particulares”, ou seja, a arte seria o produto de um gênio criativo que, como mostra Poe, possui muito mais labor, dedicação e técnica do que inspiração e sorte.

1.3. Crime e culpa: uma técnica do suspense

*L’amour de la justice n’est, en la plupart des hommes, que la crainte de souffrir
l’injustice*¹³

La Rochefoucauld

Antes de adentrarmos nas discussões à respeito da construção do suspense com base nos processos do paralelismo entre *crime* e *culpa*, é importante ponderarmos sobre as origens do vocábulo *suspense*, de modo a

¹³ O amor à justiça, na maioria dos homens, nada mais é que o medo de sofrer uma injustiça.

expandir nossas interpretações sobre o que é o ‘suspense’ e prenciar – nesse último tópico do primeiro capítulo – a ligação entre os três pontos fundamentais para as análises entre as obras de Poe, Chesterton e Hitchcock: a tríade crime, culpa e suspense.

A palavra *suspense* começou a ter um significado semelhante ao que conhecemos hoje somente, por volta do século XIV, na sua forma em língua anglo-normanda (*suspens*). Com o passar do tempo foi sofrendo várias transformações e *suspens* tornou-se *suspense* no inglês moderno (assim como em português, francês, etc.). Porém, é importante assinalar que o vocábulo chegou aos ingleses através do contato com o francês antigo (*sospensio*), durante o período em que a Inglaterra estava sob o domínio de Guilherme I, duque da Normandia. Até então *suspens* significava apenas ‘adiamento’ ou ‘suspensão’, utilizado principalmente em situações jurídicas para se referir a um julgamento interrompido e com sentença ainda em aberto. Isto posto, podemos identificar a origem latina da palavra que tomou sua forma e significado nas línguas modernas – mesmo as latinas – a partir do verbete em inglês¹⁴.

Em latim, de acordo com o dicionário Gaffiot (latim-francês), *suspensus* significa algo “[...] qui plane, qui flotte [...] suspendu à, subordonné à, dépendant de [...] en suspens, incertain, indécis, flottant”¹⁵. Portanto, ainda que de maneira mais simplória, originalmente já se tinha uma concepção ligada ao que está no ar – que pode ser percebido – mas é ainda incerto, ambíguo e suspeito. Contudo, essa análise etimológica se torna mais interessante ao verificarmos a língua alemã, que também utiliza a forma *Suspense* como vocábulo, mas que apresenta sinônimos de origem germânica: *Spannung* e também *Gespanntheit*. O curioso desse achado linguístico é que ambas têm origem no verbo *spannen*, que pode significar: franzir; apertar; ou tornar algo tenso e desagradável; ou seja, de certa forma, temos duas concepções um pouco divergentes. Enquanto o *suspense* latino denota algo ‘flutuante’, ‘latente’ e ‘irresoluto’, seu sinônimo de origem germânica se aproxima de algo mais ‘estrito’, ‘pressionado’ e ‘angustiado’.

¹⁴ Essas informações etimológicas da palavra *suspense* em língua inglesa podem ser conferidas nos sites <http://www.etymonline.com/index.php?term=suspense> e <https://en.wiktionary.org/wiki/suspense>.

¹⁵ [...] que plana, que voa. [...] suspensio, condicionado a, dependendo de [...] em suspensio, incerto, indeciso, flutuante. Tradução nossa.

De certo modo, narrativamente, uma ficção de suspense – ou, em termos mais específicos, o *crime fiction* – engloba um pouco dos dois conceitos: uma vez que o acontecimento narrativo (assassinato, conspiração, roubo, etc.) suscita *desequilíbrio*, *apreensão* e *angústia* no universo ficcional e em seus personagens - e, conseqüentemente, em seus receptores - há um ‘quê’ de *afunilamento* e *pressão* nos agentes e nas ações que se seguirão, visto que qualquer lacuna que se apresentar pode ser um indício de culpa. Esta, por sua vez, nos remete à acepção latina de suspense, posto que se relaciona ao que está *incerto* e *duvidoso*, pois, a culpa surge como dilema de um determinado ‘crime’. Portanto, o suspense (num *crime fiction*) surge dessa mescla entre o *estreito* e o *difuso*. Quer dizer, é possível elucidar como as atribuições narrativas do *crime* e da *culpa* podem compor expressivamente as noções etimológicas da palavra *suspense*.

COLARD (1988) aponta que “Le crime, comme tout spectacle, implique la présence d’un regard¹⁶” (p. 170); a frase retoma um pouco o que já discutimos sobre a relação entre o espectador e o prazer do medo, no entanto, ao invés de fazer uma interpretação que venha de fora (espectador) para dentro (obra narrativa), ela assume que o crime, *enquanto espetáculo*, demanda desde já um espectador. Pois, o crime constitui uma história que gera fascínio e, portanto, seja uma ficção literária, cinematográfica, ou uma reportagem jornalística, um crime sempre atrai a atenção de quem toma conhecimento de seu enredo. Ao narrar um ato criminoso o enunciador estabelece uma relação de “poder e sedução” com seu receptor - “Le lecteur reste subordonné au narrateur qui détient les clés de l’intrigue, peut disposer à son gré de détails, voire refuser à son public la scène tant attendue”¹⁷ (Ibidem).

Assim sendo, tomemos como base o filme *Rear Window*¹⁸, de Alfred Hitchcock: em seu princípio, sabemos que o fotógrafo Jeffries está com uma perna fraturada, que não pode sair de casa e que, conseqüentemente, ele não pode trabalhar. Além disso, a narrativa nos mostra que ele possui uma relação turbulenta com a namorada e que, a impossibilidade de sair de casa, faz com

¹⁶ O crime, como todo espetáculo, implica na presença de um olhar. Tradução nossa.

¹⁷ O leitor permanece subordinado ao narrador, que detém as chaves da trama, que pode estruturar os detalhes como achar melhor, que pode renegar ao seu público a cena tão aguardada. Tradução nossa.

¹⁸ Janela Indiscreta, de 1954.

que ele gaste considerável parte do tempo a observar a vida de seus vizinhos pela janela durante seus dias de repouso. Aos poucos passamos a tomar conhecimento das vidas de seus vizinhos, porém, além dos vários problemas banais e pequenos impasses cotidianos, nada muito interessante nos é apresentado. Contudo, toda a série de tédio e aflição que a banalidade daqueles momentos insinua por meio do calor descomedido é interrompida a partir do instante em que as ações suspeitas de um dos vizinhos levam Jeffries a julgar que testemunhou um assassinato.

Eco (1985, p. 143) diz que

Chaque fois que le lecteur parvient à reconnaître dans l'univers de la fabula (bien qu'encore parenthésisé quant aux décisions extensionnelles) la réalisation d'une action qui peut produire un changement dans l'état du monde raconté, en y introduisant ainsi des nouveaux cours d'événements, il est amené à prévoir quel sera le changement d'état produit par l'action et quel sera le nouveau cours d'événements¹⁹ (apud BARONI, 2007, p. 93)

Ou seja, é nesse momento que nós, espectadores, somos efetivamente *seduzidos* pela história. Da mesma forma como ocorre com o personagem Jeffries, a sequência de banalidades anteriores ganha importância, pois, o *desequilíbrio* na rotina de acontecimentos é fator determinante para gerar angústia. Isso acarreta o *estreitamento* narrativo, pois, a partir desse momento a coisa mais importante é descobrir os possíveis motivos do assassinato, as provas de que ele realmente ocorreu, onde está o corpo e a definição de quem é o culpado.

É importante ressaltar que o 'crime' não é fator indispensável para que o suspense ocorra. Isto é, o suspense é algo natural a diversos tipos de narrativas. Se considerarmos os gêneros mais banais do cinema, tanto um drama esportivo quanto uma comédia romântica também terão momentos de suspense ao longo de suas histórias; pois, como expõe Eco na citação anterior, cada fato ou ação que possa produzir mudanças no universo narrado terá consequências em relação à quietude daquele que acompanha a história

¹⁹ Cada vez que o leitor passa a reconhecer no universo da fábula (ainda que permaneça entre parênteses quanto às decisões extensionais) a ocorrência de uma ação que pode produzir – pela introdução de uma nova sequência de acontecimentos – uma mudança no estado do universo narrado; ele é levado a conjecturar qual será a mudança de estado produzido pela ação e qual será a nova sequência de acontecimentos. Tradução nossa.

desenvolvida. Por exemplo, o filme *The Truman Show*²⁰, de Peter Weir, nos impele a tentar imaginar e a interpelar sobre o que acontecerá à vida de Truman e ao andamento do *reality show*, uma vez que ele descobre que é o objeto de uma realidade manipulada. Nesse caso, podemos perceber que existe um *desequilíbrio* no mundo fictício e, conseqüentemente, *angústia* por parte dos receptores em relação ao que acontecerá na sequência. Ou seja, há suspense.

Desse modo, poderíamos dizer que o crime que sumariza um *crime-fiction* nada mais é que esse rompimento na normalidade do universo ficcional observado. Isto é, ele serviria apenas como um engodo para prender a atenção do espectador. No entanto, conforme o que foi discutido na primeira parte deste capítulo, o crime não pode ser um mero *plot twist* – não em um *crime fiction*. Ainda que, no caso de uma ficção, na qual o crime está exposto diegeticamente, ele possa desempenhar, momentaneamente, a função de desestabilização no mundo narrativo (tal qual no exemplo de *The Truman show*); sua ocorrência extrapola a mera aplicação como fato narrativo, pois, ele estabelece o sustentáculo que erige e dá continuidade à narrativa.

Em resumo, o crime num *crime fiction* não é apenas um fato que permeia a narrativa; quer dizer, ele não serve apenas como pontapé inicial do suspense, mas é uma parte constituinte dele. No filme de Weir, o *desequilíbrio* chama a atenção e gera *angústia*, mas a estória dá seguimento à mesma linha narrativa, com o acréscimo de seus novos fatos desestabilizantes. De forma contrária, em *Rear Window*, quando ocorre o suposto assassinato e Jeffries tem suas teorias desacreditadas, o crime estabelece o início de duas linhas narrativas: uma, em relação à comprovação da factualidade do assassinato (busca de provas, ligação entre eventos e atos, etc.); e outra, vinculada à conclusão do processo de culpabilização, afinal, Jeffries é um louco mexeriqueiro que inventou a história, ou o marido realmente tramou o assassinato de sua mulher (e por que)?

Temos, então, uma linha narrativa quase que totalmente vinculada ao protagonista, que busca a explicação e a comprovação do que ele diz ter testemunhado. Porém, há outra, partilhada pelos personagens e por nós,

²⁰ O Show de Truman: o show da vida, de 1998.

espectadores, em torno da culpabilização de alguém por algum erro (crime). Afinal, ou houve um assassinato, ou Jeffries fez uma falsa acusação. Jeffries busca indícios da culpa do vizinho; seu amigo, o tenente Thomas Doyle, que busca todas as evidências para provar que Jeffries está enganado e que tudo não passa de um mal-entendido; Lisa Freemont, a namorada de Jeffries, é bastante cética, quer ajuda-lo, mas também não crê muito na estória que ele conta. Nós, enquanto espectadores, temos uma tarefa difícil, pois, compartilhamos do mesmo testemunho de Jeffries (vimos praticamente a mesma quantidade de informações que ele sobre o suposto assassinato); porém, temos que lidar também com as informações extras que vão aparecendo e direcionam a narrativa para a dúvida. Parece-nos importante perceber que, em meio a esse emaranhado de dúvidas, o crime bifurcou a narrativa e a ‘culpa’ passa a ser o grande mote por trás da trama.

COATES e TOGNAZINI (2013, p.03) definem que uma das coisas mais inquestionáveis a respeito da ‘culpa’ é que ela é parte fundamental nas relações humanas.

When we say that blame is central to human relationships, we don't mean that it belongs at the center. We are merely making the undeniable point that we are (in fact) beings who evaluate, react, and respond to each other (and ourselves) along various normative dimensions.²¹

Isto é, culpar alguém faz parte de uma postura moral. Inclusive, essa pode ser uma das razões para o fato de que o “crime demanda um espectador”, pois, é preciso que alguém tenha consciência do acontecido para configurar uma violação moral, da qual alguém possa ser acusado. Narrativamente, se o crime seduz, a culpa é a responsável sustentar esse fascínio. Seja num caso real, ou fictício, o espectador de uma narrativa criminal presume um culpado e aguarda que ele seja identificado e punido.

É curioso observar esse fenômeno mesmo numa narrativa rudimentar, como o livro do Gênesis, na Bíblia. Deus ordena que Adão e Eva não comam o fruto da árvore proibida. Ao descumprirem a ordem, Adão e Eva imediatamente

²¹ Quando dizemos que a culpa é algo central para as relações humanas, não queremos dizer que ela pertence ao núcleo. Estamos apenas assinalando o fato inegável de que nós somos (de fato) seres que avaliam, reagem e respondem uns aos outros (e a nós mesmos) ao longo de várias dimensões normativas. Tradução nossa.

passam a sentir vergonha de sua nudez, ou seja, eles passam a possuir uma consciência moral²². Quando Deus pergunta a Adão: “Comeste da árvore de que te ordenei que não comesses?”, Adão responde: “A mulher que me deste por esposa, ela me deu da árvore, e eu comi”. Deus então questiona a atitude de Eva e ela assim responde: “A serpente me enganou, e eu comi”. Ou seja, há uma leve bifurcação na estória, ainda que ligeira. Pois, Deus pergunta apenas se Adão e Eva descumpriram sua ordem. Eles, por sua vez, querem delegar a culpa e isentar-se do pecado cometido. Percebemos que, a partir do momento em que são dotados de um entendimento moral, ambos compreendem que cometeram um crime de desobediência a Deus e tentam se livrar da punição culpando o próximo por sua falta – mesmo deixando claro que o erro ocorreu.

A culpa nada mais é que a responsabilização por um erro. No caso da Bíblia, sabemos que Adão e Eva são punidos, apesar da tentativa de se isentarem da culpa. Fora do contexto narrativo da Bíblia, sabemos que os crimes podem ser relativizados, dependendo das razões e circunstâncias em que ocorreram. O ato de matar outro homem é, sumariamente, um crime; no entanto, se esse assassinato foi cometido em autodefesa, o assassino pode ser julgado como não culpado, alegando legítima defesa. A culpa, tão somente, como a responsabilização por um erro (seja ele criminoso ou não), já apresenta essa característica vacilante, podendo alterar-se conforme uma compreensão mais detalhada dos fatos e suas circunstâncias. A culpa resultante de um crime torna-se mais profunda, uma vez que abre brecha para hesitação sobre quem é o culpado e também um dilema sobre sua culpa real (se ele teve, ou não, motivos justificáveis para cometer tal ‘transgressão’). O uso dinâmico da culpa em ficções criminais torna-se interessante, posto que a culpa é a expressão da vacilação, do suspenso e do incerto nas narrativas.

