

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

**Espaço do suspense: diálogos filmico-literários entre Lúdia Jorge, Helena
Malheiro, Lygia Fagundes Telles e Alfred Hitchcock**

Tese de Doutoramento em Estudos Literários:

Estudos Literários Comparados

Fátima Leonor Sopran

Orientadora: Professora Doutora Anabela Dinis Branco de Oliveira



VILA REAL, 2018

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

**Espaço do suspense: diálogos filmico-literários entre Lúdia Jorge, Helena
Malheiro, Lygia Fagundes Telles e Alfred Hitchcock**

Tese de Doutoramento em Estudos Literários:

Estudos Literários Comparados

Fátima Leonor Sopran

Orientadora: Professora Doutora Anabela Dinis Branco de Oliveira



VILA REAL, 2018

Este trabalho foi expressamente elaborado para efeitos de obtenção do grau de Doutor em Estudos Literários, especialização em Estudos Literários Comparados, na Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com
os dados fornecidos pelo (a) autor (a) sob orientação do DCHS / Utad

Sopran, Fátima Leonor

Espaço do Suspense: Diálogos Fílmico-Literários entre Lúcia Jorge, Helena Malheiro,
Lygia Fagundes Telles e Alfred Hitchcock /Fátima Leonor Sopran; orientador (a) Anabela
Dinis Branco de Oliveira. - Vila Real, 2018.

P 328.:fig.207

Orientador: Profa. Dra. Anabela Dinis Branco de Oliveira.

Tese de (Doutoramento), Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Doutoramento
em Estudos Literários, Vila Real, Portugal, 2018.

Bibliografia.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Espaço de Suspense. 4. Análise literária e filmográfica. I.
Oliveira, Anabela Dinis Branco de. II. Título.

CDD.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Fátima Leonor Sopran

Espaço do Suspense: Diálogos Fílmico-Literários entre Lúcia Jorge, Helena Malheiro,
Lygia Fagundes Telles e Alfred Hitchcock

Tese apresentada ao Doutoramento em Estudos Literários,
Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro de Vila Real
Portugal, para obtenção de título de doutor.

Aprovado em:_____

Profa. Dra. Anabela Dinis Branco de Oliveira. Orientadora. Instituição: Universidade de
Trás-os-Montes e Alto Douro. Assinatura:_____

Prof. Dr. Manuel Luís Tibério. Presidente. Instituição: Universidade de Trás-os-Montes e
Alto Douro. Assinatura:_____

Profa. Dra. Maria Luísa de Castro Soares, Instituição: Universidade de Trás-os-Montes e
Alto Douro. Assinatura:_____

Profa. Dra. Maria Eugénia Tavares Pereira. Instituição: Universidade de Aveiro.
Assinatura:_____

Prof. Dra. Maria Odete Santos Jubilado. Instituição: Universidade de Évora.
Assinatura:_____

Prof. Dr. Manuel António Dias Costa Valente. Instituição: Universidade de Trás-os-
Montes e Alto Douro. Assinatura:_____

Prof. Dr. Sérgio Paulo Guimarães Sousa. Instituição: Universidade do Minho.
Assinatura:_____

Dedicatória

Dedico à minha mãe, Maria Teresinha Sopran

Ao meu pai, Coraldo Natal Sopran (in memoriam)

Aos meus avós maternos, Alceu Peres de Freitas e Leonor Siervo de Freitas (in memoriam)

Aos meus avós paternos, Otávio Sopran e Bronilda Sopran (in memoriam)

Aos meus irmãos, Jorge Luiz Sopran e Maria Raquel Sopran de Sousa

Ao meu cunhado Júlio César de Sousa

À minha cunhada Marli Maria Weber Sopran

Aos meus sobrinhos Bayard, Otávio, Manollo e Vitória

Ao meu esposo Mauro Francisco Koester

À minha enteada Flaine Koester

AGRADECIMENTOS

A Deus que considero minha fortaleza.

A todos meus familiares que de uma maneira ou de outra me incentivaram.

Ao meu esposo Mauro Francisco Koester pelo grande incentivo.

A Professora Anabela Dinis Branco de Oliveira, pelas tantas horas de orientação e pela incansável contribuição que me trouxe crescimento intelectual e científico.

Aos professores doutores, José Eduardo Reis, Isabel Alves, Henriqueta Gonçalves e Maria da Felicidade Morais pelas valiosas contribuições proporcionadas.

Aos professores doutores convidados a participar neste júri.

À Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro - UTAD, na pessoa do Magnífico Reitor, Professor Doutor António Fontainhas Fernandes pelo acolhimento e oportunidade da realização do curso de doutoramento em Vila Real, Portugal.

Às funcionárias da Reitoria pelo solícito atendimento.

Às funcionárias da biblioteca.

À Universidade do Estado da Bahia - UNEB pela licença concedida à realização do curso de doutoramento.

Cada obra é como uma presença escondida na sombra que a luz de outras obras procura e liberta: uma voz que não pode ouvir senão quando responde em forma de eco a outras vozes. (Picon 1970:81)

SUMÁRIO

Esta investigação situa-se na intersecção comparatista e dialógica entre literatura e cinema e analisa o protagonismo do espaço na construção do suspense. Focalizam-se as semelhanças e as estratégias usadas pelo escritor e pelo cineasta na construção do suspense e legitima-se a inevitabilidade do espaço físico e psicológico na configuração do suspense, nestas duas formas de arte. O resultado da pesquisa está estruturada em três capítulos. No capítulo I é abordado o percurso teórico inerente ao diálogo entre literatura e cinema na construção de um espaço de suspense narrativo e fílmico. No capítulo II são analisados os espaços de suspense em enquadramentos físicos, nomeadamente o percurso do suspense entre quatro paredes e a articulação entre espaço aberto e suspense. O capítulo III analisa as arquiteturas e os reflexos psicológicos do suspense especificando a relação entre labirinto e memória e entre o duplo e espelho. O *corpus* da tese está composto pelas seguintes obras: *O Dia dos Prodígios* (2010), *A Costa dos Murmúrios* (2004a), *O Cais das Merendas* (2002), e o conto, *António* (2008), de Lídia Jorge; os romances: *A Matéria dos Sonhos* (2015) e *A Morte das Imagens* (1986), os contos: *Dedálo*, (2004a), *As Rosas*, (2002), *O Outro Lado* (2004b) e *O Tamanho do Mundo* (2004c), de Helena Malheiro. De Lygia Fagundes Telles analisa-se o romance: *Ciranda de Pedra* (2008) e os contos: *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (2002a), *As Formigas* (2002b) e *A Caçada* (2009a). No âmbito cinematográfico esta tese analisa os filmes: *The Man Who Knew too Much* (1956), *Rear Window* (1954), *Vertigo* (1958), *The Birds* (1963), *Psycho* (1960) e *Rebecca* (1940), de Hitchcock. A fundamentação teórica analisa os propósitos de Debrix, Mast, Oliveira, Grilo, Peron, Bachelard, Jung, Freud, Borges Filho, Osman Lins, entre outros.

LOCUS OF SUSPENSE: CINEMATIC-LITERARY DIALOGUES BETWEEN LYDIA JORGE, HELENA MALHEIRO, LYGIA FAGUNDES TELLES AND ALFRED HITCHCOCK

ABSTRACT

The major focus of the present research lies in the comparative and dialogic intersection of literature and cinema and revolves around the role played by space in building suspense. It depicts similarities and strategies writers resort to when building suspense and emphasises how physical and psychological space are inevitably linked to suspense within these two art forms. The present thesis is divided into three chapters. The first chapter addresses the theoretical basis underlying the dialogue between literature and cinema in the building of a locus of narrative and cinematic suspense. In the second chapter, suspense loci are looked into in terms of physical and frameworks, namely the development of suspense within four walls and the articulation between open space and suspense. Finally, the third chapter looks into suspense constructions and psychological reflexes, highlighting the relationship between labyrinth and memory, the double and the mirror. The corpus of the thesis is composed of the following literary works: *O Dia dos Prodígios* (2010)¹, *A Costa dos Murmúrios* (2004a)², *O Cais das Merendas* (2002)³, and the short story *António* (2008), by Lídia Jorge; the novels: *A Matéria dos Sonhos* (2015)⁴ and *A Morte das Imagens* (1986)⁵, the short stories: *Dedálo*, (2004a)⁶, *As Rosas*, (2002)⁷, *O Outro Lado* (2004b)⁸ and *O Tamanho do Mundo* (2004c)⁹, by Helena Malheiro; the novel: *Ciranda de Pedra* (2008)¹⁰ and the short stories: *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (2002a)¹¹, *As Formigas* (2002b)¹² and *A Caçada* (2009a)¹³, by Lygia Fagundes Telles. And of the following films: *The Man Who*

¹ *The Day of the Prodigies*

² *The Murmuring Coast*

³ *The Wharf of the Parties*

⁴ *The Matter of the Dreams*

⁵ *The Death of Images*

⁶ *Dedalus*

⁷ *The Roses*

⁸ *The Other Side*

⁹ *The Size of The World*

¹⁰ *The Marble Dance*

¹¹ *Come and Watch the Sunset*

¹² *The Ants*

¹³ *The Hunt*

Knew too Much (1956), *Rear Window* (1954), *Vertigo* (1958), *The Birds* (1963), *Psycho* (1960) e *Rebecca* (1940), directed by Hitchcock. The present research is based on the principles and postulates of such authors as Debrix, Mast, Oliveira, Grilo, Peron, Bachelard, Jung, Freud, Borges Filho, Osman Lins, among others.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotograma da escola – a professora e Melanie.....	35
Figura 2 - Fotograma de Melanie e da explosão no posto	36
Figura 3 - Fotograma de Melanie na cabine telefônica.....	36
Figura 4 - Fotograma de Jeff a dormir.....	54
Figura 5 - Fotograma do despertar assustado de Jeff.....	54
Figura 6 - Fotograma do olhar de Norman.	55
Figura 7 - Fotograma de Jeff, a câmara, Lisa e Stella.....	56
Figura 8 - Fotograma de Stella e Jeff.	56
Figura 9 - Fotograma de Lisa a entrar pela janela.....	57
Figura 10 - Fotograma de Jeff e Stella a observar.	57
Figura 11 - Fotograma dos prédios ao anoitecer.....	58
Figura 12 - Fotograma de Madeleine e Scottie no bosque.	59
Figura 13 - Fotograma do olhar de Josephine.....	60
Figura 14 - Fotograma de Josephine no meio do público do teatro.	60
Figura 15 - Fotograma da perplexidade de Josephine.....	61
Figura 16- Fotograma de o atirador a apontar a arma.....	61
Figura 17- Fotograma de Melanie e os pássaros.....	62
Figura 18 - Fotograma de Mitch e Melanie observando os pássaros.	63
Figura 19 - Fotograma dos pássaros nos fios.....	63
Figura 20 - Fotograma de Thorwald a olhar da janela.	65
Figura 21 - Fotograma da mansão vista de todos os ângulos.....	67
Figura 22 - Fotograma da mansão de Winter ao longe.	68
Figura 23 - Fotograma da viagem à mansão de Winter.	69
Figura 24-- -Fotograma de Marion na fuga.	69
Figura 25 - Fotograma do sinistro Motel.....	70
Figura 26 - Fotograma da casa de Bates.	70
Figura 27 - Fotograma da mansão de Winter.	71
Figura 28 - Fotograma da casa de Bates em segundo plano.	71
Figura 29 - Fotograma do jantar em casa de Mitch.	72
Figura 30 - Fotograma da cabana.	74
Figura 31 - Fotograma de Mrs Winter com o senhor em frente da cabana	74
Figura 32 - Fotograma de Melanie e Annie à porta.	75
Figura 33 - Fotograma de Annie a abrir a porta.....	76
Figura 34 - Fotograma do incêndio na mansão.....	76
Figura 35 - Fotograma da governanta no meio do fogo.....	77
Figura 36 - Fotograma de Lisa e Jeff ao jantar.	78
Figura 37 - Fotograma do casal Jeff e Lisa.....	78
Figura 38 - Fotograma de Thorwald à porta de Jeff.	83
Figura 39 - Fotograma de Thorwald a tentar matar Jeff.	83
Figura 40 - Fotograma da chegada da polícia ao local.....	84
Figura 41 - Fotograma de Cathy e os periquitos.....	84
Figura 42 - Fotograma de Melanie e os periquitos.	85
Figura 43 - Fotograma de Mitch e os pássaros.	85
Figura 44 - Fotograma dos pássaros.	85

Figura 45 - Fotograma de Mitch, Melanie e Lydia a sair da casa.	86
Figura 46 - Fotograma de Mitch a empurrar o carro no meio dos pássaros.	86
Figura 47 - Fotograma de Ben a caminho da casa de Ambrose.	87
Figura 48 - Fotograma de Ben em frente à casa.	87
Figura 49 - Fotograma de Ben e Ambrose.	88
Figura 50 - Fotograma de Ben e os taxidermistas.	88
Figura 51 - Fotograma de Lila em casa de Norman.	91
Figura 52 - Fotograma de Judy com fatos iguais aos de Madeleine.	91
Figura 53 - Fotograma do novo quarto.	92
Figura 54 - Fotograma do cão à porta.	92
Figura 55 - Fotograma de Fawcett com os olhos perfurados.	93
Figura 56 - Fotograma de Lydia apavorada.	94
Figura 57 - Fotograma de Marion no duche.	95
Figura 58 - Fotograma de Norman curioso.	96
Figura 59 - Fotograma de Marion estendendo a mão para se proteger.	96
Figura 60 - Fotograma de Marion a gritar.	97
Figura 61 - Fotograma de Hank e a senhora Drayton.	98
Figura 62 - Fotograma de Ben, Hank, a senhora Drayton e o sr. Drayton com a arma.	99
Figura 63 - Fotograma dos pássaros a entrarem pela lareira.	100
Figura 64 - Fotograma da família perplexa.	100
Figura 65 - Fotograma do polícia em casa de Mitch.	100
Figura 66 - Fotograma da sala e do sorriso irónico do delegado de polícia.	101
Figura 67 - Fotograma do Primeiro-Ministro e do embaixador.	101
Figura 68 - Fotograma dos funcionários da embaixada.	102
Figura 69 - Fotograma de Elster e Scottie.	102
Figura 70 - Fotograma de Elster e Scottie, rumo à investigação.	102
Figura 71 - Fotograma dos criados da mansão de Winter.	103
Figura 72 - Fotograma da decoração da nova ala.	103
Figura 73 - Fotograma do jantar oferecido por Norman a Marion.	104
Figura 74 - Fotograma de Norman dialogando com Marion.	104
Figura 75 - Fotograma de Marion degustando o jantar e observando o ambiente.	105
Figura 76 - Fotograma de Norman e os pássaros empalhados.	105
Figura 77 - Fotograma de Norman e o seu olhar misterioso.	106
Figura 78 - Fotograma da mãe de Norman empalhada, na cave.	107
Figura 79 - Fotograma de Norman à espreita.	108
Figura 80 - Fotograma de Norman desconfiado.	108
Figura 81 - Fotograma de Lila apavorada.	109
Figura 82 - Fotograma de Lily a gritar.	109
Figura 83 - Fotograma da mãe de Norman na cave.	110
Figura 84 - Fotograma de Melanie ferida pelos pássaros.	113
Figura 85 - Fotograma de Mrs Winter a subir as escadas.	115
Figura 86 - Fotograma de Scottie equilibrando-se.	116
Figura 87 - Fotograma de Scottie em cima do banco.	116
Figura 88 - Fotograma de Scottie a olhar as escadas.	118
Figura 89 - Fotograma de Scottie a subir as escadas.	120

Figura 90 - Fotograma do casal Mackenna observando a queda do atirador.	120
Figura 91 - Fotograma de Norman com o corpo de Marion.	121
Figura 92 - Fotograma das escadas.....	121
Figura 93 - Fotograma de Norman com o punhal.....	122
Figura 94 - Fotograma do apunhalamento do Detetive.....	122
Figura 95 - Fotograma de Norman com o corpo do detetive.	123
Figura 96 - Fotograma de Danny *à janela da ala oeste.	124
Figura 97 - Fotograma da mulher à janela.....	124
Figura 98 - Fotograma de Jeff e Lisa espreitando os vizinhos.	126
Figura 99 - Fotograma de Jeff com a sua objetiva.....	127
Figura 100 - Fotograma de Thorwald e da esposa doente.....	127
Figura 101 - Fotograma de Lisa levando o bilhete.	128
Figura 102 - Fotograma de Thorwald segurando a mão de Lisa.....	128
Figura 103 - Fotograma da prisão de Lisa.	128
Figura 104 - Fotograma dos vizinhos no apartamento do pianista.....	129
.Figura 105 - Fotograma do pianista e um amigo.	130
Figura 106 - Fotograma da menina, coração-solitário.	130
Figura 107 - Fotograma da bailarina.	130
Figura 108 - Fotograma do caszinho dono do cão.....	131
Figura 109 - Fotograma do casal feliz	131
Figura 110 - Fotograma do pianista e da menina coração-solitário.	132
Figura 111 - Fotograma de Mrs Winter e Danny.....	134
Figura 112 - Fotograma da mulher à janela do hotel.	135
Figura 113 - Fotograma de Scottie observando a janela.	135
Figura 114 - Fotograma de Danny entre as cortinas.	136
Figura 115 - Fotograma de Norman à janela.	137
Figura 116 - Fotograma de Mitch protegendo a janela.	138
Figura 117 - Fotograma de Mrs Winter a observar os objetos de Rebecca.....	139
Figura 118 - Fotograma de Thorwald a arrumar a mala.	140
Figura 119 - Fotograma de Thorwald saindo com a mala.	140
Figura 120 - Fotograma de Thorwald retornando com a mala.....	140
Figura 121 - Fotograma de Thorwald ao telefone com a bolsa e observando o anel.	141
Figura 122 . Fotograma de- Thorwald limpando a faca.....	141
Figura 123 - Fotograma de Thorwald embrulhando a faca.....	141
Figura 124 - Fotograma de Thorwald com as cordas.....	142
Figura 125 .Fotograma de Thorwald e o baú amarrado.	142
Figura 126 - Fotograma de Thorwald e os carregadores.....	143
Figura 127 - Fotograma de Ben ao telefone, na delegacia.	143
Figura 128 - Fotograma de Drayton ao telefone.	143
Figura 129 - Fotograma de Thorwald ao telefone.	144
Figura 130 - Fotograma de quadro de mulher.	148
Figura 131 - Fotograma de Madeleine a apreciar o quadro.	149
Figura 132 - Fotograma de Judy e o colar.	149
Figura 133 - Fotograma de Danny e Mrs Winter.....	150
Figura 134 - Fotograma de Norman a retirar o quadro.	154

Figura 135 - Fotograma de Norman ao lado do quadro.	154
Figura 136 - Fotograma de Elster e Madeleine no café Hermie.	155
Figura 137 - Fotograma de Madeleine à porta do café.	155
Figura 138 - Fotograma da saída do casal do café Hermie.	156
Figura 139 - Fotograma de Judy e dos novos fatos.	156
Figura 140 - Fotograma dos casais no restaurante.	157
Figura 141 - Fotograma de Ben e Josephine olhando o francês no restaurante.	157
Figura 142 - Fotograma de Melanie no armazém.	158
Figura 143 - Fotograma das partituras e dos címbalos.	159
Figura 144 - Fotograma da preparação para a batida dos címbalos.	160
Figura 145 - Fotograma de Josephine a cantar.	161
Figura 146 - Fotograma de Judy, na loja, a vestir fatos iguais aos de Madeleine.	162
Figura 147 - Fotograma de Melanie a entrar na loja.	163
Figura 148 - Fotograma de Melanie e Mitch, na loja.	163
Figura 149 - Fotograma de Scottie e a rececionista.	166
Figura 150 - Fotograma do buquê de flores dentro do carro.	166
Figura 151 - Fotograma de Norman recebendo Marion.	167
Figura 152 - Fotograma do detetive, Sam e Lila.	168
Figura 153 - Fotograma - O detetive em frente ao motel.	168
Figura 154 - Fotograma de Sam, Lila e Norman, na receção do motel.	168
Figura 155 - Fotograma do Bates Motel.	169
Figura 156 - Fotograma da Sepultura de Carlota Valdez.	170
Figura 157 - Fotograma de Josephine em frente à capela.	172
Figura 158 - Fotograma de Ben e Josephine.	172
Figura 159 - Fotograma de Ben e Josephine durante a cerimónia religiosa.	173
Figura 160 - Fotograma de Josephine e os polícias.	173
Figura 161 - Fotograma do jardim intacto.	177
Figura 162 - Fotograma dos prédios vizinhos do de Jeff.	177
Figura 163 - Fotograma de Thorwald e o cão.	178
Figura 164 - Fotograma do cão morto ao lado das flores.	178
Figura 165 - Fotograma do casal dono do cão.	178
Figura 166 - Fotograma de Stella a cavar o jardim.	179
Figura 167 - Fotograma de Madeleine a andar pelo bosque.	181
Figura 168 - Fotograma de Madeleine atrás das árvores.	181
Figura 169 - Fotograma de Madeleine percorrendo a loja de flores.	182
Figura 170 - Fotograma de Scottie observando Madeleine à entrada da florista.	182
Figura 171 - Fotograma de Lydia e Annie.	184
Figura 172 - Fotograma da festa de aniversário de Cathy.	184
Figura 173 - Fotograma das crianças fugindo dos pássaros.	184
Figura 174 - Fotograma de Cathy a ser atacada por um pássaro.	185
Figura 175 - Fotograma de Melanie no pátio da escola.	185
Figura 176 - Figura 177 - Fotograma dos pássaros empoleirados nos brinquedos da escola.	185
Figura 178 - Fotograma de Melanie e dos alunos a fugir.	186
Figura 179 - Fotograma dos alunos apavorados.	186
Figura 180 - Fotograma do posto de combustível.	187

Figura 181 - Fotograma do fogo a alastrar pela praça.	187
Figura 182 - Fotograma de Annie morta em frente a casa. (Fotografia de cena)	187
Figura 183 - Fotograma de Cathy chorando a morte de Annie.	187
Figura 184 - Fotograma de Norman carregando o corpo até ao carro.....	188
Figura 185 - Fotograma de Thorwald, na rua, com um estranho.	189
Figura 186 - Fotograma de um mercado aberto em Marrocos.	190
Figura 187 - Fotograma dos casais e Hank, no mercado.	190
Figura 188 - Fotograma do francês apunhalado.	190
Figura 189 - Fotograma de Ben com o francês.....	191
Figura 190 - Fotograma de Ben ouvindo as últimas palavras do francês.	191
Figura 191 - Fotograma de Scottie apoiado pelo polícia.	197
Figura 192 - Fotograma do pescador e os pássaros.	198
Figura 193 - Fotograma de Madeleine junto à Baía.....	198
Figura 194 - Fotograma de Madeleine atirando-se à baía.	198
Figura 195 - Fotograma de Maxim à beira do penhasco.....	199
Figura 196 - Fotograma da futura Mrs Winter.....	200
Figura 197 - Fotograma de Scottie socorrendo Madeleine.	200
Figura 198 - Fotograma de um pássaro a atacar Melanie.	205
Figura 199 - Fotograma de Lila em casa de Norman.....	225
Figura 200 - Fotograma de Scottie observando Madeleine ou Judy.	228
Figura 201 - Fotograma de Scottie indo em direção ao Hotel Mitrix.....	229
Figura 202 - Fotograma de Elster com Judy e Madeleine.	263
Figura 203 - Fotograma de Elster pronto a atirar Madeleine.	263
Figura 204 - Fotograma de Scottie tentando salvar Judy.	264
Figura 205 - Fotograma de Judy recusando-se a ouvir Scottie.	265
Figura 206 - Fotograma de Judy a cair da torre.	265
Figura 207 - Fotograma de Scottie lá no cimo, observando Judy.	265

Índice

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – SUSPENSE: DIÁLOGOS FILMICO-LITERÁRIOS	11
1.1 SÍNTESE DO PANORAMA DA LITERATURA COMPARADA.....	11
1.2 CINEMA E LITERATURA	15
1.3 REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO	22
1.4 CONTRUÇÕES DO SUSPENSE	34
CAPÍTULO 2 – ESPAÇOS DE SUSPENSE	67
2.1. SUSPENSES ENTRE QUATRO PAREDES	67
2.1.1 Casa: espaço na construção do suspense.....	67
2.1.2 Quarto: espaço comum de recolhimento - produto de segredos.....	89
2.1.3 Salas promotoras de suspense: espaços improváveis	99
2.1.4 Sótão e Cave: espaços de ascensão e queda	106
2.1.5 Escada e Janela: espaço do De-vir	114
2.1.6 Objetos: espaços indiciadores de pistas	138
2.1.7 Restaurante, Teatro, Loja, Internato e Hotel: espaços públicos indicadores de segredos	155
2.2 FORA DAS QUATRO PAREDES: SUSPENSE E ESPAÇO ABERTO.....	170
CAPÍTULO 3 – SUSPENSE: ARQUITETURAS E REFLEXOS	211
3.1 LABIRINTO E MEMÓRIA	211
3.2 O DUPLO E O ESPELHO	231
CONCLUSÃO.....	271
BIBLIOGRAFIA	279

INTRODUÇÃO

Esta tese comparatista recorre ao diálogo entre literatura e cinema, dando ênfase ao estudo do espaço envolvendo suspense na obra de arte literária e na obra de arte fílmica. Analisa-se o processo de construção narrativa do suspense.

A linguagem cinematográfica, por sua riqueza semântica, por sua incontestável capacidade de veicular e por seu alto grau de autonomia relativa em comparação ao verbal é, sem dúvida, entre todas as linguagens no sentido figurado, uma das que melhor se prestam a ser confrontadas com a linguagem propriamente dita.

(Metz, 1973:44)

O interesse por esta pesquisa surge das leituras realizadas das obras da escritora brasileira Lygia Fagundes Telles e da escritora portuguesa Helena Malheiro. Porém, no decorrer dos estudos, apresenta-se a oportunidade de trabalhar a obra de Lídia Jorge e os filmes de Hitchcock. A possibilidade de efetuar um estudo entre um texto cinematográfico e um texto literário contagia e instiga um olhar mais abrangente que proporciona um abrir fronteiras entre duas artes distintas, que de certa forma, possuem em comum a palavra, como forma de expressão.

A investigação encontra na literatura a expressão da relação concreta e simbólica a ligar o ser humano aos espaços e, no campo cinematográfico, a imagem como o meio primordial do olhar de localização. Procura-se considerar os estudos de Carl Jung (1964), Sigmund Freud (1976). Para a análise do espaço físico-literário optou-se pelos estudos de Bachelard (2008), Borges Filho (2007), Osman Lins (1976) e para a análise cinematográfica e comparatista trabalhou-se com Stepheson & Debrix (1973), Truffaut (1986), Capuzzo (2003), Peron (2013), Branco de Oliveira (2007), Grilo (2008), entre outros teóricos e críticos de vários campos.

O objetivo da pesquisa condensa-se na análise do processo de construção narrativa do suspense numa perspectiva comparatista que explora simultaneamente a linguagem cinematográfica e a linguagem literária.

As obras e filmes em análise já foram objeto de inúmeros estudos sob as mais diversas concepções. Uma dessas concepções, no entanto, surge perturbadora e concede mais uma ótica: o espaço de suspense. Muito já foi analisado sobre suspense, porém, este estudo

traz um aspeto inovador: o espaço como elemento a propiciar o suspense tanto físico como psicológico oferece um novo olhar.

Para o entendimento do espaço de suspense na narrativa fílmica e na literária, alguns aspetos devem ser considerados: os espaços físicos e psicológicos na filmografia e na obra literária como indicadores e reveladores do suspense; as ações das personagens como formas de instigar o suspense; o duplo, como meio de revelar a outra face e o inesperado como marca do suspense.

O primeiro capítulo analisa os diálogos fílmico-literários e a sua abordagem ao nível do suspense. Percorre o itinerário das relações comparatistas entre cinema e literatura. Comprovam-se essas relações, com o pensamento já citado, de Branco de Oliveira (2007: 186): “no processo narrativo, os múltiplos olhares e a sucessão das múltiplas imagens constituem-se em sequências de palavras, de imagens mentais e de ações. Os hipotéticos planos narrativos vão construindo uma estrutura de cariz nitidamente cinematográfico.” No constante diálogo entre o discurso fílmico e o discurso literário, analisam-se as representações do espaço e a sua articulação com a construção do suspense.

O segundo capítulo analisa os Espaços do Suspense. Percorre os momentos e o ritmo de todos os suspenses entre quatro paredes – a provocação dos espaços fechados na construção do suspense. Barroso (2014:214) confirma o espaço-casa como propiciador do suspense, nomeadamente no caso de Hitchcock, no filme *Rebecca* (1940), “um estado de alma, em que o espectro de uma morta ensombra o conto de fadas da nova princesa, rodeando-a de um clima de medo”. O processo de abordagem do suspense continua com as análises que conduzem ao suspense em espaços exteriores, os que estão fora das quatro paredes e que projetam ansiedades e receios nos espaços abertos.

O terceiro capítulo analisa as arquiteturas e os reflexos do suspense. Especifica a carga arquitetural do labirinto de rememorações, também ele suscetível de provocar suspense e inquietação ao nível da espacialização mental. O suspense torna-se a consequência de uma desorientação labiríntica que é afinal a desorientação da memória. Na projeção psicológica da desorientação surge a carga de suspense decorrente da profusão de espelhos e da construção dos duplos, tanto no espaço fílmico como no espaço literário.

Contempla-se o tema suspense com a conceção de Tezza (1998:21) de que: “Quando há suspense o mundo não está pronto. E se há um lugar privilegiado para ele demonstrar sua completa incompletude, seu inacabamento primordial, este lugar é o romance.”

Os espaços no romance reservam um lugar para o suspense, assim como os espaços no cinema. Em Brunel (2005:560), encontra-se a questão de que “O labirinto talvez esteja dentro de nós, como nós dentro dele; ou, ainda, que somos nós que o projetamos para fora. De objetivo ele se faz subjetivo, ou vice-versa”. Já o duplo, num processo analítico, representa a duplicidade das personagens ou dos espaços. Segundo Jung, (1984), o duplo implica a existência de dois “eus” em cada indivíduo. A investigação deteta o suspense provindo também deste espaço de duplicidade do ser.

As obras literárias, como o cinema, possuem a sua história. O cinema nasceu em 1895 crescendo qualitativamente e quantitativamente. Começou, desde essa época, a caminhar com muito sucesso e a todo o vapor. Essa arte, de acordo com a concepção de Metz (1977), seria a “arte das imagens”; porém, ele diz que essa concepção caberia somente em teoria, pois na prática o cinema não trabalha só com imagens e a literatura, além de ser a arte das palavras, mas também transforma essas palavras em imagens. Logo, cinema e literatura equiparam-se por serem artes narrativas, que contam uma história. Confirmando essa ideia, Barthes (1972:19) vai dizer que “a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades” e em todas as artes. Na verdade, “há cruzamentos fecundos que adicionam as qualidades dos genitores.” (Bazin, 1991:88). Esse autor afirma que a sétima arte, por ser ainda muito nova, se pauta nas “artes maduras” e dessa forma, de acordo com Francastel (1983:175), “o cinema [...] deve aproveitar a contribuição da experiência das outras artes”, em particular da literatura, pois a narrativa literária já traz uma história que o cinema pode com suas técnicas transformá-la, ampliá-la, de modo que promova grande fascínio ao leitor e ao espectador.

Sabe-se que há “convergência estética entre esses meios de expressão.” Porém, “a diferença dos dois meios não se reduz entre a linguagem escrita e visual” (Johnson, 2003: 42), outros elementos marcam diferenças; por essa razão, tanto o cinema como a literatura conservam sua essência. Cinema e literatura tentam construir (mundos quase humanos) “temos de sentir o cerne de cada criação” [...], pois, “a literatura nos faz sentir o mundo de modo abstrato, por meio de palavras e figuras do discurso”, e o cinema “é um processo de percepção bruta”. (Mitry, 2002:167)

O cinema deu um grande salto estético, quando deixou de percorrer o processo linear para optar pela alternância dos espaços e dos factos. Essa estratégia contempla as sequências de suspenses dos filmes de Hitchcock. Assim explicita-se que “filmar pode ser como um ato de recortar o espaço de determinado ângulo em imagens com uma finalidade expressiva. Por isso diz-se que filmar é uma atividade de análise” (Bernardet, 1991:36).

Logo, o espaço na filmografia é recortado e recriado e então “vivido como a parte de uma experiência que une as histórias quotidianas, as memórias de vida e as histórias de seus personagens.” (Barbosa, 2004:64)

Truffaut (2004) mostra esse papel que se encontra na filmografia de Hitchcock.

A arte de criar o suspense é ao mesmo tempo a de botar o público “por dentro da jogada”, fazendo-o participar do filme. Nesse terreno do espetáculo, um filme não é mais um jogo que se joga a dois (o diretor e o seu filme) e sim a três (o diretor e o seu filme e o público), e o suspense [...] transforma-se em um elemento poético, já que seu objetivo é nos emocionar mais, é levar nosso coração a bater mais forte. (*op cit.*: 26)

Tendo em conta o seu caráter revolucionário de fazer cinema, diz-se que Hitchcock inaugurou uma escola do suspense. Busca-se então perceber a singularidade presente na obra de Hitchcock, o que ele tinha de diferente, o que ele trouxe de inovador.

Vertigo (1958), inspirado no livro de Boileau e Narcejac, apresenta algo de novo em relação aos outros filmes que carregavam características cadenciais mais velozes: “Este é um filme lento, com um ritmo que pode ser definido como contemplativo e natural. Na justificativa de Hitchcock, isto dá-se porque a história é contada a partir das emoções e do ponto de vista de um homem apaixonado.” (Truffaut, 1986: 86)

Em Hitchcock percebe-se que a construção fílmica dá-se através dos fragmentos. Logo, “o fascínio maior está na análise da articulação dos fragmentos. O espectador passa a ser mais do que um assistente; sugere correlações entre os fragmentos que, em sua maioria, são apresentados segundo a ótica da personagem central.” (Capuzzo, 2003: 63)

O filme *Rear Window* (1954) traz uma estratégia interessante, pois vai ao encontro do espectador. A partir do momento em que a personagem Jeff olha atentamente para os acontecimentos exteriores por meio da janela, a visão que o espectador tem destes acontecimentos é a mesma da personagem. Tanto o público como a personagem estão a viver o momento.

Essa identificação espacial transcende o filme e participa do ritual da sala de exibição. [...] O que lhe interessa é a tela-janela de seu prazer voyeurístico. Os ângulos são variados. A imaginação se põe a trabalhar. Isso também ocorre com a personagem do filme. A estrutura metalinguística de *Janela Indiscreta* baseia-se fundamentalmente na síntese espacial, uma vez que a trama pertence mais ao real da tela do que ao quotidiano do espectador médio. (Capuzzo, 2003: 67)

Através de uma montagem exímia, Hitchcock desencadeia situações instigantes. A perspectiva estética da montagem na construção do suspense projeta-se em *Psycho* (1960). A apresentação acelerada dos diversos planos e ângulos de visão é uma alavanca de fortes atitudes de suspense, nomeadamente na célebre sequência do chuveiro.

O suspense em Hitchcock não é construído unicamente em histórias macabras, misteriosas e surpreendentes, manifesta-se muitas vezes em narrativas comuns. Assim se percebe o poder de construção no filme *Psycho*, o suspense instala-se a cada cena.

his is, of course, the film for which Alfred Hitchcock is most famous a horror film, most people might call it. But to say that about *Psycho* is a little like describing Hamlet as a play about a confused young man who doesn't much like his family. Or that Van Gogh's *Starry Night* is a distorted vision of the Dutch countryside. Or that *Oedipus* is about a neurotic royal clan. The statements are more or less true in a crude grade school way, but they don't begin to describe the richness and depth of each work. (Spoto, 1992:313)

A ideia de Spoto é a de que, em *Psycho*, Alfred Hitchcock usa principalmente o suspense e não o terror, como geralmente são classificados seus filmes. *Psycho* é uma história de grande suspense espesso em conteúdo, cheio de simbolismo e semelhante ao conto contemporâneo com uma grande carga imagética. Um exemplo desta perspectiva decorre no conto *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (Fagundes Telles, 2002a) no momento que a personagem Raquel vê a inscrição no túmulo.

Maria Emília, nascida em vinte de maio de mil e oitocentos e falecida...- Deixou cair o palito e ficou um instante imóvel. Mas essa não podia ser sua namorada morreu há mais de cem anos! [...] Um baque metálico decepou-lhe a palavra pelo meio. Olhou em redor. A peça estava deserta. Voltou o olhar para a escada. No topo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada. Tinha seu sorriso meio inocente, meio malicioso. (op cit.: 33)

Essa descoberta repentina instala o suspense naquele espaço como no momento em que Marion, em *Psycho* (1960), visualiza a faca assassina. Em *The Birds* (1963) também se percebe a semelhança com o conto moderno pelo típico final em aberto que também se apresenta no conto *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (Fagundes Telles, 2002a: 34). “Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de

um animal sendo esfaqueado.” O final fica em suspense: não se sabe o que, realmente, acontece com Raquel.

As duas formas de arte, literatura e cinema, na verdade, completam-se e cada uma possui uma essência particular. Branco de Oliveira (2007:10) considera que:

Literatura e cinema apresentam-se como duas faces de uma Alquimia, na medida em que se constituem como duas artes de transmutação de materiais heterogêneos, produzidas no laboratório da liberdade criativa. Ouve-se frequentemente a expressão “ligações perigosas” para classificar a sua relação. Claus Clüver fala de “ligações incestuosas entre as diversas artes”. Jorge Listopad refere um “casamento de estranhos costumes”. Rafael Utrera atribui ao cinema o estatuto de melhor exemplo de “promiscuidade artística”. Literatura e cinema não são protagonistas de ligações perigosas porque o único risco que correm é o da criação artística, o do desenvolvimento da criatividade e o da projeção intercultural. Não existem numa ligação incestuosa porque não apresentam laços familiares, nasceram de necessidades diferentes, de famílias diferentes, em épocas diferentes. Não concretizam uma relação transgressora, chocante, proibida ou promíscua. Não protagonizam um casamento, mesmo se ele é de estranhos costumes, porque não aceitam contratos, papéis ou assinaturas convencionais. Literatura e cinema: amigos inseparáveis ou colegas dialogantes? São colegas dialogantes porque não são inseparáveis: têm uma autonomia semântica e técnica. Estão exatamente, ao mesmo tempo, presentes na liberdade criativa.

Essa liberdade criativa que contempla as duas artes faz parte daqueles que trabalham com as artes e corrobora a ideia de Branco de Oliveira (2011: 187) de que “a liberdade da literatura é uma liberdade que se constrói na memória estética do escritor. Na textura e na espessura do tempo da literatura nasce o percurso das vozes e uma intensa paixão pelo cinema.” Dessa forma, literatura e cinema percorrem caminhos semelhantes e tanto os mestres do cinema como da literatura carregam um pouco das duas artes.

No filme *Rebecca* (1940), a personagem Rebecca está sempre associada a um espaço, pois parece que está incrustada na mansão-Manderley. A mansão torna-se um espaço de suspense, de dúvida, de interrogação para a nova mulher (Mrs Winter).

Neste estudo, confirma-se a conceção de Peron (2013) em relação aos filmes de Hitchcock de que “o suspense é a estética do desvendamento e da dissimulação”. O suspense é desta forma estabelecido por uma técnica que pressupõe a imagem e a demora da descoberta de algo. Logo, o espaço do campo é um lugar que propicia o suspense. O

mesmo acontece na narrativa literária, quando esta representa o espaço físico e psicológico como um lugar de espera, transformando-o em suspense.

As escritoras em análise transmitem a importância dos espaços vividos, dos sentimentos, das emoções e memórias.

Lídia Jorge concretiza na sua obra, a valorização dos lugares, dos espaços vividos e das casas. Segundo Freitas (2014: 52)

No geral, o conjunto das obras publicadas pela autora deixa entrever seu interesse pela questão do espaço como constructo da individualidade (tanto a pessoal quanto a coletiva). Quer seja na descrição dos cenários quer seja na composição dos títulos, o espaço demarca o espaço no qual a escrita de Lídia se desenvolve.

Na obra da escritora Lygia Fagundes Telles encontra-se um espaço de sonhos, de memórias, de enigmas e emoções. De acordo com Régis (1998: 84), “a causalidade temporal é fraturada, a cronologia do tempo negada, o presente evade-se, transgride-se o espaço. A verdade se desfolha continuamente.” [...] Ainda, segundo Régis, o “mergulho no desconcertante mistério da vida, mergulho no labirinto da alma” (*ibid*) situação constante nos textos da autora. Reforça-se esta concepção com Silva Moura (1993), que analisa no aspeto estrutural dos contos de Lygia Fagundes Telles os elementos: espelho, retrato, jardim, escada. A análise realizada dos contos *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (2002a), *A Caçada* (2009a), *As Formigas* (2002b) e do romance *Ciranda de Pedra* (2008) confirmam a presença desses elementos que, para a pesquisa, são de fundamental importância.

Helena Malheiro traz em sua obra, tal como as outras duas escritoras, as emoções, as memórias e os espaços vividos. Explora, tal como Lygia Fagundes Telles, os espaços labirínticos, as constantes idas e vindas das suas personagens e as casas são sempre motivo de lembranças.

Na obra de Helena Malheiro percorrem-se momentos de ambiguidade que a torna cada vez mais instigante. O livro de contos, *O Tamanho do Mundo* (2004c), segundo Dias (2005: 01), é constituído por “contos onde prevalece o irracional e, por isso, transmitem a sensação de estarmos a percorrer um labirinto de espelhos, na tentativa de descortinarmos quais são as imagens verdadeiras e quais são falsas.” Tavares (2002:01) frisa o ambiente ambíguo; como Dias (2005) identifica os espaços labirínticos inscritos nos contos de Malheiro. Esses espaços provocam o suspense; personagens e leitores percorrem os caminhos instigantes dessa teia.

Em *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015), o espaço é motivo de suspense na construção narrativa. O suspense está ligado ao espaço (casa); é na casa que ela vive em constante espera e é também na casa que se materializam os momentos cinematográficos.

Em *O Tamanho do Mundo* (Malheiro, 2004c), a narrativa parece ter um teor real. Realmente, Tomaso e seu criado parecem ter realizado várias viagens: não se tem indícios do contrário. Não se percebe, até então, que este é um relato imaginário. Apresenta-se, neste conto, o suspense por meio deste espaço que é real (o castelo), num espaço imaginário, o da viagem.

No conto *A Caçada* (Fagundes Telles, 2009a), o espaço atua como elemento de lembranças, de momentos que a personagem não sabe definir, porque está imerso no sonho e na realidade. Não tem ideia de como chegou ali, se aquele espaço existe ou se é fruto de sua imaginação. A narrativa produz um espaço imagético.

O espaço físico e psicológico caracterizam o romance, *O Dia dos prodígios* (Jorge, 2010): a aldeia, as casas, as janelas são espaços provocadores de suspense, trazem suposições do que haverá para além das janelas.

No conto *As Formigas* (Fagundes Telles, 2002b) encontra-se espaços de suspense e mistério, justamente como a descrição minuciosa da narradora que projeta um olhar cinematográfico.

Em *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a), o Hotel Stella Maris, a casa de Helena de Troia e o olho das janelas são espaços instigantes que guardam segredos. Estes espaços indiciam a lentidão narrativa.

No conto *O Outro Lado* (Malheiro, 2004b), a sala e as telas sugerem o suspense e os quadros aparecem na voz do narrador-protagonista como imagens de cinema. A ideia é de que o espaço proporciona o conhecimento. “Tudo desconhecem: as amizades, as paixões, as crueldades, as angústias, os ódios. Para eles não há ruídos, a não ser o dos seus passos apressados a ecoarem nas lajes de pedra do chão.” (Malheiro, 2004b:84). Para a maior parte desses visitantes, não há noção da importância das obras de arte ali expostas. O suspense está neste espaço.

Ciranda de Pedra (Fagundes Telles, 2008) apresenta o suspense, tanto através do espaço físico quanto do psicológico. As casas, o teatro e as deambulações tanto da mãe como da filha projetam *flashes* do passado, rememorados a todo instante. Há muitas interrogações que permanecem veladas.

O romance *O Cais das Merendas* (Jorge, 2002) concretiza o suspense em relação ao novo espaço onde todos passam a viver. Durante quase todo o percurso narrativo, as angústias não são exteriorizadas e o processo vai guardando segredos e esperas.

O conto *Dédalo* (Malheiro, 2004a) traz o espaço da escrita. A estrutura enigmática da narrativa faz reconhecer no espaço literário um lugar especial. A personagem, que usa do mesmo nome do conto, faz parte da trama de seu próprio livro e é o espaço tão sonhado da criação, labiríntico, de tantas vozes que alimenta a alma de suas personagens.

O romance *A Morte das Imagens* (Malheiro, 1986) traz o cinema para dentro da narrativa. Representa-se uma filmagem: a janela, a parede de florzinhas, o mar, a areia são descritos por uma câmara imaginária. Os espaços parecem ter algo a dizer, mas permanecem em silêncio. Percebem-se imagens que surgem desconexas, não há linearidade. Tudo traduz suspense.

Em *António* (Jorge, 2008), o espaço-salão e os espelhos são representados como espaços de suspense.

Confirma-se, através das teorias abordadas e do *corpus* fílmico e literário analisado, que o suspense é construído através da demora nas descobertas, dos indícios do narrador, do enquadramento da câmara, do olhar e das ações das personagens, principalmente por meio do próprio espaço, tanto físico como psicológico. A focalização da análise do espaço confirma a importância dessa categoria na narrativa, de acordo com as teorias estudadas.

Os espaços do suspense tornam-se protagonistas da diegese e assumem-se como pilares na espera do inesperado e na construção da tensão e do mistério.

CAPÍTULO 1 – SUSPENSE: DIÁLOGOS FILMICO-LITERÁRIOS

1.1 SÍNTESE DO PANORAMA DA LITERATURA COMPARADA

“Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura.” (Carvalho, 2003:6)

Só na Idade Moderna o estudo comparatista se fortaleceu. A abordagem comparatista concede à literatura um caráter flexível diante de ditaduras procedentes da Idade Antiga. A França, por muito tempo, cultivou a superioridade; mesmo assim, também na França houve questionamento sobre a superioridade de uma literatura frente a uma outra.

Para Remark (1994:175)

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes [...], a filosofia, a história, as ciências, a religião, etc. Em suma, é a comparação da literatura com a outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.

Portanto, o pensamento de Remark possibilita a efetivação de uma comparação entre literatura e o texto fílmico. Remark acredita que o domínio do comparativismo transcende o texto literário e pode abarcar a relação entre a literatura e as outras artes. Porém, é importante referir que a comparação entre artes distintas só é pertinente se se retificarem as características dos diferentes códigos inerentes a cada espécie de texto.

Com o Barroco surge outra concepção sobre a literatura comparada. Severo Sarduy (1979:178) concebe que o barroco: “reflete estruturalmente a desarmonia, a rutura da homogeneidade, do logos enquanto a carência constitui nosso fundamento epistémico.” Assim faz uma crítica à história oficial.

Segundo Sarduy

Barroco em sua ação de pensar, em sua queda, em sua linguagem afetada, às vezes estridente, multicolor e caótica, metaforiza a impugnação da entidade logocêntrica que até então nos estruturava em sua distância e

sua autoridade; barroco que recusa toda a instauração, que metaforiza a ordem discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução.

As narrativas barrocas produzem profusão de sentidos, não há linearidade, não pretendem desvelar a verdade, pretendem somente conservar a liberdade de expressão. Esses escritores possuem uma visão não naturalista da História. “Um passado que dialoga com o presente por seus fragmentos e ruínas, quem sabe preveni-lo de tornar-se teológico e conclusivo.” (Chiampi, 1998: xvii)

No decorrer da história sabe-se que houve mudanças dos cânones desde o ano de 1980. Hispano-americanos foram premiados no Nobel, como o escritor Gabriel Garcia Marquez, da Colômbia, em 1982, Octávio Paz, do México, em 1990, entre outros subsequentes. Não houve mais, a partir dessa época, a hegemonia francesa e norte-americana e surge assim a valorização de todas as literaturas. Os modelos literários são reinterpretados, “as condições literárias e sociais que determinaram sua influência, às novas relações de tempo e espaço, à tradição literária nacional em geral e à individualidade ideológica, psicológica e artística do autor.” (Zhirmunsky, 1994:208)

Na literatura brasileira encontra-se, na pessoa do ensaísta Silviano Santiago, a ideia de que as literaturas dos países colonizados não estão atreladas às dos colonizadores: ele confirma essa ideia no artigo “O entre-lugar do discurso latino-americano” (Uma literatura nos trópicos, de 1978).

Na voz de Barthes (1988:65), “a escritura é destruição de toda voz, de toda a origem. A escritura e esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto aonde vem se perder toda a identidade, a começar pela do corpo que escreve.”

As mudanças no sentido de valorizar todas as literaturas foram progressivas, segundo Bernabé (1989:47). Os antilhanos conquistaram a língua francesa a partir da mescla de sentidos. “Nós entendemos o sentido de certas palavras. Nós desviamos outros. E metamorfoseamos muito. Nós a enriquecemos tanto no léxico quanto na sintaxe.”

Salman Rushdie (1993), mesmo reconhecendo que há uma grande valorização de todas as literaturas, sublinha que Paris, Londres, Lisboa e Nova Iorque ainda detêm o centro. Estamos no século XXI, os impedimentos parecem distantes: os escritores regionais estão a ser lidos também nos centros urbanos e internacionalmente, porque oferecem a diferença.

No que tange ao cinema, em relação ao entrelaçamento ou separação da obra literária e da fílmica, sabe-se que essas duas formas de arte possuem suas características e métodos especiais, mas podem vir a encontrar-se porque são duas formas de expressar sentimentos, de contar histórias, de voltar ao passado, para entendê-lo e construir o presente. Logo, a narrativa literária tanto quanto a narrativa cinematográfica, nessa ótica, constituem-se em espaços de construção da linguagem.

Na análise da representação do espaço, a literatura comparada projeta outras imagens, que não são especificamente cinematográficas, mas que definem a análise de realidades culturais semelhantes e constroem a imagem do Outro, nas suas semelhanças e nas suas diferenças.

A imagem é, portanto, o resultado de uma distância significativa entre duas realidades culturais. Ou melhor: a imagem é a representação de uma realidade cultural estrangeira através da qual o indivíduo ou o grupo que a elaboram (ou que a partilham ou quem a propagam) revelam e traduzem o espaço ideológico no qual se situam. (Machado & Pageaux, 2001:51)

O comparativismo vai encontrar nas culturas, as semelhanças e diferenças, “uma forma particularmente corrente da imagem”, digamos mesmo o seu estereótipo, é também quase sempre estudada em termos de falsidade, de esquematismo. [...] O estereótipo distingue o Eu do Outro” (p.52). A imagem pode ser estudada em um espaço e um tempo, esses dois elementos podem estar ligados às personagens.

Segundo Machado & Pageaux (2001: 57):

O espaço, na imagem da cultura, não é contínuo nem homogêneo; um pensamento mítico valoriza certos lugares, isola outros, condena outros ainda; confere a alguns a função primordial de ser o verdadeiro círculo de vida do Ego e de uma coletividade escolhida, enquanto outra parte do espaço, face a esse substituto do cosmos harmonioso, assumirá o papel negativo do caos, gerador de desordens. É evidente que se deverá estar atento a tudo o que tornar o espaço, face a esse substituto do cosmos harmonioso, assumirá o papel negativo do caos, gerador de desordens. É evidente que se deverá estar atento a tudo o que pode tornar o espaço exterior isomorfo do espaço interior do escritor, pois um espaço estrangeiro reproduz e significa a paisagem mental e uma personagem, do escritor. Assim, a leitura desse espaço levará ao estabelecimento de relações quase explicativas entre o espaço geográfico e o espaço psíquico, pelo menos no plano metafórico.

