

# A FILOSOFIA DO SUSPENSE: DIÁLOGOS ESTRUTURAIIS ENTRE EDGAR ALLAN POE E ALFRED HITCHCOCK

THE PHILOSOPHY OF SUSPENSE: STRUCTURAL DIALOGUES BETWEEN EDGAR ALLAN POE AND ALFRED HITCHCOCK

Elaine Barros Indrusiak<sup>1</sup>

**Resumo:** *Este artigo investiga a relação estrutural entre contos góticos de Edgar Allan Poe e filmes de suspense de Alfred Hitchcock à luz das “Teses sobre o conto”, de Ricardo Piglia. As obras ficcionais e críticas de Poe definiram as bases do conto como gênero, mas sua influência pode ser percebida também em outras narrativas, particularmente no cinema de Hitchcock. A fim de obter unidade de efeito e manipular o leitor, Poe constrói uma dupla estrutura narrativa que gera e intensifica tensão. Essa mesma estrutura pode ser verificada em alguns dos mais célebres filmes de suspense hitchcockianos, e a análise de entrevistas e ensaios do diretor britânico revela preocupações de ordem estética anteriormente abordadas por Poe. Assim, Hitchcock não apenas revisitou temas e motivos das histórias góticas de Poe, mas adaptou às telas a estrutura narrativa característica dos contos, empregando-a como base de seu suspense cinematográfico.*

**Palavras-chave:** Edgar Allan Poe; Alfred Hitchcock; teoria do efeito; suspense narrativo.

**Abstract:** *This article investigates the structural relationship between Edgar Allan Poe's gothic short stories and Alfred Hitchcock's suspense feature films in the light of Ricardo Piglia's "Thesis on the short story". Poe's fictional and critical works set the foundations for the short story as a genre, but his influence may be also felt in other narrative forms, particularly in Hitchcock's cinema. In order to grant unity of effect and to manipulate the reader, Poe builds a double narrative structure which generates and enhances tension. This same structure may be found in some of Hitchcock's most celebrated suspense films, and the analysis of his interviews and essays reveals aesthetic concerns previously addressed by Poe. Therefore, Hitchcock not only revisited themes and motifs found in Poe's gothic tales, but he adapted to the screen the narrative structure characteristic of short stories, using it as foundation for his cinematographic suspense.*

---

1 Doutora em Letras pela UFRGS. Professora permanente do PPG-UFRGS.

**Keywords:** Edgar Allan Poe; Alfred Hitchcock; theory of the effect; narrative suspense.

Na introdução à sua antológica entrevista com Alfred Hitchcock, François Truffaut classifica o diretor britânico como um dos “artistas da angústia”, ao lado de Kafka, Dostoiévsky e Poe (TRUFFAUT, 2004, p. 31). Posteriormente, em um ensaio autobiográfico, o próprio Hitchcock afirmaria sua admiração por Poe, reconhecendo a semelhança entre seu status como mestre do suspense e a reputação do poeta, contista, crítico literário e editor norte-americano: “se eu estivesse fazendo ‘Cinderela’, todo mundo iria procurar pelo cadáver. E, se Edgar Allan Poe tivesse escrito ‘A Bela Adormecida’, procurariam pelo assassino” (HITCHCOCK, 1997, p. 145)<sup>2</sup>. Não é de hoje, portanto, que se apontam e analisam afinidades entre esses dois artistas. Curiosamente, no entanto, as muitas investigações nesse sentido costumam orbitar os temas comuns, os motivos góticos, o simbolismo, a psicologia de personagens e narradores, em suma, o conteúdo das obras, elementos comuns que, por vezes, saltam aos olhos nesse diálogo intersemiótico<sup>3</sup>. Paradoxalmente, mesmo já estando demonstrado que forma e conteúdo não constituem instâncias estanques em textos artísticos, os aspectos formais das narrativas desses dois autores não costumam ser aproximados, ainda que, isoladamente, cada um deles conte com rica fortuna crítica de ordem estrutural e formal. Procurando preencher tal lacuna, a exposição que segue aproxima as estruturas narrativas de contos góticos de Poe e filmes de suspense de Hitchcock, a fim de demonstrar a recorrência de uma articulação de relatos em paralelo. Esse recurso narrativo é apontado pelo contista argentino Ricardo Piglia (2004) como o cerne do conto, mas, como se verá, parece já não estar restrito ao gênero literário, constituindo a base do que convenciamos chamar “suspense narrativo”.

As “Teses sobre o conto”, de Piglia, propõem uma instigante investigação acerca do tratamento literário que alguns dos maiores contistas ocidentais poderiam ter dado à seguinte anotação, encontrada em um caderno de Anton Tchekov: “Um homem em Monte Carlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se” (PIGLIA, 2004, p. 89). Segundo Piglia,

2 No original: if I was making “Cinderella,” everyone would look for the corpse. And if Edgar Allan Poe had written “Sleeping Beauty,” one would look for the murderer. (Minha tradução)

3 Para uma visão mais detida das relações temáticas entre os autores, ver Perry (2004).

A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito. Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma do conto. Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias. (ibid., p. 89)

Independentemente das singularidades e dos traços estilísticos que cada artista emprestaria aos contos, Piglia sustenta que os diferentes tratamentos narrativos podem ser agrupados em apenas duas categorias, definidas em função da relação entre os dois relatos narrados: a dos contos “clássicos”, como os de Poe, e a dos contos modernos, ou contemporâneos, que englobaria obras como as de Tchekov, James Joyce e Sherwood Anderson, entre outros. Basicamente, a distinção entre tais grupos se dá pela forma como o autor manipula a tensão entre os dois relatos em desenvolvimento. O conto clássico,

[...] narra em primeiro plano a história 1 (o relato do jogo) e constrói em segredo a história 2 (o relato do suicídio). A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. (ibid., p.89-90)

A vertente contemporânea, por sua vez, elimina a surpresa e atenua o caráter enigmático, “trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais alusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (ibid. p.90).

