

VERTIGENS

o duplo na obra de Edgar Allan Poe e de Alfred Hitchcock

Alexandre Rodrigues da Costa
UFMG

RESUMO

Este texto analisa as obras de Edgar Allan Poe e de Alfred Hitchcock, mostrando como literatura e cinema aproximam-se e articulam um lugar onde realidade e ficção se confundem.

PALAVRAS-CHAVE

literatura, cinema, medo, morte

Quase dois séculos estão entre Edgar Allan Poe e Alfred Hitchcock. No entanto, nada nos impede de compará-los, de colocar suas obras lado a lado, buscando não a mera tradução de temas da literatura para o cinema, mas tentando articular um espaço entre essas artes, onde seja possível romper com as fronteiras que, a princípio, as separam. Isso tudo sem esquecer as diferenças de época que se colocam entre os dois artistas, além, é claro, a importância que cada um teve especificamente em sua arte.

Edgar Allan Poe (1809-1849) notabilizou-se como um dos maiores poetas e contistas americanos. Com Poe, aquilo que se denominava como romance negro ou romance gótico se renovou. Ao invés de se deter em longas narrativas, Poe buscou a síntese, a história curta. O conto surgiu-lhe, assim, como uma forma de concentrar o mistério, a tensão e o medo, oferecendo ao leitor acontecimentos com os quais pudesse se identificar. Daí que seus contos sejam narrados em primeira pessoa, pois ao serem expostos como testemunhos, as realidades que eles delineiam ganham uma presença regida ao mesmo tempo por um raciocínio quase matemático e uma por subjetividade que se torna, aos nossos olhos, ambígua. Mas foi graças a Charles Baudelaire que a obra de Poe não ficou restrita às fronteiras norte-americanas, pois as traduções que de seus contos surgiam em muitos países foram feitas sobre a tradução do poeta francês e não sobre o original inglês. Tal resgate é muito parecido com aquilo que François Truffaut realizaria, bem mais tarde, sobre a obra Alfred Hitchcock.

Como Edgar Allan Poe, Alfred Hitchcock (1899-1980) é um daqueles raros artistas que é conhecido como inventor de um gênero, no caso o suspense. Seus cinquenta e três filmes o notabilizaram como o cineasta das multidões. De nada valia a perfeição estética sem a comunhão com o espectador — era o que de certa forma pensava Hitchcock. No entanto, isso fez com que seus filmes fossem vistos apenas como puro entretenimento. Foi necessário que Truffaut, através de uma série de entrevistas com o diretor, mostrasse que seus filmes eram mais do que isso. Eles apontavam para uma angústia e desespero muito próximos aos filmes de Ingmar

Bergman, pois havia por trás de cada imagem uma consciência da importância do espectador não simplesmente como um número na bilheteria, mas como parte constitutiva do filme no momento em que sua cumplicidade era necessária. Tudo isso apontando para uma inquietação, que é bom lembrar, Truffaut já explicitava na introdução às suas célebres entrevistas a Hitchcock:

Se se admite, na época de Ingmar Bergman, aceitar a idéia de o cinema não ser inferior à literatura, creio que é preciso classificar Hitchcock — mas, de fato, por que classificá-lo? — na categoria dos artistas inquietos como Kafka, Dostoievski, Poe.¹

A aproximação que Truffaut faz entre Hitchcock e os escritores acima citados, como podemos notar, baseia-se na inquietação que suas obras provocam em nós. Mas em que consistiria tal inquietação? Se nos detivermos, por exemplo, na obra de Edgar Allan Poe, percebemos que, assim como na de Hitchcock, há um fascínio pelo vazio e pela morte, o abismo que atrai ao mesmo tempo que causa repulsa. Em ambos artistas os grandes temas são o estranho, o terror e a angústia que se inserem no cotidiano, a partir dos quais a realidade se deforma e se oferece aos personagens. Talvez, por isso, as mesmas palavras que o escritor Jacques Cabau usa para assinalar a diferença do conto de Edgar Allan Poe dos contos de terror clássico, aqui sirvam também para Alfred Hitchcock:

O conto de Poe é o contrário do conto de terror clássico. Em lugar de lançar um indivíduo normal num universo inquietante, Poe larga um indivíduo inquietante em um mundo normal. Nada acontece ao herói; ele é que acontece ao mundo. (...) O herói é medusado pela sua própria visão. Uma vez apanhado nos seus próprios mecanismos de fascinação, é arrastado para a engrenagem da obsessão.²