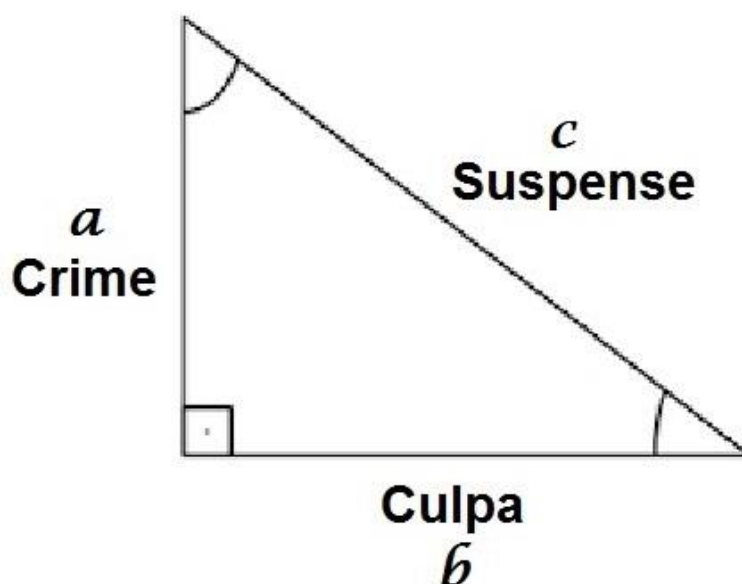
Sabendo que o crime pontua um desequilíbrio narrativo e possui o poder de seduzir a atenção do leitor/espectador de uma obra de ficção, suscitando-lhe dúvidas sobre os desdobramentos da estória, e que também é o responsável por instaurar a continuidade em duas frentes narrativas, começamos a compreender melhor como a ligação entre ‘crime’ e ‘culpa’

²² Até então, eles sabiam o que não podiam fazer (não comer o fruto), mas cumpriam a ordem sem qualquer consciência moral que os inibisse. Cumpriam apenas por temor a Deus.

delineia uma técnica de suspense. Pois, uma vez que há um crime, há também alguém procurando um culpado ou as razões para culpar alguém (ressaltando que ao longo desse processo há o receio de que algum inocente seja condenado). Logo, os fatos se afunilam e as certezas ficam vagas. É nesse hiato que o suspense se prolonga e distende ao longo da narrativa.

Simbolicamente, podemos tentar explicar a técnica de suspense que estamos discutindo por meio do conceito geométrico de um triângulo retângulo e o famoso Teorema de Pitágoras:

Figura 1



Com esse modelo podemos imaginar que a área do triângulo retângulo corresponde ao que seria a ficção narrada (vale ressaltar que se trata de um *crime fiction*); desse modo, 'crime', 'culpa' e o 'suspense' correspondem aos lados que encerram esse universo ficcional. O 'suspense' corresponde à hipotenusa, visto que abrange a maior parte da área do triângulo e tem sua origem nas duas arestas postadas pelos dois catetos ('crime' e 'culpa'). O 'crime' é representado no cateto *a* apenas por um aspecto de lógica linear e, assim, corresponde ao ponto inicial da constituição da estória e, conseqüentemente, a 'culpa' caracteriza o cateto *b*. Isto posto, podemos imaginar que o ângulo reto caracteriza o hiato entre o *estreito* e o *difuso* e, outrossim, sua existência aponta para o lado maior dessa representação: a

hipotenusa - melhor dizendo, o suspense (c). Quanto ao Teorema, as disposições se justificam: primeiro, porque sem um dos lados o triângulo não existiria; segundo lugar, uma vez que 'a soma do quadrado dos catetos corresponde ao quadrado da hipotenusa', o *valor* do 'suspense' estará direta e proporcionalmente vinculado aos valores adjacentes.

Embora a relação entre 'crime' e 'culpa' possa parecer mais adstrita do que um triângulo possa representar, é importante salientar que nosso "Teorema do Suspense" visa um mero esclarecimento através de uma ilustração, para que possamos reproduzir, de alguma forma, as estruturas até então discutidas e utilizarmos da forma geométrica para deixar mais evidente as conexões entre os conceitos. Todavia, se pensarmos que uma linha narrativa quase sempre é representada por meio de uma reta fragmentada, o triângulo nos possibilita a representação de um sistema mais complexo - ainda que compacto e fechado. Sobretudo, quando refletimos a respeito da definição de BARONI (2006) dizendo que:

il ne s'agit pas simplement de la protensivité d'une planification ou d'un but, d'un sujet tendu vers un objet et de la conjonction attendue de ces deux termes; le nouement de l'intrigue dépend essentiellement de tout ce qui peut survenir entre-deux, dans cet espace "tendu" où rien n'est assuré, dans cette attente anxieuse qui anticipe la conjonction ou la disjonction finale.²³

Fica mais claro que o suspense nas narrativas em questão não se trata apenas de uma simples espera pela normalização do universo que fora desestabilizado, mas que a 'hipotenusa' que representa o suspense assenta-se como uma espécie de limbo no qual confluem os 'fatos', as 'peripécias' e as 'possibilidades' que condensam todo universo da narrativa (a área do triângulo). Ou seja, não se trata apenas de uma linha sucessória de problema e solução, mas, similar ao que explica Baroni, 'configura num espaço tenso onde nada está garantido'.

Assim sendo, retomando as concepções discutidas anteriormente, é mister dizer que a narrativa criminal compreende um conjunto no qual

²³ Não se trata simplesmente da protensividade de uma planificação ou de um objetivo, de um assunto submetido a um objeto e da combinação esperada destes dois termos; o 'enodamento' da intriga depende essencialmente de tudo o que possa surgir 'entre-dois', neste espaço 'tenso' em que nada é garantido, nesta expectativa ansiosa que antecipa a conjunção ou a disjunção final. Tradução nossa. Disponível em <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2006-v34-n2-3-pr1451/014274ar/>, acesso no dia 11/08/2017.

suspense e medo são dois conceitos basilares. Pois, a interligação entre os dois fica evidente quando se pensa nas relações entre a técnica e a fruição narrativa. Isto é, o suspense evidencia o auge da estrutura estética responsável por cativar a atenção do receptor e despertar-lhe emoções – sobretudo, o medo. Isto é importante, pois, como colocado por KNEEPKENS e ZWAAN (1994, p. 126), “we assume that an emotional experience in a certain situation is a result of the way a person assigns meaning to that situation”²⁴, ou seja, o bom funcionamento do suspense insere o leitor (ou espectador) de uma obra no universo ficcional, dessa forma, estimulando-o a tentar atribuir significados às situações, aos comportamentos e aos fatos narrados. Aproximando, assim, ao Jauss comenta sobre o prazer estético: “experiência de si mesmo na capacidade de seu outro” (JAUSS, 2002, p.77).

Nossa reflexão sobre uma técnica de suspense baseada no crime e na culpa vai, então, se justificando e se mostrando complexa, pois, visto que o crime consiste numa ação violenta e abusiva socialmente (opondo-se à moral e à ética) e demanda uma responsabilização (culpabilização), o *crime fiction* constitui um universo no qual as relações humanas estão vacilantes, entre a justiça e a injustiça, entre a inocência e a culpa. Desse modo, esse suspense possivelmente fará com que o leitor (ou espectador) dessa narrativa projete suas percepções e sentimentos na estória, dando margem à empatia com determinados personagens (seja o possível criminoso, ou não) e imprimindo a experiência do medo; no sentido de uma angústia diante da injustiça.

Enquanto meros receptores, estamos testemunhando as ações e nossa posição de segurança e imobilidade no ‘jogo da ilusão’ – mencionado por Koestler – nos impede de qualquer intervenção – submetidos quase que ao papel de cúmplices. Por isso, gera a angústia de que a injustiça se concretize, seja diante de um inocente culpado, seja no caso do culpado impune. Afinal, como assinala Sócrates, em *Górgias*: “É que o maior do males é cometer uma injustiça”.

²⁴ Nós assumimos que, em determinada situação, uma experiência emocional é resultado da maneira como uma pessoa atribui significados a essa situação. Tradução nossa.

II

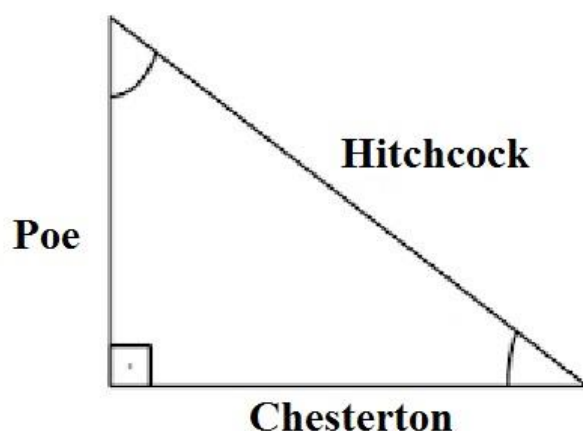
Narrativas de suspense e medo: filosofias de composição

Tais exemplos, que seria fácil multiplicar, provam que Chesterton se defendeu de ser Edgar Allan Poe ou Franz Kafka, mas que algo no barro de seu eu propendia ao pesadelo, algo secreto, cego e central.

Há anos as pessoas me chamam de 'rei do suspense'. Sofri a influência de Edgar Allan Poe? Para ser franco, não poderia afirmá-lo com segurança. É claro que, inconscientemente, somos sempre influenciados pelos livros que lemos[...]
(HITCHCOCK, p. 169, 1998)

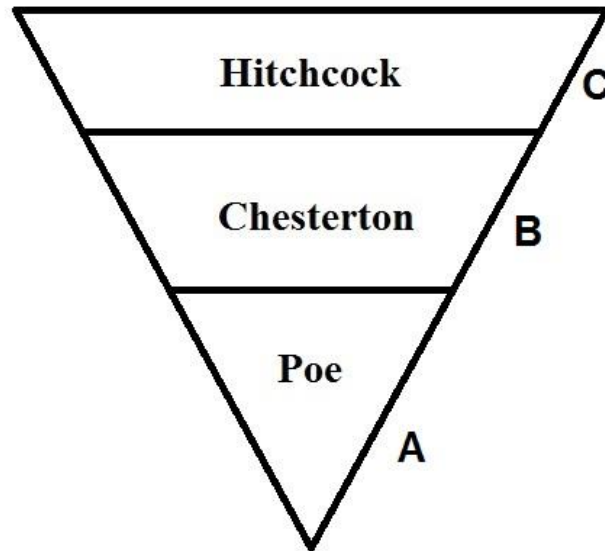
Se o teorema de Pitágoras serve para descrever a conexão entre o crime, a culpa e o suspense em função do êxito do andamento narrativo, poderíamos tentar utilizá-lo também, de certo modo, para delinear o grande mote desta pesquisa: as relações entre as literaturas de Edgar Allan Poe e G.K. Chesterton com o cinema de Alfred Hitchcock. Desse modo, diríamos que Hitchcock, como ponto de confluência dos dois escritores, poderia ser a própria hipotenusa do triângulo retângulo. Isto é, lançaremos a hipótese de que seu cinema culmina no desdobramento dos 'valores' estéticos trabalhados pelos dois literatos, o que reproduzimos no seguinte esquema:

Figura 2



No entanto, embora o modelo tenha nos dado uma boa representação do esquema narrativo anteriormente comentado, se pensarmos que - ainda que o valor dos catetos (crime e culpa) tenham correlação de proporcionalidade no tamanho da hipotenusa (suspense) - de maneira correspondente, o suspense está diretamente conectado pelas arestas e, por isso, também influi sobre os valores de seus catetos. Em contrapartida, ele se torna um tanto quanto falho em relação ao esquema de influência estética-literária. Em vista disso, seria insensato tentarmos representar esse esquema de influências através de um simples triângulo retângulo (Figura II), haja vista que tanto Edgar Allan Poe quanto G.K. Chesterton exerceram influência literária sobre Hitchcock, tal como Poe também influiu sobre a literatura de Chesterton. Apesar disso, o caminho reverso não se sustenta – pois, por uma questão de seguimento cronológico não haveria como Hitchcock influenciar Chesterton e nem como Chesterton e Hitchcock influenciarem a literatura de Poe. Ou seja, o contato entre os três lados desse suposto triângulo não é tão contínuo e óbvio como verificamos no primeiro caso. Portanto, acreditamos que funcione melhor a proposta de representação dessas relações sob a forma de pirâmide, como apontado abaixo:

Figura 3



É importante ressaltar que não pretendemos ficar presos a um modelo de pirâmide invertida no qual se tem o fator mais importante na parte de cima seguido de seus complementos e detalhes, respectivamente; mas, de modo contrário, visamos apenas pensar numa pirâmide que possa indicar o modo como sua parte inferior (o pequeno triângulo A) vai se ampliando a medida que se une às partes B e C. Desse modo, A existe por si próprio, B e C também, isto é: Poe, Chesterton e Hitchcock possuem suas obras e cada uma delas possui suas especificidades e características estéticas concebidas pelo próprio autor. Porém, se pensarmos no triângulo como um símbolo de totalidade no esquema proposto: B só compõe seu triângulo ao aliar-se a A, assim como C depende de A e B.

Logo, o que pretendemos abordar neste capítulo consiste no levantamento de aspectos, temas e semelhanças estéticas que justifiquem a união das três partes dessa pirâmide e discutir de que maneira essas características foram trabalhadas na obra de cada autor. Pensando sobre a maneira que Poe influenciou a literatura de Chesterton e o modo como as obras dos dois autores atuaram no cinema de Hitchcock.

2. 1. Diálogos temáticos

Quando Gilbert Keith Chesterton nasceu, em maio de 1874, completaria-se, dentro de alguns meses, 25 anos da morte de Edgar Allan Poe (1849). Coincidentemente, 25 anos depois nasceria Alfred Hitchcock. Embora tenham todos nascidos no século XIX, os contextos históricos que perpassam o nascimento do primeiro (Poe, 1809), ainda no início do século, e o nascimento do último noventa anos depois (Hitchcock, 1899), apontam o frenesi de evoluções e mudanças que foi esse século, com grandes invenções e descobertas, que influenciaram o modo de pensar, agir e se organizar da sociedade como um todo. Afetando, assim, a composição dos sistemas cultural e urbano que iriam perdurar e influenciar, sobretudo, grandes conflitos no século XX. No entanto, por fora outros grandes fatos marcantes como o surgimento do Marxismo (1848) e a Teoria da Evolução (1859), destacamos quatro fatos que nos parecem significativos para marcar o contexto do período, do nascimento de Edgar Allan Poe, ao de Alfred Hitchcock: a invenção da Locomotiva, em 1804, por Richard Trevithick; a invenção da fotografia, em 1816, por Louis Jacques M. N. P. Daguerre; a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, em 1894; e a teoria psicanalítica de Freud, em 1896.

