

A POÉTICA DE ALFRED HITCHCOCK: SOBRE MÉTODO CRIATIVO E SINERGIA DE SENTIDO

Marcelo Moreira Santos

Faculdade Estácio de Sá de Campo Grande

DOI: 10.25768/20.04.01.015

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo analisar a Poética de Alfred Hitchcock a partir de uma matriz epistemológica semiótico-sistêmica. Entendendo como Poética o processo de criação, produção e efeito, o texto se concentra portanto, nas recentes publicações dedicadas ao esclarecimento do processo de criação deste cineasta, tendo como perspectiva metodológica a junção da Semiótica de Charles S. Peirce (1839-1914) com as teorias sistêmicas de Edgar Morin, Mário Bunge, Ilya Prigogine e Jorge Vieira. O artigo traz uma análise de uma cena do filme *Um Corpo que Cai* (1958) e conclui que o suspense em Hitchcock está baseado na geometrização de uma rede de intersemioses que flui, acoplando-se por meio de estruturas atratoras, pelas quais linhas temporais de eventos e informações vão aos poucos revelando uma sinergia de sentido.

PALAVRAS-CHAVE: Alfred Hitchcock; poética do cinema; análise semiótico-sistêmica.

ABSTRACT: This article aims to analyze the Poetics of Alfred Hitchcock from a semiotic-systemic epistemology matrix. Understanding Poetics as the process of creating, producing and effect, the text focuses therefore on the recent publications devoted to clarifying the creative process of this filmmaker having as methodological approach the junction of Semiotics of Charles S. Peirce (1839-1914) with the Systemic Theories of Edgar Morin, Mario Bunge, Ilya Prigogine and Jorge Vieira. The article presents an analysis of a scene from the film *Vertigo* (1958) and concludes that the Hitchcock's suspense is based on the geometrization of a network of flowing intersemioses, mating through attractive structures, by which time lines events and information are gradually revealing a synergy meaning.

KEYWORDS: Alfred Hitchcock; poetics of cinema; semiotic-systemic analysis.

Índice	Referências	8
Introdução		2
1 Sobre Corpos, Suspeitas e Vertigens		3
Conclusão		7

© 2020, Marcelo Moreira Santos.
© 2020, Universidade da Beira Interior.
O conteúdo deste artigo está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra ca-

rece de expressa autorização do editor e do(s) seu(s) autor(es). O artigo, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade do(s) autor(es).

Introdução

É NOTÓRIO observar que, ao longo da história do cinema Alfred Hitchcock sempre foi reconhecido como um autor que “sabia” o que estava fazendo em todos os momentos da produção de seus filmes. Entretanto, recentes estudos como *Hitchcock at Work* (2001) de Bill Krohn e *Casting a Shadow – Creating the Alfred Hitchcock Film* (2007), editado por Will Schmenner e Corinne Granof, revelam um cineasta que dependia e muito de sua equipe, e sobretudo, se questionava, duvidava e até mesmo improvisava quando necessário. Isso aparece de maneira proeminente em *Os Pássaros* (1961) (ver Krohn, 2001: 239-240), um filme no qual Hitchcock já carregava a fama de ser um cineasta que entrava em um *set* de filmagem já sabendo o que filmar. Entretanto, ao longo da produção deste filme, o cineasta demonstrou estar completamente perdido na maneira de como filmar, e isto acabou comprometendo seu papel como líder de equipe, fato que é observado pelas declarações de Robert Boyle (Desenhista de Produção) no *Cahiers du Cinema* de 1982 ao relatar sobre uma conversa sua com Robert Burks (Diretor de Fotografia) no qual percebiam que Hitchcock não se comportava como normalmente fazia, isto é, ele não sabia como filmar a cena na qual as crianças saem da sala de aula antes do ataque dos pássaros. Tais dúvidas suscitaram um certo desconforto em toda equipe, pois comprometia seu papel de líder-nucleador da produção em si.