Lendo a citação acima, como não pensar nos inúmeros personagens dos filmes de Hitchcock, que, atormentados pelos fantasmas de sua própria consciência, se entregam a um desejo que, por fim, se revela obsessão? Não é exatamente o que ocorre com Scottie Ferguson, personagem interpretado por James Stewart em *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), que, sofrendo de acrofobia, se torna obcecado pela sócia da mulher que amava? Nesse filme, que pode ser visto como uma síntese de toda obra de Hitchcock, encontramos várias imagens que compõem também o universo de Poe, sendo que uma delas é a que diz respeito ao duplo. Em *Um corpo que cai*, o duplo é uma mulher confundida com outra que já morreu, até que no final descobrimos que as duas são uma só. No entanto, antes de pensarmos que o duplo possa ser meramente um artifício sem propósito, é sempre bom lembrar o que Jean-Luc Godard dizia a respeito de Hitchcock:

Hitchcock é acusado de usar demasiadamente seus artifícios. Mas desde que ele os mostra, eles deixam de sê-lo. Seus artifícios, na realidade, são as colunas de uma maravilhosa arquitetura projetada para desafiar sem temor nosso olhar.³

¹ TRUFFAUT. *Hitchcock e Truffaut – entrevistas*, p.20.

² CABAU. *Edgar Poe par lui même*, p.189.

³ GODARD em *Cahiers du cinéma*, n.64, p.100.

Poe, da mesma forma que Hitchcock, usa o artifício “para desafiar sem temor nosso olhar”, apontando para a própria escrita e para aquele que a lê. Em *A queda do solar de Usher*, tal artifício surge já no título, no qual a palavra *Usher* pode ser lida como uma montagem de vários pronomes (us, she, he, her) ou, em seu sentido literal, como alguém que indica o lugar no teatro. As duas leituras complementam-se, pois como veremos mais à frente, o conto aponta para uma espécie de entrelaçamento entre os personagens e para uma reflexão do próprio narrar, uma vez que as referências à arte se tornam um artifício através do qual o estranho, o inusitado e o mórbido surgem. O título do conto de Poe equivale à abertura de *Um corpo que cai*, no qual Alfred Hitchcock aponta o tema central do filme, a obsessão por uma mulher, a partir do *close* de um olho, do qual emerge a primeira imagem relacionada ao título: uma espiral. A utilização de um narrador em primeira pessoa em *A queda do solar de Usher* não acontece por acaso, ela tem a mesma função da câmera em *Um corpo que cai*, que é, antes de mais nada, a de nos transformar em *voyeurs*, pois para que o terror ou o suspense ganhe forma é necessário que não apenas nos identifiquemos com os personagens, mas sintamos seus medos, temores, angústias, como se estivéssemos ao seu lado ou se fôssemos eles. No caso de Hitchcock, o suspense surge quando o espectador tem acesso a informações que os personagens ainda não tiveram. Mas o que importa é que tal princípio supõe a existência de um leitor ou espectador em constante interação com a obra. Daí que para ambos artistas o extraordinário deva ser aquilo que se encontra no nosso cotidiano, aquele sentido de estranhamento que temos quando confundimos sonho e realidade. Sentido que o próprio Alfred Hitchcock mostra como se deve alcançar, durante uma entrevista à imprensa em Hollywood, em 1947:

Estou pronto a proporcionar ao público choques morais benéficos. A civilização tornou-se tão protetora que já não nos é possível conseguir instintivamente o calafrio. Por isso, a fim de nos desentorpecer e recuperar nosso equilíbrio moral, é preciso provocar esse choque artificialmente. O cinema me parece ser o melhor meio de alcançar esse resultado.⁴