Observe-se, no entanto, que, embora textos artísticos de qualquer extensão e em quaisquer linguagens possam apresentar diversos níveis de significação, revelando profundas e complexas ponderações e indagações por trás de histórias aparentemente simples, a estrutura dupla apontada por Piglia não deve ser confundida com o metafórico ou o simbólico, uma vez que

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história que se conta de modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço

dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. (ibid., p. 91)

Evidentemente, pode-se questionar a universalidade de tal concepção de conto, como, de resto, quaisquer afirmações totalizantes acerca de categorias literárias. Da mesma forma, não se pode afirmar que o conto seja o único gênero literário em que o desenvolvimento de um relato mascara a existência de uma história mais profunda. Como demonstrado por Kathrin Rosenfield (2010), a análise da “estranha” tradução de *Antígona* por Hölderlin trouxe à superfície do drama uma trama tensa e de suspense genuinamente hitchcockiano que, por séculos, passara despercebida aos tradutores do texto clássico. Entretanto, a exemplificação apresentada por Piglia confere robustez às teses não apenas por revelar as peculiaridades estilísticas de consagrados contistas, mas por apontar a centralidade e recorrência de uma dupla narrativa no conto literário, observação até então não realizada formalmente, mas já aludida na teoria do iceberg de Hemingway (1971), sugerida no paralelo com o boxe feito por Cortázar (1993), e, acima de tudo, coerente com os princípios criativos elencados por Poe em “A Filosofia da Composição” e em resenhas literárias, textos fundadores do que se convencionou chamar a “teoria do efeito”. Nesse sentido, as teses de Piglia não apenas revelam a estrutura e lógica internas da obra ficcional de Poe, mas também complementam e lançam luz sobre o pensamento teórico-crítico desse artista cuja influência na literatura ocidental não deve ser subestimada. Na ausência de uma teoria que sustentasse seu fazer ficcional, Poe

tomou emprestadas ideias teóricas daqueles gêneros que possuíam uma história crítica, como o drama e a poesia, e as aplicou ao formato de conto gótico então popular. Os seguintes elementos genéricos são os mais importantes de que Poe fez uso: (1) a estrutura convencional e ritualística do drama; (2) a unidade metafórica e autossuficiente do poema lírico; (3) a técnica de verossimilhança do romance do século XVIII; (4) o ponto de vista e o tom unificador do ensaio do século XVIII; e (5) a espiritualidade subliminar e a técnica projetiva dos velhos romances fantásticos e das histórias góticas. Ao somarmos a isso a concepção de uma prosa que assume a forma espacial da pintura, o que Poe sugeriu em

sua resenha de Hawthorne de 1842, temos a base para uma nova forma genérica. (MAY, 1994, p. 14)<sup>4</sup>

Some-se a isso o fato de Poe sempre ter sido um escritor eminentemente popular, fato que potencializa ainda mais sua centralidade no âmbito do conto literário e das narrativas góticas. Com isso, pode-se aventar a hipótese de que o emprego disseminado da dupla estrutura narrativa apontada por Piglia seja fruto de influência de suas obras, e como obras artísticas não se deixam deter por fronteiras ou convenções genéricas, é grande a probabilidade de que se verifique tal influência também em textos narrativos de natureza não literária. Influência e intertextualidade, como já fartamente demonstrado pela Literatura Comparada, são fenômenos que independem de contatos diretos e verificáveis; a eventual constatação de tais contatos, no entanto, os torna praticamente irrefutáveis; ainda assim, tais diálogos devem ser apontados nos textos, e não em meras inspeções de bibliotecas e acervos pessoais. Nesse sentido, ainda que a sólida fortuna crítica acerca de afinidades entre Hitchcock e Poe e a confessa admiração do diretor pela obra do poeta sejam fortes indícios de influência, a comprovação da existência de um diálogo em nível estrutural entre as obras desses dois grandes artistas demanda uma criteriosa análise de seus textos e concepções narrativas.

Após ser elevado à categoria de *auteur* pelos críticos dos *Cahiers du Cinéma*, e contando com a celebridade conferida pelas séries televisivas *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1961) e *The Alfred Hitchcock Hour* (1962-1965), Hitchcock passou a gozar de autoridade para expressar suas ideias, crenças, experiências e preferências quanto à criação cinematográfica, legando-nos farto material para o estudo de sua obra artística. Em linhas gerais, o que se desprende facilmente da leitura desse material é a preocupação, por parte do diretor, de mobilizar todos os recursos cinematográficos em função da maximização do efeito sobre o público:

---

4 No original: [...] borrowed theoretical ideas from those genres that did possess a critical history, such as drama and poetry, and applied them to the gothic tale form that was popular during his time. The following generic elements are the most important ones Poe made use of: (1) the conventionalized and ritualized structure of the drama; (2) the metaphoric and self-contained unity of the lyric poem; (3) the technique of verisimilitude of the eighteenth-century novel; (4) the point of view and unifying tone of the eighteenth-century essay; and (5) the spiritual undercurrent and projective technique of the old romance and the gothic story. When you add to these the notion of prose assuming the spatial form of painting, which Poe suggested in the 1842 Hawthorne review, you have the basis for a new generic form. (Minha tradução)

[...] sou inimigo do virtuosismo. É preciso somar técnica e ação. Não se trata de colocar a câmera num ângulo que provoque o entusiasmo do cinegrafista. A única pergunta que me faço é se a instalação da câmera neste ou naquele lugar dará à cena sua força máxima. A beleza das imagens, a beleza dos movimentos, o ritmo, os efeitos, tudo deve ser submetido e sacrificado à ação.