Portanto, o espaço, na imagem da cultura deve ser elaborado pelo escritor de forma que saiba valorizar os dois extremos, pois cada cultura apresenta formas de arte com características distintas.

O comparativismo proporciona a possibilidade de aprofundar o estudo sobre o espaço nas obras de arte, sobre os estereótipos construídos ao longo das culturas. Logo, “a imagem pode ter, como o mito, essa capacidade de contar, de reatualizar uma história que se tornará eventualmente exemplar” (Machado & Pageaux, 2001:60). A representação do outro pode levar à interpretação errada de certa cultura. Outra cultura sempre é tida como melhor. O estrangeiro é posto para mostrar ou suprir a possível falha da cultura de origem. Portanto: “A palavra, na poesia como na prosa, tem necessidade dum espaço, como a estátua que dá sentido ao espaço no qual se situa, nesse espaço em que está também aquele que a contempla” (Machado & Pageaux, 2001:153). O comparativista procura entender a obra de arte como aquele que a observa. Estuda as semelhanças e as diferenças para poder interagir com o Outro, adquirir e aplicar o conhecimento, no sentido de valorização e não de depreciação do Outro.

Segundo Machado & Pageaux, (2001:158), “o estudo das diferenças não elimina a procura da unidade”. A maior singularidade pode ser vista na descoberta do outro, [...] “um diálogo com ele próprio, criando assim momentos em que a consciência de si próprio tenta conciliar encontro e diferença – afinal, as duas palavras-chave da Literatura Comparada”. (*ibid.*:158) Essa singularidade pode mostrar a importância de conhecer o outro para comparar o que há de diferente e de semelhante e aceitar as diferenças como experiências valiosas entre as culturas.

Para Mast (1982) há quem defenda as semelhanças entre a obra fílmica e a obra literária e há quem duvide dessa aproximação. Porém, sabe-se que as discussões são importantes para a aproximação dessas artes.

Since moving pictures and, after 1927, moving pictures synchronized with recorded sounds could be used to tell stories, describe events, imitate human actions, expose problems, and urge reforms, it is not surprising that such uses of motion pictures would provoke speculative comparisons with that other major human system for telling, describing, imitating, exposing, and urging – verbal language. The history of these comparisons between film and literature has been a history of splitters and lumpers, of those who argue for the distinctness of the two media – the effects, purposes, pleasures, and possibilities of two separate arts that are, ought to be, or must be distinct – as

opposed to those who argue that the aims, effects, and means of the two media are similar, parallel, or analogous. (Mast, 1982: 278)

É nesta perspectiva comparatista, nesta consciência de um dialogismo intenso entre literatura e cinema que é possível analisar a representação do espaço na construção do suspense, duas realidades e dois conceitos omnipresentes nas duas artes:

O comparativista tem todo o interesse em levar em conta certas interrogações feitas por investigadores que trabalham em campos próximos do seu. Não, claro, para pôr de parte o estudo especificamente literário nem para ampliar desmedidamente o seu território, mas sim para confrontar os seus métodos aos métodos dos outros e, sobretudo, a imagem propriamente literária a outros testemunhos paralelos e contemporâneos (imprensa, paraliteratura, estampas, filmes, caricaturas, etc.). Trata-se, de facto, de situar a reflexão literária numa análise geral que diz respeito à cultura de uma ou de várias sociedades. (Machado & Pageaux, 2001:49)

1.2 CINEMA E LITERATURA

As imagens, possuidoras de alma e voz, cada vez mais próximas do mundo real e habitável, se viam agora submetidas a uma coordenação linear que, retirando-lhe a simultaneidade e a descontinuidade, tornavam-nas mais legíveis. Assim fazendo, o cinema incorporava os traços principais da representação teatral, pictórica e romanescas clássicas. (Guimarães, 1997: 118)

A Sétima Arte assim como a Arte Literária apresentam-nos mecanismos de montagem e de construção que atestam as possíveis semelhanças entre as duas artes e revelam que os espaços construídos tanto numa como na outra, conduzem, em certas obras e em certos filmes, ao suspense. Segundo Branco de Oliveira (2007), em seu livro *Entre Vozes e Imagem*, “a sintaxe cinematográfica – a montagem interna das imagens - define o projeto do cineasta, a presença do realizador. A sintaxe narratológica – a estruturação interpretativa da sequência de palavras – define a presença do escritor, a essência literária proposta pelo narrador.” (2007:183) Logo, palavras, gestos e escolhas técnicas percorrem a apresentação da imagem como percurso de uma expressão cinematográfica, assim como as palavras percorrem as técnicas do escritor para a construção da narrativa.

No cinema, a câmara é o que proporciona o registo da realidade material e de construção da realidade fílmica. Esse objeto de registo é capaz de materializar, no espaço, o percurso das palavras, as muitas alternativas de olhar, e as múltiplas maneiras de

aproximação e distanciamento que se estendem dos maiores planos ao “close-up”. Aponta-se, ainda, a importância da câmara na história do cinema, pois sua possibilidade de movimento a transformou em algo mais maleável que o olho humano, tanto do espectador como da personagem.

Na literatura, o ato de narrar é de fundamental importância para a construção dos sentidos, assim como no cinema a câmara é o elemento primordial para o registo da construção fílmica. Saraiva expõe sobre a imprescindível presença do produtor da narrativa e de seu recetor.

Para Saraiva (2003:10)

É imprescindível a institucionalização da presença do emissor do relato, que, movido por certa intencionalidade, transmite uma experiência singular a um destinatário, colocando em ação, para este fim, um conjunto de códigos, de operações e de procedimentos. Essa representação do ato comunicativo na interioridade do texto encontra um paralelo no processo que se desenvolve entre os agentes do plano da produção e da recepção, isto é, entre o produtor da narrativa e seu intérprete, que compartilham de concepções comuns sobre o ato de narrar e sobre o universo aí projetado, ainda que estejam distanciados espacial e temporalmente.

A linguagem literária e a cinematográfica não deixam de comunicar: a primeira através do código verbal e a segunda centrada na imagem movente. As duas formas de arte dialogam com as outras artes.

Sarmiento (1982:06) defende que:

A literatura, em especial o romance, sempre foi uma forma artística propensa ao diálogo com outras linguagens, principalmente com o cinema, pois há entre ambas um parentesco originário. Entre as páginas e as telas há laços estreitos: nas páginas, são as palavras que acionam os sentidos e se transformam na mente do leitor, em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo espectador por meio de palavras. Ambas propiciam indagações e reflexões sobre esses diálogos nos mais diversos âmbitos.

Percebe-se um diálogo profícuo entre estas duas artes que, ao mesmo tempo, se separam e se unem. Segundo Diniz (2005:13), “a prática de transformar uma narrativa literária em narrativa fílmica espalhou-se a ponto de boa parte dos filmes terem atualmente, como origem, não um script original, criado especialmente para o cinema, mas uma obra

literária”. Essa afirmação de Diniz vem completar a ideia de Scorsi (2015: 03) de que “se o cinema está impregnado da literatura, essa sorve os ritmos e modos do fazer cinematográfico. Linguagens convergentes, cinema e literatura são linguagens do nosso viver urbano, contemporâneo, que se fixam em nossa memória e nos educam quotidianamente.” São narrativas que nos dão a possibilidade de viver o real e o imaginário com a mesma intensidade.

Entendemos por narrativa todo o discurso que nos apresenta uma história imaginada como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados. Nesse sentido amplo, o conceito de narrativa não se restringe apenas ao romance, ao conto e a novela, mas abrange o poema épico alegórico e outras formas menores de literatura. (D’Onófrio 2004: 53)

Esta ideia de narrativa permite-nos compreender o conceito de narrativa não só da perspectiva de um só género literário, mas de vários géneros que fazem parte da literatura e, corroborando com a concepção de D’Onofrio, apresentamos a perspectiva de Rogel (1986), que coloca a palavra como o meio principal da literatura e, esse meio vai possibilitar o entendimento dos vários géneros que compõem o sistema literário. Pois,

A literatura se vale primacialmente, da palavra, que, sem se condicionar a uma imagem, cria imagens outras, de acordo com o leitor, na acolhida do próprio mistério do existir. Palavra e imagem são, pois, os elementos essenciais para a produção dos discursos literários e cinematográficos, seguindo cada um o seu trajeto peculiar. Talvez, por isso, se diga que o cinema é uma das artes que mais se aproximam da literatura. (Rogel, 1986: 28-29)

Como diz Rogel (1986), “palavra e imagem” não podem ser dispensados, pois os dois fazem parte tanto da linguagem fílmica como da linguagem literária, embora cada um cultive a sua essência própria e tenham uma maneira particular de expressão, num universo onde se constroem semelhanças”.

A concepção de Todorov vem confirmar a ideia de Rogel de que a literatura precisa das palavras, que a palavra é o meio primordial da literatura. Dessa forma, de acordo com Todorov (2006:128), “a narrativa é igual à vida; a ausência de narrativa, à morte.” Ele exemplifica essa concepção com o conto de *Mil e uma Noites* em que “se Sherazade não encontrar mais contos a narrar, será executada.” (*ibid.*, p.128).

A literatura existe pelas palavras; mas sua vocação dialética é dizer mais do que a linguagem diz, ultrapassar as divisões verbais. Ela é, no interior da linguagem, o que destrói a metafísica inerente a toda linguagem. O próprio do discurso literário é ir além da linguagem (senão ele não teria razão de ser); a literatura é como uma arma assassina pela qual a linguagem realiza seu suicídio. Mas, se assim é, essa variedade da literatura que se funda sobre divisões linguísticas como a do real e do irreal não seria literatura. (Todorov 2006:165)

A literatura é o espaço que possibilita trabalhar com a palavra, lapidá-la, construir mundos, histórias e imagens e é também com ela que se constrói o discurso cinematográfico. A literatura é um espaço criador, é o texto. “O texto é sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica na qual confluem, se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências” (Aguilar e Silva, 1996:265). E o texto, sendo este espaço criador, pode confluir com outras vozes, neste caso, as vozes do cinema. “O espaço cinematográfico é ilusório - nos segmentos definidos pelo campo e pelo plano - e, no seu todo, constitui-se como um espaço-significação. Neste sentido aproxima-se mais do espaço da narrativa literária - também é ativamente significativo”. (Bello, 2001:126)

Joseph Conrad (1991:02) trabalha com a percepção da imagem.

Tem-se chamado escritor do mar, escritor dos trópicos, um escritor descritivo – e também realista. Na verdade, toda a minha preocupação se tem centrado no valor “ideal” das coisas, das pessoas, dos acontecimentos. Só isso e nada mais... A tarefa que tento levar a bom termo é, através do poder da palavra escrita, fazer-vos ouvir, fazer-vos sentir – é antes de mais, fazer-vos ver.

Alguns escritores, como Joseph Conrad, possuem a tarefa de fazer o leitor ouvir, sentir e antes de mais nada “ver”. Também Henry James, entre outros defenderam o propósito da literatura em construir imagens. O escritor Herbert Read, tanto como Joseph Conrad, demonstram a importância “visual” como meta última tanto da literatura como do cinema. A mente do leitor precisa transformar a leitura em imagens e “ver” o que está a ser narrado e descrito. De qualquer forma sabe-se das peculiaridades tanto duma como da outra e, como afirma Bello (2001:140): “é na diferença que existe entre o visual literário e o visual fílmico que reside a diversidade dos dois meios de expressão.”

A literatura não carrega a imagem como fator principal de expressão, mas o filme organiza-se no universo da imagem. Desta forma, segundo Branco de Oliveira (2007:16),

“a relação entre literatura e o cinema estrutura-se numa contínua conjugação entre as óbvias diferenças e os possíveis paralelismos.” Por esta ótica percebe-se que as duas artes possuem diferenças, mas também conjugam situações semelhantes.

Flannery O’Connor (1997:71-72) concebe que,

Para o escritor de ficção o significado é constituído pela história inteira, porque se trata de uma experiência, não de uma abstração. Penso que o modo de ler um livro é ver o que acontece, mas num bom romance acontece sempre mais do que somos capazes de nos aperceber de repente, acontece mais do que aquilo que salta à vista. A mente é levada por aquilo que vê até ao nível mais profundo que os símbolos do livro naturalmente sugerem. É isto que querem dizer os críticos quando referem que um romance funciona em diversos níveis. Quanto mais verdadeiro é o símbolo, tanto mais profundamente ele conduz o leitor, tanto maior é o significado a que ele abre. [...] O tipo de visão que um escritor de ficção tem de ter ou de desenvolver, de modo a aumentar o significado da sua história, é chamado visão anagógica, porque esse é o tipo de visão que é capaz de ver diferentes níveis de realidade numa imagem ou numa situação.

Nessa perspetiva, a narrativa literária não vive sem a produção de imagens; a mente, segundo O’Connor, leva ao nível mais profundo do que o sugerido pelo livro, assim como a narrativa fílmica, não sendo linguística em sentido estrito, não deixa de lado a palavra.

Keith Cohen (2000:34) apresenta a ideia de que:

A narratividade é o elo de mediação mais sólido entre o romance e o cinema, a tendência mais difundida tanto na linguagem verbal como na visual. Quer no romance quer no cinema, grupos de signos, sejam eles literários ou visuais, são apreendidos consecutivamente através do tempo; e esta consecutividade dá origem a uma estrutura que se desenrola, o conjunto diegético que nunca está totalmente presente em nenhum grupo mas que está sempre implicando em cada um deles.

De acordo com Branco de Oliveira (2007:186), “no processo narrativo, os múltiplos olhares e a sucessão das múltiplas imagens constituem-se em sequências de palavras, de imagens mentais e de ações. Os hipotéticos planos narrativos vão construindo uma estrutura de cariz nitidamente cinematográfico”.

A arte de narrar é comum às duas artes e torna-se a protagonista dos dois discursos inscritos nas “óbvias diferenças e nos possíveis paralelismos” supra referidos na página anterior.

A concepção de Stephenson e Debrix (1969:17-18-19-28) sobre a arte traduz a inter-relação de vários elementos.

Arte é um processo pelo qual o artista utiliza sua experiência, intuição ou inspiração, selecionando e organizando para criar belos e autênticos objetos artísticos que, em maior ou menor grau, imitam a realidade e através desses objetos ele comunica sua experiência a um público. [...] Não existe campo da atividade humana que não tenha sido atingido pela câmara. A arte é um processo desde a intuição do artista até a apreciação do espectador, e não apenas o objeto - filme, estátua, poema, sonata – produzido. [...] No filme não só há a dimensão de tempo adicional às de espaço, mas há também a inter-relação de som e imagem, e, finalmente, todos esses elementos inter-relacionados estão em constante movimento, não são estáticos e imutáveis.

Stephenson e Debrix frisam que a câmara atinge todos os campos da atividade humana. Podemos dizer que a literatura também atinge vários campos, pois a palavra está em todo o lugar e expressa mentalmente o visual.

Para Branco de Oliveira (2007: 121), “o olhar das personagens e a organização de planos espaciais são efeitos vulgarmente considerados específicos do documento fílmico, mas estão, desde muito cedo, presentes na tradição literária”. Ainda, na ótica da autora, “o documento fílmico presentifica-se como elemento fundamental do documento romanesco. O percurso espacial, a justificação visual das personagens e a transmissão de desejos traduz, no narrador, uma ligação ao universo da intertextualidade cinematográfica” (p. 123). A autora refere, a esse nível, os romances *O Dia dos Prodígios* (2010) e *O Cais das Merendas* (2002), de Lídia Jorge:

“Vista de cima alguém chamaria a Vilamaninhos uma estrela” – no documento romanesco, narradores e personagens transmitem esse olhar “visto de cima”. Em *O Cais das Merendas*, o suicídio de Rosária torna-se inseparável da importância espacial conferida ao olhar. O movimento definido da sua morte foi contrário ao do pássaro, palavra para a qual o narrador estabeleceu um percurso ortográfico inverso: “Para falar de Rosária deveríamos inventar um nome que se chamasse orassàp, se fosse possível, porque ela quis voar ao contrário dos passarinhos quando são assustados pelo bater das palmas.” (84) “E depois Rosária também tinha outra vantagem que era a de poder ver tudo de cima, sem precisar descer, ter a maçada de andar para cá e para lá.” (*op. cit.*: 144)

Os dois romances citados por Branco de Oliveira (2007) representam o estreito diálogo entre literatura e cinema na construção do espaço. Segundo Sedlmayer (2004: 80):

Escrever já era fazer cinema, pois entre escrever e filmar existe uma diferença quantitativa, não qualitativa. [...] Enquanto crítico, eu já me considerava um cineasta. Atualmente continuo a me considerar um crítico [...] Considero-me um ensaísta, faço ensaios sob a forma de romances, ou então romances sob a forma de ensaios: simplesmente, eu os filmo, em vez de escrevê-los. Para mim, é muito grande a continuidade entre todas as maneiras de nos exprimirmos.

Sedlmayer projeta o espírito comparatista que norteia a pesquisa em curso: a presença do cinema na literatura e a possibilidade de analisar o *Outro* enquanto arte na construção do espaço e do suspense.

Tanto a literatura quanto o cinema possuem suas peculiaridades; mesmo assim, não há impedimento que se assemelhem em alguns pontos.

Stephenson e Debrix (1969:33-34):

O cinema, com todos os seus recursos técnicos e científicos, é incapaz de reproduzir realidade sem imperfeição. Ainda que pareça ser uma cópia exata, o mundo que vemos na tela é bem diferente do mundo em que vivemos. Pois as “contrações, extensões, interrupções e saltos não ocorrem na cronologia continua do mundo real. Porém, com o passar do tempo os meios mecânicos de reprodução se transformaram em meios artísticos de expressão. Logo, com Méliès veio a magia do cinema. Ninguém previu que a arte cinematográfica emergiria, absolutamente independente de todas as artes anteriormente estabelecidas e diferentes de todas elas, uma nova e autônoma art du film.

Observa-se que as transformações que o cinema operou são importantes para a constituição da arte cinematográfica, dão vida ao processo pelo qual o filme é construído. O universo fílmico está preparado para atender o seu público, para incitar as emoções, para levar a alegria, o suspense, a felicidade e outros sentimentos.

Tarkovsky (1989:58) introduz um questionamento e ao mesmo tempo o responde.

O que é que aproxima o cinema da literatura? Antes de mais, esta liberdade única de que dispõem os artistas na utilização do material que lhes fornece a realidade e de o organizar em sequência, segundo uma lógica própria de cada um. É uma definição que pode parecer vasta e geral, mas ela é, na realidade, aquilo que o cinema e a literatura mais tem em comum.

Segundo Tarkovsky, a liberdade do artista é que o põe em ação para produzir sua arte e é, através dessa liberdade, que ele concebe o poder criativo.

O crítico literário e poeta Haroldo de Campos (1972) remete para o poeta Oswald de Andrade, analisa que a prosa de Oswald possui as técnicas que se assemelham as técnicas do cinema. De acordo com as análises, comprovamos algumas semelhanças da obra literária com o cinema. E esta referência a Oswald vem confirmar parte dessa semelhança.

Uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a de montagem de fragmentos, a prosa experimental do Oswald dos anos 20, com a sua sistemática rutura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniano. (Campos, 1972:XLI).

Esta tese traz também escritores que possuem esta técnica “de montagem de fragmentos, com estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares”. Técnicas essas, que se encontram com as técnicas cinematográficas. (p. XLI).

Para Jean Pierre Carrier (2005:132):

Realizar um filme é verdadeiramente um trabalho de alquimia, de transmutação de papel em filme. Transmutação. Transformar a própria matéria [...]. Com frequência, comparo essa metamorfose com a transformação de uma lagarta numa borboleta. É a borboleta em potencial. Mas não pode voar. No entanto, o ímpeto de voar está profundamente entranhado na sua essência mais secreta.

A pesquisa traz esta concepção. Também na obra literária observa-se que tanto no romance como no conto literário há um trabalho de alquimia do escritor, que consegue muitas vezes, com as palavras, transformar a narração numa cena de cinema.

1.3 REPRESENTAÇÕES DO ESPAÇO

A época atual seria talvez de preferência a época do espaço. Estamos na época do simultâneo, estamos na

época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso. (Foucault, 2001:411).

A afirmação de Foucault comprova o protagonismo do espaço na estruturação da arte humana. Define uma perspectiva de análise que engloba, de um modo significativo, a relação entre a literatura – espaço do próximo, do longínquo e do disperso – e o cinema – espaço do simultâneo, da justaposição de planos e imagens e do “lado a lado” das diversas artes. A humanidade ocupa um espaço e, esse espaço constitui-se como uma linguagem. E, por isso, o espaço torna-se imprescindível no discurso literário.

O espaço do romance provoca uma disposição representativa “de índole simbólica”, quer pelo seu carácter primordial de acontecimento verbal, remetendo para as definições de ordenação de mundo, “quer, no caso mais específico do texto de ficção, pelo pendor mimético que ao longo da sua história sempre se tem assinalado através da categoria de comunicação que lhe serve de base e que é a narração.” (Seixo, 1986:70).

Segundo Maria Alzira Seixo, no artigo *Escrever a Terra - Sobre a Inscrição do Espaço no Romance Português Contemporâneo* (1986: 70):

Narrar, não é só alinhar ações num plano de causalidade e/ou de temporalidade; é assumir esse alinhamento através de uma voz (que mesmo impessoal no seu sentido essencial se demarca) que só existe devidamente localizada em texto pelo que o texto dela assinala, e, necessariamente, desse modo, para o seu exterior aponta que a vocação do romance foi da remissão para um espaço (individual, social, político-económico, anímico, literário); no romance acontece a mais perfeita realização da «representação» literária.

O estatuto do espaço na narrativa é reforçado pela autora, no seu ensaio *Narrativa e Ficção Problema de Tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo* (1994: 47):

O problema do espaço é uma das grandes irresoluções da ficção da primeira metade do século XX, o vazio de uma inteligibilidade narrativa que, por isso, opera fundamentalmente a partir da reflexão sobre o tempo, a qual trabalha os dados espaciais provenientes da teoria da representação realista-naturalista (estatuto do lugar social, configurações localizantes de linhas temporais-narrativas laboriosamente organizadas).

Em *Dicionário de Narratologia* (1991: 129-130), Carlos Reis e Ana Cristina Lopes apresentam a diversidade de feições que o espaço pode assumir:

Observa-se, antes de mais, nos termos de uma opção de extensão: da largueza da região ou da cidade gigantesca à privacidade de um recatado **espaço** interior desdobram-se amplas possibilidades de representação e descrição espacial. [...] Num plano mais restrito o **espaço** da narrativa centra-se em cenários mais reduzidos: a casa, por exemplo, dando origem a romances que fazem dela o eixo microscópico em função da qual se vai definindo a condição histórica e social das personagens. Naturalmente que à medida que o espaço se vai particularizando cresce o investimento descritivo que lhe é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes [...].

Os conceitos referidos definem o protagonismo do espaço no discurso literário e no discurso fílmico. O espaço pode assumir amplas representações e descrições. A casa é um espaço signifiante, por exemplo, no romance *Ciranda de Pedra* (2008), de Lygia Fagundes Telles, onde as casas na sua interioridade são uma espécie de protagonistas, essenciais: parecem munidas de singularidade, possuem vida própria. Esses espaços abrigam sentimentos de alegrias e tristezas, são descritos de uma forma que os tornam imperiosos e muitos são alavanca de posteriores acontecimentos. O protagonismo imperioso do espaço define-se no filme *Rebecca* (1940), de Hitchcock, porque Manderley é um espaço de singular importância para a trajetória do filme. “Desdobram-se amplas possibilidades de representação e descrição espacial.” (Reis & Lopes, 1991:129). A mansão adquire uma força sobre-humana e um protagonismo constante.

Enquanto personagens, os espaços assumem diversas funções. O espaço define-se na projeção de uma dimensão humana. Borges Filho considera o espaço como “um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações.” (Borges Filho, 2009:10)

O espaço trabalhado, em sentido abrangente, abarca a topoanálise definida por Borges Filho (2007:33) como: “a investigação do espaço em toda a sua riqueza, em toda a sua dinamicidade na obra literária”. Através do percurso analítico, o espaço assume protagonismo na estruturação dos sentidos psicológicos, objetivos, sociais ou íntimos criados pelo narrador. Nessa perspectiva, o espaço ficcional terá como função qualificar as personagens, influenciá-las de certa forma, propiciar as ações e também representar os sentimentos.

O protagonismo do espaço, na literatura e no cinema concretizariam a “simbolização do espaço [...] «aquilo a que certos mitologistas como Mircea Eliade chamariam a sacralização do espaço»”. (Pageaux, 2001:57). O espaço, enquanto lugar simbólico e sagrado, adquire um estatuto de personagem e, enquanto espaço-personagem, define a legitimação do espectador. E no cinema, a relação entre campo e fora de campo, concretiza essa legitimação.

Psycho (Hitchcock, 1960) apresenta, claramente, esse jogo do espaço colocado em campo e fora de campo. O espaço do primeiro, ligado ao segundo, aparece explícito e o segundo, implícito, é percebido pelo espectador, nomeadamente na célebre sequência do duche, durante o ataque a Marion. Os espaços, dentro e fora de campo, estimulam a dúvida no espectador. Apresentam-se duas suposições: o atacante pode ser Norman ou a mãe dele. Na dúvida acerca dos espaços, instaura-se o suspense na narrativa.

O espaço também funciona “como domínio em estreita conexão com as personagens; o espaço psicológico constitui-se em função da necessidade de evidenciar as atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens.” (Reis & Lopes, 1991:130) No romance *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), o cenário é perturbante. A protagonista convive com a mãe doente num ambiente triste, e continua, mais tarde, na casa do pai, num outro ambiente pesado e angustiado. Este tipo de espaço é propício ao monólogo interior, é um espaço psicológico, “limitado então ao <<cenário>> de uma mente quase sempre perturbada.” (Reis & Lopes, 1991: 130).

Tal como foi referido no âmbito da sequência do duche, em *Psycho*, a criação do espaço cinematográfico é de fundamental importância para o desenvolvimento da história e do discurso. Para Martínez García (2012:70), “el espacio explícito sería todo aquello que está en campo o encuadrado, mientras que lo que se considera como espacio implícito es todo lo que no es visible para el espectador, pero sí puede adivinar en cierto modo y está al alcance de los personajes.”

Na criação do espaço cinematográfico interno são desenvolvidos planos gerais e de conjunto, planos médios e grandes planos. Na perspetiva de Martínez García (2012: 70), os planos estão continuamente ligados à noção de espaço:

El campo o encuadre puede obedecer a su vez a una escala o tamaño de plano que puede ir de lo más amplio (plano panorámico) a lo más restringido (primerísimo primer plano). En cuanto a los valores expresivos de cada plano, los más generales

sirven al propósito de la descripción de um espacio ya que informan con mayor precisión de la situación de los personajes y de si éstos efectúan algún desplazamiento. Los planos medios son los centrados en la acción, frente a los primeros planos, que se dedican fundamentalmente a dar cuenta de las emociones de los personajes, haciendo hincapié en sentimientos y sensaciones.

Na literatura, o narrador retoma os ângulos dos planos cinematográficos e a inevitabilidade entre espaço e olhar. Em *Vertigo* (Hitchcock, 1958), o ramo de flores está dentro do carro e Scottie fica paralisado a observá-lo, naquele momento e naquele espaço, assim como a personagem de *As Rosas* (Malheiro, 2002) a observar o ramo de rosas vermelhas que se encontra também, naquele instante e naquele mesmo espaço.

Mas a noção de espaço cinematográfico passa também pela coordenação de imagens e de sons. Imagens e sons que projetam no espectador uma profunda fusão. A vista e o ouvido, segundo Peron (2013) são fundamentais para a percepção da imagem e do som. Confirma-se esta ideia com a concepção de Branigan (2005:52), “um plano em que a câmara assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo”. Esta estratégia é usada por Hitchcock e torna-se ponto importante na obra do realizador.

A interpretação cinematográfica do mundo tem, em Hitchcock, a estética como ponto de partida e de chegada, o que jamais significa uma sensibilização meramente sensorial do mundo, mas de ter no sensorial de suas histórias, de seus personagens, a evidenciação de situações e condutas que carregam rachaduras existenciais. O que o Cinema de Alfred Hitchcock afinal faz é tragar o espectador para um universo de perguntas, com extraordinária força imagética. É nessa sedutora estética que poderá ser vislumbrada a fronteira de sua luminosa reeducação do olhar cinematográfico. (Peron, 2013:26)

No filme *Rear Window* (1954), a força imagética é de real fundamento para a realização dos planos cinematográficos. Percebe-se que, tanto em *Rear Window* (1954), *The Birds* (1963) e *Psycho* (1960), como em *Vertigo* (1958), *The Man Who Knew Too Much* (1956) e *Rebecca* (1940), é fundamental o olhar e também o que este olhar provoca no espectador.

O extraordinário domínio narrativo de Hitchcock, vinculado à identidade de seu olhar imagético, será traduzido ainda por uma inflexão fundamental de seu Cinema: a construção imagética do corpo cinematográfico da personagem. Um dos exemplos mais notáveis dessa cuidadosa elaboração está em (*Vertigo*, 1958), pois que a

fascinação de Scottie (James Stewart) por Madeleine (Kim Novak) é orientada por seu olhar que busca e encontra na superfície corpórea toda a orientação de movimentos, de imobilidade, resultado de um ensaio da personagem que saberemos ser cuidadosamente forjado. É esse fascínio da personagem que será compartilhado pelo espectador, seduzido pelo formidável empenho narrativo que explora os enquadramentos em angulações de precisa força dramática. (Peron, 2013:30)

Carlos Reis, sem esquecer a linguagem cinematográfica, justifica a supremacia do espaço numa relação com o próprio espaço da escrita e do processo criativo:

Quando o relato se funda num forte impulso para a visualização do espaço diegético, esse impulso estende-se à necessidade de explorar, com a manifesta carga erótica, um outro espaço a observar, que é o da página em branco. Penso aqui n'O Delfin (1968), de José Cardoso Pires, romance que abre com uma descrição de consabida feição cinematográfica; nela, o olhar, a janela que enquadra o espaço exterior, o que nele se vê e o que apenas se advinha (porque é já conhecido), tudo isso lembra um clássico do cinema, A Janela Indiscreta (1954), de Hitchcock, evidentemente. Na abertura do romance, o narrador fixa um lugar de onde observa e a circunstância que o envolve: <<Cá estou. Precisamente no mesmo quarto onde, faz hoje um ano, me instalei na minha primeira visita à aldeia [...] >> (Pires, 1972:9); depois especifica o que o rodeia, os objetos que pode tocar, a tal aldeia que agora revê e pensa <<nos seres que a habitam e que formigam lá em baixo>>, até chegar a um <<pormenor importante>> que é justamente a janela que inspira a representação para cinematográfica do espaço: <<Enfrento a janela de guilhotina que dá para o único café da povoação, do outro lado, da rua, e, mais para diante, vejo o largo, a estrada de asfalto e um horizonte de pinhais dominado por uma coroa de nuvens: a lagoa.>> (Pires, *apud* Reis, 2014: 113).

Se reconhecemos em certa literatura (e em particular na ficção narrativa) o espaço se impõe como um intenso foco de irradiação semântica, dizemos também que muitas vezes essa literatura remete para (ou até, de certa forma, provém de) um outro espaço, que é o espaço da escrita. Balzac escreveu sobre Paris estando em Paris, sendo a cena da escrita um fator decisivo para a constituição de um espaço ficcional que dependia estreitamente de uma epistemologia da observação dos cenários e dos meios sociais modelados... (Reis, 2014, p.107).

Pela perspectiva de Reis (2014), na ficção narrativa, o espaço é uma categoria de grande significação e, logicamente, surge também do espaço da escrita. Porém, a escrita, não necessariamente, precisa de um espaço visto a olho nu para ser realizada. O espaço não precisa estar atrelado só ao que é visto e conhecido: pode ser um espaço imaginário. Já no

discurso fílmico, para Martínez García (2012: 64), “el espacio del relato fílmico se ofrece através de una imagen concreta - en divergência com la literatura, donde el espacio se deriva de uma construcción mental del lector.” Portanto, os discursos fílmicos e literários conservam certas oposições que marcam a essência de cada um. Por exemplo: na literatura: “existen textos en los que el espacio adquiere una dimensión tan relevante para el relato que él mismo se constituye en un personaje de una importancia crucial para el desarrollo de la acción.” (Martínez García, 2012:67)

No romance *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), encontra-se esse processo fragmentário que edifica a imagem de acordo com as digressões da protagonista, que passa por memórias fragmentadas e relembra os espaços alegres e tristes do passado. No romance *O Dia dos Prodígios* (2010) de Lúcia Jorge, a janela é que enquadra o espaço exterior de Vilamaninhos. “Carminha tem os braços levantados diante da janela transparente olhando as casas de frente.” (Jorge, 2010:120). A janela apresenta Vilamaninhos, que é conhecido pela personagem Carminha porque é o espaço dela. Esse é o espaço que a personagem vê no exterior, mas também supõe o que não é visto a olho nu.

Toda e qualquer perspectiva narrativa pode interferir de várias maneiras na representação do espaço. Um narrador onisciente tem interferência tanto na visão panorâmica ou na exterior como na interna, que abarca uma personagem, “é óbvio que o espaço descrito se encontra fortemente condicionado na imagem que dele é facultada.” (Reis & Lopes, 1991: 131).

Dessa forma, a representação do espaço que faz o narrador envolve os três níveis supra referidos para a construção do literário. Esses três níveis: topográfico, cronotópico e textual constituem o texto na sua totalidade. O cronotópico marcado pelas lembranças traz, na perspectiva do narrador, um espaço de memórias que fazem as personagens literárias.

Nesta nova ótica, Reuter (1996) também declara, que “o espaço encenado pelo romance pode ser apreendido de acordo com duas grandes entradas: as suas relações com o espaço “real” e as suas funções no interior do texto. Os lugares do romance podem “ancorar” a narrativa no real, dar a impressão que eles o refletem” (*op cit.*: 59). Assim, “as descrições”, o seu rigor, os elementos próprios, “os nomes e as informações remetem a um saber cultural recuperável fora do romance, a procedimentos realizados para produzir este efeito realista”. (*ibid.*). Por outro lado, muitas narrativas usam o espaço para outras intenções, por exemplo, pela falta “de descrição” ou a restrição a espaços de efeito realistas “simbólicos”, no caso de alguns contos. De outro modo, o gênero “ficção científica”

produz mundos fictícios, porém, com ações precisas de maneira a estabelecer um efeito realista; o “estranho” e o suspense dão-se realisticamente, fundando uma comunicação entre o mundo real e o imaginário.

Para Gordo (1995: 77):

A simples referência, no discurso, a um determinado espaço já é significativa, antes de mais pelo processo de seleção de que resultou. Mas, se o mesmo espaço é repetidamente evocado, torna-se óbvio o seu excepcional valor para o sujeito. É nessa situação de abundância que superiormente se cumpre o aforismo latino de aceitação universal: “ex abundantia cordis os loquitur”.

De acordo com Foucault (2000:168), a linguagem é espaço, pois “de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, por conseguinte, em um espaço”. Por essa razão percebemos que a existência do signo está ligada ao espaço, até mais do que ao tempo da narrativa.

Ainda, em relação à perspectiva de Martínez García (2012: 60-70):

El espacio de la historia podría considerarse como el marco general del relato; por otro lado, el espacio del discurso se correspondería con los espacios menores que pertenecen a la esfera de acción de algún personaje. En el caso del cine, el juego que se establece entre lo situado en campo y lo colocado fuera de campo ofrece las claves necesarias para la configuración del espacio de la historia y el espacio del discurso. El campo determina el espacio del discurso, es ese foco de atención sobre el que se centra la cámara y es un espacio menor. Esse espaço unido ao espaço fuera de campo, a veces mostrado también y otras veces intuido por el espectador, contribuyen a la formación del espacio de la historia o marco general en el que se desarrollan los hechos.

O espaço da história possui importância por ser, de certa forma, um espaço abrangente e sua aventura está na demonstração das ações/personagens. No cinema, a aventura está no campo e fora de campo. O primeiro define o discurso e o segundo fica a cargo do espectador que imprime a ele o espaço da história. Tanto o espaço da literatura como da filmografia são produtores da aventura da palavra e da imagem.

Os espaços, no cinema e na literatura, inscrevem-se muitas vezes como alavanca de memórias, como força centrípeta de relações temporais. Segundo Gordo (1995: 45) “o espaço-tempo da memória é um espaço-tempo sem fronteiras e, por natureza,

desorganizado, pois é composto de fragmentos eternizados pela vida inteira do sujeito. Por isso, a memória é o lugar da manifestação do eterno.” Deste modo, esse espaço da memória oferece-nos *flashes* do passado em blocos não-lineares. A partir de um espaço fixo, a memória conduz-nos à flexibilidade de outros espaços, de outros tempos. Nos romances *O Dia dos Prodígios* (Jorge, 2010), *O Cais das Merendas* (Jorge, 2002), *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a), *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015), *A Morte das Imagens* (Malheiro, 1986), e *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), o espaço da memória adquire uma real importância na construção da história. O passado é presentificado nos objetos e nos espaços que se tornam alavanca da memória. Conforme Reis & Lopes (1991: 131), “a especificidade da representação do espaço na narrativa reparte-se por três níveis – topográfico, cronotópico e textual – cuja identificação tem em conta os aspetos fundamentais da elaboração estético-verbal desta categoria da narrativa.” Portanto, o nível topográfico apresenta a descrição detalhada do espaço físico pertinente ao desenvolvimento da história e o cronotópico liga tempo ao espaço. O textual é a teia que organiza todos os elementos a preencher o todo.

E nessa teia, presentifica-se uma outra realidade incontornável: a ligação entre espaço e tempo.

O espaço e o tempo são elementos que se unem e se estendem. Segundo Bakhtin

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo (1990:211).

Neste trecho do romance *O dia dos prodígios*, de Lúcia Jorge, observa-se essa fusão dos indícios espaciais e temporais, como aborda Bakhtin. A personagem Branca é comparada, pelo cantoneiro, a Penélope da Odisseia de Homero. Porém, Penélope bordava para diminuir a distância que a separava do marido e Branca Volante bordava para manter-se no seu casulo, mas com a ressalva de que pretende levantar voo. Passou anos a bordar uma colcha que a manteve presa a um espaço e, agora que a tem pronta, não sabe o que fazer. A colcha é um instrumento que a fez fiel até o presente momento. “Agora o dragão começa a ter uma forma de um verdadeiro animal réptil voante”. (Jorge, 2010:88). O indício é de que a libertação está próxima.

Segundo Gordo (1995: 84), “a descrição de um espaço manifesta o encontro do sujeito com as coisas e com o passado, sobretudo quando a realidade descrita contém as marcas do tempo e se reveste de particulares valores mítico-simbólicos.” Dessa maneira, a descrição de um espaço pode alimentar a narração tornando o texto repleto de momentos poéticos.

A descrição tende para um processo fragmentário que vai construindo a imagem por retomadas sucessivas dos mesmos (poucos) traços, com ligeiras variações. Não interessa ao descritor a pintura completa e de uma só vez, mas apenas os traços subjetivamente significativos, estendidos pelo texto para traduzir a permanência no espírito do sujeito. (Gordo, 1995:85)

Dessa forma, os processos descritivos por meio de elipses constroem partes de uma história no sentido de resgatar momentos importantes e eternizá-los.

Nesse âmbito, Umberto Eco (2003:187-188) afirma:

Há o espaço e o tempo newtonianos como entidades absolutas, o espaço e o tempo Kantianos como intuições puras e condições a priori da experiência, há a oposição bergsoniana entre o tempo dos relógios e o tempo da duração interior, há o tempo medível da geometria cartesiana e o espaço vivido da fenomenologia.

Eco não pretende dar mais valor a um ou ao outro, pois todos são importantes à medida que podemos estudá-los, “falar deles”. Muito se deve falar de “como as artes do tempo representam o espaço”. (Eco, 2003: 188). Um fator importante nesse estudo é a perspectiva; é por meio dela que, “[...] uma porção mínima de espaço da expressão pode exprimir um espaço amplíssimo” (*ibid.*). Para Eco, “não há nada de singular no facto de uma porção circunscrita de espaço, em si intemporal, exprimir um instante”. (*ibid.*:189) Necessitamos exuberar o espaço para exuberar também o tempo.

De acordo com Umberto Eco (2003: 189)

Há histórias pictóricas que representam uma sucessão de acontecimentos que até pode chegar a ser secular através de uma série de enquadramentos, como sucede com as narrativas em quadrinhos; outras através da reproposta visual das mesmas personagens em penteados, situações e idades diferentes; e são todos casos em que é preciso abundar o espaço para dar uma abundância de tempo. [...]

Espaço e tempo estão interligados, não podemos separá-los; essas categorias da narrativa são de igual importância. Segundo Stephenson & Debrix (1973: 111):

Por conveniencia del análisis han analizado el espacio y el tiempo separadamente, pero ahora conviene restaurar su fundamental unidad y considerar los juntos como espacio-tiempo cinematográfico. el espacio-tiempo del cine está compuesto igualmente por las mismas cuatro dimensiones y, dentro de ellas, el mundo cinematográfico, sus personaje y los acontecimientos viven, se mueven y tienen su ser. Hasta este punto parecen ser idénticos, pero ya sabemos cuán diferentes son los componentes de los mundos. Hay las mismas diferencias fundamentales entre el cine y La realidad cuando es una cuestión de espacio-tiempo, como cuando se trata del espacio y del tiempo, separadamente. Resulta conveniente considerar las diferencias en dos epígrafes: dentro de cada secuencia y entre dos secuencias consecutivas. En el primer epígrafe, el significado del movimiento del cine comparado con La inmovilidad de las artes estáticas. En el segundo apartado con La inmovilidad de las artes estáticas.

Corroborando a ideia de Stephenson & Debrix (1973) sobre a ligação entre tempo e espaço, Epstein, (1995:125) “não sabe figurar grandeza espacial de toda a medida temporal. Nosso pensamento dissecar os fenômenos seguindo análise Kantiana do espaço e do tempo. O universo que vemos na tela mostra-nos volumes – duração numa perpétua síntese do espaço e do tempo.”

A relação espaço-tempo torna-se, assim, fundamental no percurso narrativo e concretiza o paralelismo entre literatura e cinema.

O cinema pode trabalhar com a dilatação do tempo.

“O tempo é literalmente falsificado mediante o que é costume designar por acelerador e retardador (...) O tempo do cinema não é apenas um tempo comprimível ou dilatável: é também reversível. A circulação faz-se sem entraves do presente para o passado, por intermédio, não raro, da fusão, que nesse caso comprime, não o tempo que passa, mas o que passou”. (Morin, 1997:78-79)

O espaço é metamorfoseado e, por isso, no filme aparecem transformações em que o espectador pode viajar no tempo e no espaço. “A dupla transformação do tempo e do espaço cinematográficos produziu uma espécie de dimensão simbiótica única, em que o tempo se incorpora no espaço, em que o espaço se incorpora no tempo”. (*op cit.*: 85). Essa

característica do cinema também é encontrada no texto literário: há um encontro entre tempo e espaço.

Segundo Morin, (1997: 100):

O dinamismo do filme, tal como o do sonho, rompe os quadros do tempo e do espaço. A ampliação ou a dilatação dos objetos sobre o ecrã correspondem aos efeitos macroscópicos e microscópicos dos sonhos. Os objetos, tanto no sonho como no filme, aparecem e desaparecem, a parte representa o todo (sinédoque). Igualmente se dilata, se comprime, se inverte o tempo. O suspense, as desvairadas e intermináveis perseguições, situações típicas do cinema, têm um caráter de pesadelo. Muitas outras analogias oníricas se poderiam estabelecer; tanto no sonho como no filme, as imagens exprimem uma mensagem latente: a dos desejos e temores.

Segundo João Mário Grilo, (2008: 139-140), na referência que apresenta sobre o cinema:

O que primeiro surpreende e comove no cinema de Preminger – principalmente no cinema que está presente nos filmes da sua primeira fase americana – é, para além de uma impressionante constância do estilo, a homogeneidade de um espaço, cujas propriedades permanecem praticamente inalteráveis no filme. Sarris abordou com felicidade a questão, ao escrever que o drama, em Preminger, é indissociável de uma unidade espacial que perverte a montagem, e da manutenção, dentro dos limites do enquadramento, das duas faces opostas da mesma questão (o que ressoa admiravelmente no cinema premingeriano nas cenas de tribunal, esse espaço, por excelência, da ambiguidade).

João Mário Grilo (2008) observa que o filme *Rebecca* (1940) teve, na sua construção, a subjetivação do espaço, transformando-se num espaço de memória e suspense por meio das personagens, “dos seus medos e expectativas”. (*op cit.*: 144). Muitos filmes mostram, através das suas personagens, essa subjetivação do espaço. “Reinventando cinematograficamente o espaço, Preminger revela a essência dual de um mundo que não está unicamente cindido entre os bons e os maus, mas que os faz coexistir numa dupla dimensão (conflitual, mas não dialética).” (Grilo, 2008:145). O espaço é um elemento de fundamental importância para a realização do trabalho cinematográfico.

O realizador entende que é importante “o realismo espacial”, sem o qual as imagens-movimento não se constituíam em cinema, [...] o cinema é na verdade, a arte do real, pois marca “a espacialidade dos objetos e o espaço ocupado por eles.” (Grilo, 2008:

159 grifos da autora). É o diálogo entre espaço e objetos que constrói a arte cinematográfica.

Para Grilo (2008: 170), o espaço fílmico

É um espaço de base, um espaço físico limitado e definido pelo enquadramento e ao qual daremos o nome de espaço ecrânico, que circunscreve uma quantidade de fenómenos imediatamente visíveis (a luz, as formas, os movimentos, etc.); por outro lado, e sobre este espaço fisicamente imprimido, temos um outro espaço – impresso –, um espaço ilusório, a três dimensões, cuja topografia se encontra implicada e intervencionada pela história. A este espaço daremos o nome de espaço diegético, o espaço onde se passa a história, e que é um espaço reconstruído inteiramente pelo espírito, a partir de um espaço ecrânico, que toma aqui o valor de espaço indicial.

A importância do espaço é evidente, tanto na arte cinematográfica como na arte literária. Reconhecemos que o espaço no romance e no cinema podem ser construídos no sentido de produzir uma atmosfera de emoções. É presença-ausência e também possui ressonância simbólica, como afirmam os estudos de Bachelard.

Segundo Souza (1988:27), “o palco é, tanto quanto as próprias relações sociais, condição de existência dos atores, do mesmo modo como estes são a razão de ser do palco”. Entende-se assim que o espaço e o sujeito coexistem em comunhão. O espaço criado é registo de uma época e de uma cultura. O espaço é na verdade um “reservatório de significados”. Logo, esse elemento nos proporciona várias leituras: as representações do espaço são formadas pela relação escritor, leitor, realizador e espectador, pela ligação entre o que é real e o que é imaginário. Tanto no cinema como na literatura, há uma realidade espacial. Esta tese confere ao espaço todo o poder de sugestão que nos invoca.

1.4 CONTRUÇÕES DO SUSPENSE

Segundo Proença, “O espaço é também chamado meio, localização. O ambiente envolve as condições materiais ou espirituais em que se movimentam as personagens e se desenrolam os acontecimentos. Através dele, podem-se configurar traços das personagens e mesmo a própria estória” (Proença, 1997:54). Observa-se que estes espaços, em *The Birds* (1960), envolvem as condições referidas por Proença. O suspense está nos espaços, tanto internos quanto externos porque esses espaços estão marcados pelas emoções das personagens.

Jacques Aumont (2004:87) define o suspense em Hitchcock:

Suspense poderia ser o nome de sua arte de usar o tempo como material formal do filme e, conseqüentemente, de seu tratamento do espaço e também dos corpos dos atores. Partindo de uma preocupação de produtor – como manipular o público – ele encontra para descrever o trabalho do cineasta uma ideia muito próxima da ideia de “direção” e de “câmara-caneta”: o suspense é a sua maneira, uma escrita; tem seu caráter intencional, seu rigor formal, seu objetivo semiótico.



Figura 1 - Fotograma da escola – a professora e Melanie.

Para Donald Spoto (1992:336-337)

<<Ver>> e <<não ver>> são motivos repetidos no filme (Mitch espia Melaine de binóculos e evita a sua tentativa de escapar da sua brincadeira sem ser notado; os olhos de Fawcett são arrancados; Cathy é atacada enquanto joga à <<cabra-cega>>; os óculos de uma menina são pisados e partidos quando os alunos correm para uma segurança relativa na cidade). No filme, <<estou a ver>> tem o sentido de <<compreendo>> (como quando Annie diz <<oh, estou a ver>>, depois de Melanie lhe dizer que os pássaros no seu carro são periquitos, ou quando Lydia, fazendo eco de Annie, diz <<estou a ver>>, quando fica a saber por Mitch que Melanie foi de carro até Bodega Bay para entregar os pássaros no aniversário de Cathy). Spoto observa que as expressões <<estou a ver>>, ou <<estás a ver>> são usadas duas dúzias de vezes no filme e que <<cada sequência conclui com uma personagem a olhar para o espaço... Olhares que não veem e visão defeituosa – é impossível ignorar esse ponto em Os Pássaros>>

Segundo esta análise, “ver e não ver” é a questão que fica em suspense. O próprio olhar das personagens em relação aos espaços, no decorrer da narrativa, supõe um ar de espera, de medo, de suspense. Hitchcock usa a estratégia da lentidão, da espera, da demora, para prender o espectador e manter esse suspense. *The Birds* (1960) é um exemplo

significativo dessa opção. O olhar de Melanie transparece o medo. O cineasta acompanha, num *travelling*, a Praça de Bodega Bay e os pássaros voltam a atacar. Melanie é enquadrada pela câmara na cabine telefónica. Todos os espaços de Bodega Bay são alvos dos pássaros.



Figura 2 - Fotograma de Melanie e da explosão no posto



Figura 3 - Fotograma de Melanie na cabine telefónica

As pessoas correm, Melanie vai até a cabine telefónica para clamar por socorro, os pássaros debatem-se, chocam contra a cabine como se quisessem entrar no local para atacá-la. Todos os planos são construídos para evidenciar o espaço como o propulsor do suspense, desde o desenrolar da montagem, a ordem dos planos em abertos, fechados, próximos, bem próximos, a expressividade da personagem e o espaço do olhar. A proteção esperada naquele espaço é destruída pela fúria dos pássaros. E o inesperado também imprime e adensa o suspense.

No romance *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), a narrativa sobre o gato, também acentua a questão do olhar. O gato aparece como o símbolo dos olhares variados sobre a vida.

Voltando o olhar apagado para a tela, Virgínia viu de repente que o gato não estava no aquário mas sim atrás dele, é que o vidro e a água eram tão transparentes que ele parecia estar sentado lá dentro. Os olhos também eram agora naturais vistos assim refletidos no vidro. Tudo que ali parecera estranho tornara-se inocente e claro, do entendimento até das criancinhas: um gato olhando um aquário. E a beleza do quadro se concentrava naqueles olhos verdes que pareciam se mover acompanhando, pacientes, o circuito percorrido pelo peixe. (Telles, 2008:186)

No romance há um constante assalto das frases como imagens. A cena do gato, pintada por sua irmã Otávia, é como um plano cinematográfico em que a câmara acompanha o olhar do gato “que parecia se mover”.