Mas se o artifício, descrito por Hitchcock, tem como meta buscar a participação do espectador, ele também assinala uma reflexão voltada para os limites entre arte e ficção. Um dos pontos que chama mais a atenção no desenrolar de *A queda do solar de Usher* é o constante uso de referências à arte de modo geral. O narrador, em visita a seu amigo de infância, Roderick Usher, nos narra sua estranha percepção dos fatos que sucedem naquela casa: a angústia que lhe gera a visão do Solar de Usher, o encontro com o anfitrião, cujo rosto possui uma compleição cadavérica, a morte da irmã gêmea de Usher, que amplia as perturbações deste. Tudo isso compõe aquilo que poderíamos denominar como a primeira parte do conto. A segunda parte, que se inicia logo após a morte da irmã de Usher, tem como pano de fundo uma série de inserções no mundo da arte, que estão ligadas diretamente aos acontecimentos presenciados pelo narrador: o poema que Usher recita tem o nome de “O Palácio Assombrado” — o quadro que pinta apresenta “o interior de uma adega, ou túnel, imensamente longo e retangular, com paredes baixas, polidas, brancas sem interrupção ou ornamento”,⁵ o que nos lembra o interior de uma cripta — e os livros, segundo o narrador,

⁴ HITCHCOCK em TRUFFAUT. *Hitchcock e Truffaut – entrevistas*, p.121.

⁵ POE. *Ficção completa, poesias e ensaios*, p.250.

que durante anos tinham formado não pequena parte da existência mental do inválido — estavam, como é de supor-se, de perfeito acordo com esse caráter de visionário. Analisávamos juntos obras tais como *Vertvert et Chartreuse*, de Gresset; o Belphegor, de Maquiavel; *O céu e o Inferno*, de Swedenborg; *A Viagem Subterrânea* de Nicolau Klimm, de Holberg; a *Quiromancia*, de Robert Flud, de Jean d’Indaginé e de La Chambre, a *Viagem no Azul*, de Tieck, e a *Cidade do Sol*, de Campanella.⁶

Todas essas referências acabam por culminar na inserção da própria arte na realidade, como ocorre quando o narrador se detém na leitura de um velho volume intitulado *Mad Trist* (A Assembléia dos Loucos), de Sir Launcelot Canning. A leitura se desenvolve paralelamente às ações que se passam em torno dos dois personagens, de tal forma que os sons narrados no velho romance encontram eco na realidade até culminarem na aparição da “figura elevada e amortalhada de Lady Madeline de Usher”, que através da descrição do narrador, podemos concluir que havia sido enterrada viva.

A própria concepção de *Um corpo que cai* tem muito a ver com o seu enredo: Hitchcock, frustrado por não poder contar com a participação de Vera Miles em seu filme (a atriz ficara grávida pouco tempo depois), vale-se de Kim Novak, a quem tenta, de certa forma, transformar na atriz que o decepcionou.⁷ A transformação de uma mulher na imagem de uma morta e o fracasso de tal projeto é a idéia fixa de Scottie Ferguson. Encarregado por um velho amigo de vigiar sua mulher, Madeleine, cujo estranho comportamento faz temer com que se suicide, Scottie acaba se apaixonando por ela, mas em razão de sua vertigem não consegue impedi-la de se lançar do alto de um campanário. Abalado, por se sentir responsável pela morte de Madeleine, Scottie encontra na rua uma sócia da morta, Judy. Ficamos sabendo que Judy na verdade é a própria Madeleine. Tudo não passou de um plano: ela não era a mulher, mas a amante do amigo de Scottie, e quem caiu do alto do campanário foi a mulher legítima, já morta. Sabendo da enfermidade de Scottie, os amantes o utilizam como testemunha de um suicídio, já que ele não poderia subir as escadas do campanário. Judy se deixa levar pela obsessão de Scottie em transformá-la na imagem da morta. Munidos de uma informação que Scottie não possui, a de que Madeleine e Judy são a mesma pessoa, passamos os minutos finais do filme temendo o que acontecerá quando Scottie descobrir a verdade. Ele descobre e, obrigando Judy a subir as escadas do campanário, consegue superar sua vertigem. No entanto, Scottie perde novamente aquela a quem amava, ao presenciar a queda de Judy.

Assim, como em *A queda do solar de Usher*, podemos perceber que em *Um corpo que cai* a idéia do duplo não é um fim em si mesmo. Ao contrário, ela comprova as palavras de E. M. Cioran, segundo as quais “um ser sem duplicidade não possui profundidade e mistério; não esconde nada. Só a impureza é sinal de realidade”.⁸ Daí

⁶ POE. *Ficção completa, poesias e ensaios*, p.251-2.