Em 1809, quando nasceu Edgar Allan Poe, o romantismo estava entrando em uma de suas fases mais produtivas e no auge de sua difusão continental. 1827, foi o ano da publicação da primeira antologia de poesias de Poe, *Tamerlane and other poems*, e também o ano da publicação da peça *Cromwell*, de Victor Hugo, obra bastante reconhecida, sobretudo, por seu prefácio, no qual o poeta faz um verdadeiro manifesto em prol da liberdade na arte – conhecidamente em português como *Do Grotresco e do Sublime*. Além disso, obras como *The reing of Terror*, de Catherine Gore; *Phantasien in Bremer Ratskeller*, de Wilhelm Hauff; *The Mummy!: or a tale of the twenty-second century*, de Jane Webb, também foram publicadas no ano de 1827. Embora não possuam a mesma importância que o manifesto de Hugo, são obras que nos ajudam a refletir sobre o contexto literário no qual Edgar Allan Poe despontava como escritor. Outros nomes contemporâneos à Poe, como Coleridge, Hawthorne e Melville também podem nos dar entendimento sobre o

que constituiria a ideia de *romantismo sombrio*, ao qual o escritor americano é incorporado como um dos principais nomes - juntamente com outros do final do século anterior, como no caso E.T.A. Hoffman.

No meio da era vitoriana, nasceu G.K. Chesterton (1874). Embora sua prolífica carreira como autor tenha se iniciado coincidentemente ao fim do reinado da Rainha Vitória (início do século XX), não há como desconsiderar em sua obra o contexto social e cultural do meio em que se constituiu como homem e escritor, na última metade do período vitoriano. Dentre os nomes do período vitoriano destacamos: Roberto Bowning pelo estilo irônico, sarcástico e por seu humor negro; Roberto Louis Stevenson e suas narrativas de aventura e mistério (*Treasure Island*; *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*; etc.); e, principalmente, Charles Dickens (*Oliver Twist*; *Bleak House*; *Great Expectations*; etc.), sobre quem Chesterton escreveu *Charles Dickens: a critical study* (1906), um grande trabalho de revisão crítica das obras do autor inglês, que estavam já há algum tempo obscurecidas e que voltaram a ser um sucesso de publicação e de público, no início do século XX, após a obra de Chesterton. Além disso, é importante mencionar as publicações de *A study in Scarlet* (1887) e *The Sign of the Four* (1890), por Sir Arthur Conan Doyle. Os romances que apresentam o personagem que se tornou o detetive mais conhecido da história da literatura: Sherlock Holmes.

Por último, nasceu Alfred Hitchcock, cinquenta anos após a morte de Poe e no momento em que Chesterton já trabalhava como redator na London publisher Redway e na T. Fisher Unwin. Nascido quase que simultaneamente à invenção do cinema, Hitchcock e a sétima arte foram 'crescendo' juntos no início do século XX. Quando, com vinte anos, Hitchcock começou a trabalhar como designer de intertítulos – seu primeiro trabalho na área cinematográfica – o cinema já começava a estabelecer-se enquanto uma linguagem formal e própria. Ao longo desses primeiros vinte anos do século XX, Edwin Porter, de *The great train robbery* (1903), *Life of an American Fireman* (1906), etc.; D.W. Griffith, de *The birth of a nation* (1915), *Intolerance* (1916); assim como Charlie Chaplin e Buster Keaton que iniciaram suas prolíficas carreiras em 1914 e 1917, respectivamente; são alguns dos exemplos de grandes nomes que deram início ao processo de estabelecimento do cinema tanto como arte quanto como indústria; contribuindo para a instituição de Hollywood como

principal polo de cinema norte-americano. Por outro lado, quando Hitchcock tem a oportunidade de fazer seu primeiro filme como diretor (*The pleasure garden*), em 1925, o cinema europeu vivia o auge das vanguardas russas (encabeçadas por Sergei Eisenstein, Dziga Vertov e Vsevolod Pudovkin) e do expressionismo alemão (F.W. Murnau, Fritz Lang e Robert Wiene). Outros artistas contemporâneos a Hitchcock, que podem ser ressaltados de modo mais categórico são: o expressionista e surrealista Paul Klee, nas artes plásticas, e Franz Kafka, na literatura.

Esse breve resumo contextual a respeito dos momentos artísticos em que Poe, Chesterton e Hitchcock viveram não tem apenas a intenção de introduzir e sugerir as principais influências contemporâneas a cada um deles, mas propõe também a compreensão de que, embora cada um deles tenha tido sua formação estética individual característica ao tempo em que viveu, conjuntamente, eles compõem uma teia de diálogos artísticos na qual, direta ou indiretamente, eles estão permanentemente em contato um com o outro.

Por exemplo, Hitchcock possui diálogo mais explícito com *O Processo*, de Franz Kafka, não apenas pela recorrência em sua obra de narrativas que destacam como problema o enredo do inocente perseguido, mas, sobretudo, pelo filme *The wrong man* (1956) sobre o qual ele assume na entrevista dada a Truffaut a forte influência da novela kafkiana em seu filme. Chesterton, de acordo com Jorge Luís Borges, como podemos ver em nossa epígrafe retirada do texto *Sobre Chesterton*, carregava “Kafka no barro de seu eu”.

Poe, em contrapartida, foi uma importante influência para Kafka; embora o escritor tcheco se valha de uma narrativa na qual o universo sombrio vela uma monstruosidade característica a toda a sociedade em si e em sua constituição burocrática, ao passo que Poe destaca tais características no seio da individualidade de grande parte de seus narradores e personagens. O caráter sombrio das narrativas de ambos os autores, que são carregadas de universos confusos e personagens profundamente perturbados, nos permitem vislumbrar fortes conexões entre suas obras, de modo que não há como distanciar Poe e Kafka muito além de definições de romantismo e realismo e as próprias características estéticas e visões pessoais de cada um.

Ou seja, Kafka é um dos pontos dessa grande teia sustentada por Poe, Chesterton e Hitchcock. Poderíamos refletir também sobre Dickens, escritor a

quem Chesterton dedicou um livro de revisão crítica sobre suas obras e que, tal como Stevenson, foi extremamente influente nas narrativas de Chesterton, sobretudo em romances como *Manalive* e *The who was Thursday*, nos quais a mescla entre aventura e mistério cria um clima apreensivo que perpassa o ritmo narrativo de toda a história. Dickens, além disso, com sua técnica de intercalação de eventos narrativos (*Oliver twist*, *The pickwick papers*, etc.) teve importância no desenvolvimento de um ponto essencial da linguagem cinematográfica, contribuindo para a noção de montagem paralela desenvolvida por Griffith em *The birth of a Nation* (1915) e que foi extremamente importante para o que Hitchcock trabalhou e definiu como técnica de suspense, como vemos a seguir:

Muito bem, começamos com os dois amantes no quarto do hotel. Ficamos sabendo, pelo trecho menos pessoal da conversa deles, que acham que o marido está em Detroit. Em seguida, vemos o marido descendo de um avião. Mas o que é isso? Isso não é Detroit, é Nova York! Em favor daqueles que não estão familiarizados com os dois aeroportos, a câmera mostra, de modo significativo, um sinal de identificação no aeroporto ou, talvez até melhor, a placa do táxi, enquanto o marido dá o endereço do hotel [...] Agora, vamos e voltamos dos amantes para o marido e vice-versa. Eles continuam lá, fazendo amor. O marido desce do táxi. O malandro arruma sua gravata e se prepara para sair. O marido começa a subir as escadas. Chegará a tempo? O rapaz conseguirá escapar? Se não, o que vai acontecer? São perguntas que a platéia se faz, e, quer o marido chegue ou não a tempo, uma situação de suspense foi criada. (HITCHCOCK, p. 147, 1998)

Vários outros nomes fogem a essa perspectiva de rede de influências que geraram tanto recorrências temáticas quanto diálogos estéticos nas obras de Poe, Chesterton e Hitchcock. Nomes como Walter Scott ou Flaubert, a título de exemplo, também poderiam ser sugeridos, no entanto, a referência ficaria cada vez mais distante e menos visível. De modo que, esse pequeno levantamento poderia ser o ponto inicial de outra pesquisa. Contudo, buscamos apontar apenas os autores e diretores mais evidentes nessa rede de contatos narrativos. Assim, com a breve compreensão do emaranhado estético, narrativo e contextual que as obras de Poe, Chesterton e Hitchcock erigem juntas, podemos finalizar esse primeiro momento indicando as principais recorrências temáticas que perpassam a obra dos três autores.

Quando se pensa na proximidade entre Poe e Chesterton, o primeiro ponto de contato seria a identificação com as **NARRATIVAS DE DETETIVE**. Borges ao afirmar que “Edgar Allan Poe escreveu contos de puro horror fantástico ou de pura *bizarrerrie*; Edgar Allan foi o inventor do conto policial.” (p. 63, 2000), nos dá o primeiro indício desse contato. Pois, com “The Murders in the Rue Morgue” (1841), “The mystery of Marie Rogêt” (1842) e “The Purloined Letter” (1844), Poe definiu padrões de um gênero literário que foi explorado por diversos escritores nos séculos XIX e XX²⁵. Dentre os vários personagens aos quais C. Auguste Dupin serviu como inspiração, Sherlock Holmes é, certamente, o mais famoso de todos; seu criador, Arthur Conan Doyle, incrementou características próprias ao humor inglês e desenvolveu à exaustão os métodos detetivescos de Dupin.

Chesterton, por outro lado, publica *The innocence of Father Brown* em 1911 e inicia um processo de parodização dos personagens Dupin e Sherlock Holmes. O personagem do padre atua como um detetive amador, que carrega a aura da ironia de ser um padre que provavelmente conhece mais sobre o crime do que os próprios criminosos (HURLEY, p. XV, 2012) e também por ser um detetive melhor que os próprios profissionais. Além da primeira coletânea, em 1911, Chesterton publica mais cinco obras com contos de aventura e mistério em torno do pequeno padre: *The wisdom of Father Brown* (1914), *The Incredulity of Father Brown* (1926), *The Secret of Father Brown* (1927), e *The Scandal of Father Brown* (1935). Além de Father Brown, criou outros personagens, como Horne Fisher (protagonista da maioria dos contos da coletânea de histórias de detetives *The man who knew too much*, 1922) e produziu diversas narrativas com mistérios, parábolas, situações e enredos labirínticos, que foram influência para vários escritores e cineastas.

Hitchcock também trabalhou com narrativas e personagens detetivescas. Embora não tenha criado um personagem simbólico do gênero, como foram Dupin e Brown, de Poe e Chesterton, respectivamente; Rupert Cadell e Scottie, os dois personagens interpretados por James Stewart em *Rope* (1948) e *Rear Window* (1958), são os exemplos mais marcantes em sua

²⁵ Inclusive, a *Mystery Writers of America* deu o nome *Edgars* ao prêmio de excelência no gênero (NIEMEYER, p. 206, 2004)

obra. É interessante observar que, assim como Father Brown, nenhum deles é, de fato, um detetive.

Também é válido mencionar outras obras, como *The Lodger* (1927), *Blackmail* (1929), *Number Seventeen* (1932), *The Lady Vanishes* (1938), *Dial "M" for Murder* (1954), *Vertigo* (1958), entre outros filmes, que são impregnadas de mistérios detetivescos. No entanto, algumas especificidades, como o fato de não possuírem a figura do detetive muito bem definida ou por terem detetives que atuam apenas como antagonistas, acabam distanciando as películas do padrão estritamente detetivesco, o qual resgatamos em Poe e Chesterton.

Outro tema marcante é o uso de **DUPLOS**, alguns próximos ao *doppelgänger* e outros, trabalhados de maneira mais dissimulada com personagens que, mesmo não possuindo características físicas definitivamente semelhantes, atormentam o protagonista, sobretudo pela simetria psicológica, moral e comportamental. Por ser um assunto caro à literatura gótica, o tema é mais característico às narrativas de Poe, sendo *William Wilson* (1839) a mais peculiar delas, além de outras como *The Man of the Crowd* (1840), *The Black Cat* (1843) e até, em certo sentido, o poema *The Raven* (1845), textos nos quais a recorrente aparição de uma mesma figura – seja humana ou animal – atormentam e são as razões para a perturbação do universo fictício. No entanto, podemos vislumbrar relação semelhante em alguns personagens hitchcockianos como, por exemplo: Rebecca e Mrs. de Winter, em *Rebecca* (1940); Charlie Newton e Uncle Charlie, em *Shadow of a Doubt* (1943); Guy Haines e Bruno Antony, em *Strangers on a train* (1950); Roger Thornhill e George Kaplan, em *North by Northwest* (1959); e mesmo o distúrbio de dupla personalidade de Norman Bates (*Psycho*, 1960), recriando sua própria mãe, dialoga um pouco com essa temática.

Chesterton não chega a trabalhar diretamente com esse tema. Poderíamos mencionar o universo labiríntico criado em *The man who was thursday* (1907) e o fato das personagens receberem distinções na organização anti-anarquista em função dos dias da semana, de modo que um é chamado de Sunday, outro Monday, Tuesday, etc., e essas denominações refletirem nas relações dos mesmos; contudo, essa ligação seria mais frágil, pois, não nos parece que tal semelhança – fruto da rotulação de cada

personagem – funcione como fator de angústia para qualquer um deles. Essa relação se revela, portanto, mais direta entre Poe e Hitchcock.

Outra relação temática mais restrita a Poe e Hitchcock que merece ser aqui mencionada é o uso recorrente que faz o diretor inglês das imagens ou referências a **PÁSSAROS** em seus filmes. O caso mais evidente é o próprio filme *The Birds* (1963), no qual a cidade de Bodega Bay sofre um violento ataque de pássaros, sem precedentes ou razão aparente. Em *Psycho*, além do sobrenome Marion *Crane* – nome em inglês da ave conhecida em português como *Grou* –, o principal hobby de Norman Bates é a prática de taxidermia, sendo os pássaros seus animais favoritos. Na obra de Poe, o caso mais notório é o do poema *The Raven*, no qual a figura do corvo e sua intensa repetição é fulcral para o desenvolvimento do efeito estético.

Por outro lado, Hitchcock também mantém diálogos mais estreitos com Chesterton, nos quais, Poe não parece exercer influência tão direta. Por exemplo, quando pensamos, tematicamente, a respeito da influência da **RELIGIÃO CATÓLICA E SUA NOÇÃO DE CULPA**. Walker assim comenta o discurso católico nos filmes de Hitchcock:

The catholic overtones are present in the narrative structure; nearly always, after the confession, a character must then face an ordeal, as if penance must be done before redemption can be achieved in the secular form of a happy ending. In other words, confession is not just therapeutic, but also potentially redemptive, and the flawed or blocked confessions in Hitchcock's work are to greater or lesser extent harmful to the continuing happiness of his characters.²⁶ (WALKER apud DEAVEL, 2005, p. 201)

A partir das narrativas de Hitchcock e Chesterton que trabalham com um ponto de vista católico, é fácil perceber como elas expõem um conceito simples de que qualquer um é capaz de fazer o mal e que, por isso, todos os homens estão sujeitos ao caminho de culpa, arrependimento, confissão, condenação e redenção.