O percurso narrativo, na literatura e no cinema, exige sempre a presença contínua e a articulação constante entre o espaço e o tempo. E dessa articulação nasce uma temporalização do espaço e uma espacialização do tempo. Segundo Slawinska (1985:204), “ainda que o espaço pareça exercer hoje um fascínio que faz dele o centro de interesse dominante, não vemos atenuar-se a inquietação face ao tempo, nem a intensidade das tentativas tendentes a perscrutar-lhe os mistérios”.

Gordo em *A Escrita e o Espaço no Romance de Vergílio Ferreira* (1995) aborda essa intrínseca ligação:

Não sendo o espaço concebível como vazio absoluto, os objetos que o ocupam acumulam marcas da passagem do tempo e oferecem-nas à leitura operada pelo sujeito que a perspectiva. Pertencer à ordem cósmica essa impressão indelével gravada nas coisas pelo tempo, como lapidarmente consagrou o aforismo latino: “tempus edax rerum”. Por essas marcas se pode medir o tempo. O espaço torna-se, assim, temporalizado, histórico. Nele permanecem vestígios presentificadores do tempo passado. Dir-se-á, então, que os objetos do espaço, habitado e humano, estão cheios de história e funcionam como chaves de acesso condicionado aos lugares da memória. Um objeto gasto pelo uso pode ser um poema de saudade ou, por outras palavras, a presença duma ausência. Por isso, é também narrativa de si mesmo, porquanto o reencontro com quem o usou desencadeia neste um processo automático de leitura revivificadora. (Gordo, 1995:39)

Benedito Nunes (2006) confirma essa abordagem do espaço e do tempo nas artes visuais.

Do ponto de vista de uma fenomenologia da experiência perspectiva, o temporal e o espacial nas artes formam domínios mutuamente permeáveis, que não se excluem. As artes visuais colocam-nos diante de algo estático, mas através de atos sucessivos de percepção, com os que posso endereçar a um quadro, passeando nele o meu olhar, ou a uma estátua, movimentando-se em torno dela. [...] O movimento da imagem cinematográfica revelaria a inseparabilidade do espaço e do tempo, confirmada pela teoria da relatividade de Einstein, o que mostrou o imbricamento dessas duas categorias (Nunes, 2006:11)

Neste percurso de articulação constante entre espaço e tempo, Moreira da Silva (2011) usa o termo “temporalização do espaço”:

No que concerne à “temporalização do espaço”, quando vemos na tela o crescimento de uma planta qualquer, o que percebemos e sentimos imediatamente é o espaço, visto que o sentimento de duração é tão extenso que jamais poderíamos acompanhar, o crescimento da planta torna-se “palpável” mediante a aceleração operada pela câmara; esse espaço, anteriormente extenso, passa a ser percebido em frações de segundos, assim como o crescimento total da planta na continuidade temporal. Dessa forma, o espaço “duradouro” é aniquilado, pois surge uma descontinuidade causada pela aceleração e o que antes era somente a percepção do espaço, também se torna percepção do tempo: eis uma “temporalização do espaço”. (Moreira da Silva, 2011:63-64)

O filme *Psycho* (1960) apresenta esse processo, no plano em que Marion está na casa de banho, tranquila, a lavar-se das impurezas que percorreram sua mente nos últimos dias. O espaço torna-se extenso para a personagem e para o espectador que observa Marion, mas a aceleração da câmara apresenta repentinamente a entrada do assassino com a faca em punho a apontar para ela. O impacto que sofre a personagem como espectador é tão grande, que acontece então a “temporalização do espaço”. Antes só o espaço era indicador do perigo, eis que, após o aparecimento do assassino, surge a aceleração do tempo e a multiplicação rápida dos planos.

Num outro exemplo, Moreira da Silva (2011) mostra a “espacialização do tempo”, operada pela câmara lenta.

No que tange à “espacialização do tempo”, ao vermos na tela o disparo de uma arma em direção a uma maçã, o que percebemos e sentimos é a duração do tiro, o tempo que levou a bala para furar a maçã. Aqui, dessa vez, a sensação do tempo rápido impõe sua presença, pois somos incapazes de observar a trajetória da bala, tamanha a velocidade medida em milésimos de segundos. Essa trajetória somente será possível de

acompanhar mediante a desaceleração operada pela câmara, com o recurso ao slow motion (câmara lenta) com a possibilidade de “vermos” o transcurso do tempo de algo que antes era impossível de ser visto tornar-se tangível. Passamos a perceber o tempo inscrito no espaço: trajetória, agora em câmara lenta, percorre um caminho extenso, e o que antes era uma velocidade contínua de frações de segundos, passa a ter uma extensão não só temporal, mas também espacial. A desaceleração surge como uma descontinuidade desse tempo efêmero, conjugando-o ao espaço mais extenso; o que antes era somente a percepção do tempo, também passa a ser a percepção do espaço: eis uma “espacialização do tempo” (Moreira da Silva, 2011:63-64)

Essa percepção visualiza-se no filme *The Man Who Knew Too Much* (1956), quando o assassino aponta a arma para o primeiro-ministro: a perspectiva que possui a personagem e o espectador do assassino estende-se naquele espaço que parece permanecer muito longo.

Para Pellegrini (2003), “a espacialização do tempo” ou a “temporalização do espaço” empreendida pela câmara cinematográfica há mais de cem anos, permite hoje, nas narrativas contemporâneas, que as realidades ficcionalmente representadas não sejam únicas, mas, plurais, incluindo “mundos possíveis” no tempo e no espaço como fizeram Borges e Calvino, maravilhosamente construídos pela memória, pelo sonho ou pelo desejo [...] (2003:24)

A temporalização do espaço e a espacialização do tempo enunciadas nos exemplos anteriores conduzem a uma outra inevitável articulação que os exemplos hitchcockianos impõem: a articulação entre espaço, tempo e suspense. A relação do tempo com a espera e o suspense é comum a todas as artes narrativas. É a nossa herança de Sherazade. Para Gancho: “o espaço é, por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa. Se a ação for concentrada, isto é, se houver poucos factos na história, ou se o enredo for psicológico, haverá menos variedade de espaços.” (Gancho, 1991: 23). Sendo “o lugar” onde se dá o processo da ação, de acordo com Borges Filho (2007), esse espaço pode influenciar as ações das personagens como também a construção do suspense que vai se realizar por meio dos arranjos das palavras e de como o narrador consegue criar um clima de expectativa para o leitor.

Para Stephefeson & Debrix:

Si hace que el tiempo corra con lentitud – mostrando es cenas em que no suceda nada, utilizando uma (única) música suave, adormecedora, uma composición estática de lãs imágenes o um montaje lento-, pued provocar sensaciones de lirismo,

satisfacción, tristeza, nostalgia o pena. La sensación exacta dependerá, em gran parte, del contexto y carácter del cine. Nuestro sentido de la duracion se vê afectado de modo especial cuando um obra de arte nos mantiene suspendidos. Este no sigue la regla general dada más arriba, porque aunque el tiempo transcurra lento, com lentitud isoportable, seguimos estando sumamente excitados, tensos o absortos por la tensión de lasituação. El suspense consiste em retrasar la resolución de cierta situacióna fin de mantener em vilo el interés del espectador, ló cual es común a todas las artes narrativas (1973:101)

A música possui uma enorme importância na produção do suspense. De acordo com Abrunhosa (2001), o cinema e a música são artes inseparáveis,

O cinema é por excelência a arte do século XX, e a sua ligação à música é talvez um dos mais interessantes problemas estéticos por si levantados (...) como a poesia, a música prescinde do espaço físico para existir, por isso o cinema é o prolongamento natural de uma e de outra e a dimensionalidade palpável de ambas. (Abrunhosa 2001:220-222)

Na sequência teórica de Martínez García (2012), aponta-se uma posição em relação ao som. Observa-se que uma determinada música, de acordo com o som que propaga, pode provocar suspense.

Hay que destacar también que no solo debemos atender a la imagen encuadrada, sino que existe un elemento con unos límites menos precisos: el sonido. Éste no puede <<encuadrarse>> de la misma forma que otros elementos espaciales o narrativos, sino que escuchamos um sonido y la diferencia estaria en si podemos ver la fuente sonora o ésta permanece em el âmbito del fuera de campo. No obstante, insistimos, el sonido inunda el campo y sirve para configurar el espacio encuadrado y a su vez <<estirar>> lós márgenes del campo, sirviendo de acicate a la imaginación del espectador para que complete el espacio fílmico. (op cit.:70)

O filme *The Man Who Knew Too Much* (1956) é um exemplo perfeito de como o som inunda o campo e serve para configurar o espaço enquadrado: a música desencadeia certo momento de suspense, a personagem Josephine está em pleno salão do teatro e a música evolui a inundar o recinto. O som da música é um elemento sugestivo que aguça a imaginação do espectador na procura da segurança do menino. No cinema, é utilizada a música como um processo para marcar as cenas de suspense. Por meio de banda sonora, o

cineasta constrói parte de um espaço de suspense. A música leva o espectador a reconhecer algo de enigmático na construção dos planos cinematográficos.

“O som detém as formas num efêmero suspense, capaz de delimitar, modelar, frisar os contornos de uma cena ou, pelo contrário, abri-la inaugurando novos espaços, abrindo o seu interior a novas interpretações” (Ramos, 2007, apud Campan, 1999:104) Num filme de suspense, o som no fora de campo pode aumentar a adrenalina. Em *The Man Who Knew Too Much*, quando o marido de Josephine abre a porta e se depara com o bandido provoca um grande suspense; a porta ao ser aberta devagar traduz angústia.

Segundo Saraiva (2003:24) “Sendo plural e heterogênea, a linguagem fílmica compõe-se das imagens, das menções escritas, dos diálogos, dos ruídos, conjugando três classes distintas de signos: os icônicos, os linguísticos e os musicais”. Desta forma, os signos linguísticos atuam na filmografia com a função de esclarecer o mundo visual por meio da palavra e, a música possui o papel de intensificar a emoção que pode ser propagada por meio de um espaço e assim provocar o suspense na narrativa fílmica.

A ligação entre espaço, tempo e suspense é definida por Peron:

O meticoloso aparato narrativo do suspense implicará num domínio discursivo que, na imagem, será a elaboração daquilo que será dissimulado ou desvendado. Mais do que simples e tensa expectativa, o suspense em Hitchcock envolve o manejo de informações cruciais para o acionamento da identificação do espectador. O efeito é o de um alargamento do tempo fílmico, bem como uma compressão do espaço igualmente fílmico, pois que se estabelece uma demora insuportável, tanto quanto uma compressão entre eventos conflituantes, tornando espacialidade fílmica uma arena confinante de luta. (2013: 26)

O suspense é mantido por uma técnica que compõe a imagem e a demora da descoberta do que é velado, de modo que, põe o espectador em angústia. Logo, o espaço do ecrã é um espaço propiciador de emoções, de turbulências e de suspense.

Segundo Wied (2005:118), “maiores níveis de suspense podem ser alcançados quando o evento final é apresentado um pouco mais tarde do que o esperado”. Portanto, a dissemelhança temporal, entre o pacto do desfecho direcionado a um porvir iminente e o prolongamento deste instante antecipado, produz a utopia sequente e vigente que o acontecimento prenunciado está perto do desfecho. Logo, “a proximidade do evento de conclusão e sua mudança simultânea ao longo do tempo é o núcleo em que o tempo de suspense é articulado” (Wied, 2005:112-113). Confirma-se que o suspense é “o estado da

incerteza, atraso que desenvolve ansiedade enquanto se espera pelo resultado de uma situação” (Wied, 2005:94).

Observa-se este estado de suspense nos filmes de Hitchcock que “vai contando o drama através de uma câmara ostensivamente *voyeurista*, aumentando a ansiedade do espectador e criando desconforto com o próprio ato do olhar, sentindo essencial à natureza do cinema [...]” (Vieira, 2007:249). Moreira da Silva confirma a relação entre olhar e espaço do suspense:

O cinema clássico irá privilegiar, quando o assunto for a construção dos espaços no suspense, a prevalência de espaços interiores, possuidores de uma semantização que aponta para dois caminhos: um, do desequilíbrio das energias dos sujeitos neles investidos e, outro, concentrado no aniquilamento total desses mesmos sujeitos envolvidos nos campos destrutivos desses espaços. Se a ordenação semântica fundamental do suspense aponta para a oposição/clareza/VS/obscuridade/a sintaxe e a semântica discursivas, corroborarão para que essa oposição de base seja reiterada e comprovada na instauração, pelo enunciador, da categoria de espaço e do poder destruidor de seus recônditos mais ocultos. (Moreira da Silva, 2011: 123)

Observa-se que Truffaut (2004) entende a obra cinematográfica de Hitchcock como algo de maior expressão das artes. Confirma-se assim a percepção de Mauro Luiz Peron sobre a imagem cinematográfica em Hitchcock:

Criar a imagem cinematográfica significa, para Hitchcock, questionar os limites da ordem do olhar, redesenhar a atitude do discurso, oferecendo o relevo imagético-sonoro de um mundo que em sua aparente normalidade social revela-se como o mais obscuro estatuto empírico dos homens. Seus filmes incidem sobre tensionamentos de atitudes e, portanto, da Moral eleita (Peron, 2013:25).

O ponto de vista da personagem é fator primordial na construção de Hitchcock: ele põe suas personagens a ver e, conseqüentemente, o público também está incumbido de participar do voyeurismo.

Hitchcock é o grande mestre do suspense: é inovador e muito meticuloso nas suas produções; cada plano era construído para que intensificasse a ação. Para Benjamin (1994), o espaço do cinema, por meio da câmara, apresenta várias estratégias para que o suspense seja percebido através desses métodos de recuos, avanços, sinais, gestos, utensílios e outros componentes como o *thriller*.

Para Derry (1988), o *thriller* no cinema como um gênero pode causar o suspense, mais pela fobia, do que pelo medo. Essa ideia sobre o *thriller* pode ser comparada ao espaço de suspense na narrativa literária e no desenvolvimento do filme. As sensações espaciais tornam-se importantes para manter a fobia e estimular a angústia do leitor e do espectador. Percebe-se essa estratégia como uma alavanca para o suspense.

O suspense na literatura também pode ser percebido entre o ato de abrir e fechar e, principalmente, no espaço que está entreaberto. Um momento de suspense configura-se na cena do conto *Venha ver o Pôr-do-Sol* com a personagem Ricardo, no instante em que fecha a porta da catacumba: “uma réstia de sol vai entrar pela frincha da porta, tem uma frincha na porta. Depois vai se afastando devagarzinho, bem devagarzinho. Você terá o pôr-do-sol mais belo do mundo”. (Telles,2002:94). O espaço proporciona um momento único, o suspense se instala de acordo com a estratégia do narrador que procura mostrar a frincha, a réstia. É nessa frincha entre o aberto e o fechado que o suspense se instala.

É frequente no cinema destacar-se a imaginação das personagens, de tal maneira, que pode ser confundida com a realidade do plano que está sendo narrado. É também frequente iniciar a narrativa com fragmentos do passado para confundir o espectador. Todas essas estratégias são meios usados para provocar uma sensação de suspense que se estenderá por todo o percurso do filme, marcando tempo e espaço como propulsores desse mesmo suspense. O suspense é mostrado como meio de lançar a incerteza. Nessa medida, os acontecimentos sob a égide do suspense apresentam-se num espaço e num tempo.

O olhar Hitchcockiano apresenta-nos a técnica de um mestre, que consegue, com o movimento da câmara, captar os mistérios que compõem os espaços e o suspense que muitas vezes provocam os olhares curiosos e enigmáticos de suas personagens a propiciar dúvidas e enigmas. Por exemplo: no plano em que Marion é atacada, o *zoom* enquadra o olhar da personagem.

Segundo Jacques Aumont

Hitchcock é um técnico e, antes de mais nada, define seus meios formais, porque encarnam a significação e são a ferramenta de ação sobre o espectador. O enquadramento materializa um ponto de vista, mas é estritamente submetido ao efeito sobre o espectador (como visão bloqueada e totalitária). [...] O suspense não é apenas espera, é a dilatação dessa espera, e mais amplamente seu ritmo, sua duração, sua temporalidade. É nesse sentido que se pode dizer que o suspense tem regras adequadas a sua dupla meta: obter um efeito suscetível de ser dominado e modular a duração. (2004:85-86)

Nesta ótica, reconhecemos o trabalho de Hitchcock em transformar situações quotidianas comuns, em planos de suspense, ao produzir momentos longos de espera que provocam sentimentos no espectador de profunda tensão. Ele consegue retirar de uma situação normal, um momento estranho e perturbador.

O olhar, além de outros elementos, produz um duplo sentido:

Há, pois, no princípio do cinema hitchcockiano, uma espécie de estado de natureza do cinema e do espectador, que a ficção perverteu. Uma função viciosa transforma-se numa situação familiar, teoricamente natural. Opera uma destruição sub-reptícia das aparências, desdobra a impressão de uma realidade numa inversão da realidade, a ordem natural na contraordem ou numa contra natureza, o movimento num anti movimento. (Cinemateca Portuguesa, 1999:177)

Dessa forma, confirma-se a opinião de Jacques Aumont de que Hitchcock é um técnico que “desdobra a impressão de uma realidade numa inversão dessa realidade”.(ibid.177)

O cinema, como já afirmou Grilo (2006), precisa do ponto de vista do público. Pois:

no cinema, o discurso é já olhar, móvel, deambulante [...] podemos ver na sequência do duche de Psycho, de Hitchcock, sequência insistentemente citada e parodiada porque ela é uma grande experiência, um protótipo brutal de criação de uma consciência ameaçada através do olhar e das suas múltiplas variações e associações: por um olhar que vai mais depressa do que o cérebro, que, em última instância, produz, ele próprio, o cérebro que precisa. (Grilo, 2006: 28)

Hitchcock vai trabalhar o espaço do suspense numa estratégia da modernidade que é gerada na inquietação metropolitana. A metrópole vai apresentar ao ser humano a tensão que se encontra nas ruas, o movimento, o som ininterrupto que escorre dia e noite. O espaço do suspense instala-se, a cada segundo, na vida do ser humano. Segundo Singer “o suspense torna-se a tônica da diversão moderna.” (Singer, 2004: 112).

No percurso hitchcockiano, o suspense constrói-se na articulação constante entre tempo, espaço e olhar, o olhar das personagens e do espectador. O tempo tende a estender-se, como afirmam Stephenson & Debrix (1973), e quanto mais lento passa esse tempo, mais suspense proporciona. O suspense é visto como a espera que se expande de que algo pode acontecer mais cedo ou mais tarde. A espera sustenta o suspense com demora. O suspense, como efeito de sentido, é um recurso do declarante para atrasar o desenlace de

uma situação, com o objetivo de despertar e manter o interesse do enunciatário. Nesta perspectiva, o “nosso senso de duração é particularmente afetado quando uma obra de arte nos deixa em suspense” (Stephenson & Debrix 1973:106). No suspense, a ansiedade é prolongada e instaura a duração do acontecimento, de maneira que tudo parece não ter fim. O tempo define a criação do suspense durante o presente cinematográfico da visualização do filme e durante o presente não linear da duração da leitura. Confirma-se o que expõe Debrix de que: “[...] El suspense consiste em retrasar la resolución de cierta situación a fin de mantener en vilo el interés del espectador, lo cual es común a todas las artes narrativas”. (Stephenson & Debrix, 1973:101)

O suspense configura-se como género que se mantém na “espera do inesperado” e que conduz o espectador ao acontecimento. Moreira da Silva (2011: 81-82) lembra que:

o “inesperado”, o “abrupto”, o “brusco”, o “espanto” são correlatos que estruturam o género suspense; esses termos são essenciais, quando notamos que a espera que sustenta a narrativa dos filmes sob a égide desse género é toda ela cristalizada na esfera da assimetria; daí o suspense ser caracterizado como a “espera do inesperado.”

A “espera do inesperado” configura-se em deslocamentos que têm por meta quebrar a simetria. Portanto, o suspense deve ser visto como algo assimétrico que procura causar angústia, tensão e a espera que não se finda.

O suspense também pode ser percebido como efeito de sentido, ser comensurado em estágios de tensão. Segundo Zilberberg (2006:169), “tensividade é o lugar imaginário em que a intensividade, ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensividade, isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma a outra.”

Estes estágios de tensão estabelecem graus elevados com a intenção de mensurar a potencialidade de uma espera. O que categoriza um género como suspense são as variações de como se apresenta a tensão na narrativa fílmica como na narrativa literária e a qualidade dos pontos máximos de tensão, bem como, o poder do enunciador em conserva-los como atraso da duração contínua e ininterrupta do processo diegético. Portanto, o suspense, assim considerado, pode ser qualificado como um elemento invasor que faz com que nem o espectador nem a personagem percebam de primeira mão, um acontecimento estranho que pode suceder lentamente no decorrer da narrativa.

Para Hiltunem (2002:10), “o suspense é a antecipação em que nós ou sabemos ou estamos quase seguros sobre o que irá acontecer, mas mesmo assim estamos movidos pela

antecipação e pela sua real ocorrência. Isto é, nós sabemos, mas não desejamos aceitar.” Parafraseando o conceito de suspense inscrito no *Dicionário da Teoria da Narrativa* (Callatrava & Alamo Felices, 2002), entende-se que o suspense, com seus efeitos de dilatação e retardação, organizam uma expansão e ampliação, um discurso alargado que se vincula num plano sequencial da narrativa, produz efeitos diversos: inquietude, tensão, medo, angústia, interesse no leitor e no espectador.

Segundo Aumont & Marie (2003:281), “o suspense visa uma espécie de contaminação emocional, que deve colocar o espectador em um estado em que ele não controle mais suas reações [...].” Na sequência encontra-se outro conceito que complementa o anterior. “O suspense não é apenas espera, é a dilatação dessa espera, e, de modo mais amplo, seu ritmo, sua colocação na duração, sua construção no tempo. O exemplo célebre do concerto em *The Man Who Knew Too Much* (1956) é significativo a esse respeito.”

Segundo Fresnaut-Deruelle (1993:183-189)

A narratividade depende de um intervalo de tempo a ser atualizado. É precisamente a pausa, o “entre os tempos,” retirado de um fluxo, nomeia de “limbos da história”, que emprestam à estas imagens algum poder de evocação, como um intervalo. Entende-se essa como a “promessa de um espetáculo” uma forma de suspense estendido.

O suspense deve ser entendido como um gênero que merece minuciosa apreciação. De acordo com Umberto Eco (1994: 58):

Não devemos cometer o erro de pensar que os sinais de suspense são característicos unicamente dos folhetins baratos ou dos filmes comerciais. O processo de fazer previsões constitui um aspeto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens (Eco, 1994:58)

Eco propõe assim a perspectiva de Aristóteles, de que a catástrofe e a catarse percorrem uma caminhada. Essa caminhada é sempre longa e é por meio dela que se propaga o suspense. A *novela* de suspense, segundo Patrícia Highsmith (2003:31), “abarca um período de tiempo más largo: la naturaleza del germen de la Idea lo hace necesario. Además, en la novela suele producirse un cambio drástico en el héroe o la heroína; su carácter evoluciona, cambia, mejora o se viene abajo”. Confirma-se a concepção de

Highsmith com a passagem do romance *O Dia dos Prodígios* (2010), em que o bordado que Branca realiza se estende por muitos e muitos anos. O espaço que ocupa este bordado representa a espera da libertação, a ousadia de uma mulher que deseja desvencilhar-se da vida de dona de casa, ou até mesmo, do enclausuramento total. Nessa ótica, quanto mais longo o percurso mais se estabelece o suspense.

Peron (2013), no seu artigo *O suspense é a estética do desvendamento e da dissimulação*, considera:

Um notável artil da imagem de Cinema tem em Hitchcock a elaboração de uma noção particular de Suspense, tributária de uma minuciosa manipulação do caráter da imagem, endereçando ao espectador cinematográfico uma informação privilegiada, ignorada pela personagem ou mesmo com ela compartilhada, resultando num atraente desconforto. A potência do olhar espectral é interrompida precisamente porque o impulso em alertar as personagens é negado pela barreira do dispositivo. Como em *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), na sequência da agonia de Jeff (James Stewart) que, juntamente com Stella (Thelma Ritter), testemunha o olhar para o apartamento em frente o perigo que Lisa (Grace Kelly) corre devido à aproximação de Thorwald (Raymond Burr), suspense que, com Lisa ignorando sua aproximação, é tornado ainda mais superlativo. (*op cit.*: 26)

Truffaut reforça esta ideia, quando diz que o suspense põe o espectador em ansiedade por meio de “situações dramáticas da forma o mais intensa possível.” (2001:83)

O suspense mantém-se por meio das oscilações entre um discurso e outro. Nesse trajeto dá-se a espera que gera o inesperado. Segundo Piglia (2004), o suspense no conto literário vai depender de como é construído o enredo, um pensamento que se estenderá a Poe, Tchekhov e ao mestre do cinema Hitchcock. Logo, a arte de narrar está em preservar o segredo, trabalhar com o suspense que está presente em todas as narrativas. Afinal, foi o suspense que salvou Xerazade. Conforme Tezza (1998:21) “o pressuposto do suspense é o facto de que as coisas podem ser diferentes, há escolhas. Quando há suspense, o mundo não está pronto. E se há um lugar privilegiado para ele demonstrar sua completa incompletude, seu inacabamento primordial, este lugar é o romance.” O suspense está, na verdade, na génese simbólica da narrativa: Sherazade manteve-se viva porque deixava suspense, noite após noite, de uma história para a outra – durante mil e uma noites. Nessa perspectiva, o suspense faz parte do romance, pois muitos romances provocam um sentimento de espera, possibilitam ao leitor perceber que o inacabado gera

questionamentos que rondam a obra de arte, para que a mesma estabeleça e cultive o suspense.

Na perspectiva de Stephenson & Debrix (1973) e de Epstein (1995), observa-se no filme *The Man Who Knew Too Much* (1956) que o espaço e o tempo permanecem condensados. Os planos que se passam no teatro Royal Albert Hall apresentam-nos um espaço e um tempo imbricados. Quando a objetiva enquadra o salão, o ministro, e Josephine percebe-se que aquele plano está a ser realizado num mesmo bloco de tempo e de espaço, o tempo demora a passar porque toda a espera é angustiante num espaço - Royal Albert Hall - espaço onde se encontra Josephine que sofre naquele instante e naquele espaço.

No conto *As Rosas*, de Helena Malheiro (2002), quando a personagem-protagonista observa o segundo buquê no quinto direito, ela está naquele espaço, naquele instante. De acordo com o que diz a protagonista: “ao sair do elevador, ali estava ele, tal como o primeiro, pousado sobre o tapete da entrada do quinto direito, com tal envelope minúsculo colado ao papel de celofane.” (*op cit.*: 183) Observa-se que a narradora conta um facto num espaço e num tempo determinado ali, naquele lugar e naquele instante. Podemos remeter esse conto também a uma cena cinematográfica, onde a objetiva filma aquele exato momento, ali onde se encontram as rosas vermelhas e a personagem. Espaço e tempo estão imbricados. Como exemplo, apresentamos um trecho da narrativa *As Rosas*:

[...] O segundo ramo. [...] ali estava ele, tal como o primeiro, pousado sobre o tapete da entrada do quinto direito, com o tal envelope minúsculo colado ao papel de celofane. Ali estava o segundo ramo de rosas encarnadas, de doze rosas encarnadas, em tudo idêntico ao primeiro, as avencas a envolverem de verde o vermelho das rosas, a fita encarnada a prender o celofane com um laço gigantesco e mágico. Agora eram dois ramos que iriam murchar, pensou. (Malheiro, 2002: 183-184)

O suspense, nesse caso do conto literário, além de demonstrar a ligação entre tempo e espaço, também apresenta a perspectiva do que poderá acontecer. De acordo com Gerald Prince (1987:60):

A narrativa não espelha simplesmente o que acontece; explora e imagina o que pode acontecer. Não apenas relata mudanças de estado, mas antes forma-as e interpreta-as enquanto partes significantes de totalidades significantes [...] E, talvez mais crucialmente, [...] ao descobrir desígnio significativos em séries temporais [...], a

narrativa decifra o tempo [...] e ilumina a temporalidade e os homens como seres temporais.

Reconhecemos no conto *As Rosas*, essa ótica de Prince, pois, a personagem fica a imaginar o que há por detrás daqueles ramos de rosas e dos vários cartões que os acompanham. No romance *A Costa dos Murmúrios* de Lídia Jorge, o espaço é marcado pela temporalização.

Alguma coisa estava à beira do desmaio, a forma mais abreviada de se entender o colapso. Olhando pelo gradeamento, de costas para a praia, a casa de Helena era tão real que se parecia com a vivenda do sono, a casa onde alguém se tivesse deixado adormecer para uma sesta de longos anos, enquanto as árvores ganhavam ramos e frutos – e silêncio. O silêncio seria total se não houvesse o mar tão perto, miando. Aliás, esse mesmo miado acrescia a imagem de sono que enchia a casa dormente. (2004, Jorge: 90-91)

O trecho acima em que se refere: “a casa de Helena era tão real que parecia com a vivenda do sono, a casa onde alguém se tivesse deixado adormecer para uma sesta de longos anos” (p. 90). confirma o espaço que se temporaliza e se estende.

Gritti (2009) analisa o suspense como elemento manipulado na narrativa ficcional e factual.

A diegese de um conto, de uma obra dramática, segue esta trajetória: a primeira emana de uma criação fabulosa, a segunda é comandada pelo dia-a-dia do acontecimento: na primeira, o “suspense” é manipulado, na segunda, inteiramente dado [...], entretanto seja a ação vivida ou representada, é suscetível as mesmas apreciações, cai sob as mesmas categorias. No instante em que o acontecimento é apresentado, o vivido transmuta-se em representado, o dado circunstancial é apreendido segundo as categorias da narrativa (Gritti, 2009:164)

O suspense leva à expectativa da descoberta da ideia de como um eventual acontecimento literário ou cinematográfico se vai desenrolar. Zilbergberg (2006) percebeu que o acontecimento que envolve suspense muitas vezes deixa a personagem muda. Isso mostra que:

[...] o acontecimento ataca a trama, a contextualidade, a sequência do discurso, tanto como a somação se apresenta como uma descontextualização e a resolução como

uma recontextualização, sob o signo da progressividade. Do acontecimento, somos motivados a dizer que ele rompe o fio mesmo do discurso: o discurso não é um objeto, mas uma atividade. (Zilberberg, 2006:164)

O espaço do cinema por meio da câmara apresenta suas várias estratégias para que o suspense seja percebido através dos métodos de recuos, avanços, gestos e outros componentes que provocam o suspense. Na construção da narrativa literária, os métodos adotados para propiciar o suspense são vários usam-se os espaços físicos e psicológicos.

Segundo João Mário Grilo, (2008)

O ponto de vista no cinema é um verdadeiro ponto – eu. [...] O ritmo é sensorial, calculado em relação à nossa afetividade; da mesma forma que a sua duração é calculada em função da relação entre dois vetores: o vetor da sensibilidade e o vetor das nossas próprias estruturas de percepção. (p.172)

Para Truffaut, Hitchcock “não se mistura à vida, olha-a.” (2004:31). Essa afirmação de Truffaut nos faz constatar que Hitchcock é realmente um grande construtor de personagens, de imagens, de sons e espaços que provocam o suspense.

Hitchcock considera que o espectador se identifica com a personagem em perigo, sendo ele o herói ou não, sendo ele o malvado ou não (o fenómeno é evidentemente mais forte se a personagem em perigo for simpático). Esse princípio de identificação é o aspeto psicológico da noção de suspense. [...]. O suspense, independentemente dos meios concretos de sua realização, visa uma espécie de contaminação emocional, que deve colocar o espectador em um estado em que já não domina suas reações. (2004:100)

Benjamin (1989) expõe que, num momento em que a sociedade está mergulhada nas mudanças e nas inovações, a modernidade provoca transformações. Observa ele a metamorfose dos tempos modernos, o homem que vaga pela metrópole tentando capturar todas as impressões desse tempo.

Essas correlações entre o *flâneur* e Hitchcock podem ser determinadas pelos argumentos de seus filmes. O ver e ser visto, a pluralidade do olhar, a solidão e a singularidade, mesmo estando junto a muitas pessoas, mantinha o silêncio de quem observa os factos sem interferir na história. Porém, a curiosidade era sua grande arma para desvelar o mistério.

[...] um especialista, não desse ou daquele aspeto do cinema, mas de cada imagem, de cada plano, de cada cena, gosta dos problemas de construção do roteiro mas também gosta da montagem, da fotografia, do som. [...] domina todos os elementos de um filme e impõe ideias pessoais em todas as etapas da direção [...] Logo, esse estilo “hitchcockiano” será reconhecível até mesmo numa cena de conversa entre duas personagens, simplesmente pela qualidade dramática do enquadramento, pelo modo único de distribuir olhares, simplificar gestos, repartir silêncios durante diálogos, pela arte de criar na plateia a sensação de que um das duas personagens domina o outro (ou está apaixonado pelo outro, ou tem ciúme do outro, etc.), de sugerir, fora dos diálogos, todo um clima dramático preciso, pela arte, enfim, de nos levar de uma emoção a outra ao sabor de sua própria sensibilidade. Se o trabalho de Hitchcock me parece tão completo é porque nele enxergo pesquisas e achados, o sentido do concreto e do abstrato, do drama quase sempre intenso e do humor às vezes finíssimo. (Truffaut, 2004:29-30)

O olhar no cinema é de fundamental importância para apreciação do público, pois esse olhar transmite bem mais do que as próprias palavras do ator ou da atriz. Segundo, o que diz Grilo (2006), os planos que encerram a “sequência do duche de Psycho” são reveladores, não precisam de palavras para ser compreendido, só o olhar diz tudo. Também na literatura o olhar das personagens revelam muitos mistérios.

No conto *O Tamanho do Mundo* (Malheiro, 2004c) “D. Tomaso sorvia do mapa estendido no soalho, as mãos espalmadas no chão, de gatas, com a boca aberta.” (Malheiro, 2004:48). O narrador, como se fosse um realizador, num *zoom*, aponta a câmara para a personagem que se encontra absorta com o estudo que faz dos lugares que pretende percorrer. O narrador, em momentos do texto, transforma-se num realizador. Há neste trecho algo de cinematográfico. A câmara num *zoom* enquadra “os Alpes e os seus picos infinitos a apontarem o céu na brancura das suas noites. As neves eternas, que magia!” (Idem.48)

Neste outro trecho “O fidalgo punha a mão no peito como se receasse perder a respiração, ficava a olhar para as coisas extasiado, os olhos a liquefazerem-se, brilhantes e molhados [...] sentava-se a olhar para a dita paisagem.” (Malheiro, 2004:49-50). A narrativa assemelha-se, de novo, a um plano cinematográfico; a câmara, com sua objetiva, enquadra este olhar tristonho de D. Tomaso. Assim se confirma a importância do olhar.

No filme *Rear Window* (1954) de Hitchcock, também o olhar de Jeff é de fundamental importância:

O voyeurismo, afinal, constitui marca fundamental de uma codificação do olhar sobre o corpo. Como atestam os exemplos da investigação de Jeff (James Stewart) por meio de um olho que investiga os apartamentos em *Janela indiscreta*. Seu olhar é janela-fragmento. Assim como em *Psicose*, na esplêndida cena de seu secreto olhar voyeur de Norman Bates para Marion Crane despindo-se para o derradeiro banho. O universo de Hitchcock institui um mundo estético, institui um ordenamento do olhar comprometido na elaboração de um questionamento singular do ver. Estamos diante de um artista afinal, cujo empenho cinematográfico - político e moral - desdobra-se em grande impacto para a reflexão acerca dos caminhos filosóficos e estéticos do Cinema. (Peron, 2013:31)

O olhar de Jeff não consegue captar todos os ângulos; na verdade, é a arquitetura do prédio e o jogo das janelas que permitem toda a história – o espaço aberto (o das janelas) e o espaço escondido (o que não se vê das janelas), que são os protagonistas da história.

Benjamin (1994) especifica a intrínseca ligação entre o suspense, o espaço, o tempo cinematográfico e o protagonismo do olhar:

O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmara lenta. É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que a que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no facto de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é consciente. Se pudermos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo. O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmara com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. (Benjamin, 1994: 189)

E o percurso desse espaço projeta no espectador a construção de um olhar. Mais uma vez, se confirma esta questão do olhar em Hitchcock, como elemento desencadeador dos movimentos da câmara nos planos cinematográficos. Para Oliveira Jr., L. C. (2013: 40-41),

A mestria de Hitchcock consistirá justamente em levar ao extremo esse poder de centralização, essa arte de coordenação da atenção visual. O suspense hitchcockiano nasce de um olhar que desafia sua própria acuidade, sua capacidade de visão. Numa cena (*Rear Window*, 1954), a genial enfermeira e massagista de Jeff (James Stewart), interpretada por Thelma Ritter, diz que sabe muito bem que ele ficou a noite inteira em claro bisbilhotando os demais apartamentos, pois seus olhos estão vermelhos e inchados – olhos inflamados, sobrecarregados pela atividade excessiva. Em Hitchcock, a visão está sempre em excesso; o olhar não se contenta com as aparências, quer ver o que se trama por trás delas. Nenhum plano de Hitchcock traz apenas a natureza surpreendida em um de seus aspetos privilegiados. Tampouco se trata da pura restituição luminosa de um evento selecionado em meio ao conjunto das aparências do mundo visível. O acidental e o aleatório não têm muito espaço aqui – a não ser que sejam um “acidental” e um “aleatório” perfeitamente calculados e regidos. Nenhuma imagem hitchcockiana é gratuita ou provém de um paraíso imaculado, nenhum plano é inocente. Há sempre a presença de um olhar consciente de suas escolhas, olhar que decupa a cena guiado por uma intenção, um desejo que, mais cedo ou mais tarde, se converte em obsessão, em ideia fixa.

As mudanças ocorridas pela modernidade esculpiram e modificaram uma linguagem e uma estética da qual o cinema é herdeiro. Hitchcock aprofunda-se nesse estado de modernidade, pois possuía a subtileza de compreender o espectador de seu tempo e as mudanças que estavam ocorrendo na sociedade da época.

Conforme Peron (2013) em seu artigo “A estética cinematográfica de Alfred Hitchcock” vê “A cosmogonia da narrativa cinematográfica como conhecimento” e

Olhar cinematograficamente a Humanidade: trata-se do nexos mais caro e mais complexo da existência de um artista que conduziu a estética do Cinema para uma reflexão de ordem epistemológica, num processo de reinvenção da perspectiva do olhar que implicaria, inevitavelmente, na elaboração de um vértice abundantemente estético desse olhar. (Peron, 2013:25)

Hitchcock possuiu um espírito moderno, além da técnica a subtileza, característica que o tornava superior aos outros cineastas, um cineasta com espírito de poeta. A relação entre o olhar e o suspense norteiam toda a construção cinematográfica de Hitchcock em *Rear Window*.



Figura 4 - Fotograma de Jeff a dormir.

Conforme Jacques Aumont (2000:38), Hitchcock com “sua capacidade cortante de enquadrar e de centrar, de desenhar por uma exacerbação ou uma exorbitância simbólicas um fragmento de mundo subitamente inchado por uma atenção humana,” provoca, assim, o suspense em seus filmes. O enquadramento da câmara é, de certa forma, uma investigação.



Figura 5 - Fotograma do despertar assustado de Jeff.

Na sequência dos fotogramas atrás apresentados, a objetiva enquadra Jeff assustado ao despertar com um grito. Imediatamente, segura sua máquina fotográfica e posiciona a janela de Thorwald. O protagonista lança suspeitas acerca do vizinho, Thorwald, e nós, como bons e atentos espectadores, também começamos a suspeitar dele. A janela não proporciona uma visão completa do que se passa naquele espaço, mas possibilita sugestões. Nesta perspectiva, o espaço provoca o suspense, pois não sabemos o que acontece lá dentro. Os espaços do apartamento abrigam os segredos que são ocultados pelo antagonista.

A perspectiva de Barroso (2014: 336) mostra-nos

O olhar da câmara é o olhar de Jeff e este é o nosso olhar, em puro tratamento subjetivo, na medida em que todo o filme adota o ponto de vista de Jeff e da sua reação ao espiar os vizinhos, exceto, como nota Truffaut, no momento da morte do cão, em que a câmara se torna objetiva. (2014:336)

No filme *Psycho* (1960), o olhar das personagens também provoca suspense. A objetiva enquadra o olhar enigmático de Norman. Neste momento, o suspense instala-se. Norman está a perscrutar o espaço de Marion, ele encontra-se a bisbilhotar um espaço que não é o seu, tal como Jeff, do filme *Rear Window* (1954), com a sua máquina fotográfica em relação aos seus vizinhos.



Figura 6 - Fotograma do olhar de Norman.

Segundo Araújo (1982:39).

Do ponto de vista técnico, o suspense, ao identificar o olhar da câmara ao olhar do público, confere àquela uma mobilidade peculiar. Seu papel, não sendo apenas registo, mas de investigação, cada ângulo é escolhido, cada posição de câmara é determinada tendo em vista o sentido a ser criado.

No conto *As Formigas* (Fagundes Telles, 2002b), o olhar da prima da protagonista é revelador. Ela permanece extasiada com o episódio do aparecimento das formigas.

A luz estava acesa. Ajoelhada no chão, ainda vestida, minha prima olhava fixamente algum ponto do assoalho.

- Que é que você está fazendo aí? – perguntei.

- Essas formigas apareceram de repente, já enturmadas. Tão decididas, está vendo? (Fagundes Telles, 2002b: 37 -38)

Em *Rear Window* (1954), há um percorrer da câmara nos diversos espaços da sequência do pátio. O olhar do protagonista instiga-nos a desvendar o que está por trás

desses espaços. O olhar de Jeff, ao contrário de Norman Bates em *Psycho* (1960), não procura prejudicar ninguém. Jeff só quer perscrutar os segredos.

Nos fotogramas abaixo apresentados, Jeff, Lisa e a Stella observam o vizinho, mostram-se preocupados, parecem estar atentos ao que conseguem visualizar do outro lado da janela.



Figura 7 - Fotograma de Jeff, a câmara, Lisa e Stella.



Figura 8 - Fotograma de Stella e Jeff.

Esta atitude projeta-se na célebre frase da fisioterapeuta de Jeff - a câmara fotográfica é um buraco de fechadura portátil. Jeff só vê o que é permitido pelo espaço da janela. O suspense instala-se no desconhecimento e na dúvida do que está no fora de campo. Jeff concretiza, nos gestos e nas reflexões, a metáfora do próprio cinema.



Figura 9 - Fotograma de Lisa a entrar pela janela.

A câmara, num *zoom*, enquadra Stella e Jeff que observam a trajetória de Lisa até o apartamento de Thorwald. O suspense intensifica-se porque a expectativa é maior, tanto para as personagens como para o espectador que permanecem aflitos na esperança que nada de mal possa acontecer a Lisa. O espaço se torna turvo, recortado por sombras; a câmara é sugestiva às pistas de que algo está a acontecer.



Figura 10 - Fotograma de Jeff e Stella a observar.

No apartamento de Jeff, o espaço é de suspense, ele e a fisioterapeuta encontram-se na expectativa do que poderá acontecer a Lisa. E o espaço em que Lisa se encontra também é de suspense, pois está infiltrada no apartamento do suposto bandido.

O olhar de Jeff, com sua máquina fotográfica, só vê uma parte do que acontece nas janelas dos prédios vizinhos que, aparentemente, não parecem ter segredos indiscretos.

As janelas são assim consideradas, os olhos das casas, dos espaços. Para Pallasmaa (2011:130),

As janelas são os frágeis olhos da casa, que observam o mundo e inspecionam visitantes. Uma janela partida é uma visão desagradável, decorrente de uma associação inconsciente a um olho violado. Os polarizados e escurecidos painéis da janela de edifícios contemporâneos são casas cegas por alguma horrível e contagiosa doença; eles também são olhos maliciosos que, secretamente, até controlam os próprios habitantes.

As janelas são espaços que, em todos os filmes, romances e contos em análise, possuem um significado: são promotoras de esperas, de dúvidas, de medos e produzem de certa forma o suspense, pois escondem os mistérios e segredos que podem estar além ou fechadas no seu interior.



Figura 11 - Fotograma dos prédios ao anoitecer.

Essas são todas as suposições que ficam em suspense, até quando as cortinas se fecham. A câmara subjetiva de Jeff enquadra os prédios com as janelas abertas. Podemos ver todos os espaços com o auxílio da lua e da iluminação dos apartamentos; só não podemos saber realmente, o que há por trás destas janelas.

Na opinião de Barbosa (2014: 343),

Truffaut dizia que este era um filme de indiscrição, de intimidade violada, de desprezo pela vizinhança, de solidão moral, acrescentando nós que as várias janelas representavam as várias visões da comédia do homem, o espelho de um pequeno universo, o espetáculo das fraquezas humanas, a baixeza quotidiana de espiar os outros, numa sublimar metáfora do Macartismo.

O olhar humano adora bisbilhotar a vida alheia, sem pudor, sem medo, simplesmente por curiosidade e, através do espaço desvendar segredos, nos lugares da vizinhança nunca esperados. Em *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (Fagundes Telles, 2002a), o narrador, com seu olhar cinematográfico, detalha o trajeto do casal: “Abrindo o portão os velhos gonzos gemeram. [...] Foram andando pela longa alameda banhada de sol. Os passos de ambos ressoavam sonoros como uma estranha música feita do som das folhas secas trituradas sobre os pedregulhos”. (*op cit.*: 90). É o olhar de um narrador munido de uma câmara cinematográfica. O portão, o sol, as folhas secas são narrados como se fossem imagens de cinema. É a onnipresença das imagens na mente humana.

O narrador tem um olhar panorâmico? Há um travelling da escrita? Na imensidão dos olhares, nos movimentos da câmara, móvel ou fixa, concretiza-se o inevitável dialogismo entre documento fílmico e documento romanesco. A imagem existe nos dois porque existe na mente humana. O documento romanesco integra-se num mundo cheio de olhares movimentados... (Oliveira, 2007:182)

Em *Vertigo* (1958), o detetive e Madeleine passam a andar pelo bosque. O espaço, em instantes, torna-se misterioso e sinistro. E o suspense instala-se.



Figura 12 - Fotograma de Madeleine e Scottie no bosque.

Entre *travellings* e *zooms* focaliza-se o olhar distante e enigmático de Madeleine. Já o rosto de Scottie transparece um olhar interrogativo. Os espaços de suspense proporcionam planos de cinema. Tanto o conto *As Rosas* (Malheiro, 2002) como *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (Fagundes Telles, 2002a) apresentam leituras cinematográficas. Neste último, o narrador apresenta os detalhes do caminho percorrido por Raquel, num processo de movimento: “Ela subiu sem pressa a tortuosa ladeira. À medida que avançava, as casas iam rareando, modestas casas espalhadas sem simetria e ilhadas em terrenos baldios”. (*op*

cit.: 26). O narrador, como se fosse um cineasta com sua objetiva, num *travelling*, avança em direção às casas mas, logo vai se afastando e as imagens vão desaparecendo. Confirma-se, a concepção de Oliveira (2007: 182) sobre o narrador. [...] “A imagem existe nos dois, porque existe na mente humana. O documento romanesco integra-se num mundo cheio de olhares movimentados”.

No filme *The Man Who Knew Too Much* (1956), a câmara, num *travelling*, acompanha o olhar de Josephine. Ela percorre o salão do Royal Albert Hall em busca do filho. O espaço percorrido pelos olhos da Josephine entre o camarote do criminoso e o camarote do primeiro-ministro são espaços de suspense.



Figura 13 - Fotograma do olhar de Josephine.



Figura 14 - Fotograma de Josephine no meio do público do teatro.

A câmara enquadra o espaço do teatro, o público e Josephine. O realizador, num *travelling*, acompanha o espaço de corredores e camarotes à procura do assassino para evitar o atentado. Todos os planos arquitetados pelo realizador possuem a técnica de instigar o suspense, tanto nas personagens como no espectador.



Figura 15 - Fotograma da perplexidade de Josephine.

O *zoom* enquadra Josephine e o bandido com a arma apontada para o primeiro-ministro. O enquadramento do bandido na galeria, a cortina a cobri-lo e parte da arma também encoberta, tudo são estratégias do realizador para adensar o suspense.



Figura 16- Fotograma de o atirador a apontar a arma.

As teorias do voyeurismo procuram unir o olhar da câmara com o olhar da personagem. Essa estratégia acontece em *The Man Who Knew Too Much* (1956): a câmara focaliza o bandido e ele enquadra também seu alvo e o procedimento da personagem propicia a tensão, instaurando o suspense. Imprime-se três momentos de tensão: da personagem Josephine, do público e do próprio assassino.

No conto *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (Fagundes Telles, 2002a), o *travelling* também acompanha a personagem Raquel a percorrer, com os olhos, o túmulo em que encontra a data de nascimento da suposta prima de Ricardo. O cemitério provoca certo medo em Raquel, e mais ainda ao ver a inscrição na lápide: “nascida em vinte de maio de mil e oitocentos [...] Deixou cair o palito e ficou um instante imóvel.” (Fagundes Telles, 2002a:93). Esse mesmo excerto: “por detrás da portinhola” estava Ricardo a observar sua

ex-namorada e “Tinha seu sorriso meio inocente e meio malicioso” (*ibid.*: 33) pode ser comparado com um dos planos do filme *Psycho*, quando Norman Bates, depois de preso, aparece entre as grades, com um sorriso também meio inocente e meio malicioso. A narrativa fílmica e literária trazem espaços e expressões de suspense.

Em *The Birds* (1960), no início do filme, a câmara enquadra Melanie, na rua, a encarar um bando de pássaros. Há, na expressão da personagem, indícios de que algo misterioso se está a aproximar. O olhar de Melanie parece interrogativo e é na verdade uma fagulha que incendeia a ficção.



Figura 17- Fotograma de Melanie e os pássaros.

O conto *A Caçada* (Fagundes Telles, 2009a) projeta o olhar do protagonista: parece perplexo ao visualizar a tapeçaria estampada na parede da loja. O olhar do homem assemelha-se ao olhar de Melaine a observar os pássaros. A senhora, dona da loja, comenta:

- Já vi que o senhor se interessa mesmo é por isso. Pena que esteja nesse estado. O homem estendeu a mão até a tapeçaria, mas não chegou a tocá-la. – Parece que hoje está mais nítida... – Nítida? – repetiu a velha, pondo os óculos. Deslizou a mão pela superfície puída. – Nítida como? – As cores estão mais vivas. A senhora passou alguma coisa nela? A velha encarou-o. E baixou o olhar para a imagem de mãos decepadas. O homem estava tão pálido e perplexo quanto a imagem. – Não passei nada. Porque o senhor pergunta? - Notei uma diferença. (Fagundes Telles, 2009a:67-68)

O homem fixa o seu olhar nesse tapete e, imediatamente se funde no quadro como se fizesse parte daquele espaço que provoca angústia e suspense: “O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! Em que tempo teria assistido a essa

mesma cena. E onde?...” (Fagundes Telles, 2009a: 68). Há um nítido momento de suspense envolto nessa cena. Ele está descompensado, perplexo. Em princípio não se sabe o que está a acontecer com ele. É tudo tão misterioso. O homem estarecido via-se na tapeçaria e sentia todas as sensações a ela inerentes. Via “o vulto arquejante da caça” que para a senhora dona do local era apenas um furo na tela velha e puída, mas para o protagonista era uma seta que estava prestes a atingir o fugitivo que estava exposto na tapeçaria. Ele vê-se como personagem da tapeçaria: só não consegue distinguir se é o caçador ou o companheiro que aparece escondido entre as árvores. Ele é uma personagem da tapeçaria?! Permanece intrigado. “Mas detrás das folhas, através das manchas pressentia o vulto arquejante da caça. Compadeceu-se daquele ser em pânico. Tão próxima a morte!” (Fagundes Telles, 2009a: 70). O mesmo momento de estarecimento em *The Birds* (1960), quando a câmara enquadra o olhar de Mitch e Melanie em direção aos fios dos postes repletos de pássaros.