[...] Minha principal satisfação é que o filme agiu sobre o público, e disso eu fazia muita questão. Em *Psicose*, o tema me importa pouco, os personagens me importam pouco, o que me importa é que a montagem dos fragmentos de filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo o que é puramente técnico conseguiram arrancar berros do público. Creio que para nós é uma grande satisfação usar a arte cinematográfica para criar uma emoção de massa. (TRUFFAUT, 2004, p. 101; 287)

Poe, por sua vez, não gozou de tamanhos reconhecimento e visibilidade; ainda assim, os ensaios, resenhas e cartas em que expôs suas concepções literárias não apenas lançam luz sobre seu meticuloso trabalho criativo, mas revelam a enorme afinidade com o pensamento do “mestre do suspense” que, no século XX, o substituiria na arte de manipular públicos a partir de enredos minuciosamente construídos em prol de efeitos impactantes e duradouros. Observe-se que, ainda em 1842, ao resenhar contos de Nathaniel Hawthorne, Poe já sustentava concepções semelhantes às de Hitchcock, defendendo uma rigorosa economia na articulação do texto, onde nenhum elemento ou recurso supérfluo deve ser aceito:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A idéia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. (POE, 2004)

Curiosamente, no entanto, a despeito de sua vasta contística e da existência de tais textos em que elabora suas concepções literárias, Poe também não teve o mesmo reconhecimento conferido a Hitchcock no que tange às suas habilidades narrativas. Mesmo gozando de popularidade entre leitores de histórias de terror e do apreço de poetas simbolistas, até bem recentemente, Poe teve suas opções estilísticas reiteradamente depreciadas no âmbito das literaturas de língua inglesa. Embora seja tentador apontarmos “preconceito contra literatura popular” como a causa de tal descrédito, o estudo de Scott Peeples (2004) acerca da recepção de Poe dá margem a uma hipótese bem mais plausível e menos “conspiratória”: o fato de que boa parte da crítica voltada a aspectos formais e estruturais da obra de Poe debruçou-se sobre sua poesia e pouca atenção deu aos seus contos. Embora tal opção possa parecer um tanto equivocada, tendo em vista a dimensão da contística de Poe na literatura ocidental, é preciso frisar que, tanto à época de Poe quanto à dos *new critics*, a poesia gozava de maior prestígio literário do que o conto. Tendo em vista que o próprio autor muito se esforçou para ser reconhecido como poeta, tal recorte não parece ser inteiramente descabido. Infelizmente, no entanto, boa parte dessa crítica de orientação formalista ecoou, em maior ou menor grau, a nada elogiosa apreciação da obra de Poe feita por Aldous Huxley em ensaio sintomaticamente intitulado *Vulgarity in Literature*:

A substância, em Poe, é refinada; é sua forma que é vulgar. Ele é, por assim dizer, um dos Cavalheiros da Natureza, tristemente amaldiçoado com incorrigível mau gosto. Ao mais sensível e elevado homem do mundo seria difícil perdoarmos, digamos, a ostentação de um anel de diamante em cada dedo. Poe faz o equivalente a isso em sua poesia; percebemos a gafe e trememos. É quando Poe tenta ser demasiadamente poético que sua poesia assume seu tom peculiar de mediocridade. (apud PEEPLES, 2004, p. 64)<sup>5</sup>

Não nos cabe aqui debater quão acertadas ou equivocadas são tais ressalvas ao estilo rebuscado de Poe. Apesar de majoritariamente voltadas para a produção poética do escritor, críticas dessa natureza, sustentadas

5 No original: The substance of Poe is refined; it is his form that is vulgar. He is, as it were, one of Nature's Gentlemen, unhappily cursed with incorrigible bad taste. To the most sensitive and high-souled man in the world we should find it hard to forgive, shall we say, the wearing of a diamond ring on every finger. Poe does the equivalent of this in his poetry; we notice the solicism and shudder. It is when Poe tries to make it too poetical that his poetry takes on its peculiar tinge of badness. (Minha tradução).

por luminares das letras anglófonas, acabariam por respingar também sobre sua prosa ficcional, a qual foi, por muitos anos, percebida como “arte para deliciar a alma de uma jovem doméstica” (WINTERS apud PEEPLES, 2004, p. 66)<sup>6</sup> e não como “literatura para homens maduros” (ibid.). Sem dúvida alguma, os flagrantes preconceitos de gênero e de classe revelam mais a respeito de Yvor Winters do que acerca de Poe; ainda assim, comentários desse tipo influenciaram profundamente a recepção da obra de Poe. Entretanto T. S. Eliot apresentaria um contraponto interessante a tais críticas desabonadoras ao investigar as possíveis razões por trás da admiração de poetas como Baudelaire, Mallarmé e Valéry pela obra de Poe. Ainda que reprova o estilo “rocambolésco” do poeta, ao analisar sua obra através da perspectiva dos simbolistas franceses, Eliot identifica concepções literárias mais complexas e bem elaboradas do que seus pares costumavam atribuir a Poe. Com isso, Eliot defende uma leitura mais detida do ensaio “A Filosofia da Composição”, já que ali, mais do que um passo-a-passo da composição do poema “O Corvo”, o que temos é a exposição de princípios estéticos e literários que regem toda a produção poeana e que, em certa medida, podem estar por trás das obras daqueles a quem tal produção influenciou. É realmente louvável a posição de Eliot, pois, ainda que aponte diversos defeitos no poema mais célebre de Poe, reconhece o quanto a *art poétique* do autor pode contribuir para uma apreciação mais aprofundada e coerente de seus outros escritos.