²⁶ As acepções católicas estão presentes na estrutura narrativa; quase sempre, após a confissão, um personagem deve enfrentar uma provação, como se a penitência tivesse que ser feita antes que a redenção possa ser alcançada na forma secular de um final feliz. Em outras palavras, a confissão não é apenas terapêutica, mas também potencialmente redentora, e as confissões erradas ou bloqueadas nos trabalhos de Hitchcock são, em maior ou menor grau, prejudiciais à felicidade contínua de seus personagens. Tradução nossa.

Flambeau era o bandido perseguido nas primeiras histórias da série de contos do padre Brown, porém, após se arrepender de todos os seus crimes, ele acaba se confessando para o padre no conto *The queer feet*. Os dois iniciam uma amizade. A partir de então, vivendo dentro da legalidade, Flambeau se torna detetive, sobre o pretexto de que o conhecimento adquirido enquanto criminoso o ajudaria a pensar a melhor forma de solucionar os casos. A partir dos próximos contos, torna-se o investigador oficial em várias histórias na quais o padre Brown atua, a princípio, como seu acompanhante e (ou) ajudante.

Embora Flambeau seja o personagem mais marcante, devido a sua sequência na série como detetive, esses episódios de arrependimento e confissão não são acontecimentos muito raros na saga do Father Brown. Em outro episódio interessante, no conto *The Hammer of God*, já sabendo quem era o criminoso da história, Father Brown decide intervir no suicídio do mesmo, sem revelar às pessoas quem ele é, interferência sobre a qual o vilão, Wilfred Bohun, questiona "How do you know all this? [...] Are you a devil?"; ao que, o padre responde "I am a man [...] and therefore have all devils in my heart."²⁷ (CHESTERTON, p.134, 2012). É interessante observar que Chesterton procura evitar a descaracterização de seu personagem. Mesmo que seja um exímio detetive, ele é, antes de tudo, um simples padre e, portanto, quando surge a oportunidade, ele age como um.

A experiência do catolicismo de Hitchcock também pode ser sentida em suas obras. Situação muito semelhante à anterior, que vimos no conto de Chesterton, acontece no filme *I Confess* (1953), quando o padre Logan, mesmo sabendo quem é o verdadeiro assassino do crime cometido, do qual ele é o principal suspeito, persiste em abarcar com todos os problemas de tal acusação, em respeito ao voto de silêncio sobre as informações que recebera em confissão.

Podem ser feitas outras associações nas obras de Hitchcock e Chesterton com base na prática do catolicismo, que é fato marcante em ambas as biografias (embora em momentos bem distintos de suas vidas). No entanto,

²⁷ Como você sabe tudo isso? [...] Você é um diabo? "; Ao que, o padre responde: "Eu sou um homem [...] e, portanto, tenho todos os demônios no meu coração. Tradução nossa.

este não é o foco desta pesquisa. Tal relação com a prática religiosa dos autores, sem dúvidas permeia o imaginário de ambos e se reflete no imaginário da narrativa por meio das associações entre crime e culpa.

Por fim, vai ficando claro que são muitas as conexões possíveis entre as obras dos três autores discutidos nessa pesquisa, bem como ficam cada vez mais perceptíveis. **A transferência de culpa e a perseguição a um inocente**, por exemplo, é uma proposição narrativa que, desdobrando-se dos motivos comentados anteriormente, junta as perspectivas morais e religiosas de Hitchcock e Chesterton, projetadas em suas histórias, ao mote de algumas narrativas de Poe, que também são fundamentadas em dilemas de culpabilização. De modo semelhante, a idealização de um crime perfeito ou a afeição por vilões são temas caros a cada um deles. Portanto, esse afinamento vai chegando cada vez mais perto de nossa interesse primordial, que é o modo como os elos entre culpa e inocência constituem as duas principais ligações que definem a malha de conexões entre as literaturas de Poe e Chesterton com o cinema de Hitchcock.

Desse modo, antes de iniciarmos a segunda parte deste capítulo que visa compreender as especificidades e semelhanças nas obras dos autores e modo como cada um deles refletiram sobre tais aspectos, lembrando que as principais conexões entre os três autores são o crime e o suspense; Poe, Chesterton e Hitchcock compuzeram e ‘narraram’ histórias sobre o crime. Cada um a seu modo, cada qual em seu tempo, mas os três conscientes daquilo que o campo literário lhes oferecia como artifício para a construção do suspense. Portanto, a conclusão que chegamos até o momento é de que *crime-fiction* e suspense são duas coisas quase que indissociáveis e que, no emaranhado de possibilidades narrativas que o crime e o suspense nos dão, Poe, Chesterton e Hitchcock erigem uma rede de contatos e influências, na qual se increvem como grandes pilares essenciais para a reflexão sobre mistério, angústia, medo, pavor, enigma, perseguição, etc.

2.2. Composições narrativas

Como vimos, a rede de contatos entre Poe, Chesterton e Hitchcock é bastante corpulenta devido à amplitude temporal entre os contextos históricos e socioculturais em que eles viveram. Porém, outro aspecto importante de observar, além dos contatos temáticos e a rede de influências, é identificar no seio de suas principais narrativas elementos que mostrem a singularidade das obras de cada um deles; são essas especificidades que mostram a autoria que distingue cada um enquanto “gênio” de sua própria obra e artistas importantes de um estilo narrativo.

Em seguida, retomaremos brevemente às semelhanças, resgatando aspectos dos diálogos temáticos para iniciar nossa compreensão de como se justifica a ideia de que os três compõem uma sistemática rede de diálogos narrativos.

2.2.1. Especificidades

Contudo, por causa da diferença dos meios de expressão e da diferença entre os períodos, não acredito que exista uma verdadeira semelhança entre Edgar Allan Poe e eu.

(HITCHCOCK, 1998, p. 171)

O fato de Hitchcock trabalhar com outro tipo de arte é, certamente, a especificidade mais marcante da obra dele comparada às obras de Poe e Chesterton. Suas narrativas dispõem de recursos visuais e, como ficcionista, Hitchcock torna-lhes peças substanciais da narrativa, como se aquelas histórias só pudessem ser contadas naquela linguagem e naquele meio. Melhor dizendo, Hitchcock fez o cinema que poucos diretores conseguiriam fazer – sobretudo, em sua época –, aquele em que o filme não é apenas um suporte em que uma história acontece e pode ser visualizada, mas o suporte em que a composição das imagens é significativa, estruturando o leque de expressões e símbolos que caracterizam as personagens, os enredos e cada pedaço da narrativa.

Poe e Chesterton, por outro lado, trabalharam com narrativas em que os recursos visuais gráficos poderiam ser no máximo ilustrações presentes nas publicações em seus contos. No entanto, sabe-se que grandes escritores são capazes de criar imagens por meio de suas narrativas, com suas descrições e indicações imagéticas. Quanto a isso, é interessante notar um modo diferente de narrar de Poe e Chesterton. O escritor americano construiu muitas narrativas em primeira pessoa e, desse modo, acabou por vezes criando uma constituição imagética de certa forma distorcida, com pouco detalhamento e fundada nos relatos perturbados de seus narradores, como nos exemplos a seguir:

My earliest recollections of a school-life, are connected with a large rambling, Elizabetahn house, in a misty-looking village of England, where were a vast number of gigantic and gnarled trees, and where all the houses were excessively ancient. In truth, it was a dream-like and spirit-soothin place, that venerable old town.”²⁸ (POE, “*William Wilson*”, 2013, p.35)

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and length myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher.²⁹ (Idem, “*The fall of the House of Usher*” p. 51)

It was about dusk, one evening during the supreme madness of the carnival season, that I encountered my friend. (Idem, “*The Cask of Amontillado*”³⁰, p.115)

Parece-nos interessante assinalar que os trechos retirados dos contos de Poe não correspondem ao início da estória propriamente dito, são estratos retirados após um desabafo inicial do próprio narrador. Isto é, antes que se inicie qualquer contextualização espacial, caracterização dos personagens, ou

²⁸ Minhas primeiras lembranças de uma vida escolar, estão conectadas com uma grande e incoerente casa Elisabetana, numa vila de aparência enevoada da Inglaterra, onde havia uma grande quantidade de árvores gigantes e nodosas, e onde todas as casas eram excessivamente antigas. Na verdade, era um lugar ideal para os sonhos e espíritos, aquele venerável bairro antigo. Tradução nossa.

²⁹ Ao longo de todo aquele enfadonho, sombrio e silencioso dia de outono, quando as nuvens baixas carregavam de forma opressiva os céus, eu passei sozinho, a cavalo, por uma área rural singularmente deserta; e encontrei-me, à medida que as sombras da noite se aproximavam, à vista da melancólica casa de Usher. Tradução nossa.

³⁰ Era por volta do anoitecer, numa noite durante a suprema loucura da temporada de carnaval, que eu encontrei meu amigo. Tradução nossa.

que possibilite uma constituição imagética geral da narrativa, o narrador de Poe despeja suas angústias e perturbações psicológicas no leitor.

Chesterton, no entanto, costuma fazer um caminho mais nítido em relação à constituição visual de seus contos, sobretudo, nos contos do *Father Brown* como é possível ver no parágrafo inicial dos três contos a seguir.

Between the silver ribbon of morning and the green glittering ribbon of sea, the boat touched Harwich and let loose a swarm of folk like flies, among whom the man we must follow was by no means conspicuous - nor wished to be. There was nothing notable about him, except a slight contrast between the holiday gaiety of his clothes and the official gravity of his face. His clothes included a slight, pale grey jacket, a white waistcoat, and a silver straw hat with a grey-blue ribbon.³¹ (CHESTERTON, “*The Blue Cross*”, 2012, .p 03)

Father Brown was walking home from Mass on a white weird morning when the mists were slowly lifting - one of those mornings when the very element of light appears as something mysterious and new. The scattered trees outlined themselves more and more out of the vapour, as if they were first drawn in grey chalk and then in charcoal.³² (Idem, “*The Salad of Colonel Cray*”, p. 297)

James Bagshaw and Wilfred Underhill were old friends, and were fond of rambling through the streets at night, talking interminably as they turned corner after corner in the silent and seemingly lifeless labyrinth of the large suburb in which they lived.³³ (Idem, “*The mirror of the Magistrate*”, p. 524)

Observamos que seus contos possuem uma característica imagética diferente daquela dos contos de Poe: começando por uma descrição do espaço com claras indicações – frequentemente um lugar meio sombrio e esquisito – e, em seguida, a caracterização de seus personagens. O narrador em terceira

³¹ Entre a fita prateada da manhã e a fita verde e brilhante do mar, o barco tocou Harwich e soltou um enxame de pessoas como moscas, entre as quais o homem que devemos seguir não era de modo algum conspícuo – nem desejava ser. Não havia nada de notável sobre ele, exceto um ligeiro contraste entre a alegria festiva de suas roupas e a gravidade oficial de seu rosto. Suas roupas incluíam uma leve jaqueta cinza pálida, um colete branco e um chapéu de palha prateado com uma fita azul e cinza. Tradução nossa.

³² O padre Brown ia caminhando da missa para casa numa esbranquiçada e estranha manhã, quando as névoas elevavam-se lentamente – uma daquelas manhãs quando o próprio elemento de luz aparece como algo misterioso e novo. As árvores dispersas se esboçavam mais e mais na névoa, como se estivessem primeiro desenhadas em giz cinza e depois em carvão.

³³ James Bagshaw e Wilfred Underhill eram velhos amigos, e gostavam de caminhar pelas ruas à noite, falando de modo ininterrupto quando viravam a esquina após esquina nos labirintos silenciosos e aparentemente inanimados do grande subúrbio onde moravam. Tradução nossa.

peessoa de Chesterton imprime um organização na construção narrativa que lhe dá maior realismo, contrapondo-se ao narrador perturbado e em primeira pessoa, de Poe.

Nos contos detetivescos de Poe, é curioso notar que mesmo com um narrador mais racional, a estória perambula por uma série de análises e opiniões do narrador antes de adentrar a trama propriamente dita. Em *The murders in the rue morgue*, o narrador faz um breve ensaio de quatro parágrafos antes de anunciar “The narrative which follows...”³⁴ e, é apenas a partir desse ponto, que a estória começa de fato com “Residing in Paris during the spring and part of the summer of 18 - , I there became acquainted with a Monsieur C. Auguste Dupin”³⁵. Mesmo o narrador dê ali indicações mais precisas do que aquelas contidas dos contos citados aqui anteriormente, a estória permanece marcada por suas impressões e sentimentos como, por exemplo, “I was astonished, too, at the vast extent of his reading; and, above all, I felt my soul enkindled within me by the wild fervor, and the vivid freshness of his imagination.”³⁶. Esse tipo de ponderações feitas pelo narrador são inimagináveis numa narrativa de Chesterton, o que, muito raramente, poderia ser feita por um dos personagens. Esse tipo de ocorrência marca bastante o período em que cada um deles escreveu, estando Poe no seio do romantismo e Chesterton numa literatura quase que pós-realista. Como diz Hitchcock sobre Poe, no texto *Por que tenho medo do escuro*, “Não podia escapar do romantismo, porque ninguém pode fugir à tendência da era em que vive” (1998, p. 171).

Nas ficções hitchcockianas, não há um narrador em primeira pessoa (como em Poe) capaz de dominar a narrativa por completo. Embora essa voz narrativa pareça estar mais próxima do narrador em terceira pessoa (como em Chesterton), também é possível questionar a existência de um “narrador-cinematográfico” –I ou um “grande-imagista”. A construção imagética é em grande parte independente do espectador, que, geralmente, não precisa

³⁴ A narrativa que se segue... Tradução nossa.

³⁵ Residindo em Paris durante a primavera e parte do verão dos anos 18, eu conheci o Monsieur C. Auguste Dupin. Tradução nossa.

³⁶ Também fiquei atônito, na grande extensão de sua leitura; e, acima de tudo, senti minha alma acender-se dentro de mim pelo fervor selvagem e a viva frescura de sua imaginação. Tradução nossa.

construir o universo narrado em sua própria mente; ou seja, o cinema é menos subjetivo do que a literatura nesse aspecto.