Figura 18 - Fotograma de Mitch e Melanie observando os pássaros.



Figura 19 - Fotograma dos pássaros nos fios.

O espaço externo está a ser atacado pelos pássaros. Os olhares sugestivos dos dois protagonistas atestam aflição causando uma pitada de suspense no ar. Estabelece-se a exploração da afinidade e distância entre o voyeurismo evocado pelo olhar da imagem do

filme e o voyeurismo a chamar o espectador a partilhar a visão da personagem. Há, nesse contexto, um voyeurismo sedutor da câmara assim como o suspense, enquanto a espera prolongada se torna puramente visual.

O espaço no conto *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (Fagundes Telles, 2002a) é caracterizado como o promotor de suspense: aproxima-se do espaço da criação e do sonho de *Dédalo* (Malheiro, 2004a) que enfatiza, também, o desassossego da personagem. Os dois textos possibilitam a compreensão dos efeitos de sentido que o espaço pode provocar na narrativa corroborando a conceção de D'Onofrio no seu apoio às teorias de Alain Robbe-Grillet, Jean Ricardou e Nathalie Sarraute. “Para estes ficcionistas, a descrição do espaço físico é fundamental, porque os objetos são os verdadeiros atores de suas narrativas e são criados pelo próprio movimento da descrição, independentemente da ligação a uma personagem ou a um acontecimento.” (D'Onofrio, 2004:98)

O olhar da personagem possui uma força centrífuga na sua projeção fora de campo. Mas também estrutura uma força centrípeta quando se associa a um processo mental de rememoração, construindo uma incontornável ligação entre orientação do tempo das lembranças e desorientação do espaço dessas mesmas lembranças. O espaço do suspense define-se também num processo labiríntico de rememorações. Helena Malheiro trabalha com esse espaço de lembranças, de rememorações, no livro *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015): as personagens relembram o passado e acabam num labirinto de voltas a esse passado que parece não ter fim, nem saída à vista.

Na literatura, os espaços são construídos em comunhão com as personagens que revivem, repetidamente, por meio das lembranças, os múltiplos episódios das suas vidas. Percorrem labirintos em busca de encontrar uma saída para os seus conflitos. Também o cineasta constrói espaços que provocam as rememorações das personagens, presentificam o passado e fazem um retorno a esse passado, que se torna labiríntico.

Segundo Gordo (1995: 81), “a contemplação/aparição do objeto ou espaço, quando é rememorado ou revisitado, desencadeia um processo de recuperação/presentificação do passado que a autodiegese transforma em autêntica narração”.

Rear Window (1954) projeta o outro percurso labiríntico de olhares, estruturados não nas rememorações do passado, mas, pelo contrário, na multiplicidade de olhares que se cruzam. Thorwald apercebe-se que está a ser vigiado por seu vizinho, Jeff, o fotógrafo. Esse espaço da janela dá poucas referências, mas tanto o protagonista como os espectadores ficam na espera do inesperado, na dúvida acerca do cruzamento desses olhares.



Figura 20 - Fotograma de Thorwald a olhar da janela.

O suspense para Dreyer (1971:109), “é algo invisível, mas conhecido, pode colorir o cenário, a atmosfera, a cena, a ação, o diálogo, a ponto de torná-lo inquietante ou instigante e mudar a percepção do espectador.” Essa ótica é o princípio da contaminação emocional do suspense de Hitchcock. Pois, as emoções desencadeiam o sentimento de suspense. De acordo com Bertrand (2003:431), “a carga tímica é a disposição afetiva que determina a relação que um corpo sensível mantém com seu ambiente.” Quando essa relação é considerada boa torna-se eufórica, quando má torna-se disfórica. O suspense, no discurso fílmico e no discurso literário, projeta articulações entre olhares, memórias, emoções que podem ser positivas ou negativas, percursos labirínticos e, sobretudo em espaços desconhecidos, intrigantes e inesperados. São os espaços do suspense.

CAPÍTULO 2 – ESPAÇOS DE SUSPENSE

2.1. SUSPENSES ENTRE QUATRO PAREDES

2.1.1 Casa: espaço na construção do suspense

O filme *Rebecca* apresenta Manderley, a mansão. No início da narrativa, a casa é perscrutada pela câmara que a anuncia como elemento poderoso na estrutura do filme. Uma voz *off* introduz esse estatuto. A degradação da casa e do espaço conduzem-nos ao *flashback*:

Na noite passada, sonhei que voltava de Manderley. Estava diante do portão de ferro mas não podia entrar porque o caminho foi fechado para mim. Então, como todos os sonhos, fui subitamente possuída por forças sobrenaturais... e atravessei como um espírito através da barreira. O caminho seguia na minha frente, tortuoso e imprevisível como sempre foi. Mas quanto mais eu ia, estava certa que aquilo tinha mudado. A natureza volta para si novamente e pouco a pouco invadia o caminho, com longos, tenazes dedos. E mais e mais envolvia aquele filete, que fora uma vez nossa vereda, e finalmente eis Manderley. Manderley, reticente e silenciosa. O tempo não conseguiu arruinar a simetria perfeita daqueles muros. O luar parecia brincar, ludibriando a fantasia, de repente pareceu-me que a luz vinha das janelas. E então uma nuvem passou em frente da lua... e pairou por um instante como uma mão negra ante a face. Com isso se foi a ilusão. Olhei para uma concha desolada. Sem murmúrio do passado dentro daqueles muros rijos, jamais poderemos voltar a Manderley novamente. Isso é certo. Mas, às vezes, em meus sonhos... volto aos estranhos dias de minha vida... que começaram para mim no Sul da França (Hitchcock, 1940).

Manderley é acompanhada pela câmara, a mansão é filmada em detalhes, a objetiva avança e recua, mostra todos os detalhes, de todos os ângulos sempre em contrapicado – a casa torna-se excessivamente majestosa em relação à delicadeza de Mrs Winter; ela parece pequena diante do poder de Manderley.



Figura 21 - Fotograma da mansão vista de todos os ângulos.

Segundo Barroso (2014:214),

1ª personagem, Manderley (mansão), a onírica e ancestral casa da família de Winter – que representa, para Truffaut, o castelo do Barba Azul – com suas escadas, os seus chaveiros, os seus cantos escuros, os seus amplos salões, as suas confortáveis bibliotecas, os armários fechados, as alas proibidas e os quartos onde não se pode entrar é, indiscutivelmente, uma das mais relevantes personagens desta obra.

A mansão, comparada por Truffaut ao castelo do Barba Azul, remete-nos para o mistério de um labirinto. Manderley é para Mrs Winter, um tortuoso caminho de mistério e desorientação: ela quer desvendar o que há ao pé das escadas, nos quartos da ala oeste, nos armários trancados a quatro chaves, na cabana, enfim, nos espaços da casa.

O filme marca a chegada do casal de noivos. A câmara, num *travelling* de acompanhamento, enquadra Manderley ao longe e aos poucos aumenta a imagem: a mansão torna-se mais arrogante e poderosa.



Figura 22 - Fotograma da mansão de Winter ao longe.

Rebecca transmite ao espectador a sensação de ocultar segredos. O carro com os noivos é enquadrado pela câmara em plena viagem: a noiva parece estar apreensiva com seu futuro na incógnita mansão.



Figura 23 - Fotograma da viagem à mansão de Winter.

A personagem Maxim é desde logo associada ao espaço – a mansão Manderley, pois ele é parte dessa casa e também guarda um segredo.

Em *Psycho* (1960), o *travelling* acompanha Marion na fuga. Percebe-se a expressão de angústia no decorrer da viagem. Tanto Marion como Mrs Winter estão angustiadas com o que as espera. A personagem Marion é ponto-chave na narrativa; ela percorre vários espaços - em princípio, todos a veem como uma mulher respeitável, digna da função que exerce em seu trabalho, e, na verdade é realmente, mas a vida não lhe oferece boas perspectivas de sucesso. Sabe-se que tem um noivo que não possui boas condições e protela o casamento.

Ela é incumbida de depositar uma grande quantia para o seu patrão. Essa oportunidade fá-la optar pelo roubo do dinheiro na intenção de resolver os seus problemas financeiros e casar com seu namorado. Porém, sua atitude vai desencadear várias outras que não serão nunca benéficas para ela.



Figura 24-- -Fotograma de Marion na fuga.

Hitchcock enquadra, num primeiro momento, a placa do Bates Motel. O espaço proporciona suspense: a chegada de Marion à noite no meio da escuridão, num local ermo, distante de tudo, transmite um tom de segredo. A casa misteriosa, a noite chuvosa e escura provoca em Marion um receio e um início de um certo suspense. O dono do motel,

Norman Bates, desce as escadas para atendê-la. O espaço casa é muito importante e pode ser o espaço que desvenda segredos. Neste percurso temporal, Marion ouve discussões estranhas que vem da incógnita casa, espaço primordial na narrativa: na estranha casa reside todo o segredo e o mistério que envolve Norman e a sua mãe.



Figura 25 - Fotograma do sinistro Motel.



Figura 26 - Fotograma da casa de Bates.

A casa, no alto da colina, transmite uma má impressão; a cada enquadramento se torna mais sinistra e portadora de todo o mistério; a sua estrutura denuncia o tempo em que foi construída e a impressão é de estranhamento.

A câmara, num *travelling*, percorre a casa: ela fica num ângulo que pode ser vista muito bem por quem está no motel. Através do olhar de Marion, parece que a casa e o motel estão imbricados um no outro, de uma forma inexorável: há uma ligação muito forte entre estes dois espaços e essa ligação adensa ainda mais a incerteza e o suspense.

Em *Rebecca*, a câmara enquadra a Mansão Manderley, velha e sinistra, a objetiva aproxima-se da janela, aumenta o *zoom* lentamente. Percebe-se que a cortina parece abrigar um mistério e a personagem mantém-se na espera do que aí poderá encontrar.



Figura 27 - Fotograma da mansão de Winter.



Figura 28 - Fotograma da casa de Bates em segundo plano.

As duas casas são misteriosas e são espaços de suspense. *Manderley* é imperiosa: mesmo degradada parece impor toda a atenção. Em *Psycho*, a casa, também degradada, guarda segredos e é a chave de todos os acontecimentos. Na mesma ótica de *Psycho* (1960), a narradora do conto *As Formigas* (2002), já no início da narrativa, instala o suspense. Cinematograficamente é enquadrado o sobrado: “Quando minha prima e eu descemos do táxi, já era quase noite. Ficámos imóveis diante do velho sobrado de janelas ovaladas, iguais a dois olhos tristes [...]. Descansei a mala no chão e apertei o braço de minha prima. – É sinistro” (Telles, 2002: 35). Mesmo assim, decidiram permanecer naquele espaço, pois não teriam “outra escolha”.

A caracterização do espaço em Telles é feita com a propriedade de uma escritora-cineasta, pois sua narrativa nos transporta para o mundo das imagens, do cinema, das emoções e do suspense. A casa é um lugar que, de certa forma, produz sentimento, pois ela está impregnada das peculiaridades dos seus habitantes. Esse espaço (casa) propicia certo desalento nas duas estudantes, personagens do conto, não por ser uma simples casa, mas por adquirir, no seu interior, as características da sua dona que carrega um certo mistério,

até mesmo na decoração desses ambientes. Percebe-se que o suspense se instaura pela própria constituição do espaço.

A casa de Natércio no romance *Ciranda de Pedra* (2008) é motivo de suspense. O espaço é descrito com alguns detalhes:

O casarão cinzento e largo ficava no fundo de um espaço gramado em declive, sinuosamente cortado por estreitas alamedas de pedregulhos. Quatro ciprestes inflexíveis pareciam montar guarda à casa. Além desses ciprestes, nenhum arbusto, nenhuma flor na grama, que tinha o aspeto de ter sido recentemente podada, <<podada demais>>, pensava Virgínia a olhar pesarosa, as folhinhas tenras, ceifadas ferozmente. No extremo esquerdo do gramado, no meio da roda de anões de pedra, jorrava a fonte. Um pouco adiante, já quase encostado à cerca de fícus, erguia-se o caramanchão, ninho fresco e verdejante de avencas, a planta bem-amada de Frau Herta. (Telles, 2008:39 - 40)

Esta casa é descrita em várias passagens do romance e mostra-se imponente e sinistra aos olhos das personagens e do leitor. Bruna, irmã de Virgínia, comenta: “ mandei cortar os ciprestes porque a casa estava parecendo um túmulo” (Telles, 2008:156). Segundo a personagem Rogério, a casa possui, efetivamente, aparência “tumular”, guardando segredos e mistérios. As casas analisadas nos romances e filmes transmitem as emoções de seus moradores, abrigam segredos, produzem mistérios, muitas demonstram a deterioração proporcionada pela passagem do tempo, algumas possuem aspeto sinistro, provocam medo e, dessa forma, sugerem o suspense.

Em *The Birds* (1960), a câmara, num *travelling*, acompanha o jantar a casa de Mitch e os olhares estão em constante expectativa. Contrariamente às análises de Bachelard (2008), as casas de *The Birds* não conseguem ser espaços de proteção perante a fúria inexplicável e imparável dos pássaros.



Figura 29 - Fotograma do jantar em casa de Mitch.

Na abertura do romance *o Dia dos Prodígios* (Jorge, 2010) há uma menção à casa da personagem Carminha. Percebe-se que, em todos os contos, romances e filmes, as referências ao suspense são propiciadas, além do espaço da memória, pelos espaços físicos externos e internos. Esses espaços possuem peculiaridades inerentes às personagens e são também descritos imagetivamente; todas as edificações despertam emoções, ora pelo aspeto da construção física ora pelos sentimentos que proporcionam. O frescor da casa é representado pela transparência das janelas, é o mesmo frescor que faz com que Carminha se sinta na necessidade de se abrir para o mundo como uma flor a desabrochar.

A frescura da casa, assim preservada pelos batentes da janela clara, era um primor. [...] Apetece-lhe estender-se. Mostrar-se e sacudir o pólen da sua meninice. Abrir a blusa, desapertar os atilhos que lhe seguram os seios. Adejar as ancas e dizer aqui aqui. Mas isso dentro do seu casulo de pedra, telha, tijolo e uma janela de vidro. (Jorge, 2010:15)

O suspense pode ser construído por meio do espaço que propicia momentos inusitados. Através do espaço, reconhecemos o lugar mais aconchegante (a casa) que pode também representar angústia, conflito e falta de aconchego.

No romance *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a), a casa de Helena de Troia também pode ser vista como espaço de suspense, pois carrega no seu seio os sentimentos contraditórios de Helena. A localização da casa também atesta uma propensão ao suspense. A narradora consegue com palavras imprimir um sentimento de solidão, mistério e medo. A edificação próxima ao mar faz ouvir o rumor das ondas como se fosse o rumor do espírito perturbado da personagem. A visita de Evita à casa marca uma descoberta; ali há algo misterioso. Observa-se que é único, singular na sua própria decoração, um espaço de segredo. Nesta “casa da praia”, vários episódios foram constatados, antes e depois da chegada do capitão Forza Leal. Um espaço, que além do material fotográfico, estava impregnado pela tristeza de Helena e pela esperança de que Forza Leal não retornasse da guerra. Só a narradora protagonista Evita pode desvelar parte desses sentimentos, mas grande parte deles ficou em suspense, protegidos pelas quatro paredes do quarto.

Na verdade, todos os espaços de *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a) trouxeram uma pitada de suspense. Esta casa abriga segredos sobre o capitão, Jaime Forza Leal e sobre o alferes, Luís Alex.

Para Bachelard (2008:23-25):

A casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmo. [...] Os verdadeiros pontos partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu.[...] Todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa.

Bachelard (2008) confere à casa um lugar de resguardo de proteção. Porém, no caso de Helena de Troia, a casa não protege a sua proprietária mas protege o segredo dos oficiais. O filme *Rebecca* (1940) apresenta uma cabana impregnada de segredos. Rebecca, a personagem ausente, está sempre associada a um espaço, pois parece que está incrustada no espaço-casa como se as duas fossem uma só. Manderley é um espaço protagonista associado à memória de Rebecca – e é espaço de suspense, de dúvida, de interrogação para Mrs Winter que tenta integrar-se naquele espaço que, aos olhos dela e também do espectador, é sinistro e passa a despertar todo o tipo de aflição.



Figura 30 - Fotograma da cabana.



Figura 31 - Fotograma de Mrs Winter com o senhor em frente da cabana

A proibição do marido em relação à caminhada na praia – a reação do cão e a chegada à cabana – constroem um suspense em relação a uma casa misteriosa impregnada

de objetos pertencentes a Rebecca. Isso tudo prova que o espaço é mesmo o protagonista de todos os discursos fílmicos analisados.

É significativo, o papel da câmara subjetiva nos *travellings* e panorâmicas da câmara ao longo dos espaços – casa da praia e mansão principal. A câmara cinematográfica centra-se muito nos compartimentos e nos espaços da casa, ampliando-os. Todos eles parecem mostrar a trajetória da dona e de seus súbditos.

O naufrágio dá a conhecer outro espaço: o barco de Rebecca e o corpo de Rebeca. Quando o barco é encontrado, descobrimos que foi perfurado, provável indício de um assassinato. Logo, tudo que ficou velado volta à tona para atormentar seu possível culpado. São as características desse novo espaço que levam ao esclarecimento do crime – que levam à confissão de Maxim e ao aprofundamento do amor entre ele e a nova esposa, Mrs. Winter. A partir desse momento, Mr. Winter adquire coragem para enfrentar Rebecca e sua poderosa mansão que tanto conflito e tormento lhe proporcionaram.

Na confissão, a cabana passa a ser um forte elemento do adultério que abrande a culpa de Max. Max, agora mais leve, passa a dedicar-se à sua nova esposa. Na desmistificação de Rebecca, a ordem se restabelece e a cabana perde a carga de suspense.

Em *The Birds* (1963), as casas e o espaço externo também são motivo de suspense. A objetiva enquadra a casa da professora Annie Hayworth (Suzanne Pleshette), ex-namorada de Mitch, mas parece ser a própria cidade o espaço total escolhido pelos pássaros para o ataque. A câmara, num *travelling* acompanha um bando de gaivotas que voam livres, e a professora comenta com Melanie: “- as aves não param de migrar”.



Figura 32 - Fotograma de Melanie e Annie à porta.

Os ataques das aves são sempre dirigidos às casas. Os alvos destas aves são portas e janelas. Na sequência dos planos, mais uma vez, a casa é motivo do suspense. As casas deixam de ser espaços de proteção e, inesperadamente, tornam-se frágeis e vulneráveis

perante a fúria dos pássaros. É esse inesperado que projeta o suspense. A objetiva aumenta o *zoom* e enquadra a professora e Melanie na porta: um barulho chama-lhes a atenção e, ao abrir a porta, encontram o pássaro ao chão. O ato de abrir vagarosamente a porta, de olhar pela pequena frincha, já é uma estratégia usada por Hitchcock para despertar o suspense. Os espaços apresentam situações inusitadas e passam a configurar o suspense.



Figura 33 - Fotograma de Annie a abrir a porta.

Em *Rebecca*, a mansão Manderley é, pela profusão de segredos e mistérios, o espaço construtor do suspense.



Figura 34 - Fotograma do incêndio na mansão.



Figura 35 - Fotograma da governanta no meio do fogo.

A câmara enquadra a mansão envolta em chamas; Manderley, como sempre, provoca suspense, até mesmo quando está a ser destruída. Aparece a governanta Danny entre as chamas. Todo este processo construtivo do suspense faz com que o espectador se mantenha apreensivo com o desenrolar da trama fílmica.

O incêndio, provocado por Danny, leva à destruição de uma recordação, de um mito e de uma sombra que marcam um passado, à destruição do espaço e de um novo amanhecer. Vem estabelecer o recomeço e o assassino sai impune, tal como os assassinos de *Vertigo* e de *The Birds*. Porém “Rebecca, que só pelo mar foi derrotada e que talvez seja, afinal, a verdadeira culpada” (Barroso, 2014:220) de toda a história, não existe mais na vida, nem na lembrança.

Como afirma Barroso (2014: 214-215):

É em Manderley que tudo vai acontecer, é por Manderley, tanto como Max de Winter (Laurence Olivier), que Rebecca e a segunda mulher de Max – a Gata Borralheira, como lhe chamou Truffaut – vão empreender uma luta surda nunca assumida e é ainda para defender a imagem de Manderley que Mrs. Danvers (Judith Anderson), a zelosa governanta – a madrasta má, na simbologia infantil de Truffaut – incendeia no seu delírio final.

Constata-se que tudo realmente foi por Manderley-Rebecca, a mansão como o grande e majestoso espaço que desencadeou e abrigou todos os conflitos, que provocou tanto suspense, que guardou tantos segredos e que foi destruída como marca de libertação.

Já noutra perspetiva, aparece o filme *Rear Window* (1954); o apartamento de Jeff é o espaço de observação em direção a outras casas, que se constituem, por si só, como elementos provocadores de suspense. Neste espaço, com sua máquina fotográfica e binóculos, Jeff consegue bisbilhotar a vida dos vizinhos. Há uma discussão entre Jeff e Lisa que envolve o espaço. O espaço interno anuncia a segurança entre Lisa e Jeff. Porém,

ele prefere como um bom voyeurista ver o que acontece na casa dos vizinhos. Lisa começa a acreditar nas suspeitas de Jeff sobre Thorwald. Porém, ela prefere que seu namorado preste atenção ao relacionamento que mantêm há muito tempo e não ao bisbilhotar da vida da vizinhança. Nas sequências finais, nomeadamente as do ataque de Thorwald a Jeff, o apartamento torna-se também espaço de suspense.



Figura 36 - Fotograma de Lisa e Jeff ao jantar.



Figura 37 - Fotograma do casal Jeff e Lisa.

Em *A Matéria dos Sonhos* (2015), de Helena Malheiro, também as casas são espaços de suspense. O romance abre um dos parágrafos com uma voz em terceira pessoa. Conta a trajetória de Luís “Sabia que tinha que sair daquele lugar durante um bom tempo. As telas amontoavam-se, encostadas às paredes, muitas começadas e inacabadas. Desde que ela se mudara para ali, então, era incapaz de se concentrar.” (Malheiro, 2015:29). Constata-se, que o espaço era pequeno para duas almas diferentes que questionavam os porquês de tudo; não podiam partilhar do mesmo espaço porque esse os deixava em constante suspense. Para ele, a casa de Ana o impedia de exercer sua arte, suas telas estavam estagnadas naquele espaço que provocava suspense, pelo próprio ambiente sufocante em que vivia.

O espaço que ocupavam perturbava-os; nem o amor que sentiam um pelo outro poderia uni-los. Luís sentia isso mas, mesmo assim, não deixou de amá-la e pretendia um dia retornar, recomeçar. Ana também sonhava com a volta de Luís. Porém, encontrava-se perdida e não queria esquecer o passado; o seu outro “eu” às vezes a chamava à realidade. O passado rondava sua vida. A casa “do Monte dos Vendavais” foi um espaço de suspense, de sonhos, de tristezas e de alegrias tanto para Ana como para Luís. E para ele ainda significou a morte de sua criação. Os quadros permaneceram muito tempo, estagnados; aquele espaço propiciava um ambiente pesado e angustiante. Por outra ótica, em *A Matéria dos Sonhos* (Malheiros, 2015), as casas são também espaços de criação. A antiga casa na Maple Drive, em Beverly Hills, marca o espaço em que Luís mais se dedicou à sua arte.

No Valley, ele retorna a pintar numa “casa sem história” que contrasta com a casa do Monte dos Vendavais que esteve “a naufragar em cima do mar do Estoril” (Malheiro, 2015:56). Confirma-se assim, que os espaços propiciaram suspense porque sempre mantiveram as personagens à espera de algo que modificaria a trajetória das suas vidas.

Para Luís, o espaço da casa de Ana é deprimente; já o espaço do Valley parecia mais leve e aconchegante. Porém, num certo momento, ele passou a observar, nos seus quadros “manchas obscuras” que não havia pintado. Indícios de um retorno ao passado. Reflete-se aqui a análise de Foucault porque os espaços em que vivemos podem provocar diferentes sentimentos, de acordo com as relações que estabelecem em cada um de nós:

Nós não vivemos dentro de um tipo de vazio, no interior do qual se poderia situar os indivíduos e as coisas. Nós vivemos no interior de um vazio que se coloriria de diferentes luzes refletidas, nós vivemos no interior de um conjunto de relações que definem localizações irredutíveis frente às outras. (2001:1574)

O espaço “casa” na narrativa provoca certa inquietação. A casa de Beverly Hills foi um dos espaços promissores.

Vendeu a casa na Maple Drive em Beverly Hills onde vivera tanto tempo, aquela casa de madeira toda branca, no alto do monte, onde durante tantos anos pintara dias e noites pelas madrugadas adentro num frenesim de tintas e de cores que lhe saía da alma a jorros. Mas um dia resolveu voltar. Vendeu a casa e regressou. (Malheiro, 2015: 29)

O espaço “casa de madeira branca” é marcado como o lugar da construção, do trabalho, da inspiração em oposição a casa onde viveu com Ana, onde só a angústia era visível, onde tudo era suspense. Idas e vindas foram realizadas, porém a dúvida sempre o assolou. “Nem depois de conhecer Ana. Nem antes, nem depois. A sensação de estranheza não o largou nunca, nem com a Ana deixou de se sentir diferente e desadaptado, sempre ausente, sim, ausente dentro de si mesmo e com os outros, como nos primeiros anos na América” (Malheiro, 2015:30). Podemos ver aqui, a questão do espaço feliz e do espaço angustiante e a presença de dois polos que conduzem a duas situações diferentes.

Segundo Tuan (2012:136),

Mais permanentes e mais difíceis de expressar são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o lócus de reminiscências e o meio de se ganhar a vida. A topofilia não é a emoção humana mais forte. Quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo.

A casa de Luís era um espaço feliz, pois foi nesse lugar que conseguiu explorar a sua arte. Nela pintou até a exaustão. Confirma-se assim a ideia de topofilia expressa por Tuan. A casa foi um espaço em que Luís se sentiu feliz e libertou seu espírito criador. Por outro lado, temos a casa como o espaço do suspense, a casa das ideias pesadas, da prisão, da angústia e de uma certa solidão. Essa característica aplica-se à casa de Ana, em oposição à casa de Luís. Esta relação entre as casas e os seus moradores continua no discurso literário de Lygia Fagundes Telles, onde a casa é um espaço que, de certa forma, produz sentimento, pois está impregnada das particularidades dos seus habitantes.

No romance *A Morte das Imagens* (1986), Malheiro retoma o espaço das casas como trajetórias de vida. Neste romance, há um elo entre o cinema e a literatura: o narrador apresenta as filmagens que está a realizar. O narrador relata sobre o apartamento: “Apartamento que só meu será, não como esta casa cheia de barulhos confusos, barulhos que não são eu, barulhos de verão a entrarem com o sal das ondas.” (*op cit.*:50). Na sequência o narrador salta às filmagens:

É impossível acompanhar o estranho e ininterrupto caudal de imagens que diante da câmara deslizam e que entrevemos por momentos aqui de fora, do outro lado da janela, do outro lado da noite. Pousemos por uns minutos a aparelhagem. Nunca pensamos que as imagens, tal como o som, nos chegassem assim tão turvas, tão

obscuras, que impossível é filmar-lhes sequer os nítidos contornos, de tão esbatidos e fluídos que se apresentam ou se desapresentam nesta estranha dança do desencontro. (Malheiro, 1986:50)

Os planos cinematográficos se mesclam aos literários; estamos a ver a narrativa de Ana e a escrita de Ana, estamos a ver as casas em que a personagem vive a deambular, sempre a procura de uma saída, sempre envolta num emaranhado de ideias e angústias. Os espaços, casa, janelas, cidades, tudo faz parte da espera. Todos estes espaços provocam o suspense que se alastra por toda a narrativa.

As casas, sempre presentes na escrita, são espaços que se repetem. A espera é algo abstrato que faz parte da trajetória das personagens. A espera está nas situações, nos sentimentos. Os espaços físicos, casas e janelas são elementos que contribuem para a propagação do sentimento de suspense, pois, todas as casas e janelas são impregnadas dos sentimentos das personagens.

Narrativa fílmica e narrativa literária imbricam-se nas reflexões da personagem Ana: o narrador retrata as imagens do carro e da casa. Desistem da filmagem porque percebem “ruídos” que não correspondem ao que filmaram. “Ruídos de chave a abrir uma porta, ruídos de mar.[...] A personagem que está no carro encontra-se paradoxalmente de novo a abrir a porta da casa” (Malheiro, 1986:84). As casas, as janelas, as portas, as imagens no geral, são espaços que estão sempre a transmitir a ideia de suspense, de espera e de desconhecido.

O romance, já no início, aponta para o protagonismo das casas: elas são de extrema importância para a protagonista, pois, em suas constantes mudanças, esses espaços de vivências são rememorados. O cinema faz parte da vida das personagens, o livro apresenta o desenvolvimento do processo de filmagem:

Neste momento a câmara executará uma lenta panorâmica da esquerda para a direita descobrindo a casa e Ana em frente, a atravessar o jardim, a levar a mala para o carro. O carro estará situado mesmo em frente à janela do quarto da varanda, onde continuarão imóveis as três cadeiras de lona azul desbotadas pelo sol. As portas de vidro que dão para a varanda podem estar abertas como sempre estão, mas só muito dificilmente poderá a câmara apanhar algum pedaço do quarto, a não ser talvez um pouco da mesa branca ou da estante porque se encontram mesmo em frente à janela (Malheiro, 1986:12).

Constata-se, neste romance, a presença da linguagem e da criação cinematográfica no processo diegético, num processo de *mise en abyme* (Dallenbach, 1977). O romance trata da narrativa de Ana e o filme faz parte do enredo por ela escrito. Percebe-se que há uma narrativa dentro de outra a compor o todo do romance.

No romance *Ciranda de Pedra* (2008), as casas também são pontos de suspense: trazem sempre algum segredo. A personagem Virgínia, menina astuciosa, vive, durante a sua infância, num espaço de suspense, devido à situação psíquica da sua mãe. A narrativa sempre nos remete para a casa, que, como já frisamos anteriormente, é espaço de suspense, de reflexões, de alegrias e de tristezas. Virgínia em certo momento achava a casa de Natércio mais alegre do que a de sua mãe, mas agora que estava lá não sentia mais essa sensação. “Até o pai.” Afinal, esperara tanto que ele viesse recebê-la no portão, tomando-a alegremente nos braços. “Que bom, meu bem”, não, que quem a tratava assim era Daniel. O pai dizia apenas “ Sim, Virgínia. Não Virgínia.” (Fagundes Telles, 2008:77)

Constata-se que a casa é abordada como um espaço de suspense que sempre remete para as emoções vividas no seu interior. Reconhecemos que Virgínia passou pelo “desequilíbrio gerado pelo espaço. Este estaria ligado ao suspense minimizado [...] desequilíbrio da personagem diante do inalcançável” (Moreira da Silva, 2011:127). Por outro lado, a personagem aprendeu com as experiências. Podemos corroborar assim, com a ótica de Bachelard de que “Nosso inconsciente está ‘alojado’. Nossa alma é uma morada. E quando nos lembramos das “casas”, dos ‘aposentos’, aprendemos a morar em nós mesmos” (2003: 354). Virgínia passou pelas casas - de sua mãe, de seu pai e do internato. De certo modo conseguiu estabilizar seu eu.

A casa em *Psycho* (1960), se comparada ao romance *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008) é também motivo de suspense: a personagem Norman Bates encontra na casa uma maneira de guardar o segredo que envolve o passado da mãe, contrariamente a Virgínia que tenta descobrir o que se passou com sua mãe. No filme *Psycho* a casa é apresentada como um espaço de segredos, mistérios, suspense e, em *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), os segredos são desvendados no percurso pelas casas.

No filme *Rear Window* (1954), a casa de Jeff também passa a propiciar o suspense quando Lars vai até o apartamento de Jeff. A objetiva enquadra o assassino à porta do protagonista; o ambiente a meia-luz e a entrada de Tarwald adensa o suspense e tudo se torna amedrontador.



Figura 38 - Fotograma de Thorwald à porta de Jeff.

O suspense aumenta nesse momento; a tensão é muito grande tanto da personagem como do espectador. Constata-se que “[...] o espaço, e as imagens arquitetônicas são amplificadores de emoções específicas” (Pallasmaa, 2007:10). No decorrer do filme as janelas, os corredores, o pátio, a porta, aumentam as emoções porque despertam sentimentos como esperas, medos, apreensão, angústia, tensão, tornando o espaço ambíguo e repleto de dúvidas.

Nesta sequência, a câmara enquadra Thorwald a estrangular Jeff. Neste momento do filme, o apartamento de Jeff é o espaço que propaga maior suspense, pois para o espectador e para o próprio Jeff, a morte torna-se iminente.



Figura 39 - Fotograma de Thorwald a tentar matar Jeff.



Figura 40 - Fotograma da chegada da polícia ao local.

A câmara enquadra, num *zoom*, o policial ao chegar no momento exato de outro possível assassinato. Mais uma vez, se percebem os espaços como propulsores do suspense. Os espaços das janelas em *Rear Window*, à luz do sol ou nas noites rubras propiciam momentos instigantes. Estes espaços desencadeiam o suspense e projetam todo o percurso narrativo do filme, pois estão sempre a sugestionar mistérios.

No filme *The Birds* (1963), num *travelling*, a objetiva aproxima-se da casa dos Brenner e enquadra Cathy (Veronica Cartwright) feliz com o casal de periquitos que a misteriosa Melanie lhe ofereceu. As casas são espaços que abrigam narrativas de vivências que despertam sentimentos, já que o ser humano comunga com seu espaço e imprime nele suas emoções: alegria, angústia, amor e ódio. Esses sentimentos impregnados nos espaços transferem ao elemento-espaço, a sensação de medo, de aflição, que gerará tensão e propagará o suspense.



Figura 41 - Fotograma de Cathy e os periquitos.



Figura 42 - Fotograma de Melanie e os periquitos.

O fotograma acima marca a oferta de Melanie a Cathy: periquitos engaiolados quando, por ironia, os pássaros livres atacam os humanos. A câmara enquadra a casa rodeada de pássaros a proporcionar o suspense. Mitch, ao abrir a porta da garagem, espanta-se com tantos pássaros. A câmara enquadra os pássaros por todos os lados, no chão, no fio dos postes, no telhado, na rua, em frente a casa. A porta se abre para o suspense, para o receio e para a interrogação do mistério.



Figura 43 - Fotograma de Mitch e os pássaros.



Figura 44 - Fotograma dos pássaros.

Nesta sequência, são enquadrados Mitch, Lydia e Melanie. Todos os três estão perplexos com a situação que se apresenta.

Segundo Proença Filho (1997:54), “O espaço é também chamado meio, localização. O ambiente envolve as condições materiais ou espirituais em que se movimentam as personagens e se desenrolam os acontecimentos. Através dele podem-se configurar traços das personagens e mesmo a própria história”. As expressões das personagens denotam dúvidas, medo, interrogações. A câmara focaliza os olhos dos três, naquele espaço que para todos se tornou um mistério. Hitchcock consegue impor a lugares comuns, situações que despertam tensão e levam ao suspense.



Figura 45 - Fotograma de Mitch, Melanie e Lydia a sair da casa.

A objetiva focaliza Mitch a empurrar o carro em que se encontram sua mãe, Melanie e Cathy. Ele afasta vagorosamente o carro para não despertar a fúria das aves. O espaço de sua casa é tomado por milhares de pássaros. Esse é um momento de apreensão para a personagem e para o espectador que compartilha a emoção que o espaço propicia.



Figura 46 - Fotograma de Mitch a empurrar o carro no meio dos pássaros.

O desfecho fica em suspense, não sabemos se os pássaros vão atacar novamente. Mitch deixa o espaço exterior da casa, repleta de pássaros. Um *travelling* acompanha Mitch, a mãe, Melanie e Cathy rumo a outro sítio. Constata-se que, em todas as discussões realizadas, os moradores de Bodega Bay não encontraram uma razão para que tantos pássaros povoassem aquele espaço.

Em *The Man Who Knew Too Much* (1956), a câmara, num *travelling*, acompanha o protagonista no caminho em direção ao suposto Ambrose: a objetiva acompanha os passos de um homem atrás de Ben. Visualiza-se uma casa. É um típico plano de suspense que confirmamos com a ideia de Moreira da Silva (2011:80), quando diz que: “o inesperado contamina o todo, daí o enunciado poder classificar-se como um suspense não só pela ação isolada produtora de uma destruição, mas também por outras ações que resvalam por esse caminho.” Percebe-se que, na trajetória de Ben em busca do filho, o suspense aparece com o inesperado e com “outras ações” que cruzam este percurso.



Figura 47 - Fotograma de Ben a caminho da casa de Ambrose.



Figura 48 - Fotograma de Ben em frente à casa.

Nesta sequência, o realizador com sua objetiva aumenta o *zoom* em frente à casa de Ambrose Chappell. A aparência é sinistra, tanto para o espectador como para Ben que

se mantém aflito na expectativa de desvelar o mistério que envolve o espaço no processo do desaparecimento do seu filho e descobrir como poderá salvar seu filho das mãos dos sequestradores.

A câmara enquadra a personagem Ben no recinto a questionar o suposto Ambrose; na verdade, ele está diante da casa de um taxidermista ¹⁴, num espaço estranho, provocador de suspense com todos aqueles animais empalhados.



Figura 49 - Fotograma de Ben e Ambrose.

O realizador enquadra Ben na luta contra os taxidermistas; percebe-se que é uma luta vã pois Ambrose Chappell não tem conhecimento sobre o sequestro do filho de Ben; ninguém sabe do que se trata e não entendem as acusações imputadas por Ben.



Figura 50 - Fotograma de Ben e os taxidermistas.

O fotograma acima evidencia, na expressão de Bem, a aflição e, nas expressões dos taxidermistas, o medo do protagonista a destruir as obras de arte. Hitchcock demonstra, por meio de situações inusitadas e muitas vezes comuns, maneiras de provocar o suspense.

¹⁴ Taxidermista popularmente conhecido como empalhador, porque entre tantos materiais utilizados, um destes era a palha. Atualmente visando uma melhor anatomia e durabilidade utiliza-se manequins de poliuretano ou matérias compostas. É uma técnica aplicada somente em animais vertebrados e seus registros mais antigos remontam ao Egito Antigo, a cerca de 5.000 a.c. Wikipédia, a Enciclopédia Livre.

2.1.2 Quarto: espaço comum de recolhimento - produto de segredos

No conto *As Formigas* (Fagundes Telles, 2002b), o quarto é um elemento provocador de suspense. Por meio do narrador autodiegético vamos conhecer o espaço, os factos, as personagens e o transcorrer do tempo. Logo no início da narrativa é instalado o suspense. O quarto em que se vão instalar, é realmente pequeno, o teto muito baixo, a iluminação fraca. Percebe-se que essas peculiaridades tornam as personagens, num primeiro instante, apreensivas, deslocadas. Essa situação gera o suspense, o espaço proporciona a sensação de um certo medo. Nesse quarto, há um caixote com ossos do esqueleto de um anão que um estudante de medicina tinha deixado ali.

A protagonista e narradora do conto conta o sonho que teve na primeira noite naquele quarto misterioso. Diz ela: um anão estava em cima da cama. E a sua prima, na brincadeira, diz-lhe que o anão não está em cima da cama, mas em baixo e retira o caixote. “Preto de formigas. - Me dá um vidro de álcool.” (Fagundes Telles, 2002b:38). Colocou o álcool no caixote e pisou no carreiro das formigas e olhou para dentro do caixote.

Esquisito. Muito esquisito.

- O quê?

- Me lembro que botei o crânio em cima da pilha, me lembro que até calcei ele com as omoplatas para não rolar. E agora ele está aí no chão do caixote, com uma omoplata de cada lado. Por acaso você mexeu aqui?

- Deus me livre, tenho nojo de ossos. Ainda mais de anão. (*ibid*)

Como no conto *As Formigas* (Fagundes Telles, 2002b), também o espaço do romance *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a) sugere o quarto como propiciador de suspense. No trecho que se segue, o espaço que permanecia fechado, agora abre-se para desvelar algo que ficou muito tempo em suspense. Eva Lopo, a narradora protagonista expõe o acontecido.

Helena levou-me atrás de si até um recinto que parecia não fazer parte da casa e que tinha acesso através dum corredor que não dava para outra divisão além daquela. As portas estavam fechadas e as janelas corridas – era a hora mais fresca do dia, a que precedia o alvorecer, mas mesmo assim, estufava. Porque estufava, todos os cheiros se misturavam, podendo distinguir-se desde o primitivo odor da tinta que estampava o tecido da janela, até o cheiro dos coiros, até ao cheiro das diferentes madeiras. Era, contudo um cheiro poderoso – o coiro – que exalava mais forte, engolindo todos os

outros, o que não admirava, porque o chão estava atapetado de peles de zebra, e as paredes estavam enfeitadas de setas, máscaras e tambores. O teto tinha um desenho de forma estrelada construído em setas. Helena de Troia começou a transpirar sobre o lábio - <<Chiu! Este é o canto do Jaime. Diz o Jaime que tudo isto tem um alto valor antropológico>>. Depois aproximou-se da secretária que ocupava o local onde se esperaria ver um animal embalsamado. Subiu à secretária, Alcançou a boca duma máscara, meteu lá o dedo, e com a ponta da unha, retirou uma chave. De fora veio um ruído que a fez sobressaltar. Helena sobressaltou-se. Desceu, correu à janela com a mão em cima do coração. <<Não foi nada, não foi ninguém>>. Helena retomou a chave, dirigiu-se ao cofre. Rodou o segredo, devagar, a porta soltou-se, e de dentro, Helena começou a tirar envelopes. <<Você vai ver aqui o que o Jaime diz ser um segredo de Estado!>> - falava com intensa responsabilidade, o peso secreto de se conhecer um documento – disse Eva Lopo. (Jorge, 2004a: 129-130)

Como podemos observar na citação atrás, a narradora, Eva Lopo, dá-nos a oportunidade de conhecer o espaço protegido por Forza Leal, que agora é revelado por sua esposa Helena de Troia. Esse espaço provoca suspense tanto na personagem Evita como no leitor, porque protege um episódio que não pode ser revelado, um “segredo de Estado,” segundo Forza Leal. Esse é um argumento que nos leva a confirmar que o “canto do Jaime”, como diz Helena: é portador de suspense.

De acordo com a conceção de Massey (2008) sobre o espaço, podemos encontrar no “canto do Jaime” um espaço carregado de suspense, pois nele estão guardadas várias narrativas que compõem o episódio da guerra.

O espaço é, sem dúvida, uma simultaneidade de estórias – até então, lugares são, portanto, coleções destas estórias, articulações dentro das mais amplas geometrias do poder do espaço. Seu carácter será um produto dessas interseções, dentro deste cenário mais amplo, e aquilo que delas é feito. Mas também dos não-encontros, das desconexões. Tudo isso contribui para a especificidade do lugar. (Massey, 2008:190)

Confirma-se, na ótica de Massey (2008), que espaço pode causar união e desunião; assim percebemos o espaço da guerra e o do “quarto de caça” do capitão. Estão ali narrativas, provas contra aqueles que participaram na guerra, provas que podem denunciar os horrores da batalha. Justificamos, assim, a tese de que o espaço pode propiciar o suspense na narrativa.

O quarto de caça de Forza Leal proporcionava uma sensação de suspense. Nesse espaço, Helena desvela o segredo do marido e de seus companheiros de batalha. No

recinto, se encontram os envelopes fechados com as fotografias, documentos da guerra. A demora em abri-los aumentava o suspense e protelava a revelação: o tempo parecia não passar para Evita que atentamente visualizava as cenas de horror.

No filme *Psycho* (1960), é enquadrada Lila a entrar num dos quartos da casa. Ela passa por vários compartimentos até chegar ao espaço que abriga algo de misterioso percebido desde o início do filme pelo espectador. Lila observa o recinto que não parece aconchegante.



Figura 51 - Fotograma de Lila em casa de Norman.

Os espaços nos filmes e romances analisados traduzem segredos e produzem emoções que conduzem a tensões que provocam suspense. Em *Vertigo* (1958), a câmara enquadra a personagem Judy no seu quarto com os fatos em mãos, idênticos ao que usava Madeleine; pressupõe-se que a personagem vai transformar-se em Madeleine para satisfazer os desejos rememorativos de Scottie. No olhar de Judy transparece uma interrogação; a impressão que se estende na tela é de que Judy esconde algo que a perturba, mas parece não ter como se desvencilhar dessa perturbação.



Figura 52 - Fotograma de Judy com fatos iguais aos de Madeleine.

O quarto, como um espaço de acolhimento, parece comum, como qualquer quarto, porém Judy imprime a ele alguma coisa que intriga o próprio espectador.

Em *Rebecca* (1940), o quarto da nova dona adquire uma nova decoração para se tornar mais leve do que o quarto misterioso da antiga dona que, por suas características pesadas e imponentes, passava uma sensação de suspense a Mrs Winter. A objetiva centra-se no quarto de Rebecca – fechado com o cão a guardar é também motivo de suspense para a nova mulher.



Figura 53 - Fotograma do novo quarto.



Figura 54 - Fotograma do cão à porta.

A câmara enquadra o cão de olhos tão grandes e expressivos que pareciam dizer “este espaço é sagrado, não pode ser violado”.

A pequena e frágil Mrs Winter observa o tal quarto, demonstra uma imensa curiosidade, quer perscrutar esse espaço, que parece ser religioso e ao mesmo tempo fruto do pecado. As suposições ficam em suspense. O quarto de Rebecca era preservado por Danny. Esse espaço é sinistro, a câmara num *travelling* abrangente capta o espaço e, aos poucos, enquadrava os móveis e pertences da antiga dona. Tudo isso amedronta a nova esposa de Maxim Winter. Assim se assemelha ao conto *As Formigas* (Fagundes Telles, 2002b); a narradora cinematográfica, num *travelling*, passa com a câmara por toda a saleta.

“Era escura, atulhada de móveis velhos, desparelhados” [...] (*op cit.*:36). Mais tarde, o *zoom* cinematográfico enquadra o sofá de palha “furado no acento, duas almofadas que pareciam ter sido feitas com os restos de um antigo vestido [...]”(*ibid.*). De acordo com a narradora, o espaço por elas escolhido não era acolhedor, mas sim sinistro. A impressão é muito negativa.

No trecho seguinte de *As Formigas* (Fagundes Telles, 2002b), a narrativa apresenta momentos semelhantes ao espaço de suspense do discurso fílmico. Confirma-se com esse trecho. “Minha prima gritava acorda!” – Elas voltaram; o esqueleto do anão está quase pronto “vamos embora daqui”. (*op cit.*: 42)

Calcei os sapatos, descolei a gravura da parede, enfiei o urso no bolso da japona e fomos arrastando as malas pelas escadas, mais intenso o cheiro que vinha do quarto, deixamos a porta aberta. Foi o gato que miou comprido ou foi um grito? No céu, as últimas estrelas já empalideciam. Quando encarei a casa, só a janela vazada nos via, o outro olho era penumbra.

Apresentam-se imagens de cinema; a trajetória final tem uma pitada de suspense. O quarto propicia esse sentimento. A narradora expõe todas as sensações que esse espaço transmite e, como se fosse um realizador, aumenta o *zoom* de sua objetiva, lança o foco nas malas, nas escadas, na porta aberta do quarto, nas últimas estrelas e finalmente na casa, especialmente no olho vazado da janela; “o outro era penumbra”. No filme *The Birds* (1963), é no espaço da quinta do amigo de Lydia (Jessica Tandy), precisamente o quarto de Fawcett que acontece o ataque das aves. Nesse plano, a câmara enquadra os grandes olhos de Fawcett perfurados pelos pássaros, como o olho vazado da janela.



Figura 55 - Fotograma de Fawcett com os olhos perfurados.



Figura 56 - Fotograma de Lydia apavorada.

Nesta sequência, a câmara enquadra Lydia à porta do quarto de Fawcett; ela possui uma expressão de pavor diante da cena que presencia. Os olhos perfurados de seu amigo deixam-na em desespero e sai do local rapidamente. Os espaços, mais uma vez, levam ao suspense. O quarto como lugar de aconchego é protagonista de suspense. Hitchcock impõe ao quarto uma outra ótica: aquela que não esperamos.

O quarto no romance *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008) possui um tom sinistro:

O quarto estava na penumbra, impregnado de um perfume adocicado e morno. A doente estava deitada no divã. O roupão azul, frouxamente entreaberto no busto, deixava entrever o colo magro, da brancura seca do gesso. O rosto parecia tranquilo em meio da cabeleira em desordem, de um louro sem brilho. (*op cit.*:20)

Esse espaço (quarto) marca o estado da doente; “a penumbra” já traduz uma ideia de tristeza, desânimo, solidão. A menina quer estar junto à mãe, mas ela não se lembra mais da filha. O quarto nesse caso pode ser comparado ao que afirma Bachelard sobre o canto de uma casa. “Todo canto de uma casa, todo ângulo de um aposento, todo o espaço reduzido onde gostamos de nos esconder, confabular connosco mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um aposento, o germe de uma casa” (Bachelard, 2003: 444). Percebe-se neste quarto, essa sensação de “espaço reduzido” e de solidão.

Na sequência da narrativa, o quarto azul é enquadrado novamente. A menina acordou assustada, vai até o corredor, na ponta dos pés como de costume: “A casa inteira parecia dormir [...] A porta do quarto azul abriu-se sem ruído e um pálido facho de luz projetou-se no corredor. Daniel apareceu vacilante. Vistos assim do alto, seus olhos eram dois buracos cavados na face” (Fagundes Telles, 2008:74). Percebe-se que nessa casa há

sempre algo pairando no ar. O lugar provoca suspense. Até nos sonhos o suspense se propaga.

Já, a perspectiva de Silva quanto “à construção dos espaços de suspense” em locais internos, pode adequar-se à análise da casa de banho, na sequência do duche. Constatase no filme *Psycho*, nessa sequência, que o suspense se apresenta num espaço “interior” e ao mesmo tempo “aniquilador”; o assassinato acontece rapidamente. O espectador e a personagem são tomados pelo pavor que estabelece uma curta duração de tempo. Aqui a velocidade temporal, aliada à exiguidade do espaço, aumentam a carga de suspense. Assim, se comprova a ideia de Peron (2013:27) de que “a notável sequência do assassinato no banho em *Psycho* (1960) tem na cortina, que deixa o espectador entrever um sinistro vulto que se aproxima, a agudização máxima de um temor abissal”.

A casa de banho é um espaço primordial; o suspense instala-se neste local. Marion parece tranquila, a intenção é relaxar e consertar seu erro. Porém, este espaço, não lhe proporcionará o esperado alívio.



Figura 57 - Fotograma de Marion no duche

Neste fotograma, a impressão é de que Marion está a colocar o mal para fora, está a retirar de sua mente todas as impurezas que acumulou, desde o momento do roubo, até ao itinerário que percorreu para chegar ao Bates Motel.