Indo ainda além na defesa da obra de Poe, Richard Wilbur reitera a relevância de “A Filosofia da Composição” e reforça a necessidade de uma nova postura face às narrativas ficcionais de Poe não apenas por constituírem a maior e mais popular parte da obra do autor, mas, acima de tudo porque

[...] alguns dos contos em prosa são muito mais profundamente idealizados do que outros. Eu penso que “A Queda da Casa de Usher” é maravilhosamente construído, palavra por palavra. E aqueles que repudiam o aspecto “bolo de frutas” da prosa de Poe deveriam ver quantas frutas conseguem tirar de uma história como “A Queda da Casa de Usher”, tomando-a com cuidado, frase por frase. Sempre há coisas novas que percebo quando leio essa história. E “Ligeia”, também, é uma história que tem um sentido novo para você toda vez que você a lê, e não é um sentido do tipo nebuloso [...] Devemos dar a Poe a atenção resoluta que costumamos

6 No original: This is an art to delight the soul of a servant girl; it is a matter for astonishment that mature men can be found to take this kind of thing seriously. (Minha tradução)

dar a John Donne — todos fomos ensinados, na escola, a ler John Donne com muito cuidado. Ninguém disse que deveríamos fazer o mesmo com Poe. Acredito que, se lido palavra por palavra, ele se revela, em sua melhor forma, um escritor muito rico e intencional. (WILBUR, 2003, p. 79)<sup>7</sup>

Seguindo tal orientação, bem como novas tendências em estudos narratológicos, as últimas três décadas testemunharam um renovado interesse pelos aspectos formais da obra de Poe. Embora ainda nadem contra a forte correnteza dos estudos de temas e símbolos e da orientação psicológica, trabalhos como os de Benfey (1993), Peebles (2002) e Zimmerman (2005) têm demonstrado não apenas a validade dos argumentos de Wilbur, mas também a plausibilidade das teses de Piglia. Evidentemente, estudos formais devem, em nome da coerência, deter-se nos textos em análise; entretanto, quando tais textos são fruto de concepções estéticas e convenções genéricas pormenorizados pelo próprio autor em ensaios e resenhas críticas, a expansão do *corpus* é altamente benéfica. Nesse sentido, a análise dos contos de Poe à luz de “A Filosofia da Composição”, de suas cartas e, particularmente, de suas resenhas das obras de Hawthorne mostra-se não apenas coerente, mas bastante reveladora. Embora Poe não se ocupe, em tais textos, de conceitos básicos de estrutura narrativa, tais como narrador, focalização, ordem dos eventos, manipulação do tempo narrado, etc., sua defesa da brevidade e da rigorosa articulação de todos os níveis de estruturação linguística em prol da unidade de efeito, somada ao reiterado emprego de motivos, temas e símbolos intensificadores de tal efeito, redundaram em uma espécie de “fórmula” narrativa, uma receita que o autor testou e aprimorou ao longo de sua carreira. Neste ponto, cabe ressaltar que, assim como em Poe, a existência de uma fórmula por trás de determinado fenômeno não o torna simples ou de fácil reprodução.

Evidentemente, nem toda a vasta obra ficcional do autor apresenta os mesmos elementos que resultam no que DeLoy Simper (1975) denomina “efeito bem trabalhado”. Embora Poe seja majoritariamente lembrado

---

7 No original: [...] some of the prose tales are much more profoundly thought out than others. “The Fall of the House of Usher” is just beautifully made, word by word, I think. And those who are repelled by the “fruitcake” character of Poe’s prose should see how many fruits they can get out of a story like “The Fall of the House of Usher,” taking it carefully, sentence by sentence. There are always new things I notice whenever I read that story. And “Ligeia,” again, is a story that has new meaning for you every time you read it, and not of a vague kind. [...] We must give Poe the trustful attention that we’re used to giving John Donne – we were all told in school to read John Donne very carefully. Nobody said that we should do that with Poe. I think that if he’s read word by word, he turns out, at his best, to be a very rich and intentional writer. (Minha tradução)

como o autor de célebres textos góticos e detetivescos, sua obra foi tão numerosa quanto diversificada, tendo incluído, também, diversos textos satíricos, como “Loss of Breath” e “The Man That Was Used Up”. Entretanto, a projeção dos contos góticos à frente das demais obras do autor é perfeitamente compatível com seus méritos literários. Não por acaso, é nesse conjunto de textos que se observa a recorrência da referida fórmula e da dupla estrutura narrativa, assim como a fonte da influência do artista sobre diversos contistas e, é claro, sobre Hitchcock, defensor de uma verdadeira “teoria do efeito” aplicada ao cinema.