⁷ Valemo-nos, aqui, da observação que fez François Truffaut sobre *Um corpo que cai*: “A atriz que vemos na tela é uma substituta e isso torna o filme tanto mais curioso quanto essa substituição constitui o próprio assunto do filme: um homem sempre apaixonado por uma mulher que ele acredita morta esforça-se, quando o acaso o recoloca na presença da desaparecida, por recriar a primeira imagem. (...) Compreendi que um corpo que cai ganhava ao ser visto assim: um diretor obriga uma atriz substituta a imitar a atriz inicialmente escolhida”. TRUFFAUT. *Hitchcock e Truffaut – entrevistas*, p.192.

⁸ CIORAN. *Breviário de decomposição*, p.29.

que através do duplo seja possível explorar os limites da realidade e da imaginação, apagando a tênue linha que os separa através da inserção do extraordinário no cotidiano, como observou Inácio Araújo:

Que este procedimento nos lembre muitos contos de Edgar Allan Poe (e seus casos de catalepsia), não desonra nosso autor: como o americano, ele atinge aqui o apogeu da arte clássica (que implica imitação) e num mesmo gesto a ultrapassa, afirmando a supremacia da construção sobre o realismo e a verossimilhança.⁹

Essa realidade onde vida e morte, finito e infinito se entrecruzam e fundam a ilusão, Hitchcock expõe já na primeira seqüência do filme, na qual a perseguição de um criminoso pela polícia sobre os telhados de San Francisco ganha contornos de um pesadelo. Tais contornos se intensificam ainda mais quando Scottie começa a seguir Madeleine. Em um dado momento, Scottie a encontra no museu, frente ao quadro de uma mulher chamada Carlotta, que descobrimos ser antepassada de Madeleine, cujo fantasma, agora, supostamente a atormenta. Scottie, fascinado, observa o quadro: as espirais formadas pelo coque de Carlotta são as mesmas de Madeleine. Estamos no domínio dos equívocos e a arte parece cada vez mais se inserir na realidade como “a fantástica possibilidade de que em um mesmo espaço coincidam um objeto e sua imagem total”.¹⁰ No entanto, o que prevalece, em *Um corpo que cai* e *A queda do solar de Usher*, é a realidade sendo desfeita segundo sua imagem, pois Madeleine e Lady Madeline de Usher vagam no mundo como fantasmas, através de uma memória que não quer se apagar. Memória estéril, que ao se manter como erro, faz da imagem, segundo Maurice Blanchot, “essa outra região onde a distância nos detém, essa distância que é então profundidade não viva, indisponível, lonjura inapreciável que se torna como que a potência soberana e derradeira das coisas”.¹¹ E isso, inevitavelmente, nos coloca frente à ausência, ao medo, que a imagem, dissipando o mundo, nos oferece. A partir desse momento, o que temos é um lugar onde nada se fixa, onde o encontro com o outro aproxima-se do sonho. Logo após o suicídio de Madeleine, Scottie sonha com o quadro de Carlotta. Nele, vê detalhes que chamam sua atenção e colocam-no frente a uma sepultura vazia, que se revela um abismo no qual ele acaba caindo. Scottie novamente é traído pelas imagens, pelo inacessível que surge como obra de arte. Talvez, por isso, o sonho, agora não mais lugar de refúgio, faça com que a culpa de Scottie seja também um encontro com a morte que, nas palavras de Clément Rosset, “significa o fim de qualquer distância possível de si para si, tanto espacial quanto temporal, e a urgência de uma consciência consigo mesmo”.¹²

Assim, em *Um corpo que cai* e em *A queda do solar de Usher*, o Além se projeta no cotidiano e torna condição absoluta o jogo entre realidade e ficção, no qual perda e salvação se complementam, aprisionando duas consciências simultâneas e opostas: a imagem de si mesmo e a do outro. Espelho no qual o olhar se torna vertigem e a obsessão pela simetria, pelo idêntico, “repete à sua maneira a impossibilidade de jamais

⁹ ARAÚJO. *Alfred Hitchcock*, p.75-6.

¹⁰ CASARES citado por ARAÚJO. *Alfred Hitchcock*, p.192.

¹¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.263.