Nesta sequência, a objetiva enquadra o misterioso dono do motel, que retira um quadro da parede e espiona a menina. Neste momento, o suspense volta a instalar-se na relação da personagem com o espaço espiado. O espectador receia as intenções da personagem durante esta invasão do espaço alheio.



Figura 58 - Fotograma de Norman curioso.

No início da sequência do duche, Norman já se encontra no quarto contíguo à casa de banho, espaço que vai desencadear o maior suspense. A personagem transmite certa insegurança e ao mesmo tempo é assustadora, porque o seu olhar espreita Marion. Ficamos na expectativa do que possa acontecer à personagem feminina. Na sequência seguinte, a imagem de Marion não possui a mesma impressão do momento anterior, parecia tranquila, repentinamente a sua feição transforma-se e o pavor toma posse dela. Neste momento, o espectador também se sente angustiado, pois percebe que algo estranho está prestes a acontecer.



Figura 59 - Fotograma de Marion estendendo a mão para se proteger.

A câmara, num *zoom*, enquadra a mão de Marion que tenta proteger-se do que a espera no momento. Sentimos, assim como a personagem, a sensação de impotência; o suspense se faz maior.



Figura 60 - Fotograma de Marion a gritar.

A água escorre pelo corpo de Marion, a purificá-lo; repentinamente, um vulto atrás da cortina faz da água sangue. Esse assassinato fica em suspense, pois o vulto que aparece atrás da cortina está desfocado pela condensação da água e não conseguimos identificar o assassino. O suspense instala-se; as imagens parecem mostrar-nos a mãe de Norman Bates. Mais uma vez, percebem-se as cortinas como uma forma de encobrir, de velar.

A casa de banho agora é protagonista, não só por ser o local do assassinato, mas também porque, ao ficar associada à mãe de Norman, estende o suspense ao resto da casa. A casa ativa ao lado do motel condensa-se em mistério e transforma-se em espaço de suspense. No momento do crime, o espaço, “casa de banho” proporciona uma espécie de apreensão ao espectador. A água escorre e a cortina deixa de ser um espaço de proteção e torna-se um espaço de ataque e vulnerabilidade, tal como em *The Birds*. Segundo Tallon (2008:72), “Hitchcock utiliza montagens vistosamente rápidas, como a música do apunhalamento e efeitos sonoros que simulam o brutal homicídio, tudo sem mostrar uma única facada. O efeito é gritante e perturbador”.

A casa de banho transforma-se num espaço de angústia e rapidamente o crime é realizado. Percebe-se que: “O aniquilamento produzido pelo espaço será o ponto de impacto do suspense pleno, pois a zona de impacto que o qualifica está fundamentada no “ainda não”, do inesperado, do abrupto que irá condicionar, o “impacto fulminante”. (Moreira da Silva, 2011:127)

Torna-se o espaço símbolo de suspense, pelo menos nesse instante em que é realizado o assassinato. Segundo Barroso (2014:395):

Para Marion, a morte aparece de repente, numa cena de intensa, selvagem, visceral e de gráfica violência, em que a faca afiada funciona como símbolo fálico de

uma violação e a cortina de banho como a cortina de teatro, num espetáculo de quarenta e cinco segundos e mais de setenta planos, que ainda hoje é uma referência cinéfila.

Constata-se que esse plano marca mais uma vez o suspense na narrativa fílmica; a casa de banho se torna um espaço de suspense. A faca e a cortina são símbolos que apresentam abertura e fechamento de um ciclo ao mesmo tempo e num determinado espaço.

A partir desse plano, a narrativa caminha no sentido de desvendar o assassino. O espaço torna-se então a alavanca de toda a investigação que se dará posteriormente, centrada totalmente na casa misteriosa.

De acordo com Catherine & David Deavel (*apud* Baggett & Drumin, 2008:284), “Hitchcock constrói os seus filmes de suspense em torno da tensão psicológica das personagens à medida que elas - e, frequentemente, também nós, os espectadores – tentam resolver os indícios aparentemente em conflito.” Percebe-se isso muito bem na cena da casa de banho, espaço onde acontece o assassinato de Marion; queremos desvendar o mistério que ronda aquele momento, saber quem na verdade assassinou Marion. Logo, a tensão instala o suspense.

No filme *The Man Who Knew Too Much* (1956), o quarto é mais um espaço de suspense, pois abriga o menino sequestrado. Os espaços, pelo contexto em que se apresentam, propiciam o suspense na narrativa fílmica.



Figura 61 - Fotograma de Hank e a senhora Drayton.

No fotograma 61, a câmara enquadra a senhora Drayton e Hank: ela mostra-se arrependida de compactuar com o marido o sequestro de Hank. O *zoom* focaliza o menino triste, encolhido no sofá e é neste plano que se concentra todo o suspense, porque o tempo parece eterno; a demora que o realizador estabelece entre os planos deixa as personagens angustiadas. Este quarto torna-se, a partir deste momento, protagonista de toda a trama que

envolve o sequestro do menino, corroborando a concepção de Reis & Lopes (1991:129) sobre o espaço:

Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais como até as psicológicas.

Essa concepção define o processo de construção do suspense neste filme, pois apresenta-se o espaço, nessas duas instâncias, tanto a física como a psicológica. Ben demonstra aflição no momento em que sai do quarto com o menino em frente ao pastor-bandido. Toda a trajetória de Ben durante a busca por Hank acarreta muita angústia. Percebe algo secreto, algo que o faz sentir num estado de espera, de apreensão.



Figura 62 - Fotograma de Ben, Hank, a senhora Drayton e o sr. Drayton com a arma.

Na sequência dos planos, no fotograma acima, o *zoom* enquadra Drayton (o pastor bandido) à porta do quarto onde está Hank. Ele aponta a arma para Hank, nesta mesma sequência, visualiza-se a angústia da senhora Drayton e a expectativa de Ben em salvar o filho.

2.1.3 Salas promotoras de suspense: espaços improváveis

No filme *The Birds* (1963), o *travelling* percorre a sala da casa de Mitch à noite; a iluminação parca e as expressões angustiantes denotam que algo anormal pode acontecer. Um bando de pássaros, em fora de campo, volta a atacar. Num primeiro momento, só se ouve o som assustador e a câmara enquadra a entrada dos pássaros pela chaminé da lareira, e, num *zoom*, aumenta as expressões de pavor da família.



Figura 63 - Fotograma dos pássaros a entrarem pela lareira.



Figura 64 - Fotograma da família perplexa.

Os espaços em *The Birds* remetem ao suspense que se propaga aos poucos porque cada episódio configura a possibilidade de novos ataques. No fotograma abaixo apresentado, o realizador enquadra o policial na sala, num diálogo com Mitch sobre o ataque das aves. Ele demonstra não acreditar na fúria dos pássaros, mesmo depois de presenciar o estrago que as aves fizeram naquele espaço. O espaço não é para ele prova de realidade.



Figura 65 - Fotograma do polícia em casa de Mitch.

Em *The Man Who Knew Too Much* (1956), a sala é um espaço e um motivo de suspense. A câmara num *zoom* enquadra a sala do delegado; a expressão dele transmite ironia; o local é comum a todas as delegacias. Porém, o mistério já instalado em termos narrativos adensa a possibilidade do suspense. Por essa segunda ótica, a tensão aumenta e o suspense adensa-se neste espaço.



Figura 66 - Fotograma da sala e do sorriso irônico do delegado de polícia

O delegado não acredita nas palavras de Ben sobre o desaparecimento do seu filho Hank. No tempo em que decorre esta diligência, o espaço provoca um maior suspense, quando o telefone toca, a anunciar o sequestro do menino.

Já em outro espaço, no imponente salão do Albert Hall, estão os convidados, o embaixador e o ministro.



Figura 67 - Fotograma do Primeiro-Ministro e do embaixador.

No decorrer da diegese, a embaixada torna-se um lugar de suspense e revelação onde é levado o menino. Descobre-se que o embaixador é o mandante do atentado contra o primeiro-ministro. No fotograma, o embaixador e outros convidados conversam com o primeiro-ministro. O embaixador parece tranquilo, porém, sabe-se que é um traidor. O realizador com sua objetiva aumenta o *zoom* em direção aos cozinheiros. Todos comentam sobre acontecimentos misteriosos que o espaço abriga, percebem que há algo de muito

errado a acontecer na embaixada. E os *zooms*, ao estreitarem os espaços, denunciavam processos criativos de suspense.



Figura 68 - Fotograma dos funcionários da embaixada.

A narrativa estrutura-se de forma que os espaços desencadeiam suspense em cada momento do filme. Observa-se que os espaços são protagonistas do suspense, conduzem ao suspense, mesmo os mais inusitados locais possíveis como, por exemplo, a capela.

No filme *Vertigo* (1958), a objetiva enquadra a sala do escritório de Elster. O escritório é o espaço onde Elster inicia o percurso narrativo do seu plano maquiavélico. As primeiras informações acerca de Madeleine nascem neste espaço.



Figura 69 - Fotograma de Elster e Scottie.



Figura 70 - Fotograma de Elster e Scottie, rumo à investigação.

Na sequência das filmagens aparece o enquadramento de Scottie e seu amigo no escritório. Desencadeia-se nesse local toda a tensão. Nota-se que o espaço é “elemento complementar da diegese, colaborante nas atmosferas criadas e tendo um papel importante no estabelecimento dos valores semânticos do texto” (Bello, 2008:125).

Em *Rebecca* (1940), a objetiva enquadra a entrada de Mrs Winter e percorre os corpos dos criados de Manderley. O espectador percebe que ela está atônita, descompensada, amedrontada, naquele espaço imenso e pouco acolhedor.



Figura 71 - Fotograma dos criados da mansão de Winter.

A nova ala é enquadrada pela câmara de todos os ângulos possíveis para apresentar a sua nova decoração à espera da nova moradora. O salão desta ala possui uma decoração simples e alegre, no quarto é acentuada a simplicidade e a beleza do arranjo de flores, tudo para deixar o espaço em harmonia com a nova moradora, a qual possui uma candura especial. Mesmo com essa nova decoração, o salão é imponente aos olhos da nova dona, não deixa de transmitir certa aflição a causar, em Mr Winter, uma profunda tensão desencadeada por esse espaço de suspense.



Figura 72 - Fotograma da decoração da nova ala.

No filme *Psycho* (1960), a sala de estar torna-se um espaço de suspense. O dono do hotel oferece um jantar a Marion e assim iniciam um diálogo em que Norman comenta que “ama sua mãe, apenas odiando a doença e aquilo em que, por via desta, a sua mãe se tornou, pois ela, tal como todos aqueles pássaros empalhados, é inofensiva” (Barroso, 2014:392). Essa cena do jantar é muito instigante. Este é um espaço de descoberta para ela, da relação dele com a mãe.



Figura 73 - Fotograma do jantar oferecido por Norman a Marion.



Figura 74 - Fotograma de Norman dialogando com Marion.

A sala de estar com todos aqueles pássaros empalhados proporciona um tom de mistério. Enquanto o rapaz falava, ela passou a observar o espaço: muitos pássaros empalhados pendurados por todo lado. Marion estava impressionada com Norman, principalmente, da maneira como falava de sua mãe e do hobby de empalhar pássaros. Esse

espaço de emoções intensas propagava o suspense, na medida que a personagem observava o ambiente.



Figura 75 - Fotograma de Marion degustando o jantar e observando o ambiente.

Segundo Zillmann (1996:199), “a criação com êxito da experiência emocionante de suspense [...] depende da exibição de “*endangerments*” credíveis”. Reconhecemos em *Psycho* essa exibição. Há toda uma preparação do espaço para chamar atenção, para conduzir o espectador e os próprios personagens ao sentimento de suspense. Quando a câmara num *travelling* percorre a sala percebem-se os pássaros empalhados, com olhos misteriosos: as aves parecem estar vivas. A sala é um espaço que abriga dúvida, tensão e segredos. A sala parece ser a própria protagonista do suspense. As dúvidas do suspense são lançadas nela e no espectador. Esse espaço dos pássaros empalhados é um meio de suspeita. Marion trava um diálogo com Norman nesse lugar, fica curiosa com todos aqueles pássaros que parecem transmitir um aviso, algo de sinistro, como a sala dos taxidermistas de *The Man Who Knew Too Much*.



Figura 76 - Fotograma de Norman e os pássaros empalhados.



Figura 77 - Fotograma de Norman e o seu olhar misterioso.

Para Barroso (2014:392), Norman “sempre fabulosamente enquadrado por pássaros mortos, por si empalhados, sinistros na sua indiferença, conversando com alguém que tem como apelido um nome de pássaro, Crane (garça-azul em língua inglesa) e que, na sua expressão, comia como um pássaro.”

Os espaços em que aparecem os pássaros, tanto em *The Birds* (1963) como em *Psycho* (1960), têm alguma semelhança, há um clima de suspense nesses espaços. Em *The Birds*, há pássaros engaiolados e livres e em *Psycho* há pássaros empalhados. A personagem Melanie, em *The Birds*, pode ser comparada com Marion Crane de *Psycho*, pois as duas se encontram em espaços povoados de pássaros. Marion quer a liberdade, então foge como um pássaro e acaba encurralada num espaço em que os pássaros estão empalhados. Melanie parece ser livre como um pássaro, mas também acaba encurralada num espaço em que as aves estão a atacar. A diferença em *The Birds* é que os pássaros não estão somente em espaços fechados, a maioria deles está em liberdade num espaço externo, no seu habitat natural. Hitchcock coloca-nos, novamente, frente a um espaço comum pouco provável para ocorrências de suspense. Porém, a aflição surge porque externo, significa, aparentemente, mais desproteção e mais perigo.

2.1.4 Sótão e Cave: espaços de ascensão e queda

Em *Psycho* (1960), na opinião de Barroso (2014), Norman é o espelho de Édipo e também um taxidermista, “parece um pássaro, com uma mãe dominante, arrogante, que fala com ele da tumba, a quem esconde na cave como símbolo do seu enterro e com quem tem uma relação de dependência emocional, com lealdade absoluta, quase incestuosa.” (op cit.:395)

O espaço (cave) marca o mistério que envolve a personagem Norman Bates e confirma-se o que diz Barroso sobre a relação de Bates com a mãe. Esse espaço é sinal de proteção à mãe; a cave seria o túmulo a imacular sua mãe.



Figura 78 - Fotograma da mãe de Norman empalhada, na cave.

Para Norman, a cave seria o espaço perfeito para guardar o corpo da mãe. Nessa perspectiva, confirma-se a concepção de Bachelard de que: “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (2008: 36). A cave representa o espaço de suspense porque abriga o cadáver empalhado da mãe do protagonista e, como um quarto qualquer, faz parte da casa misteriosa da família Bates. Norman transfere para a mãe o que ele próprio faz. “A mãe de Norman é uma personagem fisicamente ausente, mas que, apesar de morta, é fundamental na narrativa, tal como Rebecca” (Barroso, 2014:395). Constata-se que tanto a senhora Bates como Rebecca permanecem vivas na memória das personagens e são peças chave no processo narrativo. A simbologia da casa no filme vem ao encontro do que Chevalier & Gheerbrant (2005) concebem sobre o espaço. A casa

está no centro do mundo, ela é a imagem do universo. A casa significa o ser interior, seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados de alma. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão à elevação espiritual. A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal (*op cit.*; 197).

Norman Bates está muito ligado ao espaço casa/cave. A casa e a cave, representam certa proteção. Neste espaço, Norman abriga o cadáver da mãe. A cave é para o cadáver da mãe, o espaço da proteção e da invisibilidade.

Segundo Barroso:

Quando Lila lhe invade a casa, a viagem que então faz é um trajeto pela personalidade de Norman, com o seu quarto infantilizado, cheio de bonecos, os seus

livros sobre ocultismo e pornografia, que a encham de vergonha, e o quarto da mãe, preservado – como o de *Rebecca* onde se podia sentir sua presença física, com a cova retilínea do seu corpo no colchão, a lareira apagada, o triste candeeiro e a escultura de bronze com as mãos cruzadas de Mrs. Bates. (2014:396)

Percebe-se que, tanto em *Psycho* (1960) como em *Rebecca* (1940) há, espaços de suspense que permeiam a narrativa e que mantêm a tensão, tanto no espectador, como nas personagens. As duas personagens, mesmo mortas, são elementos de peso em todo o processo fílmico. Em *Rebecca*, a personagem do mesmo nome, continua a rondar a casa através de seus pertences e de seu nome gravado em quase todos os objetos. Já em *Psycho*, Norman incorporou a personalidade da mãe que passa a rondar o espaço da casa e do motel. A câmara enquadra a sala sinistra dos pássaros empalhados, o zoom nos mostra o olhar de Norman e suas aves parecem sugerir-nos algo além daquela sala.



Figura 79 - Fotograma de Norman à espreita.

Norman observa fortuitamente Lila da sala dos pássaros empalhados, desloca-se para o espaço exterior do motel e visualiza a irmã de Marion rumo a casa. A expressão dele está sempre a indiciar alguma coisa estranha.



Figura 80 - Fotograma de Norman desconfiado

A câmara enquadra o rosto de Lila aterrorizado com a imagem que presencia no interior da cave. O *zoom* define o rosto aterrorizado de Lila perante a revelação de mais um espaço de suspense.



Figura 81 - Fotograma de Lila apavorada.

A cave é um espaço de suspense e de revelação porque nele se encontra o cadáver empalhado da mãe de Norman. Encontramos em Bachelard a simbologia sobre a cave, “é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas”. (2008:37). Confirma-se essa simbologia com o que acontece nesse espaço. O suspense é iminente na narrativa.



Figura 82 - Fotograma de Lily a gritar.



Figura 83 . Fotograma da mãe de Norman na cave.

Norman persegue Lila até à casa; vestido com a roupa da sua mãe, procura-a na cave. O namorado de Marion consegue chegar a tempo de salvar a cunhada, para que não ocorra outro assassinato. A cave torna-se, assim, espaço de suspense e de revelação de mais um segredo.

No romance *O Cais das Merendas* (Jorge, 2002), a galeria provoca suspense, principalmente porque está localizada na cave do Hotel Alguergue. A personagem Sebastião Guerreiro sente-se angustiado naquele local. O espaço galeria de arte traz certa obscuridade. Sebastião passou a ter amizade com senhor Augusto Folhas, que parecia um homem esclarecido, porém misterioso.

Vem ver. Disse-lhe à noite esse homem que lembrava uma figura ressuscitada, envolto em tecidos de seda, ao tacto e à vista. Vem ver. [...] Isto que te parece apenas uma mancha pois não é uma mancha. É a impressão de um movimento de músculo retido pelo punho do artista. Que artista? Ora põe-te lá além. Era uma cave cheia de paredes brancas decoradas de quadros de aro de metal e muita cor. Um certo sentimento soturno aflitivo para Sebastião Guerreiro, habituado a ver e armar os pássaros só depois das nove da manhã. Mas de dia, aquela cave a que chamavam de galeria por ter aquele efeito, terminava por um gabinete de trabalho todo iluminado de vidros, o próprio teto era uma só e pura claraboia que se poderia cobrir pelo corredor de uns panos, ou manter descoberta (Jorge, 2002:46).

A cave no Hotel Alguergue, lugar escolhido para expor as obras de arte, representa, para Sebastião Guerreiro, o mistério da mancha inevitavelmente ligado ao suicídio de Rosária. A cave denuncia uma imagem num quadro, um percurso narrativo de suspense que, repetidamente, percorre toda a narrativa.

No conto *As Rosas* (Malheiro, 2002), o espaço carrega uma carga de suspense que lentamente se estende por toda a narrativa. A chegada do elevador até lá faz parte da rotina da personagem que necessariamente precisa passar por esse espaço todos os dias.

E sabe-se lá como tudo continuaria se o elevador chegasse até ao sexto andar?
Mas não, ele realmente ficava sempre no quinto, e continuaria a ficar no quinto, até o final dos tempos. E era preciso subir a pé dois laços largos de escadas até chegar lá acima, ao nosso sótão triste e belo sobre o rio (Malheiro, 2002: 181).

Segundo Bachelard (2003:374-444), “todo ângulo de um aposento, todo espaço reduzido onde gostamos de nos esconder [...] é, para a imaginação, uma solidão [...]”. Bachelard também expõe que “porão ou sótão, remete a centros de simplicidade”. Segundo essa ótica, percebemos que a personagem se encontra nesse espaço reduzido e em plena solidão.

Encontramos outra simbologia sobre os sótãos no livro *As Parceiras*, de Lya Luft (1990), onde, num dos fragmentos, comenta sobre: “Sombras encaixadas, vermes aflitos no sótão, vultos na memória. Tudo o que dizemos: metáfora da mesma coisa [...]. Meu sótão era eu: quase não saía de casa [...]” (*op cit.*: 95 - 124). Esse excerto remete-nos para o espaço do apartamento da protagonista do conto *As Rosas* (Malheiro, 2002) que ficava no sótão, no último andar e coincide com o estado de espírito dessa personagem. A aflição, o desprezo do marido mantinha-a solitária, perdida e sufocada. No quinto andar, mora uma bela mulher que, segundo a nossa protagonista “cheira a perfume esvoaçante e que desaparecia atrás da porta do quinto direito” (Malheiro, 2002:181). Talvez essa personagem secundária traga alguma explicação para o mistério do quinto andar.

No conto *As Formigas* (Fagundes Telles, 2002b), o quarto é no sótão da pensão e percebemos que o mistério se adensa com as formigas. À noite sobem as escadas em rumo ao sótão e vão desembocar na caixa de ossos deixada pelo estudante de medicina. Para Bachelard (2008: 85), os sótãos são “um lugar de grandes terrores”. As estudantes estão hospedadas num sótão. O discurso da narradora carrega um pressentimento, um percurso de receio e desconhecimento. A estudante de Medicina parece estar menos impressionada do que a de Direito, logo procurou o caixote de ossos que se encontrava em baixo da cama.

— Mas que ossos tão miudinhos! São de criança?
— Ele disse que eram de adulto. De um ano.

— De um anão? É mesmo, a gente vê que já estão formados... Mas que maravilha, é raro à beça esqueleto de anão. E tão limpo, olha aí – admirou-se ela. Trouxe na ponta dos dedos um pequeno crânio de uma brancura de cal.

— Tão perfeito, todos os dentinhos! (Telles, 2002b: 36).

A narradora mostra quanto admirada estava sua prima com a caixa de ossos, especialmente com o crânio do anão. De acordo com Bachelard (2008), tesouros e arcas pertencem à privacidade de cada ser. A equivalência do caixote com um tesouro parece notória, pois percebemos que a estudante tem um apreço muito grande por aquele achado, já que estuda medicina. O conto *As Formigas* (Fagundes Telles, 2002b) pode ser comparado ao filme *Rebecca* (1940), no que toca ao espaço das gavetas. Mrs Winter encontra nas gavetas os pertences da outra, que parecem ser tesouros guardados pela governanta.

O espaço de suspense em *As Formigas* provoca a imaginação das personagens, principalmente da narradora, e agora de sua prima que não consegue entender como o crânio do esqueleto aparece no chão do caixote “com uma omoplata de cada lado” (Fagundes Telles, 2002b:38)

A cada ponto da narrativa o suspense aumenta. A protagonista pergunta a sua prima:

– E as formigas?

– Até agora, nenhuma.

– Você varreu as mortas? - Ela ficou me olhando.

– Não varri nada, estava exausta. Não foi você que varreu?

– Eu?! Quando acordei, não tinha nem sinal de formigas nesse chão, estava certa que antes de deitar você juntou tudo... Mas então?! (Telles, 2002b:39)

Segundo Lucena (2010), em *As Formigas*, como também em outros contos de Lygia Fagundes Telles, há um realismo fantástico e percebe-se também, que o espaço toma força na estrutura narrativa e situações ambíguas oscilam entre o real e o imaginário.

Em *The Birds* (1963), após o ataque à sala, todos adormecem. Melanie acorda assustada no meio da noite a ouvir o farfalhar dos pássaros que vai até o sótão. A porta que dá para o sótão torna-se um espaço de suspense para Melanie, pois abre-a vagarosamente e é imediatamente atacada pelas aves. A câmara acompanha o ataque, o zoom mostra parte dos planos e, através dos movimentos dela, a escada também passa a ser espaço de

suspense. A câmara enquadra Melanie a apoiar-se na porta; alguns pássaros ainda estão por perto e ela está completamente ferida. O sótão, naquele momento, transforma-se num espaço de horror.



Figura 84 - Fotograma de Melanie ferida pelos pássaros.

Na opinião de Bachelard (2008:36), “os sótãos são centros de tédios, centros de solidão”, e também, locais onde “se revelam as obscuridades e as lembranças”, como afirma Luft (1990) em seu livro *As Parceiras*. No caso de Melanie, o sótão proporciona a escuridão e o medo. Os pássaros continuam a atacar.

Recorrente em todas as obras estudadas, a escada é um espaço de suspense. Segundo Bachelard (2003), a escada simboliza ascensão. No romance *Ciranda de Pedra*, (Fagundes Telles, 2008), Virgínia pôs-se ao pé da escada, “acompanhando com o olhar inundado de luz um passarinho que irrompera de dentro do cipreste e seguia reto em direção ao sol” (2008:77). Apresenta-se nesse trecho narrativo, um *zoom*, um plano de cinema. O topo da escada pode significar a conquista alcançada. Virgínia conseguiu morar na casa de seu pai, espaço que sempre almejou fazer parte. Porém, estava só.

O apartamento onde passou a residir a ex-governante - Frau Herta, não parecia aconchegante. Neste ambiente apresenta-se o percurso de suspense. Virgínia “subiu a escada, aguçando os ouvidos num silêncio intimidante como o das emboscadas [...]. Uma velha a espreitou pelo vão da porta, que se abriu no estreito corredor. Tinha a cara extravagantemente pintada e a cabeleira ressequida” (Fagundes Telles, 2008:140-141). Encontrou a governanta deitada; o quarto era sinistro: “O rosto encaveirado tinha a cor de

palha seca [...]. Os olhinhos azuis eram agora duas embaçadas bolinhas de gude nos buracos das órbitas” (*op. cit.*: 141).

O narrador como um cineasta, usa um *travelling* segue os passos da menina pela escada acima, logo, enquadra a figura extravagante da velha que espia pelo vão da porta, como em *Psycho* (1960); a velha assemelha-se a Norman, vestido como se fosse sua mãe. Quando Virgínia entra no quarto, o narrador cinematográfico aumenta o *zoom* de sua objetiva e mostra os olhos embaçados da governanta. Virgínia também observou os móveis.

Dentre todos, destaca-se um enorme armário preto que chegava até quase ao teto. No espelho oval da porta havia um furo aparentemente feito por bala. Deteve o olhar no topo do móvel e veio-lhe a impressão nítida de que alguém se encarapitava lá em cima, um homenzinho de pernas curtas e cara astuta, ouvindo a conversa e sorrindo ironicamente. [...] Em meio da penumbra, a cara da doente parecia flutuar como uma ténue máscara de cinza. Logo saiu do quarto [...], se pôs a correr [...], atingiu a esquina. [...] Olhou para trás. O sobrado com suas janelas ovais era agora um navio de mortos afundando na névoa. (Fagundes Telles, 2008:143-145, grifo da autora)

O espaço - sobrado – provoca suspense pelo próprio aspeto, a começar pelas janelas ovais como os outros espaços do passado; parecia um navio prestes a afundar como a casa de sua mãe. As imagens do ambiente eram nítidas. Os espelhos, as escadas parecem remeter ao que se passou. E a imagem do homenzinho também leva a prodigiosa imaginação que Virgínia conservava da infância. Mais um plano de filme: o narrador põe a sua câmara literária a captar as sombras. O rosto da doente é enquadrado, num mesmo jogo de luzes do cinema. A sombra deixa o rosto da mulher embaçado, como no cinema. E tudo isto depois do percurso pelas escadas que representam o espaço de suspense percorrido até à revelação final.

2.1.5 Escada e Janela: espaço do De-vir

Os espaços inscritos no conto, *As Formigas* (Fagundes Telles, 2002b) proporcionam ao leitor uma sensação de espera acerca de algo imprevisto e inesperado, mas que pode vir à tona. A dona da pensão mostra o quarto onde vão ficar e, antes de chegarem ao espaço, ela conta que anteriormente também havia um inquilino que estudava

medicina e que tinha esquecido um caixote de ossos de um anão. A estudante de medicina fica interessada. Mas a conversa é interrompida, pois a “estreita escada de caracol” cansa a velhota e o percurso torna-se lento. A lentidão constrói processos de expectativa e de suspense acerca de determinado espaço. A escada carrega um “simbolismo” de acordo com Chevalier & Gheerbrant (2005) que representa a passagem de um estado a outro, estabelecendo relações de elevação e reconhecimento. Podemos aplicar essa simbologia às estudantes que estão num patamar e vão ascender a outro no decorrer de seus estudos.

Também no filme *Rebecca* (1940), Mrs Winter sobe as escadas da mansão e marca a ascensão que terá agora como esposa de Max. É marcada a lentidão na sucessão dos factos: tudo para ela parece se estender; só aos poucos toma conhecimento do que se apresenta à sua volta. A caminhada da nova dona através de salas desconhecidas – de um modo furtivo – é também motivo de suspense. Mais uma vez, espaços de suspense instalam-se nas dependências da grande mansão - a narrativa transcorre de modo a que nós, espectadores, possamos perceber no olhar e nos trejeitos da nova dona o desejo de desvendar todo o mistério que percorre aqueles corredores longos e sinistros.



Figura 85 - Fotograma de Mrs Winter a subir as escadas.

As escadas anunciam os vários aposentos que a mansão possui, espaços que levarão Mrs Winter aos segredos ocultos em cada interior.

No filme *Vertigo*, as escadas também projetam momentos de suspense. A câmara encaminha-se para a casa da amiga de Scottie, casa em que ele tenta vencer a vertigem de altura.

Quando Midge lhe diz que não há cura para o seu medo das alturas, ele responde: <<Acho que consigo tratar dele... Tenho uma teoria... Acho que se me conseguir habituar às alturas um bocadinho de cada vez... Progressivamente...>> Familiarizando-se cuidadosamente com alturas gradualmente maiores, Scottie acredita

que pode curar a sua acrofobia. De pé em cima de um pequeno banco de madeira com degraus, diz a Midge: <<Olha... Olho para cima; olho para baixo. Olho para cima; olho para baixo. [...] Do alto do terceiro degrau do banco, exclama:<<Isto é canja>>, exibindo a sua crescente confiança na teoria que traçou e nos estádios que dela deduziu. Contudo, após um breve vislumbre pela janela do apartamento de Midge, tem uma tontura e cai do cimo do banco. (Flory *apud* Baggett & Drumin, 2008, 147-148)

A teoria de Scottie não deu resultado e ele caiu, mesmo sendo de um escadote pequeno. Ainda não estava curado de sua acrofobia, precisaria de muito treino para enfrentar o medo das alturas.



Figura 86 - Fotograma de Scottie equilibrando-se.



Figura 87 - Fotograma de Scottie em cima do banco.

O elemento escada é também um espaço de suspense, pois no filme, alguns dos segredos e mistérios que envolvem a narrativa se apresentam através das escadas; o primeiro é quando Scottie presencia a morte de seu colega que ao tentar salvá-lo cai do telhado, o segundo, quando sobe ao escadote na casa de Midge, o terceiro quando sobe alguns degraus das escadas da torre e não consegue ir até o cimo para salvar Madeleine e o quarto quando Scottie consegue vencer a acrofobia e sobe as escadas.

A escada é símbolo de queda e vitória, “da relação entre o mundo [...] com sentido ao mesmo tempo psicológico, diz que na escada figura plasticamente a rutura de nível que faz possível a passagem de um mundo a outro e a comunicação entre céu, terra e inferno” (Cirlot, 1969:229). Em *Vertigo*, a escada representa, ao mesmo tempo, a queda e a ascensão, o declínio profissional e psicológico, a obtenção das certezas e o ultrapassar de uma fobia. Em princípio, as duas personagens – Madeleine (através de uma farsa) e Judy (num plano do real) - por meio desse espaço, são levadas até à morte e Scottie através da escada consegue, por fim, vencer os degraus e realizar a cura de sua acrofobia.

O suspense estende-se no percurso das escadas. As escadas percorridas por Scottie na perseguição a Madeleine são instigantes e representam todos os percursos de vigilância que decorrem ao longo do filme. Segundo Carrol (*apud* Baggett & Drumin, 2008:133),

Hitchcock transmite também a sensação de fantasia pela forma como orquestra a sequência de Scottie a perseguir a falsa Madeleine. [...] A câmara deslizando, os carros deslizando, a ausência de barulho na rua, a música rítmica, pontuada pelo silêncio e a alternância regular dos planos do ponto de vista de Scottie com os longos planos do carro de <<Madeleine>> são magnetizantes, quase hipnóticos.

No discurso fílmico, os espaços constituem-se sucessivamente como pistas do mistério que envolve Madeleine. O detetive leva-a à Missão Espanhola São João Batista para que ela relembre o sonho perturbador. A intenção é a cura dessa angústia. Quando Scottie e Madeleine visitam a torre há uma apreensão muito grande por parte do espectador e do próprio detetive. Esta torre é um dos espaços que propicia o suspense porque ainda representa um profundo mistério. As referências à Missão, ao longo de todo o filme, constroem todo um processo de avanço e recuos, de certezas e de dúvidas em relação à origem das atitudes estranhas de Madeleine.

A câmara mostra a torre, e os dois a subir as escadas, mas Scottie, por causa da fobia, não consegue chegar ao topo. Scottie não consegue visualizar Madeleine depois que ela atinge os degraus mais altos das escadas, portanto, não sabe o que aconteceu com ela nos últimos degraus e no cimo da torre. Ele apenas consegue olhar para o alto das escadas, apavorado. Dessa forma, transmite para o espectador a incerteza, quanto a situação que se apresenta.



Figura 88 - Fotograma de Scottie a olhar as escadas.

O espaço mais uma vez é marcado como promotor do suspense, Scottie está ali, impossibilitado de subir as escadas e não pode salvá-la. Nem tem conhecimento que o casal Elster e Judy estão na torre. As escadas, como espaço de suspense, projetam o total desconhecimento em relação ao que se irá seguidamente passar e tornam-se a alavanca do percurso narrativo que se reinicia com o aparecimento de Judy.

No filme *Vertigo* (1958), o episódio da morte de Madeleine e de Judy é semelhante à morte de Rosária do romance *O Cais das Merendas* (Jorge, 2002). Rosária, completamente incapaz de se adaptar aos novos espaços, suicida-se. Judy suicida-se (ou cai) porque foi traída pelas evidências de um espaço e Madeleine foi assassinada pelo marido. Nos três casos, a torre (e a consequente queda) torna-se o espaço do suspense. O romance *O Cais das Merendas* (Jorge, 2002) indica o espaço onde aconteceu o suicídio como o grande propulsor do suspense; o Hotel Alguergue e a pedra marcam o fim de Rosária. Conforme o narrador, Rosária “chegou lá acima, à última caleira da torre, e não só deu voltas no ar como a pedra que vai ao charco, como ainda fez pontaria à pedra para esmigalhar a cara de encontro a ela” (Jorge, 2002:80-81). Todos, em suspense, ficaram a tentar descobrir o porquê daquela atitude. Mas o tempo parecia não passar e a espera foi lenta; o suspense se estendeu por muito tempo, e na verdade, não ficou clara a causa do acontecido. A pedra pode ser considerada um espaço de suspense, pois foi em cima dela que o corpo de Rosária caiu e se esmagou e porque continua a ser um espaço simbólico da incerteza que surge nas personagens em relação à justificação para aquele suicídio.

Segundo Moreira da Silva (2011: 79):

Criar uma aura de suspense, por parte do enunciador, é esconder, de um lado, alguma coisa do enunciatário e também dos atores do enunciado fílmico, optando por revelar, ou não, esse algo escondido, seja para o espectador, seja para a personagem; dessa forma, tanto enunciatário, quanto o ator do enunciado partilham de um não-saber.

Neste romance, percebe-se uma aura de suspense como se fosse uma narrativa fílmica; muitos acontecimentos ficam escondidos. No entanto, aos poucos, o que está escondido descobre-se. Por exemplo, o porquê do suicídio de Rosária é descoberto, todas as pedras do jogo se encaixam para que se saiba a causa da morte da personagem.

De acordo com Orione (2009: 57):

O Cais das Merendas é uma paródia da ancestral encenação ritual e purificatória do bode expiatório, uma das matrizes da tragédia grega. Aliás, a presenças de imagens trágicas de canibalismo, tortura, mutilação e despedaçamento do corpo são comuns, em registo irónico, na ficção moderna como apontou Northrop Frye. A finalidade sacrificial do bode expiatório nas comunidades primitivas era a de purgar um erro construído pela coletividade por meio da imolação de um de seus membros.

Rosária seria esse bode expiatório, sua morte foi sentida por todos e não esqueceram a cena canibalesca da tragédia, pois se consideravam de certa forma culpados. Rui Seladinha faz a descrição do acontecido:

Não se lhe via a cara, mas saía-lhe por aquela pedra afora, feita almofada, um vinho tinto como port wine. Verdadeiro e velho, do que não escuma de doce, tem fundalho e enche as vistas de ideias rubras. Já perto do xarope. A escorrer dos ouvidos pelas risquinhas da pedra abaixo. Ou melhor. Da cor de ferrugem feita licor. Eram então como minhocas vivas a caminho da terra que procuravam o mesmo lugar da inclinação. O caminho escoante, escoante. E das fraturas da cabeça, aberta como romã escarchada de madura, uns spaghetti brancos e cinzentos como prurido do pensamento, pá. Isso lhe saía do que tinha lhe sido a cabeça pá. [...] Tive o pressentimento de ir ver uma pizza ensopada de molho e de recheio primavera de flores. Tomate, talvez. Um ketchup de fresco, amiga, feito com a carne e o sangue vermelho de Rosária. O cheiro que se desprende era doce, de carne passada, pá, pedindo alho e cominho para ser temperada e servida, pá. (Jorge, 2002:178 -179)

No cruzamento das imagens descritas, as personagens vivem em função de rememorações de tempos idos e de comparações com o presente. A morte de Rosária abalou a todos e em todas as atuais *parties* se percebe uma expurgação do que passou. A busca da identidade e a perda da identidade são aspetos que fazem parte do romance. A maior parte dos moradores da Redonda perdia aos poucos a identidade no momento que usavam o linguajar estrangeiro. Rosária representa, de certa forma, a busca da identidade que se perdeu. A queda de Rosária define a procura da identidade perdida: a queda de

Madeleine define o fim de uma identidade fictícia e a queda/suicídio de Judy é a recusa em assumir uma total e verdadeira identidade.

Em *Vertigo* (1958), as escadas são elementos que sugerem o que pode estar além delas. Scottie tenta novamente subir as escadas quando o seu intuito é vencer a acrofobia. Porém, no seu segundo trajeto, vai descobrir o segredo de Elster e Judy.



Figura 89 - Fotograma de Scottie a subir as escadas.

As estratégias de Hitchcock no que tange ao suspense são construídas sutilmente: ele consegue em espaços comuns criar uma aura de suspense. Por exemplo, as escadas são sempre motivos para que o espectador e as personagens sintam aflição e profunda tensão. O subir e o descer escadas vão direcionar para algo secreto e misterioso, muitas vezes não esperado. Esse sentimento é vivido por Scottie, Judy, Madeleine e o próprio Elster. Todas as estratégias usadas por Hitchcock levam-nos a perceber os espaços como desencadeantes do suspense. Em *The Man Who Knew Too Much*, as escadas são também promotoras de grande suspense.



Figura 90 - Fotograma do casal Mackenna observando a queda do atirador.

Neste plano, mais uma vez o espaço propicia o suspense, a câmara enquadra o casal surpreso com a queda do bandido que cai pela escada abaixo. A galeria é também o espaço que marca a derrota do assassino. Em *Psycho*, as escadas são espaços simbólicos que remetem também para a ascensão e a queda. A câmara, num *travelling*, acompanha Norman com o corpo de Marion em direção ao carro.



Figura 91 - Fotograma de Norman com o corpo de Marion.

Este é um momento sinistro e impactante. As escadas simbolizam a queda de Marion que carregada por Norman já traçou seu destino. A câmara enquadra as escadas do Bates Hotel; o jogo de luz que se estabelece entre sombra e claridade propicia um certo suspense. Ao descer as escadas, o detetive é surpreendido com Norman de faca na mão.



Figura 92 - Fotograma das escadas.



Figura 93 - Fotograma de Norman com o punhal.

As escadas são elementos instigantes em quase todos os filmes. O acesso às escadas sempre propicia alguma situação de desconforto provocado pela expectativa e pelo medo do que se espera no alto das escadas ou ao descer delas. A câmara enquadra o detetive à beira da morte. Neste plano, o “aniquilamento do sujeito é iminente” (Moreira da Silva, 2011). Esta estratégia repentina e inesperada apresenta-se em várias narrativas de suspense. O detetive teve o mesmo fim de Marion; Norman Bates não o poupou da morte.



Figura 94 - Fotograma do apunhalamento do Detetive.

Norman procede da mesma maneira que procede com o corpo de Marion, põe o corpo do detetive no carro e joga o carro no fundo do pântano. Em todos os momentos inerentes a cada assassinato, após o ato, Norman Bates mantém-se calmo, tranquilo, como se nada de errado fosse realizado. Após o desaparecimento dos corpos no pântano, a expressão mantinha-se aliviada e um sorriso meio inocente e malicioso ao mesmo tempo estampava-se no seu rosto.



Figura 95 - Fotograma de Norman com o corpo do detetive.

No conto *Venha Ver o Por-do-Sol* (Fagundes Telles, 2002a), a escada da capela que leva ao túmulo da suspeita família de Ricardo, marca o confinamento da personagem Raquel. O convite de seu ex-namorado leva-a à prisão tumular; em *Psycho*, Marion sobe as escadas para o quarto do Bates Motel e, de certa forma, também encontra uma prisão eterna. Tanto no filme de Hitchcock, como no conto de Lygia Fagundes Telles, as escadas são símbolos de queda provocadores de suspense. No conto *As Rosas* (Malheiro, 2002), o quinto andar parece ser a chave do segredo que nem nós leitores, nem a protagonista ainda descobriu. Percebemos que a personagem, no decorrer da narrativa cita o trajeto que precisa fazer para chegar ao seu andar. As escadas marcam a passagem do quinto para o sexto andar e das certezas para as incertezas.

No romance *Ciranda de Pedra*, (Fagundes Telles, 2008), a janela pode ser classificada como o espaço do suspense; encaminha-se para o sentimento do devir, da espera constante, da demora. Por outra ótica, a janela sempre fechada pode significar o aniquilamento e a claustrofobia. O ser humano não encontra saída, não quer ver a luz do sol. Virgínia, a filha, tentava justificar a si mesma a escolha da mãe Laura que se mantinha enclausurada.

Em *Rebecca* (1940), a janela da ala oeste sempre fechada com a cortina a velar o que está em seu interior também provoca suspense. Marca-se, na janela, a governanta Danny que continua a frequentar o quarto que pertenceu a Rebecca, do qual não se consegue desvencilhar porque ali permanecem as lembranças de sua antiga dona. Mrs. Winter, a nova inquilina, precisa enfrentar o fantasma que a persegue desde que entrou na casa.



Figura 96 - Fotograma de Danny *à janela da ala oeste.

A descoberta, por parte da nova mulher, dos espaços da ala oeste – a consciência da ligação de Danny à falecida – todos os dados conseguidos através da descoberta dos espaços – o quarto de Rebecca como simbologia de uma personalidade que se vai desvendando - os olhares das personagens que indiciam mistério em relação à Rebecca -, tudo se conhece através dos espaços e dos depoimentos das personagens. Em *Psycho* (1960), a janela também marca o suspense.



Figura 97 - Fotograma da mulher à janela.

A câmara enquadra uma das janelas iluminadas da casa atrás do motel através da qual Marion visualiza um vulto de mulher. Este espaço propicia um certo mistério, pois numa noite escura de tempestade há uma mulher a janela.

No romance *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), a personagem Virgínia encontra-se junto à vidraça. A janela sempre aparece como um símbolo de suspense. A menina “vagou o olhar pela escuridão do céu. Lá no fundo da terra devia ser assim escuro e a mãe gostava de ficar no escuro. Mas tinha as raízes e os besouros tentando se infiltrar pelas frestas do caixão” (Fagundes Telles, 2008:83). Ficou a refletir sobre o corpo de sua mãe, os besouros e as raízes tentando perfurar o caixão. A janela era um espaço que a

deixava em suspense, lugar, naquele momento, propício ao questionamento. O que estava além da janela? Identifica-se a janela como o “símbolo da consciência”, do inevitável.

Nesse mesmo romance, a janela aparece como um espaço de reflexão e de esperança. Há um momento de questionamentos sobre a existência de Deus entre Conrado e Virgínia.

[...] nesta minha vida assim de solidão, eu pensava ter escalado toda aquela escada de que fala Platão, você se lembra disso? No primeiro degrau, o simples amor pelas coisas terrenas, pelas belas coisas terrenas. Progredindo, chega-se às belas formas, das belas formas ao belo proceder, do belo proceder, aos belos princípios, dos belos princípios ao princípio último, que é o da beleza absoluta. Raciocinei, e a beleza absoluta só pode ser Deus. (Telles, 2008:133)

Ele continua o diálogo e aponta para o cálculo de Platão, mas mostra que sentiu Deus em seu coração. Já Virgínia afirma: “o perdi numa noite de tempestade. E para sempre, sabe?” (*op cit.*:133). O narrador cinematográfico transforma tudo em imagem. A janela é recorrente em *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008) e é sempre um espaço de suspense.

Virgínia debruçou-se na janela. As primeiras gotas de chuva começaram a cair. Um terceiro relâmpago iluminou o jardim e pela última vez ela viu, sob a luz lívida do clarão, o vulto de Luciana batido pela ventania. Quis localizá-lo mas ele se apagou de repente. Entrelaçou as mãos, os ombros sacudidos por soluços. <<papai, papai!>> - chamou baixinho. Mas só o cipreste pareceu ter ouvido o apelo: fez um meneio sob o vento e em seguida curvou-se como um velho galhofeiro numa reverência. (Telles, 2008:92)

A janela está presente em quase todos os espaços do romance. Virgínia vê a janela como uma maneira de fugir do que a perturba; quer ficar ali a olhar a tempestade que se parece muito com sua vida. No excerto acima, mais uma vez, o narrador se põe no lugar do realizador e aumenta o *zoom* de sua objetiva na direção de Luciana, mas logo diminui o foco e aparece somente um pontinho distante. O foco agora é para o cipreste. A objetiva procura um ângulo para enquadrar a árvore, de tal modo que se visualiza a curvatura do cipreste perfeitamente, como se realmente fosse o plano de um filme.

O Dia dos Prodígios de Lúcia Jorge (2010), também valoriza a janela na enunciação da personagem Carminha. Ela “parecia fazer adeus, mas apenas lavava a

janela.” As janelas, no romance, são espaços indicativos de suspense, trazem consigo suposições do que haverá para além delas.

No conto *As Formigas* (Fagundes Telles, 2002b) as janelas são sinistras, na medida que estão deterioradas pela ação do tempo e uma delas assemelha-se a um olho vazado; já no romance *O Dia dos Prodígios* (Jorge, 2010), elas simbolizam o devir, a esperança da personagem Carminha. Ela procura na limpeza, na transparência da janela, um motivo para perscrutar o amanhã que permanece em suspense; a sua vida resume-se na busca dos sonhos. Ferreira (2013:109) considera que “a janela simboliza a apreensão de um mundo em devir que se oculta em seu interior.”

O filme *Rear Window* (1954) apresenta o protagonista Jeff (James Stewart), um fotógrafo com uma forte tendência para detetive, que, devido a um acidente, está com a perna partida; sem ter o que fazer, passa os dias com o binóculo e a máquina fotográfica a bisbilhotar a vida de seus vizinhos, principalmente as atitudes de Lars Thorwald (Raymond Burr) de quem suspeita de ser um assassino.

Segundo Barroso (2014:335), Jeff é “um profissional do olhar, um voyeurista por deformação profissional.” Jeff convive com a namorada, a modelo Lisa Fremont (Grace Kelly) e Stella (Thelma Ritter), fisioterapeuta, que tem a função de ajudá-lo a recuperar-se. E as duas acabam por entrar nesse percurso de voyeurismo, de suspense e de suspeita.

No início do filme, há uma nítida valorização do espaço; a câmara percorre o espaço como fonte de informação. Jeff observa os vários espaços da vizinhança. Porém só vê o que se passa no quadrado das janelas. A estratégia usada por Hitchcock para propiciar o suspense é a construção de um espaço limitado; não dá margem para ver o que está nos ambientes em que não se concentram as janelas.



Figura 98 - Fotograma de Jeff e Lisa espreitando os vizinhos.

Para o fotógrafo, as janelas simbolizam o desejo de perscrutar o que está no seu interior. *Rear Window* mostra o espaço de Jeff e o espaço indefinido e incompleto dos seus vizinhos.



Figura 99 - Fotograma de Jeff com a sua objetiva.



Figura 100 - Fotograma de Thorwald e da esposa doente.

A câmara enquadra frequentemente o apartamento que possui três janelas, conferindo ao espaço do casal que vai protagonizar o mistério. Jeff acompanha a vida de seus vizinhos e os espectadores mantêm o mesmo olhar do protagonista. O espectador tem o olhar da câmara subjetiva, tentando desvendar o que acontece naqueles vários apartamentos, quais são as histórias de cada um, o que os aflige, o que os faz felizes. O espaço que compõe a narrativa fílmica provoca um grande suspense, porque só são vistos os acontecimentos, os gestos e as atitudes definidas entre as quatro linhas da janela, o espaço do campo. O que está fora de campo, fora da visualidade das janelas é uma verdadeira incógnita.

Na verdade são as características espaciais que provocam o voyeurismo, e o próprio protagonista instiga-nos a sermos detetives como ele, fotógrafos, voyeuristas. O espaço externo para Jeff significa uma fonte de libertação. Ele, preso à cadeira de rodas, não tem alternativa, a não ser espiar os vizinhos. Ao longo de todo o filme, o suspense aumenta, numa sucessiva mudança entre espaços. A câmara, num *travelling*, acompanha

Lisa, que percorre os corredores do prédio até o apartamento de Thorwald e põe o envelope debaixo da porta. Ele abre a porta e sai em direção a Lisa. Esse percorrer de espaços entre ela e o suspeito causa grande suspense em Jeff e nos espectadores.



Figura 101 - Fotograma de Lisa levando o bilhete.



Figura 102 - Fotograma de Thorwald segurando a mão de Lisa.

A janela, nesta sequência, é palco do suspense, provoca uma profunda angústia no protagonista. A câmara na penumbra enquadra o espaço onde se encontra Lisa nas mãos do suspeito.



Figura 103 - Fotograma da prisão de Lisa.

Bernadet (1991:36) considera que o ato de “filmar pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva.” Esta expressividade encontra-se no movimento da câmara que procura recortar os espaços. Dessa maneira, o realizador executa a manobra para desencadear o suspense e sempre através de um processo de câmara subjetiva.

Para Barroso (2014:342):

Jeff é, na prática, um sócio de Hitch, espiando os outros com lentes que lhe dão maior poder de visão, pelo que este filme é também uma reflexão sobre o criador, a obra e o espectador, verdadeiramente alegoria do Cinema, em que o prédio em frente ao de Jeff é um ecrã e cada janela um filme separado do outro, como se o ecrã estivesse dividido, sendo Jeff o espectador e Hitch, nessa lógica, o projecionista, como bem refere Serge Kaganski em “Alfred Hitchcock”.