Acredito que o correspondente mais próximo do longa-metragem como obra de arte não seja nem o teatro, nem o romance, mas o conto. Na peça, há intervalos. Existem lapsos que vão de minutos a semanas na leitura de um romance. Mas contos e filmes são assimilados como um todo de uma vez. Não há interrupções para dar ao público tempo para digerir. O enredo, em ambos os casos, deve se desenrolar diretamente rumo a um clímax, e nisso a velocidade é essencial. Implícita, na verdade. Então, o conto e o roteiro têm unidade e velocidade em comum, e uma outra coisa – cada um, em minha opinião, requer uma reviravolta no final. (TWIGGAR, 2015, p. 62)<sup>8</sup>

Obras como “O coração delator”, “O Gato Preto”, “Ligeia” e “A Queda da Casa de Usher” são facilmente identificáveis como parte do conjunto de contos góticos de Poe pelo tom lúgubre, a atmosfera opressiva, a sugestão de forças e fenômenos sobrenaturais. Tais textos também costumam ser classificados como “obras de mistério e de suspense”, o que reforça tanto a indefinição dessas duas categorias quanto a falácia de que obras de suspense o são por lançarem mão de temas e motivos góticos, quando é a estrutura narrativa, e não a temática, que gera a tensão necessária para que o suspense se instaure. Evidentemente, referência a tabus, fenômenos sobrenaturais e superstições podem aumentar a tensão, mas filmes de terror mal realizados ou que nos pareçam tecnicamente ultrapassados evidenciam

8 No original: To my mind the nearest parallel to the feature motion picture as an art form is neither theater nor the novel but the short story. In a play there are intermissions. There are lapses of minutes to weeks in the reading of a novel. But short stories and films are taken in all at one sitting. There are no breaks to give the audience digestion time. The plot in both cases must spin directly to a climax, and speed is essential to directness. Implicit, indeed. So the short story and the screen play have unity and speed in common, and one thing more—each, in my opinion, requires a twist ending. (Minha tradução)

que o efeito de um texto depende mais da forma como é construído do que da temática que aborda. Nesse aspecto, novamente se verifica a aproximação entre Poe e Hitchcock, pois ambos exercitaram a capacidade de se abordar tanto os mais macabros incidentes de forma cômica quanto frivolidades de forma tensa, demonstrando, conforme previsto em “A Filosofia da Composição”, a importância do *tom* no meticuloso desenvolvimento de uma narrativa de efeito. Diferentemente da definição de tom em “O Corvo”, no entanto, em contos e filmes de suspense, essa etapa criativa requer uma criteriosa seleção de recursos narrativos.

No caso de Poe, mesmo um exame pouco detido desses recursos aponta a recorrência da referida fórmula: narradores não confiáveis relatam, a narratários por vezes não identificados, eventos dos quais alegam terem tomado parte. Seus relatos visam provar sua sanidade mental, organizar e compreender os fatos que os intrigam ou aterrorizam, ou simplesmente “desafogar a alma”. Evocando memórias, a narração é feita, majoritariamente, em analepse homodiegética, e o tempo da narrativa é habilmente contraído e estendido a fim de direcionar o foco do leitor àqueles eventos que o narrador julga relevantes, a despeito de sua parcialidade e de sua mente alterada. Com isso, fatos são apresentados de forma distorcida ou pouco nítida, dificultando ou mesmo inviabilizando uma interpretação menos fantasiosa e mais realista dos eventos relatados. Curiosamente, esse padrão de falta de credibilidade narrativa é salientado justamente por um dos narradores de Poe:

Por suas consequências, esses eventos me aterrorizaram — torturaram — destruíram. Contudo, não farei uma tentativa de explicá-los. Para mim, pouco representaram além do Horror — para muitos, parecerão menos terríveis do que barrocos. Num futuro próximo, talvez, algum intelecto haverá de surgir para reduzir minha fantasmagoria ao lugar-comum — algum intelecto mais calmo, mais lógico e muito menos excitável do que o meu, que perceberá, nas circunstâncias por mim detalhadas com assombro, nada mais do que uma ordinária sucessão de causas e efeitos perfeitamente naturais. (“O Gato Preto”, p. 64)

Essa estrutura de uma narrativa parcial, aliada a uma ambientação opressiva e a temas góticos e macabros, revela-se fruto de uma mente excitada, traumatizada ou mesmo intoxicada; ainda assim, um entendimento menos patológico dos eventos narrados é deliberadamente dificultado pela maestria

de Poe em construir quebra-cabeças, como aponta Benfey: Poe buscava intrigar seus leitores. Contos e mais contos iniciam ou terminam com um convite à decodificação ou à decifração de uma sequência peculiar de eventos (1993, p. 27). Como salientado por Piglia, o enigma nada mais é do que o segundo relato, meticulosamente costurado nos interstícios do primeiro.

Poe acreditava que a verdadeira literatura imaginativa estabelece seu sentido mais profundo em uma “corrente subterrânea”. As superfícies de seus contos são sempre ilusões. Leitores iniciados de Poe deliciam-se com as ilusões e anseiam debruçar-se diligentemente sobre seus textos a fim de detectar os segredos subentendidos. (KAPLAN, 1993, p. 46)<sup>9</sup>

Retomando “O Gato Preto”, é possível que a história soasse igualmente sobrenatural se os gatos do narrador fossem brancos ou de qualquer outra cor menos “agourenta”, mas uma mudança de focalização que distanciasse o foco narrativo da mente do perturbado protagonista revelaria o trágico percurso auto-destrutivo de um homem que, ao perceber sua corrupção e degradação, maltrata e tortura aqueles que o amam, intimamente desejando a punição que lhe é devida, mas que não lhe será dada enquanto seus crimes se limitarem a torturar e maltratar *gatos*. Dessa nova perspectiva, o único elemento assustador no conto é sua triste verossimilhança. Percebe-se, portanto, que a tensão e a manipulação do leitor são garantidas pela estrutura narrativa, e não pela natureza dos eventos narrados. Assim, o efeito final resulta de um paulatino incremento da tensão criada em torno de eventos cotidianos, e não de uma repentina revelação fantástica. Essa construção narrativa é, precisamente, o suspense, e não deve ser confundida com mistério ou com surpresa, como tratou de elucidar Hitchcock:

A diferença entre suspense e surpresa é muito simples, e costume 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.