Como Krohn alerta, deve-se separar o mito Hitchcock, criado pelos publicitários de Hollywood (perpetuado pelo próprio cineasta em suas aparições na televisão e na divulgação de seus filmes) do diretor em si (aquele dos *sets* de filmagem, preocupado com a construção, desenvolvimento e evolução de seus filmes). Por um lado, deve-se entender que a criação do mito foi uma *estratégia* que permitiu que Hitchcock pudesse ser o produtor de seus próprios filmes, não tendo mais que atender

as exigências dos executivos dos estúdios e de produtores como David O. Selznick que muitas vezes alterava, deturpava ou mesmo cerceava o diretor de experimentar elementos diferentes aos previstos no roteiro ou no *storyboard*. Por outro, deve-se entender que o cinema é uma arte cujos processos entrópicos exigem do diretor um *método* – ou poética – de desenvolvimento que permita coordenar e organizar seus subsistemas ontológicos e sua linguagem híbrida, isto é, um método que faça a mediação entre o que é programado para ser executado e as estratégias adotadas ao se deparar com processos entrópicos que comprometam a realização do filme.

Método está vinculado à maneira como o cineasta encara e articula ao longo do tempo a confecção/produção/desenvolvimento de seus filmes. Alguns adotam como fundamento poético somente o roteiro, outros a *mise-en-scène*, outros a montagem, outros o improviso e o acaso, outros ainda a soma e organização desses fatores em conjunto como elementos complementares. Daí o fato do cinema ser uma arte muito experimental, no sentido de relacionar inúmeros fatores e eventos que só com o tempo o cineasta acaba compreendendo como conectar, estruturar, integrar e organizar. Como Krohn observa (*ibid.*: 134), Hitchcock alcança o auge de seu método no filme *Janela Indiscreta* (1954) depois de quarenta e cinco filmes dirigidos. Isso não quer dizer que seus filmes anteriores sejam ruins, longe disso, método não está vinculado a um juízo de gosto, mas ao fato de que tudo o que o cineasta *idealizou* para o filme é o que vemos *realmente* na tela.

O que atraía a atenção de Hitchcock? Isto é, o que fazia este cineasta iniciar seu processo de criação? Hitchcock salienta que são as situações fortes que lhe atraíam, pois eram mais fáceis de serem visualizadas (Truffaut, *ibid.*: 334). Segundo Krohn (*ibid.*: 144) a diferença entre Hitchcock e os outros cineastas é que, ao invés de se filmar um evento com um câmara em uma tomada mestre – ou de segurança – seguida de planos que possam cobrir as vari-

antes de ângulos e planos, Hitchcock trazia os princípios que regem a montagem para serem utilizados na filmagem. Isso consiste em dizer que a própria *mise-en-scène* era posta em segundo plano. Assim, uma situação dramática visualmente atraente para Hitchcock seria aquela mais interessante de se ver *montada* em um filme. Portanto, não era a performance dos atores e atrizes, era a performance da montagem em si. Se tal situação dramática permitisse tal articulação, era a que lhe agradava, admirava e buscava. Ou como ele mesmo esclarece: “Quando a ideia de base me convém, adoto-a, esqueço completamente o livro e fabrico cinema” (Truffaut, 2004: 73 e 74).

Obviamente que Hitchcock está muito próximo dos formalistas russos como Kuleshov, Pudovkin e Eisenstein ao se projetar a montagem como regente de todos os processos criativos vinculados aos subsistemas – direção de arte, direção de fotografia, encenação, roteiro etc. – na realização fílmica. Porém, isto se deve ao fato dele ter pertencido ao período do cinema mudo e, conseqüentemente, de ter trazido para seus filmes ao longo da carreira, toda a herança estética de cineastas da época como D.W. Griffith, F.W. Murnau, Fritz Lang, a escola russa e a escola britânica de cinema (com cineastas como G. A. Smith e Cecil Hepworth, por exemplo).

Dessa forma iniciava seu processo criativo com histórias que o desafiavam na *escrita* da imagem em movimento, fundamentada ainda no período histórico no qual a *visualidade* se sobrepunha à encenação, aos diálogos e ao som. De fato tais elementos são sempre complementares à sua poética fílmica que se estabelece prioritariamente na formulação, cadência e orquestração das imagens e de sua força dramática.