¹² ROSSET. *O real e seu duplo*, p.70.

restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria o eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato”.¹³ Porque o que nos fascina no duplo não é o inverso, o contrário, mas a ausência que ele representa, a partir da qual o olhar perde-se na distância, mergulha na escuridão, de tal forma que o que temos

já não é a possibilidade de ver mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera — sempre e sempre — numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de um visão eterna.¹⁴

É o que acontece, por exemplo, na famosa seqüência do beijo, em *Um corpo que cai*. Nela, Scottie obriga Judy a ceder a um último capricho para enfim se transformar em Madelaine (capricho que consiste em prender o cabelo num coque). No exato momento em que ela sai do banheiro, as luzes do neon verde da placa do hotel que a iluminam nos dão a impressão de que Madelaine está vindo do reino dos mortos. Nessa seqüência, a ilusão se torna mais convincente do que a realidade, apesar de Scottie pressentir que a mulher que está beijando seja realmente Madeleine. Por isso, podemos dizer que o que predomina em *Um corpo que cai* e em *A queda do solar de Usher* é a batalha entre a ficção e a vida, a aparência e a verdade. Como comenta Bodo Fründt em seu livro sobre Hitchcock, “Scottie quer a ilusão, mas não quer ser prevenido sobre isso, age como espectador do cinema que quer se deixar enganar”,¹⁵ pois “pode-se mesmo dizer que os diversos personagens do filme são aspectos de uma única pessoa... o espectador”.¹⁶ Somos todos *voyeurs*, e o fato de estarmos vendo com os olhos de outro não nos impede de sermos ainda mais cruéis, a ponto de nos tornarmos obcecados por estas ilusões que a literatura e o cinema nos oferecem.

Talvez, por isso, apenas uma ilusão possa desfazer a própria ilusão. Scottie percebe a mentira de Judy quando a vê refletida no espelho, usando o colar que havia pertencido a Carlotta. Como no quadro de Carlotta, o espelho é um ponto de distorção, ele revela o que se esconde à sua frente, pois, pela primeira vez, Judy e Madeleine ficam cara a cara e isso é testemunhado por Scottie, que tem seu sonho destruído. Eis que a ilusão dá lugar à realidade. Segundo Noel Simsolo:

Em *Vertigo* Scottie mata Madeleine após ter vencido sua vertigem. Ele a mata realmente? Sim, porque arranca as máscaras a que se dedicara compor e rejeita o que sua nova companhia fez. Apaixonado por uma imagem, não pode aceitar que ela não seja reencarnação desta imagem.¹⁷

Reencarnação que acontece de forma similar em *A queda do solar de Usher*, quando o narrador se depara com a visão assustadora de Lady Madeline de Usher vindo do além e que “com um grito profundo e lamentoso, caiu pesadamente para a frente, sobre seu irmão, e, em seus estertores agônicos, violentos e agora finais, arrastou-o consigo para o chão, um cadáver, uma vítima dos terrores que ele mesmo antecipara”.¹⁸

¹³ ROSSET. *O real e seu duplo*, p.65.

¹⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.23.

¹⁵ FRÜNDT. *Alfred Hitchcock e seus filmes*, p.161.

¹⁶ FRÜNDT. *Alfred Hitchcock e seus filmes*, p.171.

¹⁷ SIMBOLO. *Alfred Hitchcock*, p.96.

¹⁸ POE. *Ficção completa, poesias e ensaios*, p.257.

Nesse momento, como Scottie, de *Um corpo que cai*, o narrador presencia o encontro dos duplos, com o detalhe de que ele é o próprio espelho onde a realidade e a ficção se encontram, e onde nossos medos se projetam. E Scottie, como o pintor do conto *O retrato oval*, de Poe, é um artista que não se contenta com o modelo. Ele quer desfazer a realidade para que esta se adeqüe aos seus desejos. Assim, ao mergulhar Judy numa imagem perdida, Scott a transforma em sombra, semelhança por trás da qual nada existe, reflexo sobre o qual Maurice Blanchot nos instiga com algumas perguntas:

O reflexo não parece sempre mais espiritual do que o objeto refletido? Não é, desse objeto, a expressão ideal, a presença liberta da existência, a forma sem matéria? E os artistas que se exilam na ilusão das imagens, não têm por tarefa idealizar os seres, elevá-los à sua semelhança desencarnada?¹⁹