Confirma-se a leitura de Barroso de que há em *Rear Window* várias narrativas que se desenvolvem através das janelas. A câmara enquadra o pianista. Ele tenta compor e acaba embriagado pela tentativa falhada; mesmo assim não desiste, passa dias ao piano a repetir a letra de sua composição. O treino é um processo meticuloso, deve ser realizado com todo amor e persistência. Porém, ele parece cansado e sem ânimo para compor. Num próximo *zoom*, a câmara enquadra os vizinhos alegres, no apartamento do pianista, que parecem comemorar algum acontecimento importante.



Figura 104 - Fotograma dos vizinhos no apartamento do pianista.



.Figura 105 - Fotograma do pianista e um amigo.

Jeff com sua objetiva focaliza (Judith Evelyn) alcunhada, menina “do coração solitário.” O fotógrafo a observa na mesa a brindar com um copo de vinho, solitária mas como se estivesse com alguém a sua frente. Ele percebe algo estranho na menina e deduz que ela pretende se suicidar. Mas tudo são suposições deste voyeurista. A menina, coração solitário, recebe vários pretendentes, mas todos se mostram abusivos e ela acaba por dispensar todos eles.



Figura 106 - Fotograma da menina, coração-solitário.



Figura 107 - Fotograma da bailarina.

Ao longo do filme, a câmara, num *zoom*, enquadra a bailarina a dançar. Este espaço parece não ter segredos e o fotógrafo observa-a com um sorriso nos lábios. As janelas não dão abertura para desvendar segredos. Assim, o que não é visualizado pode desencadear o suspense.

As janelas provocam o suspense. Em cada janela desvenda-se parte de um segredo que, aos poucos, se encaixa para apresentar um todo. A câmara, na sequência dos planos, enquadra a varanda do apartamento dos donos do cãozinho assassinado. O protagonista manipula a sua máquina fotográfica e observa a felicidade de um jovem casal.



Figura 108 - Fotograma do casalzinho dono do cão.



Figura 109 - Fotograma do casal feliz

O casal dorme na varanda, durante as noites de verão. Eles encontram-se tristes, pela incógnita morte do cão, não concebem que alguém seja capaz de desejar a morte de um animalzinho inofensivo. Protagonizam mais uma narrativa de dúvidas porque talvez até mesmo os mais tranquilos guardem algo de secreto por de trás das cortinas e nos espaços sem janelas.

Jeff, como um ótimo voyeurista, procura alcançar parte do que o quadrado das janelas pode mostrar, deixa outra parte em suspense, o próprio espaço-janela aguça a curiosidade. O que se passa no interior desse espaço?

A câmara é direcionada para a janela do compositor. De lá se avista Coração-Solitário atenta ao músico que parece falar-lhe sobre a importância daquela composição. A

impressão de Jeff é de que ela conseguiu encontrar seu grande amor. Ou terá sido a impressão do espectador?



Figura 110 - Fotograma do pianista e da menina coração-solitário.

Segundo Silbernstein (*apud* Baggett & Drumin, 2008:236-237):

Os grandes filmes não se limitam a levantar questões filosóficas ou interpretativas; na verdade, simulam, põem em jogo ou testam várias respostas possíveis colocando-se umas perante as outras, sem forçar conclusões. Na arte em geral, e na literatura e no cinema em particular, valorizamos muitas vezes a ambiguidade, a indefinição e mesmo a contradição.

Esta perspectiva de Silbernstein, que aponta a valorização da ambiguidade e da contradição, é característica da literatura e do cinema pois, essas duas artes querem levar ao público algo para ser perscrutado e não digerido facilmente. Como artes, propõem um olhar mais avançado: mostram que os espaços percorridos, tanto na obra literária, como na vida, não são desvendados na totalidade: sempre fica uma ponta de suspense.

Já no romance *O Dia dos Prodígios* (Jorge, 2010), o espaço-janela faz parte do percurso narrativo e, é sempre mencionado. As tardes chuvosas, para a personagem Branca Volante, são apreciadas pela janela, um perfeito espelho. “Quando a tarde chuvinhosa e embaciada começou a acenar da rua, com o vento vindo do outro lado da terra. [...] Levantes bravos, endemoinhados de poeira, folhas no ar” (Jorge, 2010:87-88). Esse é um espaço de suspense para Branca que passa as tardes a ver o reflexo da chuva sobre os vidros embaciados da janela e as folhas a voarem pelo ar, simbolizando tempo e espaço imbricados nos sonhos da personagem.

No romance *A Matéria dos Sonhos* (2015) de Helena Malheiro, a janela é representada como um espaço de suspense, de rememoração e uma abertura para o futuro. Ana está à espera, sempre à espera. Essa personagem pode ser comparada a Carminha de *O Dia dos Prodígios* (Jorge, 2010), que põe na janela todas as expectativas e desejos.

Percebe-se que a demora da espera acentua a angústia das duas personagens, a primeira à espera do reencontro e a segunda à esperar do que virá. É a janela, de certa forma, um espaço de vida. Exemplificamos a expectativa de Ana com o trecho que inicia o romance. “Da janela de meu quarto vejo a entrada do prédio. A outra entrada, quero dizer, a tua, não a minha. Da janela do meu quarto consigo vê-la nitidamente” (Malheiro, 2015:09). É da janela que a Ana consegue ver. Porém, essa janela a mantém na busca, ela pode ver, mas não pode tocar.

Os espaços são de crucial importância para a personagem que expõe a visão que a janela do seu quarto oferece:

O telheiro em ferro verde com teto de vidro transparente onde as gotas de chuva se acumulam em pequenos cristais luminosos. O pavimento em pedra branca rugosa que se prolonga depois em mármore pelo hall luminoso e amplo. À noite vejo a porta de madeira iluminada por uma ténue luz amarelada que sempre achei exótica e tropical. Os lampiões, também verdes, de formato elegante e clássico, imprimem ainda aquela marca antiga à nossa rua (Malheiro, 2015: 09).

Observa-se que a janela lhe dá a possibilidade de observar a beleza do espaço que não foi só dela, mas que também foi dele e que continua a colocá-la em suspense, em angústia. Ana não consegue apagar as lembranças e espera que a paixão avassaladora de outros tempos ainda perdure. A distância para ela, não impossibilita o retorno. Não quer desvincular-se do outro tempo. O passado parece estar incrustado na sua mente.

A narrativa vai sendo construída, prossegue com a voz de Ana que justifica o espaço físico e o espaço das lembranças.

Afinal esse sítio sempre foi meu, essa é que é a verdade. E só aqui posso continuar a procura do que me falta. Aqui, a olhar para o mar, numa casa que é um barco, para chegar ao fundo do oceano onde me espraio e renasço, inteira e completa, inteira e devolvida, como quando me entregava a ti e me tocavas num ponto onde eu sabia que acabava e tu começavas (Malheiro, 2015:12).

O espaço propicia o suspense; comprova-se por meio da construção narrativa que caracteriza o espaço como um alimento que promove a demora da espera e nos remete a frase: “E só aqui posso continuar a procura do que me falta” (Malheiro, 2015: 12) o que quer dizer que Ana continuará a procurar, continuará em suspense.

Por essa perspectiva, percebemos a personagem.

À noite tinha voltado a ter os meus antigos momento de angústia e recomecei a olhar pelo vidro da janela. Se não fosse o olhar reprovador de meu filho, do alto de seus catorze anos de idade, ali continuava e ali continuaria à espera não sei de que até me doerem os olhos e alma. Por isso arrumei tudo e pus uma cortina branca no raio da janela onde me perco sempre a léguas de mim (Malheiro, 2015:16).

A janela aparece como símbolo de futuro. A cortina, para ela, era uma maneira de amenizar o desejo de perscrutar o que estava além da janela. Sua amiga entende “o esforço.” Ana sabia que sua confidente “[...] sentia tudo, como se descesse dentro da gruta que tenho dentro de mim com uma lanterna a iluminar-lhe o caminho, abrisse enormes janelas de luz e pusesse tudo no seu devido lugar” (Malheiro, 2015:16). Nesta perspectiva, a janela é um espaço de suspense em que personagem punha a expectativa no futuro.

Em *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), as cortinas no romance assemelham-se à montagem no cinema. O narrador remete-nos à conversa de Virgínia com Daniel. Pergunta a ele sobre a mãe: “ – Mas não vai morrer, hem, tio Daniel? Não é isso?! Fala tio Daniel, fala! Uma lufada de vento escancarou a janela. As cortinas quase tocaram no teto. E no mesmo instante tudo se aquietou novamente. Ele voltou o olhar para o céu de aço” (Fagundes Telles, 2008:61).

Compara-se essa descrição com as cortinas no filme *Rebecca* (1940): no momento que a nova esposa entra no quarto que foi da outra, uma lufada de vento abre a janela e apresenta um clima sinistro.



Figura 111 - Fotograma de Mrs Winter e Danny.

Em *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), as cortinas, como símbolos de agitação, marcam momentos de suspense e de medo, como nos filmes. A pergunta de Virgínia ficou no ar por uns instantes. Daniel procura explicar a morte do corpo físico à

menina, ela compreendeu que ele queria que entendesse que, para sua mãe, a morte seria a solução.

No filme *Vertigo* (1958), a câmara enquadra Madeleine - Judy ou Carlota Valdez na janela do hotel. A janela e o hotel são espaços de mistério, pois guardam algo que parece não ser prudente contar a ninguém. Assim se instaura na narrativa a dúvida. Carlota faleceu há muitos anos e não poderia estar à janela do hotel. No fotograma 112, há uma outra janela provocadora de suspense, para o espectador: a de Judy após o reencontro com Scottie.



Figura 112 - Fotograma da mulher à janela do hotel.

A câmara enquadra o detetive a observar a janela do hotel. A impressão é de que Scottie permanece intrigado com o vulto de mulher na janela do hotel.



Figura 113 - Fotograma de Scottie observando a janela.

Mais uma vez as janelas e as cortinas velam algo que não pode ser revelado, constituindo-se como espaços de mistério e de suspense. Em *Vertigo*, a janela desperta a interrogação no percurso da pesquisa do detetive Scottie: há uma mulher na janela do hotel Mitrix. Atendido pela rececionista, ela informa que esteve lá uma mulher, mas saiu há algum tempo. O diálogo com a rececionista vai adensando a dúvida em Scottie e no espectador. O jogo de presenças do presente com ausências do passado e o cruzamento de

duas identidades – Carlota ou Madeleine – projetam o contínuo suspense que constrói toda a diegese.

Em *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), as janelas são espaços que se repetem. Há uma menção ao escritório de Natércio e às suas cortinas sinistras. “O escritório era espaçoso mas sombrio, com estantes que forravam as paredes até ao teto. As cortinas cor de vinho estavam descerradas. Contudo, embora o dia estivesse luminoso, a luz que chegava até a mesa era tímida e frouxa” (Fagundes Telles, 2008:52). O narrador como se fosse um cineasta, num travelling, percorre, com a câmara, todo o espaço do escritório; após o zoom enquadra “as cortinas cor de vinho”, que semiabertas permitiam apenas um fio de luz no recinto, construindo um ambiente misterioso, como num filme de suspense.

Em *Rebecca*, a ala oeste fechada após a morte de Rebecca é configurada como o espaço de maior mistério: nesse lugar, não é permitido a entrada, existe algo que não pode ser desvendado. A governanta Danny é a única que frequenta aquele espaço. Nas sequências da presença de Danny na ala oeste, a câmara enquadra a janela e as suas cortinas denunciando um ambiente de dúvida e receio. Danny é como um fantasma entre elas. O espaço da antiga ala provoca certo suspense. Rebecca, a antiga dona, mesmo morta, parece permanecer em todas as janelas e em todos os compartimentos da mansão.



Figura 114 - Fotograma de Danny entre as cortinas.

Em *Psycho*, Norman Bates também está à janela entre as cortinas. As cortinas marcam um espaço velado, onde seus personagens podem ocultar o que não pode ser visto. A câmara enquadra a misteriosa personagem. O rapaz misterioso observa, da janela do motel, a chegada dos seus novos hóspedes; afasta uma frincha da cortina e passa a espreitar o casal San e Lila.

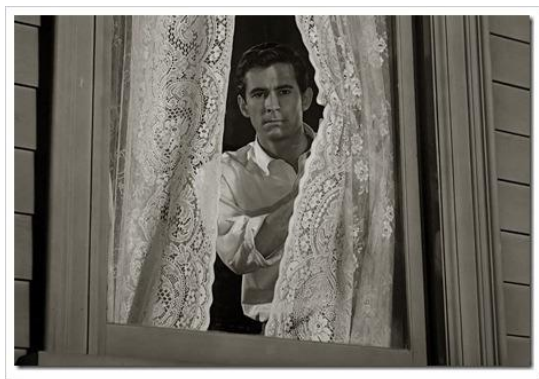


Figura 115 - Fotograma de Norman à janela.

Em *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a), o espaço-hotel promove janelas de frente para o mar, com uma vista esplêndida. Percebem-se as janelas como símbolos de suspense. Todos procuram desvendar os mistérios das mortes.

As janelas podem ser classificadas como “os olhos do hotel”. Segundo a narradora, “o espírito dum recinto provém, sobretudo da luz, e a luz não tinha mudado porque os vidros das janelas ainda haveriam de permanecer inteiros, por alguns anos. As janelas ainda eram as mesmas, quadriculadas e altas” (Jorge, 2004a:45). Exemplificando, a protagonista conta que o noivo levou-a “até a janela donde se viam os estendais bater e rasgar. Ele perguntou-me - “Angustia-te” Eu respondi – “De modo nenhum” (*op cit.*:46).

No excerto anterior se confirma o espaço “janela” num sentido metafórico como “os olhos do hotel”, pois de lá se enxergava e se ouvia vários factos. O episódio dos “estendais bater e rasgar” sob o céu, é um dos exemplos, que tudo acontecia como se fosse natural. Argumenta-se que as janelas eram o espaço do devir e propiciavam a visão. Mas, não se podia ver tudo, claramente, através delas. Tudo permanecia nebuloso. As janelas eram uma abertura, mas por elas viam-se apenas as aparências, porque esses olhos não podiam desvendar o que estava por trás das mortes.

No filme *The Birds* (1963) há um dado incontornável, as janelas são alvo dessas aves; são perfuradas e bicadas por bandos incontáveis de pássaros. Os espaços em *The Birds* remetem ao suspense que se propaga, aos poucos; cada sequência configura a possibilidade de novos ataques.

A câmara, num *travelling*, acompanha Mitch a segurar a janela contra o ataque das aves; a expressão estampada em seu rosto demonstra que os pássaros não cessaram as investidas nas casas de Bodega Bay.



Figura 116 - Fotograma de Mitch protegendo a janela.

De acordo com Ferreira (2013:109), “as janelas podem ser consideradas como sendo símbolo da consciência”. O povo de Bodega Bay refletia sobre o aparecimento dos pássaros e discutiam afincadamente a possibilidade de uma represália dos animais ao ser humano que, muitas vezes, os mantêm presos.

No romance *A Morte das Imagens* (Malheiro, 1986), os espaços provocam expectativas, por meio deles pode surgir o suspense. Percebe-se que a casa branca, a janela e o mar são espaços de espera. A janela propicia a visão do mar revolto e o sentimento de espera. Há uma alusão a Emma Bovary que se manteve à espera. Segundo o narrador: “O horizonte das casas é uma linha branca decalcada sobre a praia. Ana olha por detrás do vidro da janela o recorte das casas e os desenhos que forma a espuma ao incrustar-se na areia” (*op cit*: 53). Ana “mãos apoiadas no parapeito da janela” - novamente uma menção ao romance de Flaubert, “A noite das grandes decisões e das infinitas esperas. Madame Bovary à janela com fundo de mar. Madame Bovary c’est moi.” (*ibid.*: 54).

2.1.6 Objetos: espaços indiciadores de pistas

Em *Rebecca* (1940), o percurso de mistério e os espaços estão sempre ligados a um lenço, lençóis e mantas com as iniciais RW (Rebecca Winter). A nova dona da casa não consegue conviver com o fantasma da outra: sente-se atordoada, diminuída, humilhada e percebe nos olhos dos criados um certo desprezo. A câmara demonstra, com todos os detalhes, os pertences da antiga dona. Os *zooms* direcionados a esses objetos avançam e recuam aos olhos de Mrs Winter.



Figura 117 - Fotograma de Mrs Winter a observar os objetos de Rebecca.

No conto *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (Fagundes Telles, 2002a) observa-se o olhar atento da personagem Raquel para aquele espaço de mistério e de incerteza:

Ela adiantou-se e espiou através das enferrujadas barras de ferro da portilhola. Na semiobscuridade do subsolo, os gavetões se estendiam ao longo de quatro paredes que formavam um estreito retângulo cinzento. – E lá em baixo? – Pois lá estão as gavetas. E, nas gavetas, minhas raízes. Pó – murmurou ele. (op cit.:33)

O narrador faz menção ao espaço do cemitério onde estão as gavetas com os restos mortais de seus supostos entes queridos. Nesse contexto, aplica-se a simbologia das gavetas sob a ótica de Bachelard (2003), quando este apresenta a casa, também se refere aos objetos, como as “gavetas, os cofres e os armários” (op cit.: 357). O cemitério com suas capelas, mausoléus e gavetas é, na verdade, a casa onde se abrigam os mortos. As gavetas, neste caso, espaços de morte, como os cofres, guardam segredos. Neste conto, guardam o terrível segredo instalado na mente criminosa do narrador. A gaveta não é aqui apenas um espaço, é um pretexto para prender a sua amada para sempre. Esse espaço propicia o suspense no decorrer da narrativa.

No conto *As Formigas* (Fagundes Telles, 201b), também o caixote com os ossos de um anão é um objeto provocador de suspense pelas estranhezas do seu conteúdo.

Em *Rear Window* (1954), os objetos enquadrados pela máquina de Jeff são fundamentais na construção do suspense narrativo.



Figura 118 - Fotograma de Thorwald a arrumar a mala.

O fotógrafo, com sua máquina, dispara o *flash* para o espaço em que se encontra o homem a arrumar a mala. Esta atitude do suspeito deixa Jeff intrigado. Ele focaliza cada objeto que Thorwald utiliza para, aos poucos, estruturar cada parte e preencher o quebra-cabeças. O protagonista adormece novamente e acorda com a chuva a bater na janela, observa o vizinho Thorwald ao sair com uma mala e retornar com a mesma mala. O plano repete-se.



Figura 119 - Fotograma de Thorwald saindo com a mala.



Figura 120 - Fotograma de Thorwald retornando com a mala.

Na segunda vez que o suspeito sai com a mala e retorna novamente, à volta da mala, o suspense vai-se adensando. Porque o que fica fora de campo, fora daquilo que as

janelas nos mostram, é sempre causa de receio, de dúvida, de ansiedade e de suspense. À mala junta-se a dúvida relacionada com a carteira da eventual vítima. Thorwald retira a aliança de casamento enquanto faz uma ligação telefónica. E, mais uma vez, carteira e aliança se tornam objetos de suspense, no espaço exíguo a partir da visão de Jeff.



Figura 121 - Fotograma de Thorwald ao telefone com a bolsa e observando o anel.

O *voyeur* Jeff enquadra a janela do vizinho, e, de novo, surge outro objeto alavanca de mistério: a faca que Thorwald limpa e enrola num papel. Mais um objeto que confirma a minuciosa investigação policial criada na mente de Jeff.



Figura 122 . Fotograma de- Thorwald limpando a faca.



Figura 123 - Fotograma de Thorwald embrulhando a faca.

As suspeitas vão aumentando em relação às estranhas atitudes daquele vizinho que fica sozinho, de um modo repentino e em circunstâncias estranhas. E a corda é mais um objeto misterioso. Além de um baú que a corda vai amarrar, a câmara concede-lhe protagonismo e um imenso e intenso ambiente de suspense.



Figura 124 - Fotograma de Thorwald com as cordas.



Figura 125 .Fotograma de Thorwald e o baú amarrado.

O realizador com sua objetiva focaliza Thorwald com a corda nas mãos e o baú em frente. Jeff suspeita que dentro do baú possa estar o corpo da esposa de Thorwald. Esta é mais uma pista para aguçar a curiosidade do fotógrafo. Ele continua a achar que seu vizinho é um assassino. A câmara, num *zoom*, amplia a imagem e visualizamos o baú já amarrado. Os espaços, os objetos e as atitudes instigam ao suspense. No plano seguinte, ele conversa com dois homens sobre o carregamento do baú. E o mistério vai sendo cada vez mais intenso.



Figura 126 - Fotograma de Thorwald e os carregadores.

No filme *The Man Who Knew Too Much* (1956), os objetos são também motivo de suspense. A câmara enquadra o telefone já nas mãos de Ben, que passa a ser um espaço de suspense. Ben está consciente que o segredo confidenciado pelo agente da polícia não pode ser revelado, enquanto não encontrar o filho. Porém, o nome Ambrose Chappell, dito pelo francês, era, para ele, uma pista para encontrar Hank. O é uma fonte de receio mas também uma fonte de conhecimento e de lançamento de novas pistas acerca do desaparecimento do jovem rapaz.



Figura 127 - Fotograma de Ben ao telefone, na delegacia.



Figura 128 - Fotograma de Drayton ao telefone.

Em *Rear Window* (1954), o telefone é um objeto que provoca o suspense. A câmara aumenta o *zoom* em direção ao telefone. A imagem de Thorwald ao telefone

provoca maior suspense porque, pela dedução de Jeff, o vizinho já traçou quase todo o plano para esconder o corpo da esposa. A cada plano, o suspense estende-se e, aos poucos, Jeff consegue definir suas ideias em relação ao suposto assassino. O telefone para Thorwald é o meio que ele utiliza para contactar com as supostas pessoas que vão ajudá-lo a concretizar o seu plano diabólico.



Figura 129 - Fotograma de Thorwald ao telefone.

No conto *Dédalo* (Malheiro, 2004a), na abertura do texto, o narrador expõe esta epígrafe como sinalização da angústia da personagem. “A terra, porém, estava informe e vazia, e as trevas cobriam a face do abismo” (Gênesis I, 1,2- Antigo Testamento). A seguir apresenta o espaço pronto para iniciar a sua escrita:

Em cima da gigantesca mesa de madeira repousam, há já muitos milénios, milhares de folhas, centenas de lápis, de borrachas, de plumas, de tinteiros. Nunca ninguém lhes tocou, nunca ninguém lhes mexeu. A enorme mesa está preparada há séculos sem conta. As folhas continuam empilhadas, brancas, como no primeiro dia em que nasceram. Não há nenhuma ponta de papel que exceda as pilhas amontoadas. Nenhuma folha amarrotada. Nenhum lápis, nenhuma pluma fora do seu lugar. Nenhum tinteiro entornado, nem sequer aberto. Nenhum grão de poeira a sujar a mesa, a cadeira, as folhas, os lápis, as borrachas (Malheiro, 2004:11).

A mesa marca um espaço de suspense, pois abriga todos os materiais para a escrita do livro. Esses materiais estão intactos, não foram tocados pelo escritor. Porém, a mesa, comparada a um objeto de suspense, mantém a vista, marca o suspense do processo da escrita que se estende enigmático.

Em *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a), a cama é um objeto que espelha momentos de suspense.

O capitão anda dentro e fora, dizendo que está tudo bem, que veio encontrá-la na cama, mas que gosta das mulheres que ficam na cama. É o sítio delas. Ele está abotoando a camisa, cobre com ela a cicatriz. Fala distraído, e é mentira que tenha dito que Helena deveria ficar para sempre metida na cama. Mas é verdade que disse que as mães, filhas, sobrinhas, mulheres legítimas e ilegítimas, onde devem ficar, quando um homem sai, é obviamente na cama. Esse é o sítio delas. É para esse local que devem regressar quando acaso fogem de casa, é para aí que devem dirigir-se quando a vida se perturba e o mundo oscila, é aí que elas devem estar encolhidas, quando se regressa de longe. Deitadas, doentes, com os dois braços junto da cabeça ou do peito. Também se pecam, devem ser na cama e devem ser encontradas na cama, e aí devem ser mortas quando encontradas pecando. (op cit.: 254-255)

A cama é um espaço de suspense, muito mencionada pelo capitão que tenta justificar a ausência de Helena. No trecho acima ele responde à pergunta de Evita. Esta resposta de Forza Leal a Evita deixa um resquício de suspense, na verdade, não diz o que aconteceu com Helena. O pensamento de Forza Leal justifica de certa forma o comportamento de Helena, a outra face que não podia ser revelada. A cama é, neste romance, um espaço de reflexão, de violência e de suspense na construção da identidade de uma guerra.

Estou a ser servida de Gin Gordon's com tônica, no living dos peixes. Custa-me saber que Helena sucumbirá deitada numa cama, esperando por uma mão que ela não tem nem é capaz de alcançar. Nem a de Deus chegou, apesar de seu hábil negócio feito a troco de tanta coisa que amava. O Deus de Helena de Troia não se comoveu, sabe de Helena muito mais do que eu, mas pode ainda menos. <<Não ela está de cama. Helena não vem>> - disse o capitão, já na segunda tarde. Contou Eva Lopo. (Jorge, 2004a: 254-255)

No romance *O Dia dos Prodígios* (Jorge, 2010), a colcha não acaba nunca para o marido de Branca Volante - “Há anos, anos, nove, dez. Já perdi o conto. Que esta bordadura cresce e não acaba. E Branca preparou-se para falar. [...] Tu próprio, Pássaro, tu próprio não a queres ver acabada. [...] Usas esse bordado como para controlares a minha pessoa no próprio espírito.” (Jorge, 2010:99) Nessa citação confirma-se que o espaço que ocupa a colcha na vida da personagem Branca é decisivo e, o suspense provocado por esse espaço, se estende a quase toda a narrativa. A colcha tem uma face dupla de suspense: a face do domínio de Pássaro e a face da libertação de Branca – uma Penélope que não pára de bordar porque deste gesto pode sair a sua liberdade.

Em *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a), a pedra é um objeto da natureza, que se transformou num espaço de suspense, desde o momento em que o corpo de Rosária nela se estatelou.

De acordo com o narrador

Dois dias depois (da morte de Rosária) fizeram a mudança da pedra. Pois, se a pedra ficasse no sítio onde estava, prejudicaria os negócios, e por isso fora rebocada primeiro a empurrão de barra, depois a puxão de corda para cima de um dumper que lá abalou sacolejando a carga para a deitar sob os moradores. (Jorge, 2004a: 47)

Essa atitude foi também tomada para que as lembranças não fossem tão intensas. Essa pedra seria sempre um espaço de terror, de mágoa, de tristeza; provocaria arrepios a quem passasse por perto, seria o espaço da desgraça, do infortúnio, da dúvida, da angústia. A grande provocadora do suspense porque abrigou o corpo despedaçado. E perto dos pinheiros a pedra ficaria com boas lembranças de quando adornava os jardins. Segundo o narrador,

Esse gesto de Rosária, por exemplo, apenas atesta a imperfeição das vidas. Prova evidente de um tempo de privações, quando a fome da carne produzia monstros de despeito na imaginação das pessoas, agarradas ao medo pela falta de chuva e de pão, incapazes de se desprenderem desse umbigo das coisas materiais (Jorge, 2004a: 47).

A personagem Rosária estava sem rumo, sem espaço, sem apoio, procurou a opção que daria um fim a sua angústia e a constante espera de uma mudança para transformar sua vida. Acreditou que o melhor a fazer, era desistir de lutar sozinha. E assim foi sua escolha. De certa forma, sacrificou-se pelos outros e deixou na pedra a sua marca.

Segundo Lucena (2010), em *As Formigas* (Fagundes Telles, 2002b) como também em outros contos de Lygia Fagundes Telles, há um realismo fantástico e percebe-se, também, que o espaço toma força na estrutura narrativa e as situações ambíguas oscilam entre real e o imaginário. A caixa com os ossos do esqueleto do anão projetam um intenso protagonismo e é fonte de todos os receios e de todas as dúvidas. A narradora mostra quanto admirada estava sua prima com a caixa de ossos. Especialmente com o crânio do anão. Conforme Bachelard (2008), tesouros e arcas pertencem à privacidade de cada ser. A equivalência do caixote com um tesouro parece notória. Pois percebemos que a estudante tem um apreço muito grande por aquele achado, já que estuda medicina. O conto, *As*

Formigas (Fagundes Telles, 2002b) pode ser comparado ao filme *Rebecca* (1940), no que tange ao espaço das gavetas. Mrs Winter encontra nas gavetas os pertences da outra que parecem ser tesouros guardados pela governanta.

Em *As Formigas* (Fagundes Telles, 2002b), à noite, após comerem sardinhas com pão, sentem um cheiro: segundo a narradora, sua prima diz que é de bolor e guarda o caixote de ossos que estava a analisar. A protagonista angustiada sonha com um anão.

No sonho, um anão louro de colete xadrez e cabelo repartido no meio entrou no quarto fumando charuto. Sentou-se na cama da minha prima, cruzou as perninhas e ali ficou muito sério, vendo-a dormir. Eu quis gritar: tem um anão no quarto! Mas acordei antes. (Fagundes Telles, 2002b:37)

O anão parece estar a velar o sono de uma das estudantes, um perfeito guardião. Porém causa medo à menina que sonha várias vezes com ele. Para Chevalier & Geerbrant (2005:49-50):

O anão é um guardião tagarela, segundo as tradições; um tagarela, é verdade, que se exprime de preferência por enigmas. Se ele parece ter renunciado ao amor, continua, entretanto, ligado a natureza da qual conhece os segredos. Por isso pode servir de guia, de conselheiro. Participa das forças telúricas e é considerado como um velho deus da natureza.

No sonho, a estudante permanece assustada: o quarto, o anão, tudo é enigmático para ela. O ser pequenino impressiona a menina. De acordo com a concepção apresentada por Chevalier e Geerbrant, esse anão pode ser interpretado como protetor das estudantes. Porém, causa pânico, principalmente, na estudante de Direito. O movimento conferido ao esqueleto e a atitude das formigas mantém o caráter fantástico e enigmático deste conto.

No romance *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), no decorrer da narrativa, por meio da personagem Otávia, sabe-se que Bruna, sua irmã, achou a caixinha de prata, que guardava as poucas joias da mãe. O suspense é proporcionado em princípio por um espaço que contém uma caixa, que por sua vez, guarda um objeto secreto. Confirma-se, assim, a teoria de Bachelard (2008:91):

Com o tema das gavetas, dos cofres, das fechaduras e dos armários, vamos retomar contato com a insondável reserva dos devaneios de intimidade. O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta.

A narrativa deixa em suspense o “broche de ouro”, encontrado na caixinha de prata, que talvez possa revelar o segredo sobre a tia Gabriela. Este objeto, que pertencia à intimidade de Laura e que ficou resguardado por muitos anos, mesmo após sua morte, permaneceu em suspense. Bruna perguntou ao pai mas “ele não respondeu”.

O filme *Vertigo* (1954) traz o suspense através de vários espaços. A objetiva passa agora a enquadrar o museu, principalmente um quadro em que aparece a pintura de uma bela mulher. O museu também guarda um segredo que talvez desvende o que esse espaço abriga.



Figura 130 - Fotograma de quadro de mulher.

No espaço-museu, o colar de esmeraldas que aparece estampado no pescoço da mulher inspira certo suspense numa fase posterior da narrativa. O colar é um objeto fundamental na construção mental das decisões de Scottie em relação a Judy.

Há um enfoque muito grande no plano que se estabelece no museu: Madeleine senta-se num banco e fica a contemplar a pintura da mulher com um buquê igualzinho ao que ela traz. A partir desse espaço, a narrativa toma força e o suspense intensifica-se. A narrativa está estruturada, de modo a que, o espaço museu e o quadro sejam desencadeantes de segredos, permite assim ao detetive e ao espectador colocar questões sobre a mulher do quadro: por que se parece tanto com Madeleine, porque está no museu, por que ela está ali a apreciá-lo? Percebe-se que o espaço apresenta pistas e é, de certa forma, uma alavanca do suspense.



Figura 131 - Fotograma de Madeleine a apreciar o quadro.



Figura 132 - Fotograma de Judy e o colar.

Mais tarde, a câmara cinematográfica confere ao colar um lugar especial: objetiva aumenta o *zoom* e enquadra o colar idêntico ao colar do quadro, no pescoço de Judy. O suspense se estende na narrativa: Scottie desconfia das atitudes de Judy e de sua semelhança com Madeleine. Este episódio reforça a desconfiança e o detetive passa a investigar minuciosamente o caso.

Em *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), o colar de Laura remete-nos para o filme *Vertigo* (1958). O colar que Madeleine usava pertencia a sua avó, Carlota Valdez. Também faz parte do passado e foi usado também por Judy que, outrora, se tinha feito passar por Madeleine. No caso de Laura, personagem do romance *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), o colar foi ofertado por Natércio seu ex-marido, mas ela diz que foi de sua mãe: percebe-se uma contradição que provoca dúvida e suspense.

O narrador de *Ciranda de Pedra* mostra-nos Laura, em frente ao espelho, prendendo o colar no pescoço. No momento que a personagem é descrita pelo narrador, a imagem de Laura com o colar assemelha-lhe à sequência de *Vertigo* (1958), em que o realizador enquadra o museu e o quadro em que está Carlota Valdez com o colar.

No filme *Rebecca* (1940), o retrato define a onnipresença de Rebecca nos espaços, é o quadro-espço que despoleta a reação tempestuosa de Maxim. Tudo provoca

suspense. O quadro pode comparar-se com o quadro em *Vertigo*, pois o retrato de Carlota Valdez guarda um grande segredo que será desvendado, assim como o retrato de Rebecca também abriga um mistério que será revelado no decorrer da narrativa. Os dois quadros como espaços de suspense são uma espécie de protagonistas: sinistros, belos, superiores e questionadores.



Figura 133 - Fotograma de Danny e Mrs Winter.

O conto *O Outro Lado* (Malheiro, 2004b) inicia com uma alusão ao espaço, mas em princípio, não se sabe realmente, se este espaço é real ou se faz parte da imaginação do narrador. Essa dúvida é provocadora de suspense.

Na biblioteca passo tardes intermináveis, mergulhado naquela claridade ténue, tão feérica como os segredos dos livros que folheio, alguns conservados na forma manuscrita, ainda com as marcas dos dedos que pacientemente os copiaram. Que segredos se escondem por detrás daquelas linhas não saberei, mas pressinto-os com emoção tão forte que mal me deixa dormir quando por vezes já de madrugada para o meu cubículo me dirijo. (Malheiro, 2004b:82-83)

O suspense está no processo narrativo e no objeto narrado, não se sabe ao certo quais são os espaços reais. “A noite. Ah! [...] Os olhos negros de Goya errando, espelhando-se num outro autorretrato assustador. A angústia a subir, a saltar-lhe das telas, a crescer teto acima num grito negro alucinante. [...] De madrugada cessam para de dia [...] conversar com ele (Malheiro, 2004b: 83). A impressão é de que há dois espaços: o que aparece explícito e o que está implícito. O narrador protagonista indica pistas do que, no início, parece implícito, afirmando: “Tudo desconhecem: as amizades, as paixões, as crueldades, as angústias, os ódios. Para eles não há ruídos, a não ser o dos seus passos apressados a ecoarem nas lajes de pedra do chão” (Malheiro, 2004b:84). Observa-se que a narrativa passa a ideia de que o espaço proporciona o conhecimento. Porém, nem todos que percorrem o espaço se apercebem disso.

O suspense aos poucos se dissipa e a narrativa torna-se clara no momento que o protagonista diz: “[...] são segredos que guardo entre mim e eles, os que aqui vivem, eternizados numa parede de pedra. De pedra, sim, mas com a alma a sair-lhes pelos poros e a paixão a ferver-lhes na pele [...]” (Malheiro. 2004b: 84). Porém, logo a ambiguidade toma conta do texto e adquire outra perspectiva: cada vez mais o espaço se torna misterioso.

O suspense apresenta-se entre uma descrição e outra. A sequência narrativa mostra a técnica de *mise en abyme*.

Dentro do quadro existe outra tela, ao fundo da sala onde as três personagens se encontram, paisagem esbatida, clássica, que mal se adivinha, mas que prolonga o verde que pelas janelas entra, o da sala deles e o da minha, que os claustros conduz, e que deles recebe sol, sombra e ar fresco, e para lá os transporta, Mme de Brécy fazendo frequentes comentários ao estado do tempo, sendo este motivo habitual de diálogo, já que o marido a caçar se encontra nas florestas de Fontainebleau, enquanto nós ali permanecemos, (entre reposteiros, frutos e flores) perpetuados na graça inconfundível e leve que é Anne saltando, levantando os braços de felicidade para seu noivo que chega e a levanta, inclinando-a ligeiramente para trás dentro daquele mundo de seda que até nós se desdobra. (Malheiro, 2004b:85)

Este excerto aponta para a sequência. Percebe-se um encaixe perfeito, um quadro metalinguístico. Aparece esta outra tela “[...] cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos que não pode chegar ao fim, salvo se tornar eterna: assim por auto-encaixe” (Todorov, 1969:132). Como meio narrativo a técnica da *mise en abyme* configura-se como uma das formas usadas pela literatura no intuito de refletir sobre si mesma, apontada pelo escritor André Gide em 1893.¹⁵

Portanto, o vocábulo *mise en abyme*

[...] Constitui um enunciado que se refere a outro enunciado - e, portanto, uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, torna-se o instrumento dum regresso e dá origem, por consequência, a uma repetição interna. (Dallenbach, 1979:54)

¹⁵ No entanto, foi Victor Hugo, ao estudar a obra de Shakespeare, quem primeiro observou essa técnica de *mise en abyme*. Hugo notou que, com exceção de *Romeu e Julieta* e *Macbeth*, em todas as demais peças do autor de *Hamlet* encontra-se uma espécie de dupla ação que cruza o drama, refletindo-o numa dimensão menor. Cf. HUGO, Victor. *William Shakespeare*. Tradução de Renata Cordeiro e Paulo Schmidt. Londrina: Campanário, 2000.

A narrativa remete para o diálogo entre o quadro, a tela e o próprio espaço em que se encontra o quadro. O narrador conta os factos de forma que transmite a impressão em primeira mão que está a conversar com velhos amigos.

Insistiram para que eu tomasse com eles mais um copo antes de me retirar, decorrendo deste modo uma hora antes que eu pudesse, com o meu enorme molho de chaves, proceder ao fechar das portas. Quando cheguei à sala Watteau seria já meia-noite. [...] Acendi as luzes, [...] Conheço bem demais aquela imensa tela [...] para não me ter logo dado conta da mancha escura que no lado inferior esquerdo surgira e me surpreendia, à medida que cada vez mais perplexo me ia aproximando dela num misto de curiosidade e de pavor. [...] não se tratava de uma mancha, “mas da imagem de um homem morto, sim, o cadáver de um homem, assassinado com um punhal no peito, ali, no canto inferior esquerdo do tranquilo, do idílico piquenique de Watteau!” (Malheiro, 2004b: 86- 87)

O suspense surge através do espaço: é no espaço da sala e da tela que o mistério se apresenta. O narrador afirma: “Fiquei como louco! Eu que tudo julgava conhecer, eu que tudo sabia e entendia dentro deste palácio onde desde sempre moro (ou quase, foi há tanto tempo que para aqui vim que já nem me recordo...)” (Malheiro, 2004b:88)

O suspense estende-se à narrativa. O narrador cita a sala e a tela e desta forma percebe-se que se trata da sala do palácio, dos quadros que estão neste espaço e do imenso conhecimento que ele possui sobre tudo o que ali está exposto. Mesmo assim, ele desconhece o facto do homem morto ter invadido uma das telas.

O conto apresenta momentos que parecem factos reais, acontecimentos do dia-a-dia, mas que transcendem a esta realidade. No excerto:

Parecia inacreditável, mas a verdade era todo-poderosa. Encontrava-se ali de facto um homem assassinado, a alguns metros do resto das pessoas, e ninguém dava por ele. Continuavam alegremente a sua interminável e habitual sucessão de palavras e de gestos – que eu tão bem conhecia – sem o verem, sem se incomodarem sequer com aquele nefasto e aterrorizante espetáculo! (Malheiro, 2004b: 88)

Apresenta-se um quadro dentro de outro quadro, há um palácio, várias salas e vários quadros e estes quadros possuem suas histórias. O palácio, as salas e os quadros estão dentro de um complexo emaranhado de narrativas, que em princípio, parecem reais.

O narrador protagonista apresenta mais uma vez a técnica da *mise en abyme*, texto sob texto, narrativa sob narrativa.

O quadro em *O Cais das Merendas* (Jorge, 2002) pode ser comparada ao quadro desenhado por Otávia, no romance *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008). A mulher do retrato “estava mergulhada na água, muito abertos os olhos claros e flutuantes os cabelos de afogada” (Fagundes Telles, 2008:118).

O quadro que Augusto Folhas pintou de Rosária, também define uma presença de morte. O rosto da personagem após a pintura parece “uma nódoa de vermelho encarnado vivo” (Jorge, 2002:202). Rosária não se reconheceu naquele espaço, o novo espaço não lhe conferiu estabilidade e ela não aguentou: nos dois textos literários, duas mortes e dois quadros.

Augusto Folhas, o pintor, vestia-se de modo diferente e tinha um comportamento também análogo aos outros moradores do Hotel Alguergue. Havia algo de estranho naquela personagem. Nutria uma afeição por Rosária; para ele, “Rosária parecia outra realidade. Era uma figura de Brueghel, o velho, transportada da antiga Antuérpia para a praia das Divícias” (Jorge, 2002:127). O senhor Augusto explicava: “porque Brueghel, senhores, gostava de pintar os feios e desditosos, afeitando-os ainda mais por suas mãos” (*op cit.*:127). O que Folhas dizia sobre Rosária cabia bem em sua figura frágil e desprotegida. Ela transmitia uma incerteza: parecia dividida entre o velho e o novo.

Augusto Folhas prometeu a Rosária transformá-la, ele diz-lhe: “Deixaste de ser uma padeira de Brueghel para seres uma figura da renascença, quando o vento te ondeia as franjas” (Jorge, 2002:200). Porém, quando Rosária vê sua figura na tela de Folhas fica decepcionada, não era o que esperava.

O suspense se alastra pelo romance e as supostas mentiras sobre a personagem Rosária são relatadas. Zulmirinha diz ser verdade. A menina vestiu o vestido branco ganho por miss Laura e sentou-se contente “rindo para os pincéis” (Jorge, 2002:201). Passaram-se sete dias e o quadro de Rosária estava pronto. “[...] Ela não se reconheceu num único traço da pintura feita com a claraboia toda descoberta e estando ela de vestido branco. [...] Ela disse: olha uma árvore em vez de mim. [...] Rosária, a partir daí, não voltou a sair de madrugada” (*op cit.*: 202). A personagem ficou tão triste que não conseguia acreditar. Seu rosto parecia naquela pintura apenas uma mancha. E assim, o suspense aumenta no percurso narrativo e sabe-se que essa seria a décima mentira. E a mancha torna-se premonitória em relação à morte de Rosária.

Segundo Highsmith “Um libro de suspense tiene que haber acción o uma promessa de acción. Hay una cosa u otra en todas las buenas novelas, pero em lós relatos de suspense la acción tenderá a ser más violenta” (2003:69). O romance *O Cais das Merendas* (Jorge, 2002) proporciona momentos de suspense. Um exemplo é o suicídio de Rosária, que na verdade trouxe suspense e foi uma ação de extrema violência.

Em *Psycho* (1960), o quadro também é um elemento decididamente marcante. O plano da retirada do quadro pelo protagonista é uma estratégia interessante. Pois, toda a vez que se espiona alguém, de certa forma, promove-se o suspense. Norman, com seu jeito misterioso, já remete a uma sensação de medo e, no momento que retira o quadro, o suspense se adensa-se para o espectador.



Figura 134 - Fotograma de Norman a retirar o quadro.

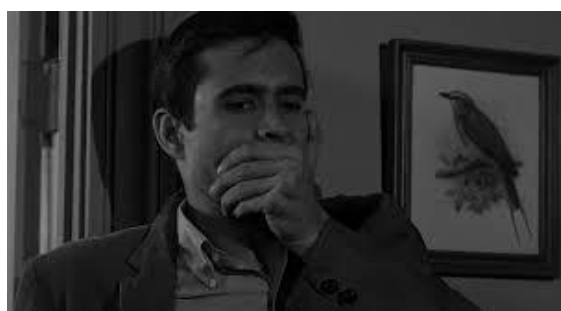


Figura 135 - Fotograma de Norman ao lado do quadro.

Barroso (2014:394) faz menção ao quadro que Norman retira da parede para espíá-la, do mesmo modo que:

Donald Spoto em “The Art of Hitchcock” identifica como sendo uma réplica de “Susana e os Aldeões”, a história bíblica em que três velhos espiam uma mulher a despir-se antes do banho para depois lhe fazerem chantagem sexual. Ao afastar o quadro que retrata o voyeurismo, Norman transforma-se (e nós, por arrasto), em voyeurs, apreciando o corpo de Marion, agora de soutien preto, simbolizando o bem e o mal que nela coexistem, a boa e a má rapariga.

O quadro é, de certa forma, um elemento importante porque define a transição de dois espaços – instala suspense em relação ao Norman. Ele, na verdade, tirando o quadro da parede invade o espaço em que está Marion e, pela pequena frincha, persistentemente olha, mais uma vez, invadindo o espaço que seria só dela. O voyeurismo, nessa sequência de *Psycho* assemelha-se ao de *Rear Window*: há dois espreitadores, o primeiro com má intenção e o segundo apenas por curiosidade.

2.1.7 Restaurante, Teatro, Loja, Internato e Hotel: espaços públicos indicadores de segredos

Em *Vertigo*, o café Hermie é o espaço que Elster combina com o detetive para observar sua esposa. Nesse local vai conhecer Madeleine, e, é nesse espaço que começa a trajetória de Scottie para saber o porquê das saídas furtivas da mulher de Elster e porque ela não recorda por onde esteve.



Figura 136 - Fotograma de Elster e Madeleine no café Hermie.

A câmara enquadra Elster e Madeleine no espaço do Café, o rosto de Elster é visualizado, enquanto se vê Madeleine de costas a usar um poderoso vestido, verde metálico. Nesta sequência, num zoom, o casal encaminha-se para a porta do café e, neste instante, é enquadrado o rosto de Madeleine.



Figura 137 - Fotograma de Madeleine à porta do café.



Figura 138 - Fotograma da saída do casal do café Hermie.

Scottie observa à distância Madeleine, como lhe pediu seu antigo amigo de escola, Elster. O casal retira-se. Instala-se, a partir daqui, o processo de vigilância de Scottie em relação a Madeleine. É o espaço onde tudo se inicia. Mais tarde, o mesmo espaço continua com um processo de identificação, neste caso, de Judy. O *zoom* projeta Judy à mesa vestida como Madeleine. A semelhança de Judy com Madeleine é incrível. Scottie impressionado parece ver Madeleine. O espaço do Café Hermie projeta o suspense e a procura da identidade ligada, aparentemente, a duas mulheres misteriosas. Aparentemente, porque, afinal, é só uma mulher.



Figura 139 - Fotograma de Judy e dos novos fatos.

O espaço do restaurante é um espaço de mistério e de suspense em *The Man Who Knew Too Much* (1956). O casal de americanos, Josephine e Ben, encontram-se com o casal que estava no autocarro, Drayton (Bernard Miles e Brenda Benzi). O *zoom* enquadra os casais; a imagem parece transmitir certo suspense; Ben não parece estar à vontade no restaurante.



Figura 140 - Fotograma dos casais no restaurante.



Figura 141 - Fotograma de Ben e Josephine olhando o francês no restaurante.

Neste mesmo espaço, a objetiva focaliza os Mackenna a observar a chegada do francês que aparece no restaurante acompanhado de uma mulher. O suspense instala-se naquele espaço para o casal Mackenna, pois o homem misterioso tinha-os avisado que não poderia ir com eles ao restaurante. Logo surge uma dúvida. Porque é que ele apareceu?

Segundo Stephenson (1989:9), “o suspense da incerteza em que o público não sabe o que irá acontecer” enquadra-se no episódio do casal Mackenna. É a incerteza que ronda o casal.

O mesmo acontece com o filme *The Birds* (1963), “o suspense da incerteza” ronda a cidade de Bodega Bay. O armazém é um espaço de confabulações em relação ao ataque dos pássaros. No decorrer da narrativa os pássaros atacam na presença de Melanie: quando no armazém da cidade ela é acusada por uma dona de casa de ser a causadora do ataque repentino dessas aves, parece que não é uma suposição errada dessa senhora. Pois, mais adiante, outros ataques vão acontecer em espaços percorridos por Melanie. A objetiva aumenta o *zoom* em direção às pessoas que comentam os ataques dos pássaros; são focalizados Melanie, a ornitóloga, um polícia e o dono do armazém. Todos estão desorientados, a expressão é de interrogação. Que mistério percorre Bodega Bay?



Figura 142 - Fotograma de Melanie no armazém.

A dona de casa “confronta Melanie <<Quem é você? O que é você? De onde é que você veio? >> Uma chapada de Melanie silencia-a, mas não há perguntas; ficam suspensas no ar, exigindo uma resposta” (Calef, *apud* Baggett & Drumin, 2008:98). Segundo Calef, a senhora “levanta questões centrais do filme. Quem somos nós de facto?” (*ibid.*)

Esses questionamentos ficam em suspense, “a pergunta parece não ser dirigida apenas a Melanie, mas a todos nós” (*ibid.*). Fica uma incógnita. “*Os Pássaros* pode ser visto como um grande espetáculo e uma (chocante) meditação sobre a identidade humana [...]” (*ibid.*). Essa questão percorre todo o filme. O suspense instala-se a deixar sempre em aberto os acontecimentos. As perguntas permanecem em suspense e provocam a reflexão do espectador. Segundo Durgnat (1974:344) , o filme “<<tanto é sobre aquilo que é humano nos pássaros, como sobre aquilo que é de pássaro nos homens>>”.

Melanie é questionada pela maioria sobre o aparecimento dos pássaros, mas nem ela nem ninguém possuem uma ideia formada dessa realidade.

Outro ataque se dá no espaço em frente ao restaurante; a ornitóloga não acredita, enquanto não comprova com seus próprios olhos o ataque que não demora a chegar. O ser humano em geral acredita que Deus vai nos proteger perante todas as outras espécies (*apud* Baggett & Drumin, 2008:110): “Jesus afirmou que valemos mais do que muitos Pardais (Lucas 12,7).” Porém essa afirmação parece estar errada pois na citação bíblica feita pelo bêbado,

<<os pássaros do ar nem plantam nem colhem, contudo o vosso pai celestial alimenta-os>>. Deus cuida de todas as criaturas. E o que são os pássaros do ar alimentados por Deus? Pessoas! Os olhos de Dan Fawcett! Como podemos então afirmar que somos os favoritos de Deus? Porque vamos à igreja e rezamos? O bêbado chama àquilo “o fim do mundo”. O Apocalipse, 19 17-18, descreve esta parte do Armagedão: <<Vi depois um Anjo, de pé sobre o Sol. Ele gritou com voz forte a todas

as aves que voavam através do Céu: “Vinde! Reuni-vos para o grande banquete de Deus, para comer carnes (...) de todos os homens, livres e escravos, pequenos e grandes.” >> (Calef *apud* Baggett & Drumin, 2008:110)

Esta perspectiva romântica que a maioria dos homens tem de Deus pode não ser verdadeira, o filme de Hitchcock apresenta um espaço externo de suspense e uma filosofia que pode ser contestada, o suspense instala-se tanto no espaço como na linguagem. *The Birds* proporciona uma reflexão sobre a humanidade e é o espaço da terra que permanece em suspense.