1 Sobre Corpos, Suspeitas e Vertigens

Um Corpo que Cai é uma obra de intensos *leitmotifs* entrelaçados em um jogo de momentos dramáticos que se interpenetram em uma história de uma nota só, isto é, harmonicamente delineada em uma espiral que con-

duz o protagonista e o espectador ao delírio e à vertigem.

Hitchcock revela que o que atraiu sua atenção para a adaptação do livro *D’entre les Morts* de Pierre Boileau e Thomas Narcejac foram: “[...] os esforços feitos por James Stewart para recriar uma mulher, a partir da imagem de uma falecida” (Truffaut, *ibid.*: 244). A primeira versão do roteiro, realizada pelo jovem Alec Coppel após a desistência de Angus MacPhail e Maxwell Anderson – os roteiristas de *O Homem Errado* (1957) – chegou às mãos de Hitchcock em 4 de Dezembro de 1957 e tal versão logo foi distribuída para os membros de sua equipe (ver Krohn, *ibid.*: 187). Algo usual ao seu processo criativo era escutar das pessoas mais próximas – incluindo aí Alma Hitchcock, Robert Burks, por exemplo – suas considerações e ponderações a respeito do roteiro. Mesmo se recuperando de uma cirurgia, Hitchcock consegue trabalhar com Coppel os ajustes necessários ao primeiro ato do filme que termina com a morte forjada de Madeleine no campanário. Entretanto, a segunda parte do roteiro teve o auxílio de Samuel Taylor, autor de *Sabrina* (1954), que se juntou à fase de pré-produção em fevereiro de 1958. A esta altura a equipe de Hitchcock já havia começado a fase de pesquisa iconográfica e de locações na cidade São Francisco (Krohn, *ibid.*:188).

Em seu aspecto técnico, a fotografia concebida para *Um Corpo que Cai* foi toda composta utilizando filtros difusores de densidades variadas, além de filtros para névoa e de filtros verdes, sendo colocados uns sobre os outros diante das lentes (Krohn, *ibid.*: 191). A intenção de Burks e de Hitchcock era criar um clima de fantasmagoria às imagens relacionadas a Madeleine. De fato, tais filtros eram muito comuns em filmes da década de 1920, mas era considerado, além de fora de moda, pouco realista para os diretores de fotografia da década de 1950. A ousadia de Burks em trazer de volta esta técnica é digna de nota, pois como boa parte do filme trabalha pela ótica de Scottie, suas impressões, que gi-

ram em torno de uma mulher-fantasma, teriam que ser transmitidas para o espectador com o mesmo impacto. Como Krohn ressalta, a imagem de *Um Corpo que Cai* se assemelha a de um sonho que se repete ao infinito (Krohn, *ibid.*: 194). Portanto, a névoa produzida pela junção destes filtros confere à fotografia este sutil elemento de algo além-túmulo, de delírio, vertigem e de sonho.

Um fator importante que complementa a fotografia são as roupas desenvolvidas por Edith Head para Kim Novak. O destaque são os dois vestidos verdes desenhados para a atriz em dois instantes distintos, porém similares: um para a cena no Ernie's na primeira vez que Scottie vê Madeleine e o outro como Judy na primeira vez em que Scottie a encontra na rua e se encanta com o perfil do rosto dela. Ambos os vestidos são verdes, a cor da morte (ver Krohn, *ibid.*: 194). Outros dois momentos em que o figurino e a fotografia se complementam é, primeiro a sequência em que Scottie e Madeleine estão no parque andando por entre as árvores centenárias. Em meio a névoa, aos olhos do detetive, ela desaparece como se fosse um fantasma, pois o sobretudo branco de Madeleine em junção aos filtros a transformam em um ser etéreo, uma imagem que se desvanece no ar. Entretanto, o efeito contrário é visto quando Judy sai do banheiro totalmente transformada em Madeleine. Neste momento os filtros verde e de névoa complementam-se ao figurino. Assim, do além-túmulo, a figura etérea caminha até Scottie e é ao longo desse caminhar que Madeleine deixa de ser um fantasma para ser um ser "vivo". Mas é a cena no restaurante Ernie's a mais intrigante nesse processo, pois Hitchcock emprega e articula uma rica variação de nuances sígnicas orquestradas de maneira a se tornarem uma metáfora de seu próprio filme.