Mas a ilusão também não deve ter fim junto com a vertigem que a provoca? Vertigem que oscila entre o terror e o suspense. É quando Scottie vence finalmente seu medo de altura que Madeleine morre. Morre ao dar um passo em falso, ao se assustar com a sombra que vem em sua direção. Seria a morte ou a sua própria mentira espelhada no vazio? Madeleine/Judy não chega a descobrir, pois é enganada por algo mais terrível do que a ilusão que proporcionou a Scottie: a realidade. Realidade que se oferece, naquele momento, como fruto de uma culpa e de uma fantasia, uma vez que a mentira, no momento em que é revelada a Scottie, torna-se a única coisa a que Judy pode se agarrar. Daí que reste a Judy apenas ver desaparecer seu reflexo, “saber que é incapaz de demonstrar a sua existência por si mesma: a última prova, a prova pela própria coisa, que pensava-se guardar como trunfo decisivo, mas que lhe é para sempre vedado”.²⁰

Nesse sentido, se Judy confunde-se com Madeleine, passando a ser uma mulher forjada pela fantasia e pela morte, ela nada mais é que uma imagem onde nada se firma, distante do mundo e, no entanto, ainda no mundo. Judy, ao se distanciar de Scottie para depois se deixar capturar por ele, torna-se não apenas uma lembrança dos reinos dos mortos, mas um fantasma, no instante em que, tornada imagem, se converte num reflexo mais real do que o objeto refletido. Sob olhares que insistem em mantê-las cativas, tanto Judy quanto Lady Madeline de Usher caminham entre o mundo dos vivos como se a realidade estivesse à margem, segundo E. M. Cioran, “uma realidade invisível, mas interiormente verificável, uma presença insólita e imutável, que se pode conceber a todo instante e que nunca nos atrevemos a admitir, e que só tem atualidade antes de sua consumação: é a morte.”²¹ Há uma fala em *Rebecca* (1940), de Hitchcock, que ilustra muito bem isso: “você acredita que os mortos possam voltar para observar vivos?” Variações em torno desse tema podem ser encontradas ao longo de outros filmes de Hitchcock ou dos contos de Poe e apontam para a apropriação que os vivos fazem dos mortos, quando estes perdem aquilo que os diferencia do mero estado de coisa, “porque a assunção jubilosa de si mesmo, a presença verdadeira de si mesmo, implica necessariamente a renúncia ao espetáculo de sua

¹⁹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.257.

²⁰ ROSSET. *O real e seu duplo*, p.81.

²¹ CIORAN. *Breviário de decomposição*, p.19.

própria imagem”.²² Pela sua ausência, os mortos tornam-se a obsessão dos vivos, daqueles que duvidam da própria existência. Daí que o medo seja o elemento que desperte o observador, o *voyeur*, colocando-o frente a um espetáculo que se afirma pela dúvida, pela impossibilidade de discernir o que é realidade ou ficção. Não será o que nos quer dizer Roderick Usher:

Morrerei — disse ele —, devo morrer nesta loucura deplorável. Estarei perdido assim, assim e não de outra maneira. Temo os acontecimentos do futuro, não por si mesmos, mas por seus resultados. Estremeço ao pensar em algum incidente, mesmo o mais trivial, que possa influir sobre essa intolerável agitação da alma. Na verdade, não tenho horror ao perigo, exceto no seu efeito positivo: o terror. Nessa situação enervante e lastimável, sinto que chegará, mais cedo ou mais tarde, o período em que deverei abandonar, ao mesmo tempo, a vida e a razão, em alguma luta com esse fantasma lúgubre: o MEDO.²³

Eis que a sanidade, a busca pela certeza, se dá no combate com o medo. É ele a medida de toda dúvida, o que nega ou afirma a realidade. Em *Um corpo que cai*, Scottie vence seu medo de altura e assim conquista sua humanidade, mas para isso ele precisa teatralizar seu trauma ao subir, pela segunda vez, as escadas do campanário. Só a partir daí é que ele pode desmascarar a mentira de Judy, dando-lhe uma morte verdadeira. Em *A queda do solar de Usher*, o medo triunfa sobre Roderick Usher. Este, ao contrário de Scottie, não tem consciência de suas próprias fraquezas, pois sua condição mental coloca-o frente a situações que ele não consegue discernir se são partes ou não de suas superstições. Por isso, é a partir do narrador que a encenação ganha forma. Como participante dos acontecimentos, seu ponto de vista nos coloca no lugar privilegiado da ação. No entanto, seu um olhar minucioso revela detalhes ambíguos, sinais que apontam para a hesitação de sua narrativa. Daí que seu testemunho oscile entre a nossa crença e a nossa desconfiança, de maneira que quando o solar desaba no final do conto, “a realização da linguagem coincide com o seu desaparecimento, em que tudo se fala, tudo é fala, mas em que a fala já não é mais do que a aparência do que desapareceu, é o imaginário, o incessante e o interminável”.²⁴