Em *The Man Who Knew Too Much* (1956), as sequências do Royal Albert Hall constituem um dos momentos mais relevantes ao nível da tensão sentida por Josephine e o esposo na expectativa da libertação do seu filho. Josephine protagoniza um momento, num local que se torna o espaço do suspense, intensificado a cada passo, enquanto a orquestra toca.

Jo sabe que a segurança de Hank depende do seu silêncio e é por isso que, num crescendo admiravelmente filmado, em que a música desempenha um papel essencial, Jo se debate interiormente com a necessidade de ficar calada – para que o filho nada sofra – e a culpa de nada fazer para evitar um homicídio que sabe ir acontecer a qualquer momento. (Barroso, 2014:359)

A sala de concertos configura-se num espaço de suspense, ao longo de todo o percurso musical até ao momento do tiro e todo o dilema da Josephine para salvar o primeiro-ministro e o filho. O espaço mais restrito das partituras, que aparecem por várias vezes, em grande plano complementa o espaço amplo de um teatro repleto de gente. As partituras estão à frente do maestro, estão a ser seguidas pelos dedos da secretária e estão à frente do músico que toca os címbalos.

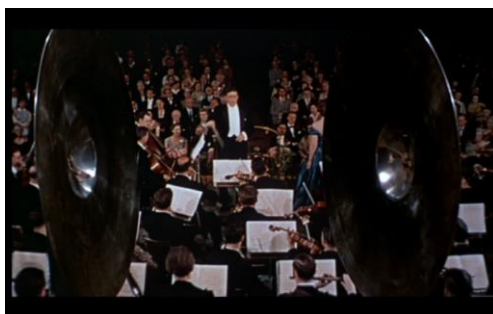


Figura 143 - Fotograma das partituras e dos címbalos.



Figura 144 - Fotograma da preparação para a batida dos címbalos.

Os espaços de suspense percorrem a narrativa fílmica. O espaço na imagem entre os dois címbalos, a orquestra enquadrada num espaço entre os instrumentos, todas essas estratégias, de nítida apresentação espacial, propagam o suspense. A câmara enquadra, sucessivamente, o espaço do teatro, o público e Josephine. Josephine está imóvel e perplexa com os olhos cheios de lágrimas, num momento desesperador de sua vida, ouve a música que pode desencadear a morte do primeiro-ministro, pois é no momento em que o instrumentista toca os címbalos que o tiro será disparado pelo assassino. Todos os planos arquitetados pelo realizador possuem a técnica de instigar o suspense, tanto nas personagens como no espectador. O *zoom* enquadra Josephine e o bandido com a arma apontada para o primeiro-ministro. O enquadramento do bandido na galeria, a cortina a cobri-lo e parte da arma também encoberta, é uma estratégia do realizador para adensar o suspense. No instante, Josephine grita, grita muito e o tiro é disparado, mas com seu grito, dispersa a atenção do bandido e ele erra a pontaria e cai de cima da galeria. A cortina mantém-se ali como indício de suspense, de algo encoberto e misterioso: quase em todos os filmes as cortinas são símbolos a transmitir certo medo e apreensão às personagens e aos espectadores.

Um dos planos mais chocantes e mais dramáticos do filme é estabelecido com o Royal Albert Hall, um espaço que se encontra impregnado pela música e pela angústia de Josephine. O suspense instala-se aos poucos. A personagem transborda suspense, pelo desespero em salvar o filho, o espectador vive com a personagem o suspense, acompanha cada segundo, cada minuto da angústia que a deixa sem saber como agir, se grita ou não grita. É na verdade, “o estado cognitivo de incerteza” (Ortony, Gerald & Collins, 1998:131)

Segundo Barroso (2014: 359):

Jo grita sem querer, inadvertidamente, de uma forma mecânica? Ou Jo grita porque optou voluntariamente, por salvar o estadista em detrimento de Hank? Nunca saberemos, mas a verdade é que, se com seu grito, Jo salva o político, provoca a morte do assassino, curiosamente chamado Rien (Reggie Malder), cai no teatro, numa culpa da qual não parece sentir qualquer remorso.

Percebe-se, assim, que o espaço Royal Albert Hall é o maior protagonista do suspense. Durante o concerto, todo o suspense se define nesse espaço. Hitchcock guia a sua objetiva em direção aos músicos e enquadra todo o espaço, principalmente, onde se encontra sentado o primeiro ministro. Josephine a cantar a música “Que Será, Será” para o ministro, sua voz está cada vez mais alta na intenção que seu filho a escute e possa também gritar, pedir socorro. A voz dela percorre os espaços da embaixada, corredores e escadarias o que nos conduz, através de *travellings* ao quarto onde está menino.



Figura 145 - Fotograma de Josephine a cantar.

A música produz um momento de suspense. O plano em que a personagem Josephine tem o filho sequestrado e é chantageada pelos assassinos: não pode revelar sobre o assassinato do Ministro que será durante o concerto no teatro Royal Albert Hall. A música faz o papel de abafar o outro som, o som do tiro. Assim, Josephine fica naquele espaço à espera e, a única opção que lhe ocorre é gritar; pode dessa maneira, desviar a atenção daquele que vai acionar o tiro. A cada toque do instrumento musical, um tempo angustiante se estende num dado espaço a provocar o suspense.

Neste filme é apresentado um exemplo de espaço interior a partir do “desequilíbrio das energias dos sujeitos,” é destacada a cena crucial em que a personagem Josephine se vê angustiada, com enorme dor interior pelo filho sequestrado. Neste

momento, a câmara enquadra Joe a cantar, quanto mais alto sua voz entoa a canção, sente que pode ser ouvida pelo filho. Há um grande suspense na sala do teatro. Observa-se que mesmo com todo o poder de sua voz há um desequilíbrio de energia.

O espaço do teatro, Royal Albert Hall, impregnado pela música, é um lugar propício para o acontecimento, pois a música a cada instante se torna mais alta, momento especial para disfarçar o disparo da arma de fogo. O suspense instala-se entre o espaço e o tempo em que as ações se realizam. E o momento culminante é quando o toque dos címbalos é interrompido pelo estampido do tiro e, consecutivamente, pelo grito de Josephine.

Segundo Heidegger (200:114):

A angústia deixa-nos suspensos porque ela faz deslizar o ente em sua totalidade. [...] A angústia nos corta a palavra. Pela razão que o ente desliza em seu todo, e assim o nada nos acua, todo dizer é silêncio em face dela. Se é verdade que sob o incomodo do desabrigo da angústia procuramos, muitas vezes, quebrar o vazio do silêncio com palavras quaisquer, ainda isto constitui um testemunho da presença do nada.

Logo, o suspense é o próprio acontecimento que envolve angústia, tensão, ou melhor, a espera fundada nesse género dirigido pela ansiedade é a do imprevisto, a manifestação daquilo que tem nos seus moldes, a prostração dos sujeitos discursivos inseridos em espaços arrasadores.

Em *Vertigo*, o espaço da loja feminina é um espaço revelador porque, como Judy veste roupas idênticas aos trajes de Madeleine, parece não ser mais Judy mas a própria Madeleine. No último traje a vestir, a câmara enquadra Judy ou Madeleine! Scottie proporciona a Judy a oportunidade de vestir fatos elegantes. Porém, a intenção dele é descobrir o que ela esconde.



Figura 146 - Fotograma de Judy, na loja, a vestir fatos iguais aos de Madeleine.

Em *The Birds* (1963), a loja de pássaros é motivo de suspense. Um *travelling* de acompanhamento confirma a entrada da personagem na loja de pássaros. Esse espaço torna-se significativo, por ser lá que as aves estão engaioladas e por ser o local onde Melanie conhece Mitch. A loja de pássaros torna-se o local desencadeador de toda a diegese.



Figura 147 - Fotograma de Melanie a entrar na loja.



Figura 148 - Fotograma de Melanie e Mitch, na loja.

No conto *A Caçada* (Fagundes Telles, 2009a), o espaço da loja de antiguidades possui elementos que remetem para um clima que se aproxima do suspense. A loja como o espaço das casas nos romances, transportam-nos para um constante mistério e suspense. Há também um elo entre a loja e a tapeçaria.

A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros. Uma mariposa levantou voo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas. (Fagundes Telles, 2009a: 67)

O espaço carrega um aspeto de abandono e é palco de um caso inusitado: um homem entra na loja de antiguidades e logo lhe chama atenção um tapete que está estampado na parede, ao fundo do compartimento. Ele começa a observar e reconhece-se

no tapete como se tivesse vivido naquele tempo, naquela cena - de um caçador retesando um arco. O texto todo gira em torno do suspense que propicia a loja e a tapeçaria ao protagonista e ao leitor. O espaço “loja” se transforma no espaço “tapeçaria”. A narrativa conota certa inquietude. O sol apagado transmite uma sensação de angústia; o próprio local, a humidade, a alameda, as folhas cor de brasa ampliam o efeito de suspense que é provocado pela construção do espaço.

O conto confirma o que é dito por Santiago (1998), pois na narrativa está muito explícita a questão dos sentidos: olfato e visão.

Guiada por dedos, lábios, olhos, ouvidos e nariz, que vão à luta e se engrandecem ou se frustram diante de obstáculos intransponíveis, a caligrafia firme do narrador dos contos de Lygia ciceroneia, por sua vez o leitor pelos diversos caminhos e encruzilhadas por onde ele circula e circulam os seres humanos. Com humildade e paciência de colecionador, o narrador elabora para o leitor inventário das sensações, emoções e paixões das personagens, tudo isso com o fim de dar a conhecer a pequena, a ínfima multidão de seres com quem convive e que o cercam, cujo comportamento imprevisível e caótico define e limita, pela cumplicidade, o horizonte do nosso saber. (1998:98-99)

O internato, no romance *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), é um espaço significativo: através dele, Virgínia passa por experiências misteriosas. Percebe-se neste excerto em que a personagem está a se despedir do local, uma elipse temporal que vai sendo esquecida.

- Quer que ajude? Gosto tanto de arrumar malas. Virgínia lançou um olhar à sua companheira de quarto. [...] – Só falta essa, acabo num instante – disse abrindo a mala em cima da cama. Dentro, havia apenas um pequeno maço de cartas atadas com uma fita. – Nem sei mesmo porque guardei estas cartas. (Fagundes Telles, 2008:99)

Marca-se nesta afirmação, o percurso do esquecimento. O internato é na verdade, a terceira casa da personagem Virgínia. Ali obteve apenas uma freira como amiga. A única colega de quarto que se identificava consigo chamava-se Ofélia e foi afastada. Este espaço era também um espaço de suspense, pois ainda não poderia saber o que a esperava. Depois de dois anos no internato recebeu a primeira carta de Natércio para uma viagem que faria com as outras filhas e ela recusou. Após um ano recebeu a segunda carta dele e das duas irmãs. Em *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008) e em *A Morte das Imagens*

(Malheiro, 1986), o internato é sombrio e essa característica afeta inevitavelmente as personagens. A referida obra apresenta: “Lenta panorâmica de largo dormitório onde filmaremos trinta camas, [...] de um dormitório de colégio. *Travelling* depois ao longo das camas da direita para a esquerda, luzindo apenas a brancura dos lençóis.” (Malheiro, 1986:30). Esta sequência narrativa, este olhar de um narrador cinematográfico reforça o protagonismo dos espaços: o quarto do internato é um lugar solitário apesar de possuir tantas camas, o espaço parece vazio, o silêncio se perpetua neste lugar que como diz a protagonista “Será que as freiras veem as cores, Zaida, ou o mundo para elas é como um enorme filme a preto e branco? Às vezes parece que é. Agora, depois de ter visto os quartos, os corredores e tudo isso, pareceu-me mesmo tudo um enorme filme a preto e branco [...]” (*op cit.*: 38).

Que segredos ocultarão os hotéis nos romances e nos filmes analisados? A *Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a) projeta o Hotel Stella Maris. O romance inicia com a narrativa intitulada “Os gafanhotos”. Durante o enlace matrimonial de Luís Alex e Evita, em princípio, parece que todas as atenções se debruçam nos noivos. Porém, o espaço “Hotel” abriga muitas narrativas, assim como o próprio terraço de onde se observam os factos que podem ser entendidos como decorrência da guerra colonial: a morte de vários negros envenenados com álcool metílico, e a morte do noivo. O local proporciona um intenso suspense: em dois dias tudo se passa na Stella Maris. Stella Maris é um espaço protagonista de muitos mistérios. As personagens intrigantes compõem o início do romance. O narrador apresenta um casal que participa da festa do noivo: ele, o capitão Jaime Forza Leal e ela, Helena de Troia. O nome e a beleza da personagem remetem para o mito “Helena de Troia”. Segundo o narrador é “um par singular:”

À primeira vista, a singularidade do par provinha sobretudo dela, pois ele apenas parecia transportar mais condecorações do que seria de admitir num homem da sua idade. Grandalhão. Ela, porém, destacava-se de tudo e de todos – dos objetos, da mesa, da fruta, da pinha dos ananases, de todas as coisas cortadas e perfeitas que ainda ali se encontravam. Destacava-se por ela mesma e pela cabeleira que era constituída por uma espécie de molho audaz de caracóis flutuantes que lhe caíam de todos os lados, como uma cascata cor de cenoura. (Jorge, 2004a:12-13)

No processo narrativo sabe-se que o homem grandalhão é amigo do noivo, seu superior, e ela, a mais bela e mais enigmática de todas as mulheres que compõem a festa. Mas, no hotel, de todos os grandes acontecimentos, o episódio dos negros foi o que mais

chamou a atenção de todos. O espaço, Hotel Stella Maris, põe os seus hóspedes em angústia, em espera, em suspense: esperam os maridos, esperam os oficiais, esperam as novidades da guerra ou a ausência delas. Do seu terraço, vários acontecimentos podem ser vistos ao longe, mas não identificados nem comprovados. Esse argumento é um indício de que o espaço nos propicia ver, mas não distinguir, o teor dos factos. Logo, permanece-se sem saber ao certo o que se passa.

O filme *Vertigo* (1958) apresenta o Hotel Mitrix. Scottie, em conversa com a rececionista acerca da chegada – ou eventual saída – de Madeleine, fica cada vez mais intrigado e baralhado com a desordem temporal e espacial entre Madeleine e Carlota Valdez.



Figura 149 - Fotograma de Scottie e a rececionista.

Na longa-metragem de Hitchcock, as imagens são arquitetadas entre sequências de distintos grupos. Estas imagens funcionam como espaços de tensão e suspense. Na sequência em que Scottie vê a suposta Madeleine no Hotel Mitrix, configura-se uma grande tensão representada por esse espaço (hotel) e o mistério que encerra. Aparentemente, algo de irreal se estabelece neste plano. Nesse momento, nem Scottie nem o espectador conseguem aperceber-se da tremenda realidade (o plano) que aquela irrealidade comporta.

O carro estacionado em frente ao Hotel Mitrix também propicia suspense.



Figura 150 - Fotograma do buquê de flores dentro do carro.

No estacionamento em frente ao hotel, existe um misterioso ramo de flores – já anteriormente visto por Scottie nas mãos da jovem - dentro do carro verde de Madeleine.

Confirma-se, na produção fílmica de Hitchcock, o que Machado (1982) diz sobre o pensamento de Eisenstein.

Segundo Machado (1982: 156):

Para Eisenstein não era a reprodução naturalista do mundo sensível, mas a articulação de imagens entre si, de modo que sua contraposição ultrapassasse a mera evidência dos factos, gerando sentido. A montagem, para ele, tinha por função destruir as aparências do mundo sensível, para em seguida poder reconstituí-lo sob uma ótica nova e penetrante. (...) “A montagem faz nascer uma ideia a partir do choque de dois elementos opostos.”

Esta perspectiva de Eisenstein adequa-se ao trabalho do mestre Hitchcock: ele consegue articular as imagens entre si, os planos são emblemáticos e geram sentidos. A construção e montagem transparecem a visão inovadora de Hitchcock que deseja chamar atenção para o novo, para o ambíguo e para o espaço do suspense.

Em *Psycho* (1960), a personagem Marion chega até a recepção do Bates Motel a solicitar um quarto. O espaço motel é um dos protagonistas do filme que abriga o seu misterioso dono: Norman Bates. A casa ao lado também provoca uma impressão sinistra, principalmente, porque é vista nesta noite chuvosa de nuvens escuras. Norman atende Marion com cordialidade; ela não consegue identificar nada de anormal no rapaz. Mas, o espectador percebe algo estranho nas atitudes dele.



Figura 151 - Fotograma de Norman recebendo Marion.

Após o desaparecimento de Marion, o detetive e Lila vão até ao motel fazer várias perguntas a Norman que começa a contradizer-se em algumas das respostas.



Figura 152 - Fotograma do detetive, Sam e Lila.



Figura 153 - Fotograma - O detetive em frente ao motel.

O espaço é mais uma vez desencadeador de suspense. O Bates Motel é um casarão velho com várias janelas deterioradas pelo tempo, num local distante, com uma parca iluminação numa noite escura, o que dá um tom ainda mais sinistro. Este espaço desperta mais interesse no detetive: agora, mais do que nunca, quer saber o que aconteceu com Marion, naquele espaço tão intrigante quanto seu dono.



Figura 154 - Fotograma de Sam, Lila e Norman, na recepção do motel.

A ansiedade é detetada, tanto por parte do espectador, como das duas personagens que estão na expectativa de desvendar o que aconteceu com Marion.



Figura 155 - Fotograma do Bates Motel.

O alto da colina, a casa de estilo gótico e o Motel Bates são lugares especiais para o discurso fílmico que visa transmitir ao espectador um momento de suspense. Segundo Cristóbal (2008), a atmosfera que Hitchcock precisa para compor o filme é o espaço da colina. O espaço torna-se imprescindível para a criação emotiva do suspense:

Norman Bates vive com su madre em uma casona gótica em li alto de uma colina (“Elegí esta casa, dice Hitchcock, y este motel porque me di cuenta de que la historia no produciría el mismo efecto com um bungalow corriente; este estilo de arquitetura iba muy bien com la atmosfera que debería tener”) que domina el motel que se encuentra em uma pequena ilanura a la altura de la carretera. (Cristóbal, 2008:146)

O Cais das Merendas (Jorge, 2002) é um romance protagonizado por toda uma comunidade. O enredo trata de amigos, moradores do sítio da Redonda, escolhidos para trabalhar no Hotel Alguergue situado na Praia das Divícias. A razão do nome Alguergue “provinha duma pedra achada pelo acaso de uma enxadada mais funda de cavador na busca de aguidões para o canudo”. (Jorge, 2002:44) Já o senhor Augusto Folhas disse-lhe que “foi escolhido Alguergue porque o som do corpo da palavra era capaz de lembrar um rei vizir de lábio muito grosso e virilidade muito tesa.” (*op cit.*:45)

O primeiro a ser contratado para trabalhar no hotel é Sebastião Guerreiro, uma espécie de chefe de todos. O romance aponta para a aculturação do povo daquele lugar, pois começam a usar do linguajar francês e inglês, deixando de lado as suas raízes linguísticas. Eles tentam integrar-se no espírito, aparentemente mais modernos e mais viável das várias “merendas” que passam a ser chamadas de *parties*. A narrativa é marcada pelos *flashbacks*, todas as personagens rememoram o passado e, cada uma à sua maneira, revivem os velhos tempos. E, nessa mudança de vida, de costumes e de pensamentos, as dúvidas, as incertezas e as inaptações começam a surgir. Rosária não consegue entrar nesse novo olhar sobre o mundo. Um mundo que se representa através de um hotel.

2.2 FORA DAS QUATRO PAREDES: SUSPENSE E ESPAÇO ABERTO

O filme *Vertigo* (1958) apresenta, ao longo da diegese, o cemitério que passa a ser um espaço de suspense. Há um segredo ligado ao nome gravado na lápide. Hitchcock enquadra o túmulo. Logo, a câmara num *zoom* focaliza a lápide com o nome Carlota Valdez. Esse plano pode ser comparado ao plano narrativo do conto *Venha Ver o Pôr-do-Sol*, de Lygia Fagundes Telles (2002a); o narrador cinematográfico aumenta o *zoom* sobre a lápide e a personagem Raquel lê o nome, “Maria Emília, nascida em vinte de maio de mil oitocentos e falecida...”. (Fagundes Telles, 2002a:33)



Figura 156 - Fotograma da Sepultura de Carlota Valdez.

O espaço de suspense está presente tanto no filme como no conto. Porém, em *Vertigo* apresentam-se pistas do possível segredo que envolve Madeleine e Carlota Valdez e no conto *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (Fagunde Telles, 2002a) o segredo vem à tona no momento que a personagem Raquel visualiza a data de nascimento de Maria Emília.

No referido conto, o espaço exterior e interior é importante no processo narrativo. O externo transmite a sensação de liberdade e o interno de aprisionamento. Psicologicamente, os dois espaços são íntimos, como afirma Bachelard.

O ser é sucessivamente condensação, que se dispersa explodindo, e dispersão que reflui para um centro. O exterior e o interior são ambos íntimos [...] Por vezes, é estando fora de si que o ser experimenta consistências. Por vezes, também, ele está, poderíamos dizer, encerrado no exterior. (Bachelard, 2008: 221 -218)

Nessa ótica, os dois espaços completam-se. No conto, o espaço cemitério é aberto ao público mas fecha-se no momento que a intenção é de aprisionamento.

Segundo Lins (1976: 79), trata-se de um “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente”. O autor reforça que “ [...] os atos da personagem [...] vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (*op cit.*: 84). Percebe-se que o ato dissimulado de Ricardo, quando combina um encontro com sua ex-namorada no cemitério, faz com que esse local surja enigmático, como se o espaço heterotópico (cemitério) nascesse das atitudes da personagem, e com ela, se tornasse enigmático. Nessa perspectiva, o espaço nasce pela ambientação (Lins, 1976).

O espaço narrado provoca suspense, tudo parece tão deprimente, mas para Ricardo há um encanto naquele abandono. A arte apresenta, no feio, a beleza e para a personagem, aquele espaço é identificado como o local da morte perfeita. Percebe-se que há menção a uma possível vingança no plano arquitetado por Ricardo. O cemitério recria-se como o espaço que desencadeia o suspense no decorrer de toda a narrativa.

A espacialidade heterotópica “tem o poder de justapor, em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (Foucault, 2001: 418). O cemitério é um espaço heterotópico, propício para a realização da ação pensada por Ricardo. O que o leva para o encontro com sua ex-namorada no cemitério é sua própria condição de rejeitado, trocado por outro homem. Esse espaço é “favorável” a qualquer ação que a personagem ache possível realizar, num local distante, longe do contacto com outras pessoas, a não ser ele mesmo e a ex-namorada.

Em *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (Fagundes Telles, 2002a), a personagem Ricardo, depois de prender sua amada, já não tem o mesmo semblante, “Já não sorria. Estava sério, os olhos diminuídos [...] Boa noite, meu anjo. [...] – Não! [...] Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes a de um animal”. (*op cit.*: 94).

O espaço cemitério torna-se o local ideal para a realização da vingança de Ricardo, pois o lugar, para além de propiciar um grande ambiente de ansiedade e expectativa, abafou os gritos de Raquel e de seu próprio algoz que, outrora perturbado, agora se encontra satisfeito.

A capela do cemitério no referido conto como a capela em que está o menino sequestrado no filme *The Man Who Knew Too Much* (1956) são espaços de suspense e de angústia: no filme projeta-se a luta da mãe e do pai na busca do filho e no conto projeta-se a angústia de Raquel.

Depois de Raquel e Ricardo terem andado muito pelos longos corredores do cemitério, espaço angustiante para um encontro, chegam à capelinha, onde Raquel ficará

presa. A descrição é muito detalhada, um momento protagonizado única e exclusivamente pelo espaço:

[...] A estreita porta rangeu quando ele a abriu de par em par. A luz invadiu um cubículo de paredes enegrecidas, cheias de estrias de antigas goteiras. No centro do cubículo, um altar meio dismantelado, coberto por uma toalha que adquirira a cor do tempo. Dois vasos de desbotada opalina ladeavam um tosco crucifixo de madeira. Entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias já rompidas, pendendo como farrapos de um manto que alguém colocara sobre os ombros do Cristo. Na parede lateral, à direita da porta, uma portinhola de ferro dando acesso para uma escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba. (Fagundes Telles, 2002a: 91).

A capela propicia o suspense, pois o espaço é intrigante e transmite má impressão; o próprio ranger da porta já anuncia mistério. Por meio da descrição do narrador, percebe-se cada ângulo do local. Os espaços sempre estão a rondar as narrativas e a provocar o suspense.

Em *The Man Who Knew Too Much*, a câmara enquadra Josephine à porta da capela antes do encontro com Ben.



Figura 157 - Fotograma de Josephine em frente à capela.



Figura 158 - Fotograma de Ben e Josephine.

A capela transmite certo desconforto para Josephine, pois está em frente a um lugar que ainda lhe vai causar muitas surpresas: pode ali desvendar o paradeiro de seu filho Hank. O olhar de Ben, frente à capela, procura incessantemente algum vestígio que indique o possível paradeiro de Hank. O interior da capela é um espaço onde o plano de morte é revelado, a objetiva aumenta o *zoom* e focaliza o casal Mackenna ao fundo da capela, disfarçados com os livrinhos de orações e, em seguida, o suposto pastor e sua mulher. Ambrose Chappell é na verdade, um espaço e não uma pessoa. E isso continua a provocar grande suspense. Nesse local, revela-se o verdadeiro caráter do pastor e de sua mulher.



Figura 159 - Fotograma de Ben e Josephine durante a cerimónia religiosa.

O suposto pastor e a mulher fogem com o menino para outro sítio. Apresenta-se mais uma prova de que a capela é um espaço de suspense, pois, no momento em que chegam os polícias, não há mais ninguém no local e o depoimento de Josephine é completamente desacreditado.



Figura 160 - Fotograma de Josephine e os polícias.

A angústia adensa-se para a personagem e para o espectador, a personagem sente-se desprotegida, insegura, não sabe como agir perante a situação que se apresenta.

Nos contos de Lygia Fagundes Telles, Lídia Jorge e Helena Malheiro, encontram-se jardins como espaços de lembranças, de harmonia, de reflexão e de suspense.

No romance *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015), na América, Luís conseguiu aquietar o sentimento em relação ao passado, mas somente por uns tempos: “Aluguei uma casa sem história no Valley, com um pequeno jardim e portadas de madeira brancas, pus uma mesa com cadeiras” (Malheiro, 2015:55). Percebemos que Luís quer um lugar de paz, e o jardim é um indício de que poderá recuperar a harmonia perdida. Confirma-se assim a ideia de que:

O jardim, literal e metaforicamente, é ainda a representação do espaço ideal; esse é ainda um local onde o diálogo entre a naturalidade e a abstração materializa a condição humana. É, em suma, um local que dirige o olhar para a generosidade da terra: para a beleza e para o fruto. (Alves, 2006, p. 21)

A personagem retoma a sua atividade de outrora e o espaço Sunset Gallery torna-se um marco importante para ele. O expressionismo apoderou-se de sua arte e sua veia artística expressa a subjetividade. O espaço da galeria é um espaço de recomeço, de renovação, mas que provoca o suspense. Comprova-se o espaço do suspense com o próprio depoimento de Luís que diz sentir algo estranho em seus quadros, manchas que não havia percebido anteriormente.

No decorrer da narrativa apresenta-se sempre uma menção ao cinema. O narrador aponta a “casa do Jim no alto de Beverly Hills. O Jim era um produtor de cinema amigo do Luís. Tinha uma casa enorme, de um só piso, ao belo estilo americano, confortável e luxuosa com todos os quartos a darem para um jardim lindo com uma piscina oval no meio” (Malheiro, 2015:35). Observa-se que em todas as casas há um jardim. Os jardins são espaços de tranquilidade e reflexão, mesmo que, em certos momentos, transmitam mistério e dúvida.

As rememorações são constantes na narrativa. O cheiro das plantas tropicais de Beverly Hills é o mesmo cheiro que Ana sentiu, quando foi ao Rio de Janeiro. Percebe-se que os espaços são fundamentais em todo o reflexivo das personagens:

Um cheiro de terra, esfuziante e húmido, um cheiro doce, um cheiro a plantas e a frutos, tão sensual que me faz sentir corpo e terra e plantas também, numa mistura

onde não se distingue uma coisa da outra sendo aqui também uma coisa sempre o prolongamento da outra e tudo sempre assim por nós adentro numa fusão de sensações e de elementos que me entenece e inebria ao mesmo tempo. (Malheiro, 2015:45)

Em *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), o narrador demonstra todos os sentimentos possíveis passados por Virgínia e percebe-se que os espaços que percorreu a protagonista sempre provocaram o suspense.

O espaço – jardim - é nomeado como um espaço de lembranças e de suspense, muitas narrativas por ali se desenvolveram. Virgínia e Letícia encontram-se no jardim do casarão. Confirma-se a ideia de Bachelard sobre os jardins. “Deem-nos o jardim e o prado, a ribanceira e a floresta, e reviveremos as nossas primeiras aventuras”. (2008:207)

Virgínia protagoniza essa peculiaridade narrativa do espaço jardim - “Lentamente Virgínia voltou-se para o gramado. Agora a ciranda de anões mergulhava na escuridão. Ali estavam os cinco de mãos dadas, Conrado, Otávia, Bruna, Afonso e Letícia” (Fagundes Telles, 2008:121). Aparece então, à imagem e expressão de tudo; ela não fazia parte da ciranda. O tempo trouxe-a de volta, mas a situação era a mesma, continuava solitária. Porém, Letícia “foi a primeira a lhe oferecer um lugar na roda” (Fagundes Telles, 2008: 122). A ciranda pode ser comparada a mandala (círculo em Sânscrito), que, segundo Jung (1984) é um símbolo que tem por objetivo unir o indivíduo com si mesmo proporcionando o equilíbrio. Dahlke (1985) afirma que:

Foi sobretudo Jung quem, nos tempos modernos da nossa cultura, ocupou-se com as mandalas e descobriu que elas surgem como imagens interiores espontâneas, particularmente em situações críticas de caos interior; e são, por assim dizer, uma tendência autocurativa da alma. (1985:48)

Para a personagem Virgínia, a ciranda (círculo), inconscientemente é uma tentativa de união, de resgate ao elo perdido. É, segundo Jung (1984), simbolicamente a ligação consciente e inconscientemente, a totalidade da psique. Percebe-se que a literatura, como obra de arte, não deixa de visitar a filosofia, a pintura, o cinema, a psicologia, a psicanálise com o intuito de humanizar as suas personagens, apresentando-as como o mais verosímeis possível.

A ciranda também significa dança e união. Para Ramos (1998: 23):

Em uma estrutura circular, todos os pontos giram em torno de um centro e estão à mesma distância dele, facto que confere a esse símbolo qualidade igualdade de unidade. Da mesma forma, dançar em círculo nela todos os indivíduos eliminando a hierarquia e permitindo que, através do olhar, todos se reconheçam como participantes igualmente valiosos nessa configuração.

No romance, a personagem Virgínia, não se reconhece como participante da ciranda. Ela foi deixada de lado e lutou muito para participar deste espaço, na casa de Natércio. Porém descobriu que tudo era artificial e que seus participantes não eram felizes. E é nesse espaço de jardim, representado na ciranda que Virgínia encontra a sua própria identificação.

Em *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015), confirma-se o espaço de muitas vozes que não querem calar, vozes que questionam os seus próprios atos e estão suspensas lutando contra o tempo, contra a demora do devir. Os dois protagonistas esperam respostas. A voz feminina se apodera da narrativa novamente:

Ainda não consegui ir ao jardim. Nem de dia, nem de noite. O medo apodera-se de mim, uma angústia desconfortável de poder ver o que não quero, de sentir aquele fio, aquela linha reta muito ténue que eu sei que existe e que facilmente poderá surgir, ligando os seus olhos aos meus no meio do dia ou da noite. (Malheiro, 2015: 24)

Segundo Chevalier & Gheerbrant (2005:513), “O jardim é um símbolo de reflexão por oposição à espontaneidade, da ordem por oposição à desordem, da consciência por oposição ao inconsciente.”

Na linha de pensamento de Chevalier, o jardim torna-se, para Ana, o espaço de oposição que amedronta porque lá pode rever o passado que pretende deixar para trás; mesmo assim, inconscientemente ainda quer revê-lo.

Em *Rear Window* (1954), o jardim estabelece um mistério com a morte do cão e da esposa de Thorwald, análogo aos romances em que o jardim proporciona suspense relacionado com esperas. As personagens sentem-se em suspense, angustiadas a rememorar o passado e a antever o futuro.



Figura 161 - Fotograma do jardim intacto.

O espaço do jardim instiga curiosidade. A objetiva percorre a área e, num *zoom*, mostra que o jardim está perfeito. Num plano posterior, vamos perceber que houve uma diferença na disposição das flores.

Truffaut (2004) mostra o suspense como papel importante que se encontra na filmografia de Hitchcock.

A arte de criar o suspense é ao mesmo tempo a de botar o público “por dentro da jogada”, fazendo-o participar do filme. Nesse terreno do espetáculo, um filme não é mais um jogo que se joga a dois e sim a três e o suspense [...] transforma-se em um elemento poético, já que seu objetivo é nos emocionar mais, é levar nosso coração a bater mais forte. (Truffaut, 2004: 26)

Em *Rear Window*, essa perspectiva de Hitchcock é bem clara. O suspense proporciona grande emoção. Confirma-se esta ótica de Hitchcock com a concepção de Jacobs (2007:285) de que “a emoção é um ingrediente essencial para o suspense”. Os espaços conferem, através do mistério do fora de campo, uma carga de suspense, tanto às personagens, como ao espectador.

A câmara enquadra Thorwald a cavar o jardim, uma atitude que impressiona Jeff. Qual seria o motivo dele estar a cavar o jardim, que segredo oculta neste espaço? Esta interrogação permanece na mente de Jeff.



Figura 162 - Fotograma dos prédios vizinhos do de Jeff.

O fotógrafo, como um bom investigador, observa cada espaço da vizinhança: o jardim, as janelas de cada apartamento e o cãozinho a escavar o jardim. A escavação é motivo de suspeita. O suspense aumenta com a morte do cão. A câmara enquadra o cãozinho morto no jardim e Thorwald à porta do prédio.



Figura 163 - Fotograma de Thorwald e o cão.



Figura 164 - Fotograma do cão morto ao lado das flores.



Figura 165 - Fotograma do casal dono do cão.

As suspeitas intensificam-se em relação a Thorwald. O que está enterrado naquele jardim? A câmara aumenta o *zoom* em direção ao casal que está na varanda. Em instantes visualizam o cão de estimação morto, os dois gritam assustados com a cena que presenciam. Num segundo plano, eles recolhem o cãozinho sem vida do pátio. A câmara

enquadra Lisa e a fisioterapeuta que depois da morte do cão, decidem cavar o jardim. Elas parecem impressionadas com o desenrolar dos episódios ligados ao vizinho Lars Thorwald. O jardim passa a ser um espaço de suspense, o qual talvez guarde o corpo da esposa do suspeito. As duas mulheres passam a acreditar nas desconfianças de Jeff. Elas como boas investigadoras vão encontrar uma maneira de desvendar o que está por trás da janela de Thorwald, que não pode ser visto por ninguém.



Figura 166 - Fotograma de Stella a cavar o jardim.

O mistério percorre os espaços da vizinhança, o cão perscrutava espaços que não poderiam ser descobertos: talvez por isso tivesse sido morto. A suspeita é de que Anna Thorwald (Irene Winston) estivesse enterrada no jardim.

Os bosques, tal como os jardins, também percorrem a narrativa e despertam suspense. No filme *Vertigo* (1958), o bosque apresenta momentos de mistério, assim como no conto *A Caçada* (Fagundes Telles, 2009a) onde a personagem encontra, na casa de antiguidades, um quadro com a pintura de um bosque e metaforicamente se vê imbricada na pintura.

[...] Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu – conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio húmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirava aquele mesmo vapor, que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? (Fagundes Telles, 2009a:69)

Observa-se, no excerto transcrito, que a visão da tapeçaria, esse espaço, se transforma num sentimento inquietante que percorre a alma da personagem e provoca o suspense na narrativa. Neste outro excerto de *A Caçada* a inquietação aumenta: “viu-se

enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. Apalpou o queixo. Sou um caçador? Mas ao invés da barba encontrou a viscosidade do sangue.” (Fagundes Telles, 2009a: 27)

As sensações sentidas pela personagem aceleram a ideia de suspense. O espaço, (bosque) leva a personagem ao delírio, ela não distingue o real do sonho.

Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados na lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... [...] Veria sangue o lábio gretado. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor! [...] E rolou encolhido, as mãos apertando o coração. (Fagundes Telles, 2009a:72)

Metaforicamente, a personagem sentiu o bosque nas suas entranhas. No filme *Vertigo* (1958), o bosque também indica um espaço de suspense. Repleto de sequoias, torna-se ao mesmo tempo, um espaço de dúvida e de revelação. Dúvida acerca de duas mulheres e de dois tempos e revelação de sentimentos adormecidos de amor e de medo. De acordo com Duncan (2003:155):

O momento chave deste filme extraordinário é aquele em que Scottie e Madeleine admiram as sequoias. No corte transversal do tronco de uma velha árvore, veem-se diversas etiquetas que mostram que a história se repete numa sucessão de guerras e tratados. É então que ficamos a saber, que sequoia significa “sempre verde, perene”, e que Hitchcock a utiliza como uma Pedra de Roseta. Quando vemos Madeleine pela primeira vez e, mais tarde, vemos Judy Barton, ela estava vestida de verde e de perfil. Madeleine conduz um carro verde e o verde de uma luz de néon inunda Judy quando ela se transforma de novo em Madeleine.

A sequoia é uma árvore majestosa, eterna, inextinguível; assim sendo conceituada, estará sempre verde. Logo, o verde significa que Madeleine vai permanecer na memória sempre ali, viva, “perene”, mesmo que seja no corpo de Judy.

O *travelling* de acompanhamento regista o trajeto de Madeleine e Scottie no bosque, o espaço sugere certo mistério e as árvores parecem preservar o clima de suspense

que o espaço proporciona. Um lugar tranquilo, sereno e ao mesmo tempo instigador de algo secreto. O casal passeia e Madeleine desaparece e reaparece entre as árvores; o espaço propicia a sensação de sobrenatural; Scottie sente-se intrigado e o espectador, em alguns momentos, passa a acreditar no sobrenatural. Ele promete ajudá-la porque acredita que está possuída pelo espírito de Carlota Valdez. O bosque também passa a ser o espaço de um certo encantamento amoroso entre eles.



Figura 167 - Fotograma de Madeleine a andar pelo bosque.



Figura 168 - Fotograma de Madeleine atrás das árvores.

A câmara enquadra de um modo geral o bosque, que passa a transmitir, certo mistério. Um *travelling* capta a imagem de Madeleine entre as árvores, outro plano focaliza Scottie que parece surpreso com o desaparecimento da personagem, como se aquele espaço a engolissem. Em seguida, Madeleine reaparece atrás de uma sequoia. Jeff procura Madeleine numa sequência de suspense.

No mesmo filme, a florista traduz uma nova situação, o espaço provoca uma suspeita, o filme sugere questionamentos: qual a intenção desta compra? Para quem compra Madeleine as flores?



Figura 169 - Fotograma de Madeleine percorrendo a loja de flores.



Figura 170 - Fotograma de Scottie observando Madeleine à entrada da florista.

As referências fílmicas percorrem as páginas do romance *O Cais das Merendas* (Jorge, 2002). O excerto abaixo demonstra a semelhança:

Das copas dos pinheiros desprendiam-se uma chuva de gotas, o sol brilhante depois da poalha de água, e Sebastianito parava de vez em quando, remordendo a vida interior, por uma vontade de amear uns tostões [...] e meter-se num avião, como às vezes Marlon Brando fazia, senhores. [...] Tinha visto tanta volta o mundo dar nos filmes, as pessoas encontrarem-se definitivamente depois de perdidas. [...] Miss Laura pertencia ao grupo de pessoas que no sentimento eram passarinhos no voo. [...] O folhas até lhe chamara o Epaminondas do amor naquela tarde. (Jorge, 2002:132 -133)

O romance faz menção ao cinema e a própria narrativa se assemelha ao plano de um filme. A objetiva aproxima-se das árvores e aumenta o *zoom* na copa dos pinheiros onde se vê uma chuva de gotas em contraste com o brilho do sol. Acontece um *travelling para trás*¹⁶ e a imagem de Sebastianito é enquadrada pelo realizador mostrando o seu rosto repleto de angústia. Lídia Jorge compara algumas das suas personagens a atores e atrizes

¹⁶ No documento fílmico, constata-se exemplos do travelling para trás, projetando um afastamento gradual em relação ao objeto, traduzindo a conclusão, o distanciamento no espaço, o acompanhamento de uma personagem que avança e cujo rosto deve estar sempre visível, o afastamento, o desprendimento moral, a impressão de solidão, de desânimo ou impotência. (Oliveira, 2007:157-158)

de filmes famosos. No excerto acima Sebastião, ele mesmo, se acha um Marlon Brando e o Folhas o chama de Epaminondas do amor.

O espaço externo está sempre a transmitir uma pitada de suspense. A imagem dos gafanhotos, em *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a), assim como os pássaros no filme *The Birds* (1963), transmitem suspense. Um bando de pássaros surge repentinamente. Em princípio, observa-se que Hitchcock procura mostrar os pássaros como seres pacíficos, mas no decorrer das várias aparições, sua estratégia se modifica e ele apresenta os pássaros como ameaça: assim se tornam, impressionantes e enigmáticos, os gafanhotos em Lídia Jorge. O que corrobora a noção de Deavel (*apud* Baggett & Drumin, 2008:283) de que a estratégia de Hitchcock para manter o suspense, parte da normalidade.

Os seres humanos partem do princípio de que o nosso mundo social e o mundo natural são todos coerentes. Assumimos que operam segundo padrões consistentes de causa e efeito – que há razões para as coisas acontecerem. Assumimos ainda que esses padrões e razões são cognoscíveis. O truque dos filmes de suspense de Hitchcock é assumir e depois minar estas suposições epistemológicas gerais.

Tanto no romance *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a), como no filme *The Birds* (1963), essa concepção de Deavel parece aceitável, sendo pássaros e gafanhotos, animais livres, normais e estando num espaço externo, não tem porque considerá-los perigosos. Porém, quando essa verdade é negada surge o suspense.

As aves estão em toda a parte; Bodega Bay torna-se a sua casa. A festa de aniversário de Cathy é realizada no pátio da casa ao ar livre, outro cenário de suspense. A câmara acompanha a mãe de Cathy com o bolo, as crianças a correr, mais uma vez, num espaço livre onde surgem intensos bandos de aves. A câmara focaliza o rosto expressivo da professora Annie a observar a investida dos pássaros.



Figura 171 - Fotograma de Lydia e Annie.



Figura 172 - Fotograma da festa de aniversário de Cathy.



Figura 173 - Fotograma das crianças fugindo dos pássaros.



Figura 174 - Fotograma de Cathy a ser atacada por um pássaro.

Nos dois fotogramas anteriormente apresentados, o espaço exterior, mais uma vez provoca o medo, a incerteza, a ansiedade tão inerentes à construção do suspense.

Melanie espera por Cathy no pátio da escola: num espaço aberto, repentinamente, começam a aparecer muitos pássaros, que se unem empoleirados numa estrutura. A câmara acompanha os milhares de pássaros a invadir o pátio da escola.



Figura 175 - Fotograma de Melanie no pátio da escola.



Figura 176 - Figura 177 - Fotograma dos pássaros empoleirados nos brinquedos da escola.



Figura 178 - Fotograma de Melanie e dos alunos a fugir.



Figura 179 - Fotograma dos alunos apavorados.

A professora, as crianças e Melanie fogem apavoradas. Parece que realmente os pássaros estão a perseguir os humanos, como foram e ainda são perseguidos e aprisionados por estes. A ornitóloga Bundy (Ethel Griffies) não aceita o que conta Melanie; diz ela, que os pássaros não fazem mal a ninguém; o bêbado diz que está chegando o fim do mundo; a senhora dona de casa acusa Melanie do ataque. De acordo com Smith (2000:140), “a racionalidade não serve de nada para a compreensão do inexplicável e do misterioso”. Hitchcock deixa as suas personagens em suspense, assim como o espectador, na espera de uma resposta que explique porque é que, num espaço aberto, os pássaros atacam.

Numa bomba de gasolina, um funcionário é atacado por uma ave. Ele cai com a mangueira da gasolina na mão, um cliente risca um fósforo para acender o cigarro, o fósforo cai sobre o combustível, o posto passa a ser um espaço de intenso suspense. O *zoom* enquadra o combustível que escorre sobre o chão e em seguida a objetiva focaliza o alastramento do fogo.



Figura 180 - Fotograma do posto de combustível.



Figura 181 - Fotograma do fogo a alastrar pela praça.

Os espaços externos em Bodega Bay passam a ser uma alavanca de suspense. Os bandos de aves furiosas invadem todo o espaço exterior, totalmente desprotegido.



Figura 182 - Fotograma de Annie morta em frente a casa. (Fotografia de cena)



Figura 183 - Fotograma de Cathy chorando a morte de Annie.

Segundo Coutinho (1993:23), “o espaço tem como funções principais situar as ações das personagens e estabelecer com eles uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer, sofrendo eventuais transformações provocadas pelas personagens”. Nesta perspectiva, confirma-se que o espaço estabeleceu interação entre as personagens e, principalmente provocou suspense. Um exemplo a ser referido é o comportamento da personagem Lydia mãe de Mich, que, com o episódio dos pássaros e o convívio com Melanie se tornou uma mulher terna e maleável. O ataque dos pássaros questiona a relação entre as personagens e a possibilidade de evolução do caráter de cada uma.

A cidade é atacada pelas aves e todos passam a acreditar em Melanie, inclusive a polícia. O espaço, Bodega Bay é atacado desde a chegada de Melanie. Todos os espaços (barco em que estava Melanie, o barco do pescador, casa de Annie, festa de aniversário de Cathy, escola, a fazenda de Fawcett, o centro da cidade, a casa de Mitch) são atacados inesperadamente. São, em termos de verosimilhança, ataques altamente improváveis. É a quebra dessa probabilidade que constitui a gênese do suspense neste filme.

Em *Psycho* (1960), também o espaço interno como o externo causam suspense. No caso da morte de Marion, porém, há uma diferença: não são os pássaros a matá-la, mas um ser humano.



Figura 184 - Fotograma de Norman carregando o corpo até ao carro.

Na sequência dos planos, a câmara enquadra o carro à espera do corpo de Marion e Norman parece carregar um objeto qualquer e não um cadáver. A partir desse crime, o espectador pode ter pistas, o espaço, “Bates” é estranho, o dono singular, a história não é muito comum. O suspense cresce mais ainda quando se iniciam as buscas de Marion. Percebe-se que o local abriga segredos. Retomando ao que diz Norman, de que a mãe é “inofensiva” como os pássaros empalhados, paira certa dúvida em relação a Norman.

Em *Rear Window* (1954), Thorwald sai do seu apartamento, encontra-se com um estranho e passam a dialogar, na rua, em frente aos prédios.



Figura 185 - Fotograma de Thorwald, na rua, com um estranho.

O espaço externo propicia o suspense. Uma vez que Thorwald se encontra com uma pessoa que não faz parte da vizinhança. Jeff permanece intrigado. O fotógrafo insiste em querer desvendar o que se passou naquele espaço escondido atrás das janelas.

Em *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a), o espaço onde se realizou a batalha também provoca suspense. Por meio das fotografias, espaços longínquos inscritos no papel, Evita descobre todas as atrocidades contra os negros realizadas pelos alferes, capitães, comandantes e coronéis que participavam da guerra.

Segundo Borges Filho (2007:37), no texto literário “o espaço não somente explicita o que é ou será a personagem. Muitas vezes, o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira.” Deteta-se essa atitude na personagem Luís Alex, que participa da guerra e aproveita a situação deprimente que se encontra, para praticar atrocidades. E a mudança operada nas atitudes e nas convicções da personagem provoca um intenso suspense e incerteza em Evita. O seu noivo mudou de uma forma atroz.

O espaço onde acontece a “guerra” transforma as ações de seus personagens. Tudo nesse espaço conspira para o mal, é como se não houvesse alternativa, senão matar e mostrar, com essa prática, o poder. E os que estão do outro lado detetam o quanto o espaço “guerra” pode proporcionar o suspense, pois dele se espera ansiosamente saber toda a verdade acerca da guerra. Um exemplo disso está nas fotos que são mostradas a Evita por Helena de Troia. No instante da exposição dessas fotos a personagem Evita está em suspense atraída pelo que poderá descobrir em poucos instantes.

Em *The Man Who Knew Too Much* (1956), percebe-se que os espaços abertos como os fechados propiciam o suspense. A praça em Marrocos vai adensar o mistério sobre a identidade do francês.



Figura 186 - Fotograma de um mercado aberto em Marrocos.



Figura 187 - Fotograma dos casais e Hank, no mercado.

O espaço livre, e neste caso, completamente submerso num mar de gente provoca muita tensão e suspense. Um tumulto acontece, muita gente correndo. O casal Mackenna com o filho e os Drayton são testemunhas do tumulto e curiosos ficam no local. Para surpresa deles, o homem que aparece a correr vai ao encontro de Ben. Hitchcock com sua objetiva enquadra o mercado, e na sequência, a câmara recua, aproxima e num *zoom* focaliza o francês apunhalado nos braços de Ben, ele está vestido como um muçulmano, disfarça sua identidade com a pele pintada de escuro.



Figura 188 - Fotograma do francês apunhalado.



Figura 189 - Fotograma de Ben com o francês.

O mercado aberto torna-se, portanto, um espaço de suspense, onde os grupos de ação tomam rumo. O nome Ambrose Chappell também passa a ser um enigma a decifrar.



Figura 190 - Fotograma de Ben ouvindo as últimas palavras do francês.

O francês avisa do possível assassinato do primeiro-ministro e pede para Ben procurar Ambrose Chappell. Após esse momento, Ben descobre que o filho não está no hotel com a senhora Drayton.

O romance *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a) traz em suspense todos os murmúrios transmitidos pela guerra. A narradora protagonista dá detalhes do episódio da chegada do capitão Forza Leal a casa; em princípio, a queima das fotografias comprometedoras apaga um passado que desconsertou tanto a personagem Evita como a própria Helena. Uma queima simbólica comparada com a queima da mansão Manderley em Rebecca que apagou, de vez, a lembrança da primeira dona. Em *O Dia dos Prodígios* (Jorge, 2010), o suspense é construído em função do espaço e da espera. Todos em Vilamaninhos permanecem à espera de algo a acrescentar às suas vidas. Segundo Magalhães (1987:463), a narrativa:

Tem uma atmosfera, um ambiente que é não só o contexto da história, mas simultaneamente texto, na medida em que não só funciona como enquadramento da

ação, como é sobretudo determinante dela; todo o ambiente é, em si, provocador dessa espera subterrânea no inconsciente coletivo e na alma de cada um; provocador ainda dessa abertura e um tempo de <<prodígios>> em que todos acreditam. Trata-se de um ambiente saborosamente mediterrâneo, mas interior, de Serra Algarvia de amendoeiras e alfarrobeiras, com estradas poeirentas e de alcatrão <<puído>>.