Quando Chesterton diz que Father Brown caminhava “on a white weird morning”, cada leitor terá sua própria percepção e imaginará, como lhe for conveniente, como é essa manhã. Embora ele use adjetivos para caracterizá-la, a representação imagética de uma “manhã esbranquiçada e estranha” dependerá da sensibilidade de cada leitor. Se atentarmos para o narrador em primeira pessoa de Poe, concluímos que suas descrições são ainda mais pessoais, pois, são resultado da própria subjetividade do personagem sendo, portanto, um discurso já distorcido e enviesado, que passará ainda pelo filtro da subjetividade do leitor. Quando tratamos com dispositivo do cinema, não se pode negar que o quadro abaixo, retirado do filme *The Lodger*, de Hitchcock, representa um relógio e que ele está próximo da meia-noite.

Figura 4 – *The Lodger* (1927)



O que é ‘acontece’ em tela é, grosso modo, a mesma coisa que o ‘espectador’ A ou B visualizam. Isso mesmo quando se trata de um plano subjetivo, que pretende mostrar o campo de visão de uma das personagens; embora, a visão seja enviesada pelo ponto de vista de determinado personagem, tanto o espectador A quanto o B terão visto a mesma imagem. No entanto, é certo que uma imagem cinematográfica expressa mais do que a simples reprodução de uma matéria visual e, com isso, a seleção de cores,

formatos, ângulos, etc., sempre serão expressões cinematográficas que poderão significar intenções e, portanto, irão despertar interpretações subjetivas em cada espectador.

Hitchcock foi um diretor iniciado no período mudo do cinema e, portanto, trabalhava com composições imagéticas que muitas vezes buscavam, inclusive, a manifestação de um som por meio de imagens. Ou seja, ele aprendeu a fazer um cinema em que as imagens buscam mais do que mostrar uma estória, buscam, especialmente, significar seus acontecimentos. Como ele defende na entrevista com Truffaut:

[...] muitos cineastas têm na cabeça o conjunto do *set* inteiro e o clima da filmagem, ao passo que deveriam ter no espírito um único pensamento: o que aparecerá na tela. [...] Mas os diretores cujo trabalho consiste em simplesmente situar os atores nos cenários e que colocam a câmera numa distância maior ou menor, dependendo de os personagens estarem sentados, de pé ou deitados, estes confundem as idéias, e o trabalho deles nunca é muito nítido, não expressa nada. (TRUFFAUT, P. 264, 2010)

No entanto, se desconsiderarmos a diferença essencial entre a linguagem na qual Hitchcock trabalhava e aquela da literatura de Poe e Chesterton, e pensarmos, sobretudo, no segmento narrativo de seus filmes e na apresentação dos fatos, é interessante notar como ele não se prende a um único padrão. Filmes como *The man who knew too much* (1934 e 1956), *Jamaica Inn* (1939), *I Confess* (1953), *Vertigo* (1958), *Psycho* (1960), a título de exemplo, iniciam-se no seio de um conflito 'menor', que possui uma importância mínima para o 'grande' conflito narrativo e serve, maiormente, como chave para levar o personagem para o centro do principal conflito da história (a ideia de McGuffin repetidas vezes mencionada por Hitchcock em entrevistas). Outros filmes, como *Downhill* (1927), *Rebecca* (1940), *Suspicion* (1941) e *Rear Window* (1954) prezam por um sistema mais semelhante ao apresentado pelos narradores de Chesterton e pertencente ao modelo clássico da narrativa hollywoodiana. Ou seja, apresentam uma contextualização e descrição de uma realidade aparentemente normal, na qual o conflito principal vai surgindo e se desenvolvendo pouco a pouco. Fora essas duas fórmulas mais frequentes, há dois casos peculiares: *The Lodger* (1927) e *Rope* (1948); ambos os filmes se iniciam desde já com a apresentação de conflitos que, embora não sejam 'o

olho do furacão', não servem apenas como artifícios para levar o personagem ao conflito principal; de modo contrário, são problemas que terão sua força narrativa aumentada à medida que seus respectivos protagonistas forem inseridos ou tiverem relações cada vez mais estreitas com os conflitos em questão.

Dessa maneira, podemos concluir momentaneamente a respeito dessas distinções mais marcantes nas obras dos três autores. Primeiro, o distanciamento óbvio de Hitchcock frente a Poe e Chesterton pela própria linguagem artística trabalhada, na qual a percepção imagética do espectador hitchcockiano é mais clara e tátil do que a dos leitores dos dois autores. Nesse ponto, os narradores de Poe e Chesterton divergem no modo como descrevem seus cenários e personagens; o primeiro, de maneira mais intimista e subjetiva e o segundo, de modo mais perceptivo e pragmático. Percebemos ainda que os narradores-personagens de Poe adotam uma estruturação caótica de narrativa, na qual os relatos dos fatos se misturam às percepções, elucubrações e desabaços do próprio narrador, de modo a revelar características sombrias e conflituosas do personagem. Chesterton, por outro lado, preza por um narrador quase transparente na narrativa, dedicando-se a construir as descrições espaciais, temporais e a própria caracterização física dos personagens, de tal modo que, feitas as intervenções do narrador, muito contos se desenrolam com seguidas páginas de diálogos entre os personagens, pontualmente quebrados por descrições das ações que se desenrolam (movimentos, chegada e saída de personagens, reações faciais e gestuais, etc.). Já nos filmes de Hitchcock, não havendo espaço para o total controle da narrativa por parte de um único personagem e uma vez que o próprio dispositivo assume o papel de narrador (aproximando-se, em certo nível, da invisibilidade do narrador de Chesterton), resta ao cineasta dispor os fatos, pois, uma vez que os cenários e as ações são oportunamente vistas (retorna-se à diferença de dispositivos e de linguagem), a narrativa não precisa dividir espaço com a construção de descrições. Ou seja, em Hitchcock, o papel interpretativo e subjetivo do narrador é reduzido.

No entanto, para além de questões de linguagem (literatura x cinema) e de tipo de narrador (em primeira ou em terceira pessoa), de que forma os estilos individuais de cada um dos autores influem nessa maneira de narrar bastante distintas entre si?

O narrador sombrio, de Poe, busca um afastamento completo de todo o mal, do estranho e do irracional que envolvem as circunstâncias que viveu e as quais está narrando. Isto é, as opiniões e os desabaços iniciais dos narradores nas histórias de Poe tem a função de culpar um outro personagem – seja ele humano ou não – pela insanidade existente nos fatos contados ou ao delegar à misticidade de um certo local (ou situação), a faculdade sombria das circunstâncias. Quando o narrador de *The Black Cat* diz “Yet, mad am I not” ou o narrador de *The Fall of the House of Usher* fala sobre “the melancholy of House of Usher [...] what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher?” cria-se a impressão de uma isenção desses personagens, se acreditando completamente normais, diante de uma realidade insana e demoníaca. Portanto, a linguagem e a retórica empregadas pelos narradores produzem o sublime, ligado à atmosfera sombria e misteriosa acrescida de profundidade psicológica, tão peculiar a literatura de Poe.

Chesterton, por outro lado, não se vinculava à imagem do escritor ligado a uma tradição ou escola literária, nem a busca de uma forma ideal. Ao contrário de Poe, não teorizou sobre sua própria concepção estética como fez o poeta americano em *The Poetic Principle* e *The Philosophy of Composition*. Pelo contrário, ensaios como *A Defense of Detective Stories* e *A Defense of Penny Dreadfuls* chamam a atenção por colocar narrativas muitas vezes denominadas como ‘baixa literatura’ no páreo com grandes obras. Em síntese, Chesterton diz que a necessidade de vislumbre de personagens vivendo num mundo ideal é mais profunda e importante do quaisquer regras de ‘grande arte’, pois, “people must have conversation, they must have houses, and they must have stories”³⁷ (CHESTERTON, p.77). Ou seja, ele defendia a literatura popular e seus gêneros mais caros e defendia que a grande literatura também podia ser escrita numa linguagem mais acessível. Sua ligação com a literatura popular justifica, de certo modo, a utilização de estruturas e de um linguajar, a princípio, mais simples e metódico; além disso, Chesterton reforça o uso de fórmulas estruturais que se repetem exaustivamente em muitas narrativas, sobretudo as detetivescas. Ao passo que Poe buscava criar um universo

³⁷ “as pessoas devem conversar, devem ter casas e devem ter histórias”. Tradução nossa.

misterioso, Chesterton se preocupava em criar mistério num universo mais realista.

Hitchcock, por sua vez, desenvolveu sua estética cinematográfica concomitantemente ao surgimento e formação do cinema enquanto arte e linguagem. Embora fosse inglês, sua concepção e atuação como diretor se destacam pela proximidade com o cinema norte-americano. As principais obras do diretor se deram a partir de 1940, momento em que ele começou a trabalhar na indústria estadunidense. Sua concepção de narrativa cinematográfica está vinculada à noção de “caçada”, o que ele revela em entrevista ao jornalista David Brady, publicada no New York Times com o título “A essência do cinema - a caçada”. Nessa entrevista, Hitchcock diz “que a caçada é quase inerente à técnica do cinema”. Portanto, o diretor inglês deixa claro - tanto nessa entrevista como em outras - que a ação faz parte do que ele entende como narrativa cinematográfica, de modo que não é fundamental fazer aprofundamentos nos personagens para além do suficiente para gerar empatia com o público e nem desenvolver diálogos que não sejam estritamente necessários ao desenrolar das ações. Ou seja, seus personagens estão sempre em movimento, seja em busca de algo ou fugindo de alguma coisa (ou ambos simultaneamente). Assim, o exemplo mais genuíno em sua obra é o filme *North by Northwest*, no qual o protagonista (interpretado por Cary Grant) se envolve numa epopeia por puro acaso e torna-se alvo de uma perseguição a qual ele nem mesmo sabe os motivos.

No ápice da perseguição engendrada em *North by Northwest*, surge uma das cenas mais famosas da carreira de Hitchcock [anexo 3, p. 89], ela sintetiza tanto o enredo do filme quanto a concepção de ‘caçada’, a qual mencionamos. Roger Thornhill está largado a esmo numa região praticamente deserta e, subitamente, começa a ser atacado por um pequeno avião, sendo obrigado a correr. O protagonista não sabe direito onde está e nem porquê, não se sabe quem quer matá-lo, nem para onde ele deve fugir e em quem confiar. Ou seja, essa cena é colocada quase que exclusivamente por conta do seu potencial de ‘caçada’, pouco importa o que de fato está ocorrendo, desde que proporcione ação.

Sendo assim, mesmo que trabalhando com gêneros narrativos próximos e possuindo um contato narrativo por diversas vias de influências, é importante

notar como cada um dos autores desenvolveu concepções próprias de seus estilos narrativos, seja por influência dos respectivos períodos em que viveram, seja por suas próprias leituras e interpretações da vida real e da vida ficcional. Tomar conhecimento dessas especificidades é fundamental para compreendermos que, embora próximos, esses autores não se relacionam como mero eco um do outro. Além disso, temos uma apresentação simples e inicial de como suas obras possuem são autônomas, apesar dos diversos diálogos. Portanto, a partir desse espectro onde temos: Poe como criador de universos narrativos obscuros e confusos; Chesterton como criador de universos com realidades pragmáticas, porém misteriosas; Hitchcock criador de um espaço narrativo altamente ativo, com intrigas incessantes; passaremos a investigar em que ponto essas realidades se aproximam.

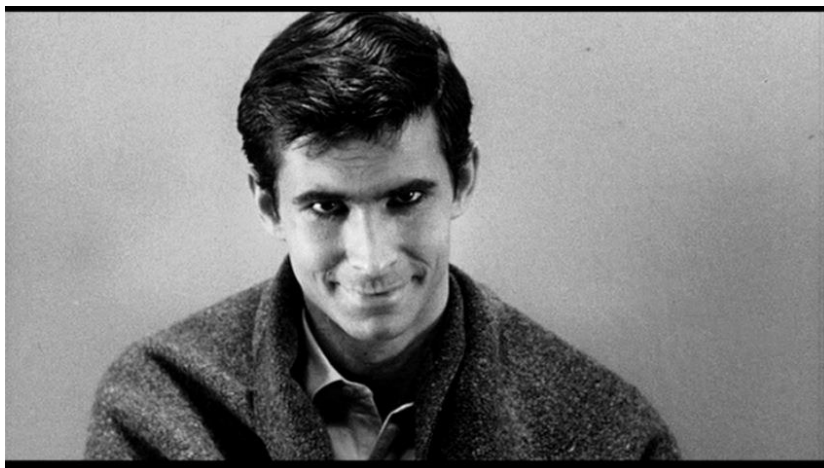
2.2.2. Semelhanças

Nesse ponto de nossa reflexão, tanto já se conjecturou sobre Poe, Chesterton e Hitchcock, é inevitável que algumas considerações sejam reiteradas. Assim, os mesmos aspectos que fundamentaram nossa análise de especificidades, que marcam a obra desses autores, poderá nos ajudar a perceber algumas semelhanças e, sobretudo, os diálogos temáticos servirão como base para a análise das semelhanças estéticas.

Desse modo, retomando a ideia do narrador-personagem perturbado psicologicamente das narrativas de Poe é possível mencionarmos um série de criminosos e sociopatas que possuem papel fundamental em alguns filmes de Hitchcock, como: Dr. Egon Hartz em *The Lady Vanishes*; Uncle Charlie em *Shadow of a doubt*; Bruno Antony em *Strangers on a train*; e Philip Vandamm em *North by Northwest*. Embora não possuam o poder de controlar a narrativa, como os narradores de Poe, esses 'vilões' possuem um 'ar' de refinamento e tem tal poder de charme que acabam por torná-los, de certa forma, atraentes e cativantes aos olhos do público. Uma vez que as narrativas hitchcockianas trabalham com essa transposição de poder narrativo – entre dispositivo cinematográfico e espectador – em certa medida, esses personagens

visivelmente perturbados acabam por ter alguma influência na percepção narrativa do espectador. O caso mais interessante desses 'vilões' nos filmes de Hitchcock:

Figura 5 – *Psycho* (1960)



Norman Bates é um caso bastante excêntrico, visto que sua ingenuidade e fato de ser debilitado emocionalmente geram sentimentos no espectador como pena e compaixão. Essa fragilidade, de certa maneira, explica a psicopatia por trás de sua figura. No entanto, as atrocidades cometidas ao longo da narrativa colocam em jogo essa compaixão. O espectador fica em dúvida entre condená-lo totalmente ou não. Seu distúrbio de dupla personalidade afeta a própria percepção da participação da personagem na trama, tal como havíamos discutido anteriormente baseado nos narradores de Poe, que isentam sua culpa (uma vez que possuem total controle sobre a estória), mas suscitam dúvida pelo caráter enviesado de seu relato.