Se o medo pode ser visto como uma forma de ficcionalizar, teatralizar, é porque tanto na obra de Poe quanto na de Hitchcock ele delinea “a representação mais clara de um mundo de pesadelos, retratando o *eu* interior das pessoas”.²⁵ Com relação a Hitchcock, tal mundo ganhará contornos mais intensos em filmes como *Psicose* (*Psycho*, 1960) ou *Os Pássaros* (*The Birds*, 1963), nos quais a cumplicidade do espectador se torna tão valorizada quanto a do leitor nos contos de Poe. É através do medo que ela surge como esse estranho lugar onde as falsas expectativas predominam, onde o jogo se realiza não apenas entre o artista e sua obra, mas tendo também o leitor e o espectador como participantes. Pois é no medo que sentimos, segundo Baudelaire,

²² ROSSET. *O real e seu duplo*, p.77.

²³ POE. *Ficção completa, poesias e ensaios*, p.248.

²⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.38.

²⁵ FRÜNDT. *Alfred Hitchcock e seus filmes*, p.49.

o absurdo se instalando na inteligência e governando-a com uma lógica espantosa; a histeria usurpando o lugar da vontade, a contradição estabelecida entre os nervos e o espírito, e o homem descontrolado, a ponto de exprimir a dor por meio do riso.²⁶

As palavras de Baudelaire inevitavelmente nos levam a uma reflexão sobre o medo, de maneira que não estaríamos errados, se o tratássemos como uma forma de equilíbrio moral, uma “emoção nobre”, expressão usada por Truffaut num comentário sobre a obra de Hitchcock, o qual reproduzimos aqui para concluir este trabalho:

A verdade é que não perdoamos Hitchcock por nos fazer sentir medo e por almejar apenas isso. No entanto, considero o medo uma “emoção nobre” e acho que fazer sentir medo pode ser “nobre”. É “nobre” confessar que se sentiu medo e que se sentiu prazer nisso. Mais dia menos dia, apenas as crianças terão essa nobreza.²⁷



²⁶ BAUDELAIRE. O homem e a obra, p.50.

²⁷ TRUFFAUT. *Hitchcock e Truffaut – entrevistas*, p.123.

ABSTRACT

This text analyzes the works of Edgar Allan Poe and Alfred Hitchcock to show how literature and cinema approach and articulate a place where the line between reality and fiction becomes thin.

KEY-WORDS

literature, movies, fear, death

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Inácio. *Alfred Hitchcock*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BAUDELAIRE, Charles. O homem e a obra. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesias e ensaios*. Org. e trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CABAU, Jacques. Edgar Poe par lui même. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesias e ensaios*. Org. e trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1997.
- CASARES, Bioy. In: ARAÚJO, Inácio. *Alfred Hitchcock*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CIORAN, E. M. *Breviário de decomposição*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- FRÜNDT, Bodo. *Alfred Hitchcock e seus filmes*. São Paulo: Ediouro, 1992.
- GODARD, Jean-Luc. Cahiers du Cinéma, n. 64, nov. 1956. In: NOEL, Simbolo. *Alfred Hitchcock*. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- HITCHCOCK, Alfred. In: TRUFFAUT, François. *Hitchcock e Truffaut – entrevistas*. Trad. Maria Lucia Machado. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesias e ensaios*. Org. e trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 1997.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Trad. José Thomaz Brum. São Paulo: L&PM, 1988.
- SIMBOLO, Noel. *Alfred Hitchcock*. Rio de Janeiro: Record, 1969.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock e Truffaut – entrevistas*. Trad. Maria Lucia Machado. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- TRUFFAUT. *Os filmes de minha vida*. Trad. Vera Adami. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.