A cena no restaurante Ernie's mostra o primeiro encontro entre os personagens Scottie e Madeleine. A sequência começa com um movimento de câmera chamado de *dolly in* mostrando a fachada externa do restaurante para logo em fusão mostrar Scottie em *plano mé-*

dio, no bar do restaurante. Entretanto, logo a câmera de Robert Burks se afasta demonstrando uma reciprocidade entre o plano e olhar do detetive de Scottie que se vira para sua direita e nos conduz para algo que está em extracampo. Assim, o plano se distancia em um movimento de grua e recua até parar em um *plano aberto* mostrando o local cheio de fregueses. Porém, o intenso vermelho chama a atenção, lembra o tom de batom daqueles usados por mulheres fatais em filmes de romance policial. Apesar de o ambiente estar cheio, todos aparentam estar "apagados", sem luz, a única coisa que chama atenção é o exuberante vestido verde de Madeleine ao fundo do quadro. Nesta composição, observamos o trabalho em conjunto da direção de arte assinada por Hal Pereira e Henry Bumstead, da figurinista Edith Head e do fotógrafo Robert Burks, que logo desloca a câmera – movimento de grua – em direção ao casal Elster e Madeleine. E é neste instante que a música tema de Madeleine composta Bernard Herrmann começa a ser tocada ao longo deste movimento de câmera.

Quando ao longe, o vestido de Madeleine vai até ao chão, parece um cacho de uvas verdes. Mesmo quando a câmera se aproxima, a imagem preserva essa composição do vestido, delineado até o chão, envolto naquele intenso vermelho. De fato, não se vê o rosto dela, apenas suas costas nuas e o cabelo arrumado com um coque. Durante esse deslocar da câmera, é possível observar os quadros do local, rosas e tons fúnebres nas roupas dos fregueses do restaurante.

Nesse primeiro momento no Ernie's, tudo está visualmente posto em um movimento de grua suave no seu deslocamento pelo ambiente. Em princípio, ao som ambiente comum aos restaurantes, mas logo embalado pela música de Bernard Herrmann. Essa combinação entre movimento de câmera e o movimento da música de Herrmann, que aliás, sustenta boa parte do filme, revela progressivamente os sentimentos de Scottie em relação à Madeleine, principalmente quando nada é dito.

A segunda combinação a ser destacada nessa sequência de cena, é o figurino confeccionado por Edith Head. Hitchcock preserva na imagem o delineamento do vestido verde e depende deste para criar a ideia de desejo. Entretanto, para confeccionar esta ideia, a sintaxe dos elementos que compõem o ambiente foi muito bem trabalhada pelos diretores de arte. Assim, o intenso vermelho, os quadros, os arranjos de flores, os objetos de cena, o ambiente cheio de pessoas vestidas com roupas apagadas e pouco expressivas, formam uma rede de relações internas que enaltecem o vestido verde – a cor da morte – de Madeleine.

Ocorre que diferente dos enquadramentos anteriores no filme, construídos de maneira mais objetiva e com uma montagem em um ritmo mais acelerado a partir do ponto de vista de uma terceira pessoa acompanhando a narrativa, neste momento da narrativa, há uma transição das impressões de uma terceira pessoa para a do detetive. Sobre esta mudança Hitchcock explica: “[...] mas esse ritmo é perfeitamente natural, já que contamos a história do ponto de vista de um homem que é emotivo” (Truffaut, *ibid.*: 247).

Assim, nessa sequência no Ernie’s, essa forma objetiva de mostrar e enquadrar a história é deixada de lado, fixando-se e estruturando-se agora sob o ponto de vista de Scottie. Pois inicia-se um outro processo na narrativa: a construção simbólica de um objeto endeusado e inatingível. Essa construção passa pela mudança de quem olha. Hitchcock sabe que para chegar à cena do suicídio no campanário, não só Scottie teria que se encantar por Madeleine, mas o espectador também. E ele conduz o espectador sob essa perspectiva até a sequência do suicídio, pois depende desse olhar para criar e instaurar no mesmo o terror da vertigem e o desespero em tentar salvar a mulher amada.