O romance representa este espaço externo, onde tudo pode acontecer decorrente da “espera” que permanece em cada personagem. O espaço é um elemento de suma importância na narrativa. Todas as personagens vivem o ambiente de lembranças e de esperanças no que há-de vir.

No romance de Lídia Jorge *O Dia dos Prodígios* (2010) apresenta-se uma peculiaridade romanesca exclusiva que, decorrendo de uma reforma do regionalismo, se define necessariamente por uma característica “descritiva que reabsorve componentes lexicais múltiplas” (Seixo, 1986:216), por uma postura de narração com qualidades “específicas e novas” e por uma ótica “de mundo em que a duplicidade do concreto” (ibid.: 216) e do ilusório, do dia-a-dia e do sonho, do habitual e do insólito, encarada como uma circunstância crítica da vinculação do ser com o mundo.

Para Seixo (1986:216), o *Dia dos Prodígios* é:

Uma ficção que, em linhas gerais, continua o abalo romanesco praticado a partir dos anos cinquenta mas que requer um compromisso reativo quanto ao modo de narrar o texto, retomando aliás, e de acordo com perspectivas de tipo neoclássico por vezes surpreendentes, uma relação com a realidade efetiva, altamente problematizada no plano da mimese.

Vilamaninhos é carregada do imaginário do povo da aldeia, todos acreditam que naquele lugar poderão presenciar factos misteriosos e acreditar na sua verdadeira existência. Encontram-se as personagens submersas num espaço em que as superstições são a base de tudo.

Justifica-se essa ideia do misterioso com a conceção de Todorov (2007:37): “o fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela perceção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados”. Observa-se que, em Lídia Jorge, tanto o espaço como as personagens provocam a sensação do medo e do suspense. Essa conceção também se aplica ao conto de Fagundes Telles *As Formigas* (2002b).

Em *O Dia dos Prodígios* (Jorge, 2010) temos um espaço de superstições. Um exemplo é o caso da cobra que, depois de morta, acaba voando como um dragão alado e em *As Formigas* (Fagundes Telles, 2002b) também é apresentado um facto inusitado: no caso, formigas que aparecem e desaparecem e, supostamente, montam um esqueleto. No excerto selecionado abaixo descreve-se a sala, o quarto, o esqueleto do anão e as formigas.

A saleta era escura, atulhada de móveis velhos, desparelhados. [...] Trouxe nas pontas dos dedos um pequeno crânio de uma brancura de cal. [...] Em compensação, agora a gente podia ver que a roupa de cama não era tão alva assim, alva era a pequena tibia que ela tirou de dentro do caixotinho. [...] No chão, a trilha de formigas mortas era agora uma fita escura que encolheu. (Fagundes Telles, 2002b: 36-38)

Constata-se que o espaço provoca o suspense e, a maneira como é narrado, pode influenciar a imaginação das personagens e a do leitor. Corrobora-se o que diz Iser no que diz respeito à imaginação da personagem e do leitor.

O texto é composto por um mundo que ainda há-de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável... não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto (Iser, 2002:107).

Essa afirmação denuncia uma característica marcante do texto literário: o poder de incitar a imaginação. Esta pode ser capaz de levar o leitor, assim como a própria personagem da ficção, a transgredir e a criar possibilidades múltiplas de entendimento do processo narrativo.

O suspense também se instala no mundo dos medos e das superstições que envolvem a cobra voadora. Todos ansiosos para saber que fim levou a tal víbora. “ [...] As pessoas já não podem encarar o nascer do dia porque suspeitam que haja um ser desconhecido entre as casas” (Jorge, 2010:38). Confirma-se a ideia de que “a angústia deixa-nos suspensos porque ela faz deslizar o ente em sua totalidade [...]”. (Heidegger, 2001:114)

O narrador reforça o pensamento de Pássaro Volante: ao refletir com suas certezas, ele expõe a sua conceção sobre o lugar e sobre a vida.

Quem uma vez não saiu de Vilamaninhos não conheceu nem conhecerá a realidade da terra. É preciso cavalgá-la devagar, ver e descer montes e baixuras para se entender que a viagem abre um véu, e fecha outro véu, atrás, atrás da vista. Atrás da cauda da mula. (Jorge, 2010:36)

O espaço no romance está implicado na construção das personagens. Significa que cada habitante de Vilamaninhos vive o seu próprio lugar. Percebe-se nessas personagens que o espaço alimenta as suas vidas e, esse mesmo espaço cria o suspense. Todos estão na expectativa da chegada de alguém. O lugar é marcado por chegadas e saídas, as pessoas chegam e logo se despedem da aldeia. Vilamaninhos não estabelece ligação com quem chega. Esse lugar produz suspense que se infiltra nas personagens e dessa forma, desenvolve-se a crença na cobra que voa. A curiosidade de saber quem é o estranho passa a fazer parte do espaço, faz com que todos criem a ideia de que Vilamaninhos é um lugar místico.

De acordo com Borges Filho:

O ser humano se relaciona com o espaço circundante através de seus sentidos. Cada um deles estabelece uma relação de distância/proximidade com o espaço. Portanto, efeitos de sentidos importantes são manifestados nessa relação sensorialidade-espaço. (Borges Filho, 2007:169).

A percepção de Borges sobre a relação do ser com o espaço pode ser aplicada às personagens de Vilamaninhos. Todos estabelecem uma ligação de proximidade e também de distância com o espaço em que habitam; uns esperam, outros querem ficar e alguns desejam sair. Assim como, a descrição do narrador sobre a aldeia nos remete a um espaço abandonado que inspira suspense.

Vilamaninhos tem seis braços. Dois são feitos de casas ao longo da estrada que atravessa fita de alcatrão que se esburaca como roupa puída. Primeiro uma nódoa de pedra a emergir do pez, depois uma, duas britas nítidas, apenas aglomeradas. Em seguida uma solta-se, outra, e debaixo dessa outra, outra. E logo a terra à vista como óculo. Vejam a porcaria da estrada. Os outros dois braços são o resto da antiga, da macadamizada, sinuosa e às lombas, como correnteza de telhado mourisco. Sempre o cantoneiro a compor-lhe o saibro. Passava esta a meio do povoado antes da preta, mas agora fica de lado, quando se fala da nova. E as outras duas pontas são o eixo do primitivo caminho. Feito de lajeado e pequenos degraus de pedra, socalcozitos de desnível do tamanho de um nada, onde os pés escapam e as ferraduras das bestas

desferem faísca. Esse é o caminho empedrado, chama-se ladeira, corre de norte a sul e tem a dedada do avô de um dos passados de José Jorge Junior. Todos sabem e dizem que terá ele próprio sozinho desbravado as carrasqueiras com seu alferce de dois dentes, e com ele terá cortado ao meio toda a cobra atravessada na passagem. (Jorge, 2010:79-80)

Percebe-se que esse espaço descrito pelo narrador apresenta Vilamaninhos como o lugar que ficou esquecido e que só seus moradores podem apreciá-lo com seus defeitos e seus mistérios. Lídia Jorge neste romance, mostra que esse espaço é o provocador do suspense, pois lá, as crenças existem na memória de muitos moradores e a aldeia, de certa forma, as preserva como facto importante para a história de Vilamaninhos.

A narrativa minuciosa expõe tudo sobre Vilamaninhos: para o narrador as crenças e a memória do povo e a existência da cobra voadora são estratégias usadas para instaurar o suspense.

No meio do nó uma barriga de terra, lajedo e pó, a venda, a igreja, o armazém de figo, o lagar de azeite, três casas de habitação. Desligadas, mas na sombra uma das outras, apenas pela distância de um suspiro de gente. Mas só a venda abre porque Matilde é dona, e só a casa de José Jorge Júnior está habitada e tem uma palmeira. Nesse recinto se terá digladiado a cobra voadora [...]. (Jorge, 2010: 80)

Os habitantes de Vilamaninhos não participam da vida política, vivem alheios aos acontecimentos que ocorreram durante a guerra. Esse espaço é lugar de alienação, o povo não conhece a situação em que se encontra o país. As pessoas estão presas às suas lides quotidianas. Sem esclarecimentos, vivem sem grandes expectativas. O que se percebe é que a aldeia vem a ser um espaço sagrado para todos.

Os detalhes do lugar são indispensáveis aos moradores; o sopro do vento, a palmeira, a poeira, as pedras, as casa. Tudo está incrustado neste espaço. De acordo com Meining (1979), nossas vidas são afetadas pelos lugares onde vivemos.

A cada paisagem é uma localidade, uma peça individual no infinito mosaico variado de terra. [...] É paisagem como meio ambiente, abraçando tudo o que vivemos no meio, e, portanto, cultiva uma sensibilidade ao detalhe, à textura, cor, todas as nuances de relações visuais, e mais, para o ambiente envolve todos os nossos sentidos, os sons e cheiros e sensação inefável de um lugar. (*op cit.*: 45)

As personagens, segundo o narrador, são passivas, vivem este espaço que conhecem e que lhes basta, principalmente, os mais idosos como a personagem José Jorge Júnior. A análise de Meining identifica um ambiente que envolve esse espaço místico, próprio do suspense. A Aldeia é narrada pela personagem José Jorge Júnior à sua mulher Esperança Teresa.

Tu sabes Esperancinha, que antes dos meus avós isto aqui era um deserto. Só havia ali na curva do rio um moinho velho, onde, de noite, apareciam medos. Neste Sítio onde tu prantas o pé, era mato alto, como nesse tempo havia, com lenha até á cabeça dum homem. O chão de pedras, e por aqui e por ali uma ou outra veredinha, as pessoas viviam além atrás dos cerros além. Neste endireito do meu braço. Chamava-se Vilamurada. Ficava aí a umas três horas de andamento na direção do mar. (Jorge, 2010: 31)

Ficamos a saber que Vilamaninhos era, na sua origem, um espaço que transmitia medos. O suspense sempre fez parte dessa aldeia que proporciona a preservação das crenças e das histórias que as personagens carregam. O espaço toma importância por ser parte do povo e manter viva a cultura.

Configura-se aqui, a concepção de Lotman (1978), que confere um lugar especial ao espaço nas narrativas. Na sua opinião, “os modelos históricos e nacionais linguísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma ‘imagem de mundo’ - de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura” (*op cit.*: 361). O espaço, na ótica de Lotman, é entendido como a figura que abriga vários sentidos de uma cultura. O espaço é visto como elemento importante de um texto artístico. Concebe-se essa perspectiva nesse romance de Lídia Jorge, pois em Vilamaninhos o espaço é algo essencial para o percurso da narrativa.

Em *Vertigo* (1958), a narrativa apresenta vários espaços. Tanto os espaços abertos como os fechados são provocadores de suspense. Hitchcock dirige sua câmara para um telhado, de um ângulo percebe-se Scottie pendurado e o colega polícia a socorrê-lo. Esse espaço propaga o suspense relacionado com as consequências da vertigem.



Figura 191 - Fotograma de Scottie apoiado pelo polícia.

Neste fotograma representa-se um espaço detentor de emoção: o céu nublado transmite uma impressão de solidão, os dois homens à beira do abismo reforçam esta impressão. Este plano provoca forte emoção no espectador, que se mantém perplexo e na espera que o melhor aconteça. A expectativa é de que nenhuma das personagens caia do telhado. Porém, o desfecho não é favorável a nenhum dos dois.

De acordo com Carroll (2001:84), “suspense em geral, é um estado emocional. Trata-se da resposta emocional de alguém ante situações em que o resultado que concerne a outro alguém é incerto”. Essa conceção cabe a esse episódio, pois a queda das duas personagens poderá ser eminente e o espectador ainda não conhece o plano seguinte. E será sempre assim, ao longo de toda a diegese.

Em *O Cais das Merendas* (Jorge, 2002), a personagem miss Laura veio da Inglaterra, mas não se sabe de que espaço da Inglaterra, onde se localiza no mapa. Há uma omissão desse espaço, que se torna um mistério e deixa Sebastião em suspense. Ela, uma turista de especial beleza, principalmente para Sebastião Guerreiro que nutriu fulminante paixão por essa mulher de pernas longas e longos cabelos loiros.

Segundo Sebastião, os cabelos “lembravam fios de metal irisados de uma ideia de bronze” (Jorge, 2002:33). Porém sua estadia foi curta e logo disse adeus, foi para seu país de origem, espaço esse, que não pretendia abandonar. Ficou na saudade de Sebastião. Ele pensava: “O que fazer daquele sentimento todo, se mantinha bem mensurada numa das mãos a medida do corpo dela, unido pelas fendas? Sendo a mão direita cálice e a formosa mama dela o conteúdo que transbordava dos dedos? O que fazer?” (*op cit.*:44)

Em *The Birds* (1963), a praia torna-se, inesperadamente, um espaço de suspense. A câmara enquadra o olhar preocupado do pescador. Ele percebe que há algo estranho e que os pássaros estão agitados. O pescador não discorda de Melanie sobre o ataque dos pássaros.



Figura 192 - Fotograma do pescador e os pássaros.

Ele comenta, que na sua profissão de pescador, nunca havia presenciado tantos pássaros a rondar os mares.

O filme *Vertigo* (1958) marca a baía de São Francisco como um espaço provocador de suspense. A objetiva, num *travelling*, acompanha Madeleine à beira da baía, solitária, aparentemente amnésica, num lugar sombrio, distante e quase deserto. Este espaço transmite inquietação e suspense para os dois espreitadores: o detetive e o espectador. Pois, o que faria uma mulher sozinha num local ermo e distante, bem à beira de um rio!?



Figura 193 - Fotograma de Madeleine junto à Baía.

Na sequência de planos aparece mais uma vez a baía, a ponte, ao fundo as montanhas. O espaço, de certa forma, denuncia as intenções da personagem.



Figura 194 - Fotograma de Madeleine atirando-se à baía.

A câmara reforça no geral este espaço de suspense, a paisagem não é muito acolhedora, as águas parecem revoltosas de encontro às montanhas e a imagem da mulher a atirar-se à baía é desconcertante.

Este plano em que se conhece a intenção da personagem vem ao encontro do que Truffaut (2004) diz sobre o suspense em Hitchcock. Na sua ótica, quando se sabe o que vai acontecer, o suspense é maior; e, cita um exemplo:

A bomba está debaixo da mesa e a plateia sabe disso, provavelmente porque viu o anarquista colocá-la. A plateia sabe que a bomba explodirá à uma hora e sabe que faltam quinze para a uma – há um relógio no cenário. De súbito, a mesma conversa fica interessantíssima porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer aos personagens que estão na tela. (Truffaut, 2004:77)

É nesta perspetiva que se visualiza o plano em que Madeleine mergulha na baía. Sabemos que a intenção dela é atirar-se e queremos que alguém apareça para salvá-la. O espaço possibilita o suspense, pois é iminente que o esperado vai acontecer naquele instante.

Em seguida, Scottie aparece para salvá-la. Esse espaço-baía revela a intenção de suicídio como aconteceu no passado com a suposta avó de Madeleine, Carlota Valdez.

Em *Rebecca* (1940), a personagem Maxim, no início da narrativa, possui uma expressão de rudez que transparece sua tristeza e solidão. Os espaços são propulsores de suspense. No início da narrativa, a câmara enquadra Maxim à beira do penhasco a olhar o mar; neste instante surge a mulher que futuramente será sua esposa. Ela passeia distraída pelo local e, ao ver o homem ao pé do abismo acredita que ele pretende atirar-se: um grito o desperta. Assim, nasce o romance entre os dois. Aparentemente, o suspense ligado ao lugar e à personagem de Maxim parece ter acabado.



Figura 195 - Fotograma de Maxim à beira do penhasco.



Figura 196 - Fotograma da futura Mrs Winter.

Maxim não se atira porque é salvo pelo grito da jovem. Em *Vertigo* (1958), Madeleine atira-se ao rio, na baía. Scottie consegue salvá-la. A câmara enquadra Scottie com Madeleine nos braços: ao fundo o espaço da baía deixa de ser assustador. A paisagem passa para segundo plano, o primeiro plano identifica Scottie com Madeleine.

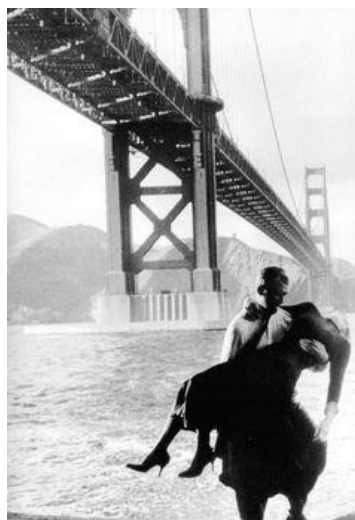


Figura 197 - Fotograma de Scottie socorrendo Madeleine.

Em *O Cais das Merendas* (Jorge, 2002), o espaço de suspense, de espera e de desejo é a Praia das Devícias, onde foi construído o Hotel Alguergue: os seus empregados estão sempre à espera que cheguem mais turistas – turistas com segredos, com novos hábitos, novas palavras e novas formas de amar. Segundo Highsmith (2003:87), “los novelistas de suspense tienden a escoger el punto de vista de uma persona activa. [...]” Isso acontece em *O Cais das Merendas* (Jorge, 2002), onde a autora deixa em suspense o ponto de vista de muitas das suas personagens.

O espaço no romance é analisado continuamente pelo narrador e pela coletividade que rememora o tempo de dificuldades passado no sítio da Redonda. A Redonda apresenta

contrastes nítidos com a Praia das Devícias, onde está o Hotel Alguergue, sonho de prosperidade para os moradores da Redonda. Nesse contraste, somente Rosária fica em trânsito de um espaço ao outro porque se vê sozinha. Seu pai, um homem dado às novidades, à preguiça e, principalmente, às mulheres que chegam ao hotel, fecha-se aos percursos identitários da filha.

E era assim. Rosária ficava a ver. E sentindo-se vestida e trajada daquele modo, ali sentada no meio da areia, fazia rolar grãos mínimos por entre o papo dos dedos, e deveria sentir-se uma estátua de cão entre os humanos. Não, não era pelo desempenho daquela função. Era por parecer que entre as outras pessoas havia uma rede invisível que as unia em algum propósito comum, ali junto do mar. Menos ela. Uma estátua de cão entre os humanos. E sempre mantinha o avental. (Jorge, 2002: 135-136)

A Praia das Devícias é palco para o suspense. O trabalho do pintor Folhas é de certa forma singular. Rosária é uma de suas modelos. O pintor procura trabalhar com os traços mais expressivos de Rosária. Tenta encontrar um ângulo perfeito para realizar a pintura. Pinta os braços de Rosária e ela “levanta os braços como se tivesse um regaço de flores a cair. Rosária também ria pela ideia. Prende a franja, ajeita o tronco, alonga as costas, estende os braços” (Jorge, 2002:200). O artista aproveita cada gesto para realizar a pintura. Assim também faz com seus outros modelos. Mas Rosária é especial, porque tem um estilo peculiar que ele nunca encontrou em nenhum de seus modelos.

As personagens estão sempre a narrar. Zulmirinha descreve para Rosária o novo modelo.

Para mim era um lindo homem, de pernas longas, calça cintada à altura da virilha direita, olhos pestanudos e alongados como certas gazelas que a gente vê nos filmes à mercê das savanas. [...] A cintura estreita e a anca fina, a meio da camisa um broche de metal e o peito nu. (Jorge, 2002:145)

A descrição mostra, mais uma vez, a praia das Devícias como palco para o trabalho do pintor. Esse espaço traz um encantamento especial e há um suspense envolvendo a praia.

A personagem Rosária mantinha-se em suspense, pois, aquele espaço propiciava essa sensação. A menina não conseguiu adaptar-se à Praia das Devícias. O narrador apresenta o cotidiano de Rosairinha.

Uma estátua de cão entre os humanos. E sempre mantinha o avental. Mantinha sim. E havia gente e gente e gente, tanta gente igual indo e vindo, dormindo de barriga para baixo e para cima. Umas com uns umbigos de nó à vista como orelhas e outras de umbigo fundo, como espetado de dedo. Tanta gente deitada a secar ao sol, e o pai dela nuns barquinhos de ora em pé, enfunando as velas com um arco de equilíbrios, ora com as mãos nos motores. Brrrrr. Pela água afora. Via-se de onde estava. (Jorge, 2002: 136)

A descrição feita pelo narrador mostra a angústia da menina que se mantinha submissa às ordens do pai e surpresa com as novidades que o espaço lhe proporcionava. Ela escreve à mãe sobre o seu dia-a-dia. O pai depois de uma conversa com o Folhas havia avisado a Rosairinha que não poderia conversar em trabalho.

Enquanto trabalhamos, Rosária, é como se não nos conhecêssemos, minha filha. Em todos os sítios do mundo é assim, desde que se seja empregado a sério. Eu, Sebastião Guerreiro, indo e vindo, e tu ficando e escondendo o dinheiro na carteira e no avental. Por isso nunca deixar cair na areia, que as moedas têm um grande gosto de se enterrar por ela abaixo, para ficarem ferrugentas e perderem o valor. Eu indo e vindo. E tu nem olhando para mim a não ser de longe, e sem aceno nenhum. Assim, ao terceiro dia, Rosária só conhecia o seu pai, de resto ninguém, afora aquele cavalheiro que passava, mas todos a irem e a virem, a passearem e a levantarem os pés. E ela ficando ao sol. Minha mãe, resolvi escrever-lhe esta carta. (Jorge, 2002: 136 -137)

A Rosária estava desolada, só, naquela imensidão de areia e mar. A única companhia dos primeiros dias foi dos dois Joãos, meninos netos do pescador Cipriano. Viviam como bichos-do-mato, arredios, mas sempre aceitavam os doces que Rosária lhes oferecia. “De resto os dias passavam e não conhecia ninguém.” (*ibid.*:137)

Só a presença do senhor Folhas trouxe uma dose de esperança.

Rosária a olhar para o senhor Folhas e o senhor Folhas a ver Rosária de cesto na mão. E disse só para ela. Tudo é uma faixa bordejante à beira de água. Tão a beirinha, que além já nem os peixes são nossos. Estamos circunscritos pelo desejo de vir a ser. [...] Compreendes, pequena? Rosária compreendia tudo tão bem que não conseguia mover-se de junto do barco e se sentou nele a querer partir. O que iria responder Rosária a Augusto Folhas, crescido por aquela conversa inexplicável. Inexplicável? [...] Uma vontade de dizer, um pedido de socorro. (Jorge, 2002:139)

O excerto transcrito remete para o suspense, que também está nas palavras do senhor Augusto Folhas, quando ele diz que “estamos circunscritos pelo desejo de vir a ser”. Na verdade, todos estão à espera de algo, de vir a ser.

“Agora Rosária não sabia o que sentia na areia, só que o mar lhe fazia uma dor de incômodo dentro do coração. Apetecia-lhe imenso largar o cesto e pôr-se a correr até uma rocha onde alguém lhe fechasse os olhos com um então boa noite” (*ibid.*). Percebe-se que a personagem Rosairinha estava à espera de uma decisão para amenizar sua indecisão, o suspense fazia parte de seu ser, desde o momento em que aceitou vender bolas na praia.

No romance *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a), a morte dos negros é uma das grandes questões inesperadas e não respondidas que acontecem na parte externa do Hotel Stella Maris: as ondas do mar trouxeram os corpos até à costa da praia, na mesma noite do enlace de Eva e Luís, enquanto os convidados dançavam.

Havia começado grandes correrias de negros, e o barulho dos pés contra a terra atingia o terraço. As luzes intensas do hotel, naquela noite, não se espelhavam no Índico só porque a maré estava vazando e a areia secava enquanto uma onda ia e vinha, e o cortejo estava ainda todo dançando e comendo e bebendo, quando se começaram a ouvir correrias pela avenida e gritos do lado do Chiveve, o braço de mar. Mas por isso não valia a pena suspender absolutamente nada do que se estava a fazer e que era dançar e rir intensamente. (Jorge, 2004a:16)

O episódio da morte do noivo transmite uma fonte de perplexidade para os hóspedes de Stella Maris. Todos acompanharam o percurso do jornalista e do noivo à beira mar. O mar naquele momento foi palco das ações das personagens. Logo que se ouviu um estampido seguiu-se o suspense no Stella. O corpo do alferes foi encontrado. “Evita pôde abeirar-se dele, lavar-lhe o buraco da testa por onde a bala havia entrado pelo próprio punho do alferes” (Jorge, 2004a: 38). O espaço provocou suspense. “Infelizmente, muito infelizmente as guerras eram necessárias para equilibrar o excesso de energia que transbordava da alma” (*ibid.*), disse o narrador.

Na passagem anterior, percebemos que era preciso velar pelo bom nome de uma nação. Tudo poderia ser justificado. Porém, no espaço de Stella Maris o suspense continuava.

No romance *A Morte das Imagens* (Malheiro, 1986), o mar significa recomeço. A casa branca em frente ao mar parece transmitir algo de misterioso à Ana. Segundo o narrador:

Duas horas em que o mar não cessou de tristemente uivar contra as rochas e contra as rugosas paredes desta casa, e tão forte berrou e soltou a branca espuma da angústia que parece ter obrigado a personagem a tapar os ouvidos e agora talvez a voltar para dentro de tão triste que eram as ondas a chorar, derramadas na areia. (Malheiro, 1986:22-23)

O mar é um espaço aberto mas que possui o mistério do que está encoberto, fechado. Ana compara-se ao mar, está sempre à espera do devir num eterno recomeçar.

[...] como eu, tua irmã que de te olhar não se cansa, também como tu ávida expectante, também como tu num sempre à espera, Emma Bovary à janela e Godot que é dele que não vem, que nunca entrará por esta porta ou por esta janela, enquanto nós dois continuamos a nossa cega luta de liquidez e de espuma, eu sofregamente sorvendo o ar e tu a areia. (Malheiro, 1986: 23)

No decorrer das narrativas, encontramos semelhanças com os espaços cinematográficos. No romance *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a), pela manhã viam-se como no plano de um filme, os corpos que foram arrastados pela água do mar “imensos, incontáveis afogados. [...] Entre um pouco de ramaria e as casas, parecia distinguir-se um amontoado de gente tombada” (Jorge, 2004a:18-19). Percebe-se a técnica do cinema, quando a narradora apresenta os muitos corpos “imensos, incontáveis”; como no cinema, a câmara aumenta o *zoom* e aos poucos diminui.

Em *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a), o espaço onde acontece o episódio do massacre dos flamingos parece o plano de um filme:

Luís Alex fez mira e varreu a nova colónia da esquerda para a direita e da direita para a esquerda, como se quisesse dizimar o último pássaro. Vejo os últimos pássaros espantados desaparecerem, diminuir pouco a pouco, como os sonhos vermelhos que sobrevêm ao amanhecer. (Jorge, 2004a:53)

A protagonista descobre mais uma peripécia do noivo. O trecho atrás referido apresenta semelhanças com uma sequência cinematográfica. É narrado o massacre dos flamingos como se a câmara estivesse a filmar, em princípio, de um ângulo e depois passasse a outro ângulo e logo em seguida o *zoom* fosse diminuindo até não se ver mais as aves de penugem vermelha.

No romance *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a), é o homem que ataca os pássaros contrariamente ao filme *The Birds* (1963) onde são os pássaros a atacar o homem, com a mesma brutalidade. O primeiro ataque decorre ao ar livre num espaço externo, quando Melanie (Tippi Hedren) se dirige de barco a casa de Mitch Brenner (Rod Taylor). Parece ser uma coisa comum, qualquer pássaro pode perder o rumo e atingir alguém.

No decorrer da diegese, os pássaros, livres das gaiolas, atacam os humanos. A câmara apresenta planos em que os espaços passam a configurar-se como momentos de suspense. As aves atacam as casas, as instituições, públicas e privadas. Hitchcock faz implicitamente, por meio de *The Birds*, questionamentos em relação à identidade. Quem somos e como nos diferenciamos dos animais? Nessa perspectiva reflete-se sobre o ataque dos pássaros. Scott Calef (*apud* Baggett & Drumin, 2008:98) coloca-nos as seguintes perguntas:

Como é que nos distinguimos dos animais não-humanos? Em que medida somos iguais? Estarão os humanos “acima” das outras espécies? Estas questões – acerca da natureza humana, como nos definimos, em que consiste ser-se humano e o nosso lugar no grande esquema das coisas – dizem respeito à filosofia da personalidade. Hitchcock foi um mestre da psicologia do suspense. A sua compreensão da natureza humana e a sua invulgar capacidade para manipular e jogar com as suas expectativas colocam-no ao mais alto nível do génio cinematográfico. Assim, *Os Pássaros* pode ser visto como um grande espetáculo e uma (chocante) meditação sobre a identidade humana por um dos maiores observadores entre os realizadores de Hollywood.

Os pássaros parecem não estar satisfeitos com os seres humanos, pois começam por atacar aquela que leva, numa gaiola, um casal de periquitos. Percebe-se aqui, que a partir desse espaço externo, de “liberdade” possuem-se também pássaros engaiolados e pergunta-se, o porquê dos animais se comportarem de uma forma tão violenta.



Figura 198 - Fotograma de um pássaro a atacar Melanie.

Melanie é atacada por um pássaro. Oliveira, no seu artigo: *Serão os pássaros de António Lobo Antunes hitchcockianos?* (2011:10), questiona o aparecimento dos pássaros e a relação com o ser humano.

A relação com os pássaros define um intenso percurso identitário. No jogo alegorizante das personagens, homens e pássaros enfrentam-se e despoletam-se mutuamente. Hitchcock projeta através dos sucessivos ataques, a reação das pessoas, a transformação dos jogos de sedução, a construção de relações mais profundas, a provocação de medos, confissões e desabafos intrínsecos, a alavanca para uma inexorável mudança das personagens e das mentalidades: Mitch, Lydia e Melanie transformam-se completamente perante o inexplicável.

No romance *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015), a voz masculina regressa à noite em que foi com Ana “no Bellagio porque nos lembramos da nossa ida a Bellagio no Lago di Como” (Malheiro, 2015: 68). Momento de muito amor. As lembranças incluem uma grande tempestade. “O lago cheio de ondas pretas” [...] “como em pleno oceano” [...] “as águas do lago pareciam entrar com os relâmpagos e os trovões por nós adentro, pelo nosso corpo e pela nossa alma adentro com a infinita violência do mar” (Idem. 68). Deteta-se, nesse espaço, a presença nítida do cinema. À imagem da tempestade narrada por Luís remete-se a trajetória da câmara a apontar para o lago com sua objetiva; passa o *zoom* a aumentar a imagem da “água [...] negra e aterradora.” Confirma-se aqui a visão cinematográfica que compõe a narrativa literária. Percebe-se na própria narrativa, o narrador a dizer que a imagem vista era “exatamente como num filme de terror” (Malheiro, 2015: 68).

Em *O Cais das Merendas* (Jorge, 2002), o espaço Praia das Devícias é palco para o senhor Augusto Folhas realizar o seu trabalho “cinematográfico”.

O jovem loiro despia-se, vestia-se, caía e andava a passo. Galgava, saltava, dava voltas com o pé, gastando horas a fazer de jogador atrás de uma péla invisível. Modelo de nu e estátua pedestre, às vezes como se equestre e segurasse entre as mãos as rédeas de um ginete veloz. [...] Foi tal qual como nos filmes. E sentava-se exausto na escada de serviço pedindo um copo de água. (Jorge, 2002:147)

O plano do despir-se e vestir-se é como se a câmara fosse alternando o *zoom* num momento e noutro e o *travelling* seguia os passos do jovem e, logo, o *zoom* aumentava a

focar seu corpo nu em forma de estátua. Miss Laura como os modelos de Folhas parecia uma artista de cinema e também despertava curiosidade.

Ela passava bebendo o ar da praia com os olhos cheios de aspirações, como se não visse ninguém. [...] A carne tão cor-de-rosa e apenas uns triangulozinhos de roupa dispersos pela nudez do corpo, unidos por umas correntinhas, coisas arabescas de metal. Se miss Laura levantasse a mão esquerda apareceria um arco-íris de lés a lés, mesmo sem chuva nenhuma. Tinha duas covas junto das cervicais. [...] (Jorge, 2002:192)

O narrador descreve a personagem miss Laura como se a estivesse a filmar. A objetiva aproxima-se e aos poucos aumenta o *zoom*, foca “a carne cor-de-rosa” e passa ao “triangulozinho” e aumenta mais ainda o *zoom* nas “duas covinhas das cervicais”. “Miss Laura parecia querer fechar os olhos para dormir transformada numa Rita Hayworth estendida. Dark Flay dormia a sono solto mas sacudia as plumas das orelhas na direção do mar onde um reflexo de luz punha estrelas fulgurantes a mexer” (Jorge, 2002:195). É uma cena esplendorosa que Sebastião Guerreiro não consegue esquecer. Nessa passagem o espaço da narrativa, além de se parecer com o espaço cinematográfico, também remete para o universo das atrizes de cinema. Miss Laura parece Rita Hayworth. No romance *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015), a narradora também menciona que sua amiga: “*A Princesa Encantada*” se assemelha a essa mesma atriz.

O Cais das Merendas (Jorge, 2002) apresenta a personagem Santanita, totalmente oposta a miss Laura. Há um contraste muito grande entre a mulher legítima de Sebastião Guerreiro, Santanita Trigal, e miss Laura, a amante. A cena em que Santanita aparece é estupenda.

Se lava de cócoras, com uma combinação de florinhas coladas às ancas, e procurava desencardir-se de qualquer nódoa com um pedacinho de sabão azul, no dá-lhe que dá-lhe, corpo acima corpo abaixo. Até ao buraco das orelhas onde metia seu dedo mínimo para se desentupir. Ansiando-se e ameaçando cair ao mar, quando por acaso as ondas lhe batiam à altura do coração. (Jorge, 2002: 204)

O mar torna-se um palco perfeito para as filmagens. Este é um plano de cinema. O realizador procura o ângulo certo para se focar naquela figura simples e cómica ao mesmo tempo. A câmara aproxima, fixa-se na combinação de florinhas e nas ancas de sua dona, aumenta o *zoom* para que vejam com maior clareza os movimentos das mãos que esfregavam o sabão no corpo e o balanço das ondas a desequilibrar Santanita.

Santanita Trigal pode ser comparada a uma personagem de Fellini, do filme *Amarcord*, de 1973: era uma mulher gorda, dona da tabacaria, com seios desproporcionados em relação ao corpo. Outra personagem é Gelsomina, que atuou no filme *La Strada* (1954) e assemelha-se, não pelo porte físico, mas, através da interpretação facial e dos gestos. Essas personagens distinguem-se daquelas que se encaixam num estereótipo de beleza estipulado pela sociedade, que é o caso de miss Laura do romance em questão.

O plano em que aparece Santanita ainda guarda surpresas.

Cucarinha tinha trazido um cesto com duas asas e um pano fechando a boca, e dentro uma marmita de trave envolvida num retângulo de pano que estendeu na areia, quatro calhaus à volta como sobre uma relva para que não voasse. [...] Santanita [...] cobre as costas com uma toalha de rosto, flores do tamanho de rosas, e ficara ao sol secando-se. O chapéu-de-chuva de Pai Patroços, muito negro sobre a cena, parecia um cogumelo enlutado e poedeiro. [...] Puseram os três os nacos de pão sobre as mãos, e apertaram de encontro às fatias uns peixes fritos e miúdos que se enrolavam na boca, olhando as ondas com os olhos risonhos sem se saber de quê, Rosairinha. (Jorge, 2002:205)

Os planos cinematográficos estendem-se pela narrativa e a objetiva aproxima-se do cesto, aumenta o *zoom* sobre a marmita e num *travelling*¹⁷ foca a toalha florida e logo procura um ângulo melhor em direção de Pai Patroços, principalmente, do seu chapéu parecendo um cogumelo preto. O narrador, como se fosse um cineasta, não desiste, aumenta o *zoom* sobre as mãos dos três com nacos de pão e peixe frito. Logo aproxima a câmara dos olhos risonhos. Lídia Jorge consegue com seu romance levar-nos ao mundo das imagens cinematográficas.

Na conceção de Oliveira (2007:201):

No documento fílmico e no documento romanesco, as imagens lidas que outras IMAGENS nos transmitem? QUE IMAGENS nos dão acerca do Outro? Como é que o Outro é transmitido, transcrito e visualizado? Como é que cada documento deturpa, limpa, constrói ou destrói imagens criadas no espírito humano? Servirão elas para detetar, num intenso nevoeiro, a nitidez da nossa própria IMAGEM?

¹⁷ No documento fílmico, dá-se o nome de *travelling* ao movimento da câmara que se desloca, sobre um veículo ou na mão, acompanhando a caminhada do realizador. (Martin *apud* Oliveira, 2007:157)

A visão de Oliveira ecoa na narrativa em questão. As imagens das personagens são reconstruídas de várias maneiras, a exemplo de Rosária que teve seu rosto deformado na pintura do senhor Folhas e a figura de Santanita que é construída como se fosse uma filmagem, análoga a de miss Laura. Em cada personagem encontra-se a grande metamorfose da escrita e do cinema.

Os planos de cinema permeiam o romance. O senhor Folhas - personagem carismático com suas modelos também produzia planos cinematográficos. Sebastião guerreiro contava à filha Rosária.

Surpreendeu o Folhas na areia com uma mulher a quem agarrava pela cintura, vestia, despia, ficando ela nas várias posições de pessoa em pé e pondo-a ele depois, de borco, em figura de estátua caída. [...] E assim se sucederam muitas e várias que iam e vinham, todas parecidas, porque, sendo alta, apresentavam-se pequenas de ser, sumindo-se pela cor da areia. [...] Sumiam-se, embora às vezes viessem vestidas de vermelho e fizessem levantar os pássaros do mar à sua passagem. (Jorge, 2002:130 - 131).

A praia é um espaço de mistérios que pareciam querer acontecer. Supunha que o Folhas estivesse a conquistar as mulheres que levava até a praia. Se não fosse os testemunhos dos espreitadores, “Ter-se-ia julgado que o Folhas se comportava nesse tempo como antigamente o rei Salomão. [...] Só que enquanto esse tinha tido quinhentas todas, Augusto Folhas tinha-as umas a seguir às outras” (Jorge, 2002:132). Na verdade, ele estava apenas a realizar seu trabalho de pintor.

Os planos realizados na praia parecem-se com os planos de um cineasta que procura um ângulo melhor para filmar sua atriz e, dessa mesma forma, o senhor Folhas procedia como um realizador a usar um *travelling* de acompanhamento¹⁸: aproximava a sua objetiva, recuava, aproximava novamente e depois recuava aos poucos, até a modelo desaparecer na areia. O suspense é provocado pelo espaço Praia das Devícias, e se estende pelas manhãs e tardes ensolaradas. Ninguém conseguia descobrir porque é que aquela praia instigava tanto o pintor. Outra modelo é motivo de surpresa, essa é “da cor da noite mais escura” (Jorge, 2002:131) disse Sebastião Rosendo para Rosária.

¹⁸ No documento fílmico, constata-se exemplos do travelling para trás, projetando um afastamento gradual em relação ao objeto, traduzindo a conclusão, o distanciamento no espaço, o acompanhamento de uma personagem que avança e cujo rosto deve estar sempre visível, o afastamento, o desprendimento moral, a impressão de solidão, de desânimo ou impotência. (Oliveira, 2007:157-158)

Tinha as pestanas reviradas como se não tivessem nascido para lhe proteger o globo que por sua vez se apresentava fundo, branco e leitoso, sendo a Iris, esta bola do olho, preta e líquida como uma ideia de pego, Rosária se visse. O pescoço era alto como uma gazela do mato. E a boca, a boca ancha e carnuda lembrava uma rosa de carne. Não. Disse-se. Uma explosão de granada, recoberta porém de uma pintura vermelha, metalizada, como um incêndio, precisamente da cor das unhas que ela crava e descrava na areia da maré fria descendente. O lugar do cabelo coberto por uma relva de granité era da cor da pele e formava um todo. As roupas tinha-as talhadas às tiras e via-se-lhe por esse fruto franjado um assento de nádegas duro e uberoso, como um selim de bronze. Era um objeto de ébano animado por um sopro de folhas como um vegetal.

A descrição que Simão faz da modelo é de uma princesa negra. Assemelha-se a um plano fílmico em que a objetiva capta os mínimos detalhes da personagem, aumenta o *zoom* e foca as pestanas reviradas, e nos movimentos de câmara capta os olhos, o pescoço de gazela, a boca, uma rosa de carne e as nádegas como um selim de bronze. Tudo é ampliado pela objetiva mostrando toda a exuberância da modelo.

O mar protagonizou o espaço de suspense. Em *A Costa dos Murmúrios*, as ondas trouxeram os corpos dos negros. Helena de Troia ouvia o uivo do mar todos os dias, como um prenúncio de mistério e suspense. “O silêncio seria total se não houvesse o mar tão perto, miando” (Jorge, 2004:91). Rosária em *O Cais das Merendas* (2002) e todos os moradores da praia das Devícias sentiam esse espaço com certo encanto e tormento. Em *Matéria dos Sonhos* (2015), Ana sentia o mistério e a liberdade do mar que lhe proporcionou a ideia de movimento e progressão. Em *Rebecca*, o mar levou Rebecca e Maxim sentiu-se em suspense à beira do mar. A personagem de *A Morte das Imagens* (1986) compara-se ao mar, à espera, ao suspense e à um eterno recomeço. A praia em *The Birds* (1963) torna-se um espaço de suspense com o ataque dos pássaros. No desfecho do romance *Ciranda de Pedra* (2008), a viagem marítima de Virgínia mantém-na em suspense, o mar proporciona o devir. Portanto, o mar, a praia, são espaços que constituíram esperas, temores, amores e suspense.

CAPÍTULO 3 – SUSPENSE: ARQUITETURAS E REFLEXOS

3.1 LABIRINTO E MEMÓRIA

Hitchcock apresenta, ao longo da sua filmografia, o espaço labiríntico das lembranças: as repetições são claros elementos temporais de confirmação da importância dos lugares e espaços do passado.

Para Martínez García (2012), o símbolo do labirinto está ligado à natureza humana.

Todos nosotros encerramos em ló más hondo nuestros deseos. Nuestras más innombrables acciones, las razones ocultas de nuestras actuaciones. De este modo, el símbolo del laberinto aparece unido a ló más profundo de la naturaleza humana; la forma laberíntica está fuertemente arraigada en la psiquis del hombre. En los orígenes del ser humano, éste creó el símbolo del laberinto como reflejo del miedo ancestral y de la desorientación del ser humano ante la naturaleza, que se presentaba hostil a su alrededor y, como ser racional, también era una manifestación del miedo a la vida. El laberinto es así un símil del la inteligencia humana, la virtud del hombre para conocer su destino y el universo donde estás inmerso. (*op cit.*:89-90)

Nesta perspetiva de Martínez García (2012) encontra-se o romance, *Matéria dos Sonhos* (2015) de Helena Malheiro. As suas personagens percorrem espaços labirínticos. No excerto seguinte, a protagonista representa o papel de uma escritora: “Preciso tentar explicar o que não se explica e escrever desalmadamente esta troca até não poder mais. Apesar de tudo e por tudo, ah, Luís, estou contente, olha, Luís estou contente por vires invadir o meu livro [...] ” (Malheiro, 2015:124). Confirma-se, neste excerto, a representação do espaço labiríntico.

Em *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), também se percebe esta mesma perspetiva labiríntica. A personagem Virgínia vive num labirinto sem saída, está a desvendar o segredo que existe entre a mãe, o pai e o tio Daniel. Ela percorre a narrativa como se percorre um labirinto. Virgínia intimamente pretende encontrar a saída. Os espaços propiciam esta ideia de labirinto.

Ainda sob a conceção de Martínez García (2012: 94):

El viaje por um proceso de conocimiento; es un trayecto iniciático concebido tradicionalmente como aprendizaje para aquél que se adentra em el, aun a riesgo de perderse. Se trata de um camino difícil, tortuoso, que conduce al interior de uno mismo

– siguiendo el simbolismo del subconsciente que hemos apuntado. El viajero debe alcanzar el centro del laberinto, que supone desvelar el misterio, aunque debe también volver a salir al mundo exterior reformado, es decir, nacer de nuevo.

No romance em questão percebe-se esse processo de conhecimento que põe a personagem a alcançar o centro do labirinto e a sair transformada. “Eu, que sempre fui medrosa, não sinto mais medo e isso para mim é tão extraordinário que tenho vontade de gritar de alegria. Libertei-me. Vou estudar, trabalhar. Em quê? É o que vou saber” (Fagundes Telles, 2008:203). Constata-se a percepção de Martínez, neste labirinto que percorreu a personagem na trajetória do romance:

representa el propio destino del hombre. Siempre existe el convencimiento de que puede liberarse el alma a través de la fe, el conocimiento o la perseverancia en oposición al destino. Esa constancia la representa el largo y arduo camino por el laberinto. (Martínez García, 2012:105)

O labirinto, como forma de alcançar o conhecimento, representa como afirma Martínez García (2012), o destino do homem que está ligado a este conhecimento, só por meio dele ele se desvencilha dos problemas até encontrar a saída.

O conto *O Outro Lado* (Malheiro, 2004b) confirma a concepção de Martínez García (2012) de que o destino do homem está ligado ao conhecimento.

Julguei endoidecer, e durante vinte e quatro horas erreí, transtornado, pelas salas, corredores e telas do palácio, olhando, perscrutando, fixando, desconfiando de cada personagem que se me deparava. Interroguei várias. Gritei, injuriei, berrei, para que o assassino se rendesse, se apresentasse e tivesse a coragem de me afrontar. Mas o silêncio foi de morte. (Malheiro, 2004b:89)

A narrativa projeta perspectivas de conhecimento, do saber até onde vai o desejo de perscrutar o que parece oculto. Há um labirinto, tanto de ideias, como dos espaços e de passagens a percorrer: o mistério está nos pequeninos detalhes que muitas vezes não são percebidos.

A personagem conta a sua trajetória neste espaço.

É que sou eu o único ser vivo deste museu, e sei-o. E havia algo inexplicavelmente familiar no homem assassinado. Tenho medo. Suspeito de qualquer coisa que desafia por completo as leis da natureza. Só de o pensar estremeço. Dói-me o coração, como se uma adaga nele estivesse a cravar. A dor é cada vez mais forte. Sinto

os membros tornarem-se hirtos, tenho as mãos e o peito cobertos de sangue. Um punhal escapa-se-me dos dedos. À minha volta a paisagem é verde e um violino entoia música de Vivaldi. (Malheiro, 2004:91)

O espaço marca o suspense labiríntico da narrativa. O museu traz para a personagem o encontro com o outro lado, o trecho acima mostra o medo que atinge este protagonista ao descobrir uma situação inusitada (o outro lado), não é o que esperava mas é a lei da vida. É neste espaço que o protagonista dos acontecimentos adquire conhecimento. As telas que compõem o museu se renovam a cada dia. Para a personagem, o museu é parte de sua própria história e de várias outras histórias.

Na perspectiva de Bachelard (2008:161), o “desnorreamento de um viajante que não encontra seu caminho nas veredas de um campo, o embaraço de um visitante perdido numa grande cidade parecem fornecer matéria emotiva de todas as angústias do labirinto [...]”

Ainda, apossando-se da ideia de Bachelard (2008:162) “Se fôssemos imunes à angústia labiríntica, não ficaríamos nervosos na esquina de uma rua por não encontrar nosso caminho”, entende-se, dessa forma, que a angústia labiríntica, pelo prisma dos textos literários, possui uma estreita relação com o que se espera do futuro. Percebe-se que a humanidade vive num eterno labirinto. A confirmar a ideia de Bachelard expõe-se a conceção de Borges (1998), o qual reconhece o labirinto como um símbolo da indecisão do homem diante dos enigmas da existência.

O labirinto que se encontra na estrutura do romance *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015) pode ser comparado a muitas obras de Jorge Luís Borges, pois, o autor usa uma estrutura labiríntica para expor suas histórias que representam, de certa forma, parte da realidade.

Para Kapschutschenko (1981: 106), Borges:

Capta y representa artísticamente el camino de toda vida humana que va hacia ese momento revelador en que uno sabe para siempre quien és. La originalidad está en la presentación de sus preocupaciones como juegos laberínticos de arte.(...) Borges no esconde el hecho de haber contado ficción y de haber jugado con el lector(...) Las conjeturas y vistas desde todas las perspectivas aparentan emular a un creador desconocido y se refieren a la omnipotencia, la eternidad y el juego de los azares. Por ser símbolo de una existencia creada por el arte, su narrativa es asimismo símbolo de arte que culmina en un artificio: el laberinto.

Identifica-se também, em toda a narrativa de *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015), o labirinto em que se encontram as personagens num tempo que se estende, de idas e vindas numa contínua espacialização do tempo. Os espaços que percorrem são de suspense, pois se ligam a muitos fios, num emaranhado de espaços que muitas vezes parecem não ter uma saída. A Casa em Los Angeles é um exemplo.

Os quadros que Kathy diz adorar e me entusiasma a pintar com seu sorriso doce e leve. Quando penso que passei anos do outro lado do mundo sem conseguir fazer nada, a Ana a insistir para eu recomeçar, mas as minhas mãos paralisaram no dia em que aterrei, qualquer coisa morreu em mim no dia que regressei a Portugal, muito antes de encontrar a Ana, muito antes de tudo. E agora recomecei a pintar, tive força de voltar, regressar a L.A. como se nunca estivesse partido. E tudo recomeçou nesta casa sem história no Valley, a casa que aluguei quando aqui cheguei, quando decidi regressar como se nunca tivesse partido e recomecei a pintar pelos dias e pelas noites adentro, depois de anos e anos sem conseguir pegar num pincel, a olhar para os olhos castanhos e tristes de Ana a encherem-se de cristal na varanda em frente ao mar nas noites sem fim em que fumava longos cigarros pela madrugada fora. [...] (Malheiro, 2015:106)

Esse é um espaço labiríntico de suspense, o espaço da casa, do retorno, das lembranças, do recomeço. “E agora recomecei a pintar, tive a força de voltar, regressar a L.A. Como se nunca tivesse partido. E tudo recomeçou nesta casa sem história no Valley. [...]” (*ibid.*).

Luís. Lá estou eu a viver de palavras. Desta vez é Pessoa que me invade. Põe isso tudo em palavras, Ana. Todos os dias, sempre transforma esse brilho, essa raiva em palavras, dizia a Fada Instantânea do alto do castelo encantado. E ao meio da noite uma frase a martelar-me a cabeça, a impedir-me de dormir, uma frase a gritar-me aos ouvidos: Para que se unam na sua força as palavras sobreviventes. Mas que palavras irão sobreviver depois de tudo, depois do caos total? E que palavras se vão unir para nos resgatar do abismo? Não sei responder, mas estou cada vez mais convicta que seremos salvos pela sua força misteriosa e oculta. E será através delas que construiremos o mundo. (Malheiro, 2015:148)

No excerto atrás apresentado, o espaço mais importante para a protagonista, é o espaço das palavras, é por elas que vai tentar resgatar a vida. Esse espaço contado por tantas vezes é o lugar que propiciou o suspense. Pois, por meio das palavras de Ana desvela-se a angústia da espera, da busca que percorreu as linhas labirínticas do livro.

Confirma-se, nessa perspectiva, o processo narrativo de Malheiro que procura dar um significado maior ao espaço vivido, como uma maneira de eternizar um momento de vida. Assim parece usar a técnica do suspense para prender o leitor nas malhas da narrativa e percorrer os caminhos labirínticos de seu texto.

Em *O Cais das Merendas* (Jorge, 2002), as personagens viviam num labirinto, sentiam a necessidade de cortar com