9 No original: Poe believed that truly imaginative literature locates its deepest meaning in an *undercurrent*. The surfaces of his tales are always deceptions. Initiated readers of Poe relish the deceptions and anticipate having to pore diligently over his texts to detect the embedded secrets. (Minha tradução)

Agora, examinemos o suspense. A bomba está debaixo da mesa e a platéia sabe disso, provavelmente porque viu o anarquista colocá-la. A platéia sabe que a bomba explodirá à uma hora e sabe que faltam quinze minutos 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 embaixo 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. (TRUFFAUT, 2004, p. 77)

Parece claro, portanto, que os dois mestres da manipulação narrativa compartilhavam concepções quanto à natureza do suspense e à sua obtenção: faz-se um relato enquanto outro está sendo desenrolado, e o leitor/espectador é manipulado pela alternância entre os eventos das duas linhas narrativas e pelo jogo temporal que expande passagens insignificantes e acelera eventos que, se enfatizados, poderiam revelar o relato secreto antes do momento de trazê-lo à tona. A estrutura nuclear do conto literário, portanto, estabelece as bases do suspense narrativo de Poe e de Hitchcock.

Em Poe, o relato superficial revela um narrador que controla o foco do leitor, impõe seu ponto de vista, insinua relações de causa e efeito entre eventos que podem ser meras coincidências, relata como fatos seus sentimentos e impressões, os quais, sendo raramente relativizados pelos de outros personagens, assumem o caráter de prefigurações enganosas. Com isso, leva o leitor a crer na natureza extraordinária dos eventos narrados por sua mente doentia. Em um segundo nível, no entanto, indícios apontam para um outro relato, que se desenvolve paralelamente àquele na superfície e que, muitas vezes, contradiz as impressões do narrador, propiciando uma visão bem mais racional e plausível dos eventos narrados, o que não raro resulta em uma compreensão completamente distinta do conto como um todo. Uma vez que não há alternância de vozes narrativas, essas pistas são fornecidas pelos próprios narradores, seja inconscientemente ou em tentativas legítimas de compreender a realidade para além de seus estados mentais alterados, como em ocasionais e breves mudanças de focalização que apontam para ações e reações de outros personagens.

Assim como o narrador em “O Gato Preto”, o de “O Coração Denunciador” nos fornece pistas quanto a suas motivações para cometer seu crime: embora alegue não ser louco, admite sofrer de uma doença, a qual aguçava seus

sentidos, particularmente a audição; afirma, também, *saber* o que o velho sente quando é acordado por ruídos, e que sua vítima ouve os besouros (*death watches*) dentro das paredes; por fim, diz amar o velho, mas não conseguir suportar a visão de seu olho cego. Não seria descabido, então, supormos que esse narrador, assim como o velho, tem sua audição aguçada por uma deficiência visual progressiva, e que perceber a condição de seu amigo o deixa *nervoso*, como admite ter estado, uma vez que antecipa seu próprio futuro. Sob tais circunstâncias, o barulho crescente dos besouros dentro das paredes torna-se insuportável, não apenas por sua intensidade, mas pela associação que o narrador faz com seu terrível crime. Assim, loucura pode não ter sido a causa do crime, mas pode, perfeitamente, vir a ser sua consequência.

Da mesma forma, o suspense hitchcockiano se instaura, basicamente, a partir da mesma estrutura narrativa dupla. Segundo Thomas Leitch (2011, p. 13), Hitchcock substitui os textos dramáticos por obras narrativas como fonte para seus roteiros no final da década de 30, período que marca sua adesão ao *thriller* como gênero de sua preferência. Essa troca da mimesis pela diegese coincide, também, com o reconhecimento, por Hitchcock, de sua voz autoral e seu estilo narrativo; *O Inquilino Sinistro* (1934) é apontado, por críticos e pelo próprio diretor, como o primeiro filme genuinamente hitchcockiano, e, embora aborde muitos dos temas que Hitchcock recorrentemente exploraria ao longo de sua carreira, é na estrutura narrativa de suspense que seu caráter inovador se faz perceber.

*O Inquilino Sinistro* não é um trabalho de aprendiz, mas uma tese, estabelecendo, definitivamente, a identidade de Hitchcock como artista. Temática e estilisticamente, a obra é absolutamente característica de sua escrita fílmica [...] Cada tomada, cada enquadramento, reenquadramento e corte é significativo. (ROTHMAN, 2012, p. 7)<sup>10</sup>

Rothman aponta, ainda, que já nesse filme mudo e em preto e branco, Hitchcock demonstra suas habilidades em manipulação do público ao construir uma narrativa autoconsciente em que a câmera apresenta os fatos tanto quanto a si mesma. Ao privilegiar e sonegar informações, a câmera hitchcockiana constrói uma história de detetive pouco convencional, na qual o segredo não pode ser desvendado.

10 No original: *The Lodger* is not an apprentice work but a thesis, definitively establishing Hitchcock's identity as an artist. Thematically and stylistically, it is fully characteristic of his filmic writing [...] Every shot, every framing, reframing, and cut, is significant. (Minha tradução)

Não conseguimos montar as peças do segredo do inquilino atentando cuidadosamente para as pistas deixadas ao longo da narrativa. O autor planta indícios da natureza misteriosa do inquilino, mas eles não nos permitem deduzir sua história; tudo o que eles revelam é quão bem Hitchcock guarda um segredo. (ibid, p. 17)<sup>11</sup>