Essa mudança de ponto de vista afeta até o ritmo da montagem que se desenrola desse momento em diante, a partir desses enquadramentos mais contemplativos, em um deslocamento mais suave de uma imagem à outra, em

um claro sentido de sedução, encantamento, quase um sonho.

Logo após este movimento de câmera, temos um plano subjetivo de Scottie observando o casal Madeleine e Elster de longe. Ao longo deste plano percebemos que no Ernie’s existem muitas passagens, e em torno de cada uma delas há delimitadores de ambiente, pórticos de madeira que lembram molduras de quadros. Para enfatizar que estamos sob o ponto de vista de Scottie, Hitchcock muda por um instante o plano – *plano médio* – mostrando Scottie no bar olhando diretamente para o casal. Voltamos para o plano subjetivo mostrando Madeleine se levantando. Neste instante – em *close up médio* – Scottie é mostrado tentando disfarçar seu interesse em continuar olhando diretamente para aquela mulher.

Logo, em *plano aberto*, Madeleine aparece se deslocando por entre esses pórticos/molduras. Ela se aproxima do bar e ao sair do último pórtico, Elster e um garçom entram em um ponto em que não há iluminação e isso enaltece ainda mais Madeleine à frente dos dois “apagados”. Agora ela surge mais próxima em um *plano médio* devido ao seu deslocar. Em relevo Madeleine está exuberante, ela caminha lentamente aproximando-se do ponto em que teoricamente Scottie está. Neste instante em que o perfil dela está bem atrás dele, uma luz se intensifica ao fundo vermelho, o rosto de Madeleine ganha mais destaque e a música se intensifica. Em *close up*, Scottie é mostrado totalmente encantado e intrigado pela beleza de Madeleine. Hitchcock volta a mostrá-la agora em *close up*. Ela começa a virar o rosto para a direção de Scottie e este também em *close up* é enquadrado fugindo lentamente desse contato direto. Retoma-se o *close up* de Madeleine virando-se para ver Elster que passa por ela ao fundo, levemente desfocado, dando ênfase a ela. Em seguida, Hitchcock volta a enquadrar Scottie em *close up* a ponto de vê-lo virando para observar Madeleine indo embora com Elster em um plano subjetivo, que lhe permite observá-la passando por um espelho. De fato o detetive

a vê pelo espelho e pelo seu ponto de vista, acompanha duas ‘Madeleines’ saírem do restaurante.

Nesta sequência, Hitchcock faz aí um jogo interessante entre molduras e espelho já brincando com a duplicidade de Madeleine e com a construção de uma imagem dentro de um quadro. Madeleine se levanta da mesa e ao fundo, uma moldura a envolve. Madeleine sai da mesa, passa por outra moldura, para, e quando sai do restaurante sua imagem está duplicada em um espelho. Toda essa rede intersemiótica dialoga com conceitos abstratos construídos tão somente pela dinâmica da forma dos enquadramentos, da sintaxe dos elementos e da montagem assinada por George Tomasini.

Apesar de serem planos que sugerem o ponto de vista de Scottie, prioritariamente icônicos, há também nesta sequência uma organização simbólica desses objetos dentro do plano, uma organização proposital com a marca de quem busca o controle da narrativa e conseqüentemente, o controle do espectador. Ao fim, o objetivo desses enquadramentos ainda que impregnado pela subjetividade do protagonista, isto é, de seu ponto de vista, tem como objetivo buscar alusões que vão além do que está na imagem, alcançando o estatuto dos símbolos. Conseqüentemente, o que se constrói na montagem através da justaposição de imagens é uma *metáfora* do próprio filme. Algo projetado e executado por Pudovkin em filmes como *O Fim de São Petersburgo* (1927) e *A Mãe* (1926).