As narrativas Chesterton, por outro lado, não dão tanto espaço a essa mescla tão marcante entre bem e mal num mesmo personagem. O forte catolicismo do escritor fica evidente na medida em que qualquer homem pode ser o mal e todos eles podem estar sujeitos à redenção e ao perdão divino. Contudo, na resolução dos casos dos contos do padre Brown a narrativa tende a definir certo maniqueísmo em relação às ações dos personagens, ou seja, bem e mal ficam muito bem característicos.

Isso nos leva a outra semelhança anteriormente mencionada, o catolicismo de Chesterton e Hitchcock. Não só a moral cristã, que de certa forma rege o comportamento narrativo dos personagens de ambos, também

temos uma construção atmosférica das circunstâncias que por várias vezes nos trazem lembranças simbólicas do cristianismo. No caso de Hitchcock, isso acontece por meio da organização e composição das próprias imagens em quadro, como no seguinte exemplo:

Figura 6 – *The Lodger* (1927)



Embora não seja feita qualquer relação direta entre o percurso narrativo do personagem com a narrativa bíblica de Jesus Cristo, o personagem, que é erroneamente acusado de um crime, passa por um processo de linchamento público – físico e moral – e é enquadrado numa posição que remete a imagem do Cristo crucificado. Além dessa, há também uma referência a *Pieta* de Michelangelo na sequência dessa cena, quando o protagonista é resgatado do linchamento:

Figura 7 – *The Lodger* (1927)



Poe, por outro lado, não costuma ser vinculado a nenhum tipo de representação religiosa. Embora seus personagens, sobretudo os narradores, costumem usar o vocativo God em alguns trechos narrativos, não há evidências de algum comportamento ou referência que faça alusão direta a figuras divinas e religiosas.

Em contrapartida, o estilo narrativo que é mais dado a análise de semelhanças entre os dois escritores e o diretor é, maiormente, as narrativas detetivescas. A obscuridade narrativa talvez seja um dos pontos mais coincidentes nesse quesito. Poe possui apenas três contos policiais, todos eles protagonizados por Dupin; Chesterton construiu boa parte de sua obra com base em histórias detetivescas, o mais famoso deles o Padre Brown. Ambos, Dupin e Brown, são reconhecidos por solucionar mistérios completamente enigmáticos e aparentemente insolucionáveis. Ao contrário, por exemplo, de Sherlock Holmes que soluciona diversos tipos de casos e tem a investigação como sua principal atividade, os personagens de Poe e Chesterton surgem como uma *deus ex-machina* nas narrativas com soluções extraordinárias. Esse detetive ocasional também ocorre em diversas narrativas hitchcockianas, as mais características são as protagonizadas por James Stewart em *Rope*, *Vertigo* e *Rear Window*.

Contos como *The Purloined Letter*, de Poe; *The Secret of Father Brown*, de Chesterton e o filme *Rear Window*, de Hitchcock ainda apresentam um método narrativo bastante peculiar. Narrativas como essas mostram a capacidade dos dois escritores e do cineasta de construir complexas estruturas narrativas capazes de modular ações pertinentes ao gênero detetivesco, embora seus detetives estejam manifestamente imóveis. Ou seja, os três investigadores em questão solucionam casos os quais eles não conseguem empiricamente averiguar as circunstâncias.

Isto é, embora as especificidades nos ajudem a entender a autoria por trás de cada obra, os diálogos temáticos e essas semelhanças narrativas nos ajudam a entender duas coisas: primeiro que, por trabalharem gêneros bastante semelhantes, eles irão, evidentemente, repetir padrões narrativos caros ao gênero em questão, como no caso da narrativa detetivesca; contudo, o segundo aspecto, no que diz respeito a essas semelhanças, como no caso do detetive imobilizado, tratam-se de características muito específicas que não são

necessariamente pertencentes aos padrões do gênero narrativo, mas, de outro modo, podem evidenciar a proximidade e o contato direto entre os autores.

III

A moralidade da transgressão: culpa e inocência em função do suspense

Um ato transgressor consiste numa ação que ultrapassa, viola, ‘transgride’ os limites da lei ou de uma norma social qualquer. Por isso, ao ansiar discutir a dicotomia *culpa* e *inocência* no âmbito de uma narrativa de suspense é essencial que falemos sobre essa ‘moralidade da transgressão’. No entanto, se a transgressão consiste em algo que desrespeita os preceitos e regras que governam as ações dos indivíduos em prol da justiça, como é possível haver uma moralidade da transgressão?

Quando discutimos anteriormente o *crime* e a *culpa* como uma *técnica de suspense*, colocamos em questão o fato de que, narrativamente, a culpa constitui aquilo que permanece pendente e irresoluto numa *crime fiction*. Isso pode ocorrer mesmo quando se sabe quem de fato cometeu o crime, pois, ainda que esteja claro que *fulano* empunhou a faca nas costas de *ciclano*, a culpa pode permanecer aberta até que se saiba quais motivos o levaram a cometer um crime, se ele agiu em autodefesa, em vingança, etc. Ou seja, ainda que matar seja, primordialmente, um crime, pode haver uma moralidade por trás do ato, a qual poderia absolver o agente de sua culpabilização. Pois, culpa

pressupõe punição e, portanto, um ato, supostamente amparado pela moral, não deveria ser passível de punição.

Evidentemente que, na vida real, um crime motivado por vingança seria juridicamente culpabilizado e punido, mas quando se trata de um caso ficcional, aquele que acompanha o desenrolar da história tende a relativizar com maior facilidade as ações de um personagem por mais incorretas e nocivas que elas possam ser. Isso ocorre devido ao contexto do universo ficcional em que somos inseridos enquanto leitores e espectadores. A consciência, bem como a ignorância, de pormenores que compõem a vida dos personagens são detalhes que compõem a técnica narrativa e fazem-nos desenvolver tanto empatia quanto repúdio a determinados personagens e, conseqüentemente, a suas ações.

Sendo assim, recuperamos as três grandes questões a respeito da culpa que são levantadas por Garrath Willians (2003, p. 431): “A quem ela é dirigida?”, “Quais perspectivas estão sendo admitidas no julgamento?” e “Como as responsabilidades estão sendo divididas?”. Essas perguntas serão essenciais para que possamos compreender como as transgressões são tratadas nas narrativas de Poe, Chesterton e Hitchcock, pois, elas abarcam conceitos básicos como *crime*, *transgressão*, *acusador*, *acusado*, *culpa* e *inocência*, que como analisamos previamente são ideias essenciais para a composição de uma *crime fiction*, para a elaboração de um técnica de suspense e, além disso, são temas caros às obras dos três artistas em foco.

Acima de tudo, as duas primeiras questões nos darão a devida noção da profundidade da dicotomia *culpa* e *inocência* no âmbito narrativo e o modo como o estilo e a estrutura narrativa são capazes de influenciar a percepção de culpa no leitor. Desse modo, aprofundaremos os conceitos derivados desses problemas ao analisar seu desenvolvimento nos contos de Poe e de Chesterton e no filme de Hitchcock.

3.1. Culpa vs Inocência

A primeira questão posta por Willians, “A quem ela (a culpa) é dirigida?”, propicia ao autor desenvolver o seu primeiro conceito a respeito do processo de culpabilização: *demonisation*. Essa ideia, que o autor define mais como uma caricatura do que como um conceito fechado, trabalha com percepção de que, geralmente, o simples fato de acusar alguém já o demoniza perante os olhos de terceiros. Nas próprias palavras do autor “It thus becomes, I suggest, very hard, if not impossible, for the culprit to respond to such responsibility attributions.”³⁸ (WILLIANS, 2003, p. 432), isto é, como veremos nos exemplos a seguir, a partir do momento que um acusador (*finger-pointer*) possui um forte indício que o permita formular um argumento a favor da culpabilização de alguém, esse acusado fica estigmatizado como culpado. No caso do filme *North by Northwest* (1959), de Hitchcock, quando o personagem Roger Thornhill – que já está num processo de fuga (caçada), na qual ele nem sabe direito do que está fugindo – se encontra na ONU e, por mero acaso, vira o suspeito de assassinar um embaixador, as evidências que se põem sobrepujam a inocência dele, como vemos na sequência a seguir:

Figura 8 – *North by Northwest* (1959)



³⁸ Torna-se, eu sugiro, muito difícil – se não impossível – para o culpado responder a tais atribuições de responsabilidade. Tradução nossa.



Nós, enquanto espectadores do filme, sabemos que Roger apenas conversava com o embaixador, e que colocou a mão na faca empunhada nas costas apenas buscando prestar socorro. No entanto, o que os outros personagens veem é um corpo cair esfaqueado e encontram Roger com a faca na mão. O estigma da culpa e a culpabilização de um grupo de pessoas, que supostamente testemunharam o ato, é mais forte do que a veracidade dos acontecimentos.

Como outro exemplo, no filme *The Lodger* (1927), a partir da suspeita do agente policial Joe (Malcolm Keen) de que o locatário Jonathan Drew (Igor Novello) seja o assassino em série que está aterrorizando a cidade, o desfecho do filme se orienta por uma completa demonização do protagonista pelos outros personagens – exceto por Daisy que está apaixonada por ele e acredita em sua inocência – e, em parte, pelos próprios espectadores, que ainda não possuem certeza, mas são paulatinamente induzidos pela estrutura narrativa a acreditar na culpa de Jonathan. Assim, como poderemos ver na sequência de frames a seguir, após a descoberta de fortes evidências de que Jonathan seja o assassino em série, ele passa a receber olhares pesados que direcionam o olhar do espectador para a figura acusada.

Figura 9 – *The Lodger* (1927)



Figura 10 – *The Lodger* (1927)



Figura 11 – *The Lodger* (1927)



Também é possível notar que a figura demonizada perde espaço de tela e fica cada vez mais enclausurado pelos acusadores, que ganham espaço no quadro – sempre com o mesmo semblante e sempre olhando para o acusado. O suspeito só volta a ganhar espaço em tela quando já está completamente cercado e rendido. O peso dos vários olhares recriminadores e a fraqueza da expressão de decepção de Jonathan são contrapontos que levam o espectador a duvidar da inocência do protagonista e tender cada vez mais a acreditar em sua culpa. Quanto às outras personagens a próxima sequência de frames mostra a capacidade desse potencial demonizador da acusação:

Figura 12 – *The Lodger* (1927)



Figura 13 – *The Lodger* (1927)



Figura 14 – *The Lodger* (1927)



Os proprietários da residência onde Jonathan é inquilino nem ao certo sabem no que se baseia a acusação dele, mas num mero plano e contraplano vemos a expressão mudar de assustados com o que está acontecendo para fortes acusadores com o mesmo semblante duro e pesado que havíamos observado na primeira sequência de frames. O ápice da demonização acontece quando a simples menção à acusação de Jonathan ser o assassino em série faz com que ele seja perseguido pela massa revoltada:

Figura 15 – *The Lodger* (1927)



O linchamento de Jonathan é a cena mais emblemática do processo de demonização que ele sofre. A essa altura da narrativa, os espectadores já estão cômnicos da inocência do protagonista, seja pelo relato do próprio Jonathan a Daisy sobre o que o levou até aquele lugar e as verdadeiras justificativas das evidências que o apontaram como suspeito, seja pelo anúncio de que o verdadeiro criminoso foi preso em flagrante em outro lugar. Desse modo, a cena do linchamento constrói imgeticamente essa onda prestes a esmagar alguém que é revelado inocente. A multidão se assemelha a uma força incontrolável. Portanto, a demonização é mais forte que a verdade dos fatos e, por isso, a cena se torna ainda mais angustiante aos olhos de quem assiste.

A segunda questão levantada por Willians, “Quais perspectivas estão sendo admitidas no julgamento?”, denomina um problema chamado: *tunnel vision* (‘visão de túnel’ ou ‘visão limitada’). De acordo com essa ideia, um processo de culpabilização corre o risco de ser completamente enviesado por uma das perspectivas admitidas no julgamento dos fatos. Willians expõe assim:

In the case of attributions of responsibility, the clear danger is that the culprit's perspective will fail to be considered. One obvious way to rationalize this exclusion is to assume one's judgment is untarnished by the complexities that perspectivity carries in its wake.³⁹ (Op. cit. p. 436)

Isto é, esses limites de perspectivas impostos podem decorrer, inclusive, da questão de demonização tratada anteriormente, além de casos em que há a prevalência do discurso acusatório de modo que o acusado não possui sequer o direito de se defender. Quem aponta o dedo, desvia o olhar de si e direciona para aquele que será, conseqüentemente, culpado. Consiste no problema do processo acusatório cujo *acusador* possui, tipicamente, o poder total, ou quase total, sobre a narrativa a ser julgada.

Dentre as ficções aqui abordadas a que está mais próxima desse processo problemático de culpabilização é o conto *The Black Cat* (1843), de Edgar Allan Poe. O narrador em primeira pessoa é certamente o principal

³⁹ No caso de atribuições de responsabilidade, o perigo evidente é que a perspectiva do culpado não seja considerada. Uma maneira óbvia de racionalizar essa exclusão é assumir que o julgamento de alguém ingênuo perante as complexidades que o perspectivismo traz à tona. Tradução nossa.

indício da ‘visão limitada’ que nós temos dos fatos. Ele controla cada minúcia do caso contado, possui o poder de qualificar, conceituar ponderar cada fato e, por isso, o processo de demonização do *gato* é tão forte. Ainda que o narrador assuma cada crime que ele próprio cometeu, o horror e aversão à figura do gato é tão bem detalhada e progressivamente construída que no final das contas parece completamente razoável aos leitores que ele tenha agido por pânico e, portanto, não teria culpa dos crimes cometidos.

Por isso, o narrador usa seu espaço de fala para se enaltecer e para legitimar o seu próprio discurso, os principais exemplos dessa característica são: “Yet, mad am I not”⁴⁰ e “From my infancy I was noted for the docility and humanity of my disposition”⁴¹. My tenderness of heart was even so conspicuous as to make me the jest of my companions” (POE, 2013, p. 235). Além disso, um detalhe que fica marcado ao longo da narrativa é o modo como o narrador muda a forma de se referir ao gato, destacam-se três momentos principais:

[...] and a **cat**. This latter was a remarkably large and **beautiful animal**, entirely black, and sagacious to an astonishing degree. In speaking of **his** intelligence [...] **Pluto** – this was the **cat’s** name – was my favorite **pet** and playmate. I alone fed **him**, and **he** attended me wherever I went about the house.⁴² (POE, 2013, p. 235-236)

[...] the **animal** evinced a disposition to accompany me. I permitted **it** to do so. [...] I avoided the **creature**.⁴³ (Idem, p. 238)

My next step was to look for the **beast** which had been the cause of so much wretchedness.⁴⁴ (Idem, p. 242)

Ou seja, o gato é um mero objeto do discurso do narrador/acusador que possui plenos poderes para manipular a narrativa a seu favor. Portanto, uma primeira leitura mais desatenta pode induzir o leitor à repugnância, medo e terror pela figura do gato, por mais que ele não faça nada além de existir na

⁴⁰ No entanto, louco não estou. Tradução nossa.