Assim como os narradores de Poe, a câmera de Hitchcock chama atenção para sua presença, para seus pontos de vista e, eventualmente, para sua própria falta de credibilidade, como no célebre “*flashback* falso” em *Pavor nos Bastidores* (1950). A câmera direciona nosso olhar quando e para onde quer, mas suas motivações nunca são explícitas, e, ao assumirmos como “naturais” as escolhas narrativas do autor, deixamos de perceber o desenrolar do segundo relato, ao qual são feitas apenas sutis alusões. Em *Janela Indiscreta* (1954), por exemplo, a câmera bisbilhoteira nos permite um vislumbre da vizinhança e, então, vasculha o apartamento de Jefferies para nos informar do que está se passando ali dentro. É apenas quando Jeff está acordado, receoso quanto ao seu relacionamento amoroso, que a câmera se aproxima de seu ponto de vista, focando a tediosa e, posteriormente, trágica vida conjugal dos Thorwalds em vez de observar a bela “Miss Torso”, um objeto de voyeurismo muito mais plausível não apenas por seus atributos físicos, mas pela posição de suas janelas, bem em frente às de Jeff. O fato de a câmera poder mover-se para fora do apartamento, mas deliberadamente optar por permanecer ao lado de Jeff por quase todo o filme, deixa claro que suas intenções vão além da resolução do mistério envolvendo os vizinhos. Essas motivações tornam-se claras quando a narrativa é encerrada – com Lisa confortavelmente instalada ao lado de um adormecido Jeff, trocando sua leitura “aventureira” por uma revista feminina – em uma magistral síntese visual do desenvolvimento de sua personagem perante o cético Jeff (e os espectadores) ao longo da narrativa. Essa insistência da câmera em permanecer próxima dos eventos de *seu* interesse em vez de valer-se de sua mobilidade para seguir Thorwald e solucionar o mistério de uma vez por todas é o recurso narrativo que acentua a tensão entre os dois relatos, entre os acontecimentos dentro e fora do apartamento, criando suspense.

Esse mesmo padrão narrativo pode ser observado em diversos outros filmes hitchcockianos, ainda que nem sempre tenha sido empregado com a mesma maestria. Assim como *O Inquilino Sinistro* e *Janela Indiscreta*, *O Homem Errado*, *Psicose*, *Os Pássaros* e *Um Corpo Que Cai* também lidam

---

11 No original: We cannot glean the lodger’s secret by careful attention to the clues strewn about the narrative. The author has planted clues to the lodger’s mysterious nature, but they do not allow us to deduce his story; all they reveal is how well Hitchcock keeps a secret. (Minha tradução)

com as dificuldades técnicas de se contar duas histórias em uma. Entretanto, nem todos os filmes de suspense de Hitchcock empregam a fórmula “clássica” de Poe; *Os Pássaros*, por exemplo, apresenta a mesma orientação narrativa identificada por Piglia nos contos contemporâneos, onde os dois relatos são narrados simultaneamente, e a tensão entre eles não se desfaz. Ainda que as entrevistas e os ensaios de Hitchcock não abordem, explicitamente, o emprego de uma dupla narrativa como base para o suspense, isso está certamente sugerido na discussão acerca do *MacGuffin* como recurso narrativo empregado para “jogar areia nos olhos do espectador”, desviando sua atenção do segundo relato.

[...] o Sr. Hazen me diz: “Pensávamos que o urânio fosse uma coisa muito idiota para servir de base a um filme”. Então respondi: “Isso prova a que ponto o senhor estava enganado ao acreditar que o MacGuffin é importante. *Interlúdio* era simplesmente a história de um homem apaixonado por uma moça que, durante a missão oficial, dormiu com outro homem e foi obrigada a se casar com ele. É essa a história. (TRUFFAUT, 2004, p. 168)

Em *Os Pássaros*, o *MacGuffin* é elevado à categoria de protagonista, emprestando seu nome ao filme, mas, ainda assim, o que o narrador insiste em apontar não é a história dos pássaros e o porquê de sua agressividade, mas a história de uma mulher que se apaixona por um homem e que consegue não apenas conquistar seu coração, mas também o de sua mãe ciumenta. Como em Poe, os “relatos secretos” de Hitchcock quase nunca são tão excitantes quanto aqueles na superfície (a realidade raramente consegue competir com a fantasia). Ainda assim, segundo Julio Cortázar, “até mesmo uma pedra é interessante quando dela se ocupa um Henry James ou um Franz Kafka” (1993, p. 152), e um Poe e um Hitchcock, poderíamos acrescentar.

## REFERÊNCIAS

- ALFRED Hitchcock Presents: Season One*. Direção: Alfred Hitchcock et al. Produção: Alfred Hitchcock et al. Los Angeles: Alfred J. Hitchcock Productions, Shamley Productions, Universal Studios Home Entertainment, 2005. 3 DVDs (1003min), son., preto e branco.
- BENFEY, Christopher. Poe and the Unreadable: ‘The Black Cat’ and ‘The Tell-Tale Heart’. In: SILVERMAN, Kenneth (Ed.). *New Essays on Poe’s*