Hitchcock preenche essa sequência de todos os elementos com os quais ele vai trabalhar durante a narrativa: (a) uma mulher que se metamorfoseia diante dos olhos do protagonista. Ela é sobretudo, uma imagem difícil de ser contida ou de se manter fixa sob esse olhar (o deslocar por entre molduras ilustra esse fato); (b) em um segundo momento, o filme traz a construção da imagem de Madeleine como uma mulher frágil, atormentada, sozinha, e, mais do que isso, presa à emoldurada Carlotta. Esse jogo das “molduras”, entre

a falsa Madeleine e Carlotta, vai lidar diretamente com a sedução arquitetada por Esalter, dando-lhe o crédito necessário para o forjado suicídio no desenrolar da história; (c) com a morte de Madeleine, a narrativa se concentra na reconstrução de uma imagem perdida. Judy é como um mármore bruto que pelas mãos hábeis de Scottie se transforma e transfigura-se na imagem (espelho) de sua outrora musa.

De fato, nesse momento no Ernie’s, Hitchcock parece lançar de maneira sutil e quase imperceptível uma metáfora de seu próprio filme: a de um homem atraído e consumido pela imagem de uma mulher que se metamorfoseia diante de si. Pois esse deslocar de Madeleine por molduras até chegar ao espelho, sendo embalado pela música de Herrmann, envolta pelo figurino de Head, sob o olhar atônito de Scottie, faz essa sequência ser muito mais do que um primeiro encontro. Hitchcock ousa resumir o filme em apenas um momento e ao fazer isso, utiliza-se de uma sucessão de imagens ambíguas e sugestivas deixando muitos elementos soltos, quase sem sentido, mas que são retomados um a um durante a narrativa, o *leitmotiv*.

Portanto, como um maestro, que conduz uma música dando ênfases a determinadas sequências, ora colocando uma em evidência, ora deixando outra escondida por detrás da melodia ouvida, Hitchcock integra os vários feixes – a sintaxe entre os subsistemas – que compõem a cena, em um movimento intercalado que envolve o espectador. A peculiaridade dessa cena está na fluidez com que transcorrem, pelo ponto de vista de Scottie, os elementos da cenografia, do figurino, dos objetos de cena, da iluminação, da encenação, da trilha sonora, dos enquadramentos e da montagem, formando esse deslocar da Madeleine por molduras até chegar ao seu reflexo nítido no espelho. Hitchcock introduz uma fluência entre sintaxe dos elementos cênicos, a forma dos enquadramentos e o discurso da montagem integrando-os dentro de uma dinâmica de intersemioses ou rede sistêmica, compondo-as em uma unidade signíca e complexa com to-

tal controle do que quer significar, do que quer produzir no espectador.

Vale ainda ressaltar que a imagem do perfil de Madeleine é intensificada por uma luz ao fundo, contrastando-a com o ambiente avermelhado e criando uma aura – a da mulher inatingível – ao mesmo tempo em que a trilha sonora é intensificada. O perfil é importante, pois é nesse momento que Scottie se apaixona por Madeleine e mais tarde, é esse mesmo perfil que o faz se aproximar de Judy.

Conclusão

O suspense em *Um Corpo que Cai* é composto por uma série de camadas internas difíceis de serem dimensionadas em apenas uma leitura. Isso fica claro na sequência analisada em que observamos como os elementos dialogam entre si, e como estes mesmos elementos interagem com outros momentos do filme no seu todo. Todos estão entrelaçados de maneira sistêmica e operam em graus e momentos específicos as informações que são dispostas ao longo da cena. Portanto, a forma como cada elemento surge, evolui e some para dar lugar a outros fatos em sequência é chamado aqui de *flutuação*. Ora é um movimento de câmera, ora é um figurino, ora a encenação, ora a música, ora um plano subjetivo do protagonista, ora é um plano mais aberto tendo Elster e Madeleine em quadro e assim Hitchcock vai pontuando e cadenciando tais flutuações entre estes elementos com o intuito de fornecer ao espectador não uma única linha perceptiva, mas uma rede sistêmica de signos ao qual deu o nome de “tapeçaria”.

Trata-se sempre de “completar a tapeçaria”, e volta e meia as pessoas dizem que têm de assistir ao filme várias vezes para reparar no conjunto dos detalhes. A maioria das coisas que colocamos num filme acaba se perdendo, é verdade, mas mesmo assim pesam em favor do filme quando ele é relançado muitos anos depois;

percebe-se que continua sólido e não saiu de moda (Truffaut, *ibid.*: 204).