⁴¹ Desde minha infância sou conhecido pela docilidade e humanidade de minha natureza. Tradução nossa.

⁴² E um gato. Este último era um animal extraordinariamente grande e bonito, totalmente preto; sagaz em um grau surpreendente. Ao falar de sua inteligência [...] Pluto – este era o nome do gato – era meu animal de estimação favorito e companheiro de brincadeira. Eu só o alimentava, e ele me acompanhava onde quer que eu fosse pela casa.

⁴³ O animal mostrou disposição para me acompanhar. Eu permiti que ele fizesse isso. [...] Evitei a criatura.

⁴⁴ O meu próximo passo foi procurar a besta que causou tanta miséria. Tradução nossa.

história, a única personagem que comete crimes e atrocidades é o próprio narrador, o qual consegue manipular a visão dos leitores sobre os fatos.

“Como as responsabilidades estão sendo divididas?”, nessa terceira questão Willians apresenta o último de seus três problemas da culpabilização. Esse talvez seja o problema mais denso do ponto de vista filosófico da moral e da ética, pois, consiste no problema que o autor define como *scapegoating* ou *moral accounting*. Ou seja, já sabemos do poder que o acusador pode ter ao apontar o dedo para alguém, podendo demonizá-lo e direcionar a visão de quem acompanha o julgamento; mas em que nível o acusador e quem acompanha o julgamento também podem ter responsabilidade no processo de culpabilização? Culpar pode conceber uma culpa também?

No conto *The Honour of Israel Gow* (1910), de G.K. Chesterton, o inspetor de polícia Craven, o detetive Flambeau e o Padre Brown estão na mansão do Lord Glengyle para investigar o desaparecimento do mesmo. Não se sabe o que aconteceu e a única pessoa que pode ser vista na residência é o mordomo, Israel Gow, que é uma figura meio estranha e estúpida, responsável pelo suposto enterro do patrão. Levando em conta o enigma que possuem em mãos e as excentricidade das pistas dadas, nenhum dos três consegue levantar hipóteses sobre o que de fato ocorreu. Apenas Padre Brown consegue criar hipóteses malucas como piadas para ligar pistas tão estranhas. Contudo, em meio às dificuldade do caso, as suspeitas de Craven e Flambeau sobre a culpa do mordomo Gow vão aumentando com o passar da história:

[...](Craven) We have come here to find out whether he really lived here, whether he really died here, whether that red-haired scarecrow who did his burying had anything to do with his dying.⁴⁵ (Chesterton, 2012, p.81)

Em seguida, após descobrirem que a cabeça do corpo enterrado está faltando e, no dia seguinte, acharem a cabeça junto com as coisas de Gow, o caso fica mais nebuloso e as suspeitas sobre Gow mais fortes. Para Craven e Flambeau, que precisam fechar o caso, parece mais simples e óbvio jogar a

⁴⁵ Nós viemos aqui para descobrir se ele realmente morava aqui, se ele realmente morreu aqui, se aquele espantalho de cabelos ruivos que fez seu enterro tinha algo a ver com a sua morte. Tradução nossa.

responsabilidade para Gow, o caso só toma outro rumo com a perspicácia de Brown que assimila outros fatos e acaba por isentar a culpa do mordomo.

A suspeita errônea sobre Gow se justifica pelas premissas iniciais sobre culpa e erro incide na procura de um bode-expiatório por parte dos investigadores. Uma vez que há um possível crime e é preciso criar uma justificativa plausível para aquilo, alguém tem que ser culpado, como não há explicações melhores e mais razoáveis, os acusadores apontam o dedo para a única saída visível. Abrindo mão da verdade e da justiça para que a não resolução do caso seja sua responsabilidade.

Desse modo, fica-nos claro como o processo de culpabilização possui facetas problemáticas para a narrativa. Já vimos anteriormente como a relação crime e culpa é capaz de ajudar a elaborar uma técnica de suspense, no entanto, a partir desses três problemas colocados por Willians e os exemplos retirados das obras de Poe, Chesterton e Hitchcock, é possível ver como o suspense sustentado através do crime e da culpa consegue ser aprofundado dramaticamente pela violação do pressuposto da inocência. Isso ocorre, pois, toda vez que um processo de culpabilização é afetado por um problema, ele provavelmente irá acarretar no ferimento de direitos daquele que é acusado.

Embora tenhamos usado um exemplo de cada narrativa em cada tipo de problema, é importante falar também como esses três grandes problemas são interligados. Por exemplo, no caso do conto *The black cat* há não só o problema do 'visão de túnel', mas o gato também passa por um processo de 'demonização' acarretado pela própria limitação de perspectiva da narrativa. No caso do conto de Chesterton, *The honour of Israel Gow*, embora o narrador não seja enviesado como no caso de Poe, ele não nos fornece informações privilegiadas a respeito do caso, dando maior imparcialidade aos fatos narrados, porém, permite que as vozes do discurso façam por si só a demonização da figura de Gow – que não possui voz alguma, apenas existe na narrativa, tal qual o gato preto.

Ou seja, o que fica visível nesse embate entre *culpa vs inocência* é que o poder acusatório sobrepõe-se a qualquer pressuposto de inocência. Sua força cresce como uma bola de neve narrativa abafando qualquer voz que o acusado possa ter. A inocência é esmagada e, para o leitor/espectador, essa é uma das maiores fontes de angústia e temor.

Tendo em vista essa noção a respeito dos problemas do processo de culpabilização de uma transgressão e sabendo que a perseguição a um inocente é um dos temas mais caros a cinematografia de Hitchcock, entraremos na segunda parte deste capítulo na qual esse embate entre *culpa vs inocência* será analisada como alicerce de uma obscuridade moral por trás de uma transgressão que compõe um 'grande' suspense.

3.2. A obscuridade moral: o grande suspense

Em seu livro *Beyond Aesthetics*, Noel Carroll dedica um capítulo inteiro ao que ele denomina *The Paradox of Suspense*, de todas as referências utilizadas em nosso estudo essa talvez seja a que nos ajudará a explicar melhor nossa hipótese sobre o processo de criação do suspense hitchcockiano a partir das influências literárias de Edgar Allan Poe e Gilbert Keith Chesterton.

Quando CARROLL diz que “Suspense, as I am using the term, is an emotional response to narrative fictions.”⁴⁶ (2003, p. 256), ele está, de certo modo, corroborando os principais conceitos de suspense sobre os quais trabalhamos ao longo do nosso estudo até aqui. Assim, retomando ideias desenvolvidas ao longo do primeiro capítulo, o *suspense* consiste nesse estado de indefinição no qual as ligações entre o público – leitor e espectador – e uma obra narrativa são os geradores de emoções como *medo, angústia, horror, etc.* Esse estado de indefinição é o que Carroll chama de ‘incerteza’ e diz que “Uncertainty is a necessary condition for suspense. When uncertainty is removed from a situation, suspense evaporates.”⁴⁷ (Idem, p. 255).

Discutimos, ainda no primeiro capítulo, a maneira como uma *crime fiction* estabelece o funcionamento de uma técnica de suspense a partir da manipulação entre *crime* e *culpa*. Isto é, a partir do momento que um universo ficcional é abalado por algum tipo de transgressão (assassinato, conspiração,

⁴⁶ Suspense, como eu aqui é abordado, é uma resposta emocional à narrativas ficcionais. Tradução nossa.

⁴⁷ Incerteza é uma condição necessária para o suspense. Quando a incerteza é removida de uma situação, o suspense se evapora. Tradução nossa.

roubo, etc.) ocorre, pela *mise en intrigue* como colocaria Baroni (2006), o desencadeamento de uma emoção narrativa que pode ser tanto o suspense, a curiosidade ou a surpresa – conforme a narratologia de Baroni. De acordo com as reflexões que desenvolvemos, há um tensionamento, um afunilamento, no universo ficcional que é capaz de prender a atenção do leitor e levá-lo a se questionar sobre o andamento da narrativa.

Quando Baroni diz “Les «signaux de suspense» rejoindraient donc la notion de «retard» ou de «réticence textuelle» que Barthes rattachait au code héménéutique et qui structurait séquentiellement le récit par l’attente et le désir de la résolution.”⁴⁸(2006, p. 95), fica mais fácil de relembrarmos que essa perturbação demanda tanto nas personagens quanto nos leitores e espectadores a demanda por uma responsabilização pela transgressão cometida. Se há um crime, alguém deve ser culpado. Portanto, estabelece-se uma reticência narrativa que é sustentada pela expectativa de que alguém seja devidamente culpado. Ou seja, constitui-se a dúvida e a incerteza, pressuposto que Carrol define como requisito para o suspense.

No entanto, vimos também que o processo de culpabilização está sujeito a diversos percalços, de modo que a sede de justiça está sujeita a vícios em seu processo no tocante ao poder de fala e ao arbítrio da opinião pública. Dessa maneira, o seu processo de avaliação pode conceder um julgamento que tende a reprimir o ponto de vista do acusado, conseqüentemente motivando uma condenação anterior à completa apreciação dos fatos bem como a determinação de um bode-expiatório que é culpado apenas em razão do fato de que alguém tem que ser.

Ao retomarmos o problema de *tunnel vision* proposto por Williams, sobretudo em meio ao exemplo retirado do conto *The Black Cat*, de Poe, é possível em termos de estudo narrativo compará-lo ao conceito de **contrato subjetivante** proposto por Fiorin, de acordo com o qual “[...] o texto representa o mundo, mas essa representação só pode ser feita pela subjetividade humana.” (2008, p. 203). Dessa maneira, o fato do narrador ser em primeira pessoa é o aspecto mais marcante dessa propriedade do conto de Poe. Assim,

⁴⁸ Os "sinais de suspense" juntariam-se à noção de "atraso" ou "relutância textual" que Barthes se relacionou com o código hemenêutico e que estruturou sequencialmente a narrativa pela expectativa e o desejo da resolução. Tradução nossa.

os vestígios do narrador conduzindo a narrativa é praticamente completo. Desde a sintomática mudança no modo como o narrador se refere ao gato, começando por um nome, Pluto, e pelo uso dos pronomes **his**, **him** e **he** que são particularidades de expressão as quais denotam a intimidade e afeição pelo animal, tornando-o uma figura quase humana; em seguida, dos primeiros episódios de conflito com Pluto até o momento em que surge o segundo gato, o narrador passa a se referir aos animais usando termos como **the cat** e **creature** e o uso do pronomes sofre uma mudança para **it** e **its**, o que no idioma inglês representa uma troca significativa, pois, no discurso, o gato deixa de ter características e qualidade de *ser* para virar uma coisa, um objeto; por fim, o gato sofre sua completa mutação no discurso do narrador e passa a ser **the beast**.

Como o conto consiste integralmente no depoimento de um único personagem, todos os enunciados são individuais e, portanto, transmitem a individualidade do personagem. Ao expressar frases como “My next step was to look for the beast which had been the cause of so much wretchedness” (POE, p. 242) e “My heart beat calmly as that of one who slumbers in innocence.” (Idem, p. 243) o narrador utiliza o predomínio de sua voz para influenciar a perspectiva do leitor. Por isso, a autoridade do narrador que possui o poder de escolher o que e como narrar é fator determinante no processo de demonização do gato que ocorre ao longo da estória – com o assentimento do próprio leitor.

Um momento bastante emblemático é quando o narrador agride o gato pela primeira vez:

One night, returning home, much intoxicated, from one of my haunts about town, I fancied that **the cat** avoided my presence. I seized **him**; when, in **his** fright at my violence, **he** inflicted a slight wound upon my hand with **his** teeth. [...] I took from my waistcoat-pocket a penknife, opened it, grasped the **poor beast** by the throat, and deliberately cut on of **its** eyes from the socket. [...] ⁴⁹(Idem, p. 236)

⁴⁹ Uma noite, ao chegar em casa bastante embriagado, depois de um de meus passeios sem destino através da cidade, imaginei que o gato estava evitando minha presença. Agarrei-o à força; e então, assustado por minha violência, ele infligiu uma pequena ferida em minha mão com os dentes. [...] Tirei um canivete do bolso de meu colete, abri a lâmina, agarrei a pobre besta pela garganta e deliberadamente arranquei da órbita um de seus olhos. Tradução nossa.

É interessante perceber como a troca no uso dos pronomes é bastante brusca nesse momento, num mesmo parágrafo o gato é inicialmente referido como **he** e, por fim, tratado por **it**. Além disso, nesse trecho da estória acontece um raro instante em que o narrador assume alguma culpa pelo evento trágico narrado. Ele declara sua própria embriaguez e diz no parágrafo seguinte “When reason returned with the morning [...] I experienced a sentiment half of horror, half of remorse, for the crime of which I had been guilty”⁵⁰ (Idem, p. 236) é o único momento da narrativa em que o narrador expressa sua culpa por algo, mas a ocasião é, de certa maneira, relativizada pela ciência de que ele não estava plenamente consciente quando cometeu tal violência.

O suspense de *The Black Cat* consiste no desenvolvimento da ideia de que há apenas um culpado pela série de tragédias narradas, o gato preto. Esse é o ponto de vista que é passado pelo depoimento do narrador. Exceto quando relata a experiência de violência fundamentada pelo estágio de embriaguez, o narrador sempre culpa a presença do gato e algum tipo de *spirit of Perverseness* (Idem, p. 236) evocada pela presença do animal. Ou seja, na sequência de acontecimentos trágicos e aterrorizante – “[...] these events have terrified – have tortured – have destroyed me” (Idem, p.235) – o processo de culpabilização do gato é dado de forma parcial, o que pode, de certa maneira, induzir uma interpretação demonizada da figura do animal por parte do leitor. Portanto, uma leitura que não se atenha a esses detalhes de parcialidade terá como resultado a satisfação das incertezas do suspense narrativo por meio da condenação do gato preto, que será considerado uma espécie de figura mística e diabólica.

O conto *The honour of Israel Gow*, de Chesterton, empreenderá pelo tipo de contrato objetivante estipulado por Fiorin (2008, p. 203), assim a relação entre o mundo e o homem acontece através da imposição da realidade do universo sobre a ótica humana. Ou seja, cada um desenvolverá seu próprio entendimento, mas todos terão como base uma realidade que é singular e neutra.

⁵⁰ Quando a manhã me trouxe de volta à razão. [...] experimentei um sentimento misto de horror e de remorso pelo crime que havia cometido. Tradução nossa.

Assim o narrador se distancia de qualquer tomada de partido em relação aos personagens e ao processo de culpabilização por conta do desaparecimento do Lord Glengyle. O narrador apenas dá os fatos servindo muito mais como um canal do que como um comunicador de fato. Como podemos ver nos seguintes trechos abaixo, retirados das descrições feitas pelo narrador, é possível notar que sua atuação limita-se a descrever as ações e os cenários onde elas ocorrem, bem como a caracterização de seus devidos personagens.