- Major Tales*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 27-44.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_. *Valise de Cronópio*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.
- ELIOT, T. S. From Poe to Valéry. *The Hudson Review*, New York, vol. 2, n. 3, p. 327-342, outono 1949.
- HEMINGWAY, Ernest. *Death in the Afternoon*. Harmondsworth: Penguin, 1971.
- HITCHCOCK, Alfred. Why I'm Afraid of the Dark. In: GOTLIEB, Sidney. (Ed.) *Hitchcock on Hitchcock: selected writings and interviews*. Los Angeles: University of California Press, 1995. p. 142-145.
- JANELA indiscreta*. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, James Katz. Roteiro: John Michael Hayes. Los Angeles: Paramount Pictures, 1954. 1 DVD (114 min), son., color. Título original: *Rear Window*.
- KAPLAN, Louise. The Perverse Strategy in 'The Fall of the House of Usher'. In: SILVERMAN, Kenneth (Ed.). *New Essays on Poe's Major Tales*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 45-64.
- LEITCH, Thomas. From Stage to Screen. In: BARTON PALMER, Robert; BOYD, David. (Eds.) *Hitchcock at the Source: The Author as Adaptor*. Albany, NY: SUNY Press, 2011. p. 11-32.
- MAY, Charles. *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1994.
- O HOMEM errado*. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, Herbert Coleman. Roteiro: Angus MacPhail, Maxwell Anderson. USA: Warner Bros. Pictures, 1956. 1 DVD (105 min), son., preto e branco. Título original: *The Wrong Man*.
- O INQUILINO Sinistro*. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Michael Balcon, Carlyle Blackwell. Roteiro: Marie Belloc Lowndes, Eliot Stannard. UK: Carlyle Blackwell Productions, 1927. 1 DVD (83 min), mudo, preto e branco. Título original: *The Lodger: A story of the London fog*.
- OS PÁSSAROS*. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Evan Hunter. USA: Universal Pictures, 1963. 1 DVD (120 min), son., color. Título original: *The Birds*.
- PAVOR nos bastidores*. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Whitfield Cook, Alma Reville. UK: Warner Bros. Pictures, 1950. 1 DVD (110 min). son., preto e branco. Título original: *Stage Fright*.
- PEEPLS, Scott. Poe's 'Constructiveness' and 'The Fall of the House of Usher'. In: HAYES, Kevin (Ed.). *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 178-190.

- \_\_\_\_\_. *The Afterlife of Edgar Allan Poe*. Rochester, NY: Camden House, 2004.
- PERRY, Dennis R. *Hitchcock and Poe: The Legacy of Delight and Terror*. Lanham: Scarecrow Press, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.
- POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 4.ed. São Paulo: Globo, 2009. (e-book Kindle)
- \_\_\_\_\_. A Queda da Casa de Usher. Tradução de Cássio de Arantes Leite. In: \_\_\_\_\_. *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012. cap. 16. (e-book Kindle)
- \_\_\_\_\_. Ligeia. Tradução de Cássio de Arantes Leite. In: \_\_\_\_\_. *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012. cap. 15. (e-book Kindle)
- \_\_\_\_\_. Loss of Breath. In: THOMPSON, G.R. (Ed.) *The Selected Writings of Edgar Allan Poe: authoritative texts, background and contexts, criticism*. New York: Norton, 2004. p. 89-106.
- \_\_\_\_\_. O Coração Denunciador. Tradução de Cássio de Arantes Leite. In: \_\_\_\_\_. *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012. cap. 7. (e-book Kindle)
- \_\_\_\_\_. O Corvo. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. 4.ed. São Paulo: Globo, 2009. (e-book Kindle)
- \_\_\_\_\_. O Gato Preto. Tradução de Cássio de Arantes Leite. In: \_\_\_\_\_. *Contos de Imaginação e Mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012. cap. 5. (e-book Kindle)
- \_\_\_\_\_. Segunda Resenha de Edgar Allan Poe sobre ‘Twice-told tales’, de Nathanael Hawthorne. *Bestiario: Revista de Contos*, Porto Alegre, ano 1, n. 6, ago. 2004. Disponível em: <[http://www.bestiario.com.br/6\\_arquivos/resenhas%20poe.html](http://www.bestiario.com.br/6_arquivos/resenhas%20poe.html)>. Acesso em 22 de abr. de 2016.
- \_\_\_\_\_. The Man That Was Used Up. In: THOMPSON, G.R. (Ed.) *The Selected Writings of Edgar Allan Poe: authoritative texts, background and contexts, criticism*. New York: Norton, 2004. p. 190-199.
- PSICOSE*. Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano. Los Angeles: Shamley Productions, 1960. 1 DVD (109 min), son., preto e branco. Título original: *Psycho*.
- ROSENFELD, Kathrin H. *Antigone: Sophocles’ Art, Hölderlin’s Insight*. Aurora, CO: Davies Group Publishers, 2010.
- ROTHMAN, William. *Hitchcock: The Murderous Gaze*. 2.ed. Albany, NY: SUNY Press, 2012.

- SIMPER, DeLoy. Poe, Hitchcock, and the Well-Wrought Effect. *Literature/Film Quarterly*, Salisbury, MD, vol. 3, n. 3, p. 226-231, jun. 1975.
- THE ALFRED Hitchcock Hour: The Complete First Season*. Direção: Bernard Girard et al. Produção: Alfred Hitchcock et al. Los Angeles: Alfred J. Hitchcock Productions, Shamley Productions, 1962. 8 DVDs (1600min), son., preto e branco.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TWIGGAR, Beth. Hitchcock, Master Maker of Mystery. In: GOTLIEB, Sidney (Ed.). *Hitchcock on Hitchcock: selected writings and interviews*. Vol. 2. Los Angeles: University of California Press, 2015. p. 61-65.
- UM CORPO que cai*. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, Herbert Coleman, James Katz. Roteiro: Alec Coppel, Samuel Taylor. São Francisco: Alfred J. Hitchcock Productions, Paramount, 1958. 1 DVD (129 min), son., color. Título original: *Vertigo*.
- WILBUR, Richard; CANTALUPO, Barbara. Interview with Richard Wilbur. *The Edgar Allan Poe Review*, University Park, PA, vol. 4, n.1, maio 2003, p. 68-86.
- ZIMMERMAN, Brett. *Edgar Allan Poe: Rhetoric and Style*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2005.

Recebido em: 03/05/2016. Aceito em: 26/06/2016.