O valor qualitativo da “tapeçaria” ou difusão de informação por vários eixos intersemióticos – ou micro-narrativas – está na perspectiva de se distribuir no signo fílmico uma rede complexa de interpretantes. De fato todos os elementos encontrados na cena no Ernie’s estão entrelaçados de maneira sistêmica e operam em graus e momentos específicos às informações que são dispostas ao longo da cena, tudo em movimento e em fluxo. Entretanto se tais flutuações, temporalidades e intersemioses (intercâmbio entre signos) ocorrerem é porque existe algo que as tenciona para pontos focais ou atratores pelos quais essas camadas de signos convergem, complementam-se e associam-se em fluxos diversos e distintos, porém pontuais.

Estes pontos focais, ou clímax de cena, ou pontos de virada – como os teóricos de roteiro (ver Mckee, 2004: 222-225; Field, 2001: 100-107) os chamam – são na verdade *estruturas atradoras* (Vieira, 2008: 53). Tais atratores funcionam como coordenadores legaliformes (Vieira, 2008: 63), isto é, coordenadores de sentido pelo qual todos os signos fluem, interdependem e estão internamente interconectados.

Se há algo que coloca em curso ou em trajetória a dinâmica do sistema – as intersemioses entre os signos – são estes pontos focais ou atratores. São estes que definem as flutuações, temporalidades e intercâmbios na chamada *dimensões de informação* (Vieira, 2008: 58). Pois cada informação disposta em uma cena, isto é, que é devidamente colocada e distribuída em camadas para ser percebida pelo espectador, tem seu feixe ou sentido apontado para estes pontos convergentes ou atratores.

Isto equivale a dizer que cada cena, como a analisada neste artigo, carrega uma gama de informação – feixe semiótico – que promove acúmulo, estocagem, memória sistêmica (Vieira, 2008: 58). Pois aparentemente certas informações aparecem desconexas, de pouco importância, pontos soltos que são, no devido

tempo, re-abordados e resignificados na própria cena ou em cenas seguintes como elementos cruciais para a resolução de um quebra-cabeça complexo.

Essa dinâmica sistêmica em que linhas temporais de eventos, fatos e informações – ou simplesmente feixes semióticos – vão se acoplando, interagindo e associando por meio de estruturas atratoras, de maneira aparentemente assimétricas, mas que encontram aproximações (Prigogine, 2011: 59) e complementações que aos poucos, revelam uma representativa *gramaticalidade* (Vieira, 2008: 64) ou *sentido* que perfaz todo o processo, é o que se denomina aqui de *geometrização* (Vieira, 2007: 64).

A *geometrização* – ou direção – dos diferentes fluxos sógnicos existentes em cada cena, por entre as cenas, a cada sequência, e por entre a narrativa como um todo, é sobretudo, *organizar* a *sinergia* de tais interações complexas e evolutivas dos signos. Assim toda a série de eventos/mudanças/transformações parece intricadamente organizada como se tudo estivesse desde sempre conectado, integrado, coeso e coerente. No caso da cena analisada de *Um Corpo que Cai*, o momento de atração, pelo qual todas as interações fluem, convergem e estão organizadas sinergicamente, é o instante em que Madeleine está atrás de Scottie e a luz forma uma auréola em torno de seu perfil em complementação à música de Herrmann que chega ao seu clímax na cena.

Sob essa perspectiva semiótica-sistêmica, a direção de cinema e sua poética – no que tange em organizar a geometria/fluxo dos feixes semióticos – acaba tendo contornos mais complexos do que aquela proposta por Astruc e sua *câmera stylo* (Stam, 2003: 102-107). Não poderia ser dito aqui que tal complexidade seja algo específico de Hitchcock já que se observa essa mesma vertente em filmes de Eisenstein, Pudovkin, F.W. Murnau, Fritz Lang, Welles, Kubrick, Ozu, Kurosawa, Bergman, Wenders, Fellini, Glauber Rocha, por exemplo.