A stormy evening of olive and silver was closing in, as Father Brown, wrapped in a grey Scotch plaid, came to the end of a grey Scotch valley and beheld the strange castle of Glengyle.⁵¹ (CHESTERTON, 2012, p. 78)

As Father Brown passed through the dim garden and came under the shadow of the chateau, the clouds were thick and the whole air damp and thundery.⁵² (Idem, p. 79)

He paused a moment and listened to the wailing of the wind in the turrets. Then he said [...] ⁵³ (Idem, p. 82)

The London detective spoke suddenly in a high crowing voice that was meant to be conversational and cheery.⁵⁴ (Idem, p. 85)

'The Earl of Glengyle', said Brown sadly, and looked down heavily at the skull.⁵⁵ (Idem, p. 87)

Desse modo, o leitor recebe maior autonomia para produzir sua própria perspectiva dos fatos. Os personagens ganham poder em sua voz e assim temos três personagens que dividem as atribuições de investigadores e acusadores em cena. Portanto, o leitor recebe uma quantidade maior de informações – que são dadas e não interpretadas – podendo filtrá-las de acordo com suas próprias perspectivas e convicções sobre os fatos narrados.

⁵¹ Uma noite com tons de oliva e prata se aproximava carregada de trovões, enquanto Padre Brown, enrolado em uma capa escocesa de lã cinza, chegava ao fim de um cinzento vale escocês e contemplava o estranho castelo de Glengyle. Tradução nossa.

⁵² Quando Padre Brown passou pelo jardim sombrio e ficou à sombra do castelo, as nuvens estavam espessas e toda a atmosfera estava carregada de umidade e de trovões. Tradução nossa.

⁵³ Ele parou um momento e ouviu os assovios do vento nas torres. Então ele disse... Tradução nossa.

⁵⁴ O detetive de Londres falou de repente com uma voz de canto alto que deveria ser conversacional e alegre. Tradução nossa.

⁵⁵ O conde de Glengyle – disse Brown com tristeza, e olhou sombrio para o crânio. Tradução nossa.

Uma única pessoa permanece sem voz ao longo da narrativa e tem apenas seus comportamentos avaliados e julgados pelos outros personagens que compõem a estória, Israel Gow. No entanto, vale frisar que esse silenciamento do personagem é feito pelos próprios agentes investigadores que em nenhum momento pensaram na possibilidade de interrogar ou ouvir a versão do principal suspeito da transgressão investigada. Como essa mudez forçada do possível culpado decorre das próprias ações dos agentes em cena, não é possível delegar ao narrador a responsabilidade pelo problema ocorrido no processo de culpabilização.

Com essas informações podemos perceber que a metodologia de suspense empreendida no conto de Chesterton acontece com maiores possibilidades de incertezas, que serão escolhidas ou não pelo próprio leitor, que irá avaliar os discursos de cada personagem – exceto aquele que não possui voz –, desse modo, o leitor se questiona sobre qual discurso lhe parece mais convincente e lógico, porém, se guia por duas grandes incertezas: uma tentando compreender o que aconteceu e outra buscando ocupado pelo acontecido.

Ao contrário do conto de Poe, no qual é relatado uma versão do que aconteceu e a incerteza se desdobra sobre quem seria o culpado, a estória de Chesterton precisa entender primeiramente o que pode ter acontecido para então julgar se de fato existe um culpado e se sim quem é.

De maneira análoga, se fossemos comparar as narrativas a um caso real, é possível identificar a narrativa de Chesterton como um processo de investigação mais completo, afinal se trata de um conto detetivesco; ao passo que o conto de Poe, corresponde a um único depoimento, no qual sequer existe um interrogador, não existe apuração dos fatos. Essa diferença é decorrente, sobretudo, da escolha da voz narrativa; correspondente aos tipos de contrato narrativo mencionados por Fiorin.

Por último, chegamos ao filme *The Lodger*, de Hitchcock, em termos de contrato enunciativo, o diretor se dispõe do que Fiorin determina como “contrato semiótico” (2008, p. 206-209), assim a relação do homem para com o universo ficcional é completamente mediado pela linguagem. A imagem fílmica concentra os esquemas de expressão e as estruturas de conteúdo. Dado que o espectador vê o que se passa, o narrador fílmico é mais explícito e claro do

que no caso do narrador literário. Enquanto que o narrador de Poe é uma pessoa atuante no universo ficcional e o narrador de Chesterton é quase que o próprio mundo por si só, o narrador de Hitchcock é parte da própria linguagem e, uma vez que o que é visível e igual a todos os espectadores, o diretor opta por valorizar o conhecimento privilegiado que seu público possui. Ou seja, tanto no exemplo do filme *The Lodger* quanto no filme *North by Northwest*, o espectador enquanto *voyeur* e testemunha dos fatos desempenha um papel 'atuante' na narrativa, na medida em que detém um conhecimento 'maior' dos fatos narrados do que os próprios personagens.

Portanto, há no narrador hitchcockiano uma fusão entre os narradores de Poe e Chesterton e o espectador atua ativamente na narrativa como uma parte constituinte enquanto observador. A partir dessa atuação como testemunha por parte do espectador que Hitchcock renova o embate entre *culpa* e *inocência*, pois, o público, em geral, já possui a consciência de quem é o verdadeiro culpado e de quem é o inocente. Por isso, o suspense narrativo não se desenrola completamente focado na questão sobre quem é o culpado da transgressão, porque esse problema é resolvido prematuramente; porém, um suspense ainda maior surge narrativamente, uma indefinição moral estabelece-se na narrativa e o espectador se põe a fazer novos questionamentos: O inocente será definitivamente culpado pelo crime? O verdadeiro culpado sairá impune?

Como uma testemunha ocular dos fatos sobre os quais não possui poder de ação ou de fala para interferir no andamento dos fatos, o espectador torna-se um cúmplice de uma injustiça que progride diante de seus olhos. Dessa fusão de metodologias narrativas das ficções literárias de Poe e Chesterton que Hitchcock consegue construir sua estrutura narrativa cinematográfica. Enquanto que um leitor de *The Black Cat* e *The Honour of Israel Gow* atua como um juiz a apurar a consistência dos fatos e decidindo seu ponto de vista no processo de culpabilização, o espectador de *The Lodger* desempenha o papel de testemunha até que a impossibilidade da linguagem o transforme num cúmplice.

Considerações Finais

Nossa análise do cotejo das obras de Poe, Chesterton e Hitchcock nos permitiu explorar diversos pontos pertinentes ao estudo do suspense. A partir do conceito de crime foi possível apontar considerações sobre um gênero peculiar tanto à literatura quanto ao cinema. Averiguamos as características fundamentais da *crime-fiction* e atestamos a importância dos três autores para o estabelecimento de uma linguagem e de uma estrutura ao gênero. Além disso, nesse momento ainda exordial de nossa pesquisa, pudemos vislumbrar os primeiros quebra-cabeças que se apontaram e que o estudo da interação três artistas tão prolíficos nos demandaria uma completa investigação. Assim, a partir das reflexões sobre a representação do crime, tentamos caracterizar uma possível estética do suspense na qual a meticulosidade com que o corpo da obra ficcional é criado visa em cada momento o seu efeito derradeiro; bem como, fundados em conceitos de recepção literária, é essencial que o 'prazer do medo' almejado pelo leitor ou espectador da obra seja amparado por sua percepção estética, permitindo que ele possa usufruir emoções – empiricamente ruins – consciente de sua segurança.

A partir das reflexões em torno dos conceitos de *crime-fiction*, suspense e medo, questionamos a maneira pela qual a dicotomia *crime* e *culpa* serve como base da técnica de suspense bastante peculiar a Poe, Chesterton e Hitchcock. Foi possível, então, concluir nesse primeiro momento, que o crime serve como fator de desequilíbrio num determinado universo narrativo e se constitui como mecanismo eficaz para prender a atenção do leitor e do espectador, suscitando-lhe diversas dúvidas e emoções sobre o prosseguimento da narrativa. O peso da culpa torna-se questão central, assim como a indecisão sobre o verdadeiro culpado do crime cometido mantém o suspense em funcionamento ao longo da narrativa.

Em seguida, enveredamos nossa investigação para dentro das obras de Poe, Chesterton e Hitchcock, utilizando como base os conceitos debatidos até então. Assim, considerando o suspense, o medo, o crime e a culpa como ponto de partida, realizamos um levantamento de semelhanças temáticas e estéticas

nas composições narrativas dos três autores. Investigando os contextos históricos e socioculturais em que cada um deles cresceu e se desenvolveu como homem e como artista, nossa pesquisa identificou diversos pontos em comum no tocante a influências artísticas e estéticas que colaboraram para a união desses três nomes como centro de uma escola do gênero narrativo ligada ao crime e ao suspense. Com base na análise das relações temáticas levantadas, pudemos examinar tanto as semelhanças quanto as especificidades entre os contos de Poe e de Chesterton e os filmes de Hitchcock. Desse modo, foi possível concluir que, embora as especificidades das obras de cada um dos autores mostrem que eles possuem uma autoria e singularidade estética própria, a ideia de que Hitchcock surge no cinema carregando metodologias narrativas e estéticas provindas da literatura de Poe e Chesterton se confirma, especialmente, quando observamos que o jogo entre crime e culpa de sua cinematografia mescla particularidades narrativas observadas nas obras dos dois literatos.

Com base nas definições prévias de *crime*, *culpa* e *suspense* e na análise geral das obras de Poe, Chesterton e Hitchcock, conseguimos chegar ao ponto central de nossos estudos e, assim, discutir como a oposição entre *culpa* e *inocência* trabalham em função da técnica de suspense. A dita obscuridade moral que é desencadeadora do ‘grande’ suspense seria, sobretudo, na obra de Hitchcock, uma confluência entre os métodos narrativos de Poe e Chesterton. Assim, a partir de nossa hipótese de uma possível cadeia de influências estético-narrativas entre Poe, Chesterton e Hitchcock, concluimos que o diretor inglês consegue, a partir da união entre o relato perturbado do narrador em primeira pessoa de Poe e o modo narrativo meticuloso e distante do narrador em terceira pessoa de Chesterton, construir sua própria técnica de suspense.

Além disso, nossas reflexões sobre culpa e inocência a partir da ficção, seja ela literária ou cinematográfica, nos permite pensar o modo como a sociedade lida com as implicações do processo de culpabilização na realidade de nossa sociedade. Portanto, uma leve análise de programas policiais, páginas de jornais e outros grandes meios de comunicação mostram como a culpabilização é uma prática constante do ser humano, pois, os crimes e os erros são todos eles passíveis de culpa.

Bibliografia

- ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe – um homem em sua sombra**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- BARONI, Raphaël. **La tension narrative – Suspense, curiosité et surprise**. Paris: Édition du Seuil, 2007.
- _____. **Passion et Narration**. *Protée*, v. 34, n. 2-3, p. 163-175, 2006.
- BLOOM, Harold. **Bloom's Modern Critical Views – G.K. Chesterton**. Nova Iorque: Chelsea House Publishers, 2006.
- BOYD, David; PALMER, R. Barton. **After Hitchcock**. Austin: University of Texas Press, 2006.
- CARROL, Noel. **Beyond Aesthetics**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. **The complete Father Brown Stories**. Londres: Penguin, 2012.
- COLARD, Christine. **Crime de sang et scènes capitales – Essai sur l'esthétique romantique de la violence**. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- CUPCHIK, Gerald C. **Emotion in aesthetics: Reactive and reflective models**. *Poetics*, v. 23, n. 1-2, p. 177-188, 1995.
- DEUTELBAUM, Marshall; POAGUE, Leland. **A Hitchcock reader**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.
- DIJKSTRA, Katinka; ZWANN, Rolf A.; GRAESSER, Arthur C.; MAGLIANO, Joseph P. **Character and reader emotions in literary texts**. *Poetics*, v. 23, n. 1-2, p. 139-157, 1995.
- ECO, Umberto. **Tratado Geral da Semiótica**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FREUD, Sigmund. *O inquietante*. In: _____. **Obras Completas. v. 14**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GOTTLIEB, Sidney. **Hitchcock por Hitchcock**. Coletânea de textos e entrevistas. Traduzido por Vera Lúcia Sodré. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

KONSTAN, David. **Em defesa de Crespo, ou o suspense como uma emoção estética**. Traduzido por Marcus Reis e Fernando Santoro. *Aisthe*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 1-16, 2008.

LEITCH, Thomas; POAGUE, Leland. **A companion to Alfred Hitchcock**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.

LIMA, L.C.(Org.); JAUSS; ISER; STIERLE. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LIMA, Maria Antônia. **The Abyss attraction in Poe, Hitchcock and Neil Gaiman**. Disponível em: <http://biblioteca.versila.com/3291066> acesso em 06/09/2016.

LEHNE, Moritz; KOELSCH, Stefan. **Toward a general psychological model of tension and suspense**. *Frontiers in psychology*, 11 Fev. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00079> acesso em 04/09/2016.

MAY, Charles E. **Edgar Allan Poe: a study of the short fiction**. Boston: Twayne, 1991.

MELL, Jacques M. van. **Representing emotions in literature and paintings: a comparative analysis**. *Poetics*, v. 23, n. 1-2, p. 159-176, 1995.

PAINE, Scott Randall. **Chesterton e o Universo**. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

POE, Edgar Allan. **The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe**. Londres: Bounty Books, 2013.

QUINTO, Manuel. *Hitchcock y los escritores*. **El ciervo**, ano 48, n. 584, p. 11-12, 1996.

RZEPKA, Charler; HORSLEY, Lee (Org.). **A companion to Crime Fiction**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

SANTOS, Marcelo Moreira. **Poética fílmica – o exemplo de Alfred Hitchcock**. 2012. 256 f. Tese (Doutorado – Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2012.

SCANLON, T. M. **Moral Dimensions**. Londres : Belknap Press, 2008.

SILVA, Odair José Moreira da. **O suplício na espera dilatada: a construção do gênero suspense no cinema**. 2011. 318 f. Tese (Doutorado – Linguística Geral) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

TAN, Ed. S. H. *Film-induced affect as a witness emotion*. **Poetics**, v. 23, n. 1-2, p. 7-32, 1995.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut: Entrevistas**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Garrath. **Blame and Responsibility**. Springer, New York, v. 6, n. 4, p. 427-445, 2003.

YANAL, Robert J. **The paradox of suspense**. *British Journal of Aesthetics*, Oxford, v. 36, n. 2, p. 146-158

ZILLMANN, Dolf. **Mechanisms of emotional involvement with drama**. *Poetics*, v. 23, n. 1-2, p. 33-51, 1995.

ANEXOS

Anexo 1



Anexo 2



Anexo 3