De fato, como estes novos estudos sobre o

processo criativo de Hitchcock demonstram, a direção de cinema implica não uma especialização, mas uma poli-funcionalidade (Morin, 2005: 346), isto é, uma visão multifacetada das inter-relações integrantes e copulantes dos signos. O diretor é sobretudo, um mediador de competências cujo discurso se desenvolve por meio da integração e consolidação de uma dialogia entre os outros agentes semióticos envolvidos no processo de criação do filme. Ele forja sua independência na/pela dependência dos especialistas envolvidos (ver Morin, *ibid.*: 253).

Assim, sua poética é articulada por meio de uma ecodependência, e sua plenitude criativa floresce e ganha brilho ao permeá-la de colaborações, cooperações e complementações sógnicas advindas de áreas como direção de fotografia, figurino, encenação, trilha sonora, montagem etc. Sua virtude – ou marca autoral – está em estabelecer e desenvolver uma conectividade sistêmica, isto é, imerso na diversidade, ser capaz de explorar, antever e articular os elos entre essas áreas, promovendo complementaridades e associações que se constroem e consolidam em fluxo – *poiesis* (ver Morin, 2008: 225-226) – no/pelo todo, o filme.

Referências

- Araujo, I. (1982). *Alfred Hitchcock*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Bagget, D. & Drumin, W. (2007). *Hitchcock and Philosophy: Dial M for metaphysics*. Chicago: Open Court Publishing Company.
- Bunge, M. (2007). *Física e Filosofia*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Derry, C. (1988). *The Suspense Thriller: Films in the shadow of Alfred Hitchcock*. North Carolina: McFarland & Company Inc.
- Field, S. (2001). *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda.

- Hicks, N. (2002). *Writing the thriller film: the terror within*. Los Angeles: McNaughton & Gunn, Inc..
- Loker, A. (2005). *Film and Suspense*. Victoria: Trafford Publishing, Second Edition.
- Krohn, B. (2000). *Hitchcock at work*. New York: Phaidon Press Limited.
- Krohn, B. (2010). *Alfred Hitchcock*. Paris: Cahiers du Cinéma Sarl, Revised English Edition.
- Mercado, G. (2011). *The Filmmaker's Eye*. Oxford: Elsevier.
- McKee, R. (2006). *Story – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra Editora.
- Morin, E. (2008). *O Método 1 – a natureza da natureza*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Morin, E. (2005). *O Método 2 – a vida da vida*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Peirce, C. (2000). *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Peirce, C. (1998). *Antologia Filosófica*. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Peirce, C. (1992). *The Essential Peirce*, vol. 1. Bloomington: Indiana University Press.
- Peirce, C. (1998). *The Essential Peirce*, vol. Bloomington: Indiana University Press.
- Prigogine, I. (2011). *O Fim das Certezas*. São Paulo: Editora da UNESP.
- Rizzo, M. (2005). *The Art Direction handbook for film*. Burlington: Focal Press.
- Santaella, L. (2001). *Matrizes da linguagem e pensamento – sonora, visual, verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- Santaella, L. (2000a). *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Editora Pioneira.
- Santaella, L. (2000b). *Estética – de Platão a Peirce*. São Paulo: Editora Experimento.
- Santos, M. (2013). Do teu Olho sou o Olhar: sobre intenções, mediações e diálogos no cinema. *BOCC: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*. Disponível em: www.bocc.ubi.pt.
- Santos, M. (2014). *A Poética do Cinema e o Exemplo de Alfred Hitchcock*. São Paulo: Novas Edições Acadêmicas.
- Santos, M. (2015). Poética do Cinema: sobre complementariedade, direção e método no processo de criação. *Revista Científica/FAP*, 12: 213-229. Curitiba.
- Schmenner, W. & Granof, C. (2007). *Casting a Shadow – creating the Alfred Hitchcock film*. Northwestern University Press.
- Smith, S. (2000). *Hitchcock: suspense, humour and tone*. London: British Film Institute.
- Stam, R. (2003). *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Editora Papirus.
- Truffaut, F. (2004). *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- Truffaut, F. (2006). *O prazer dos olhos. Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- Vieira, J. (2008). *Ontologia – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.
- Vogler, C. (2011). *A Jornada do Escritor*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Xavier, I. (2004). *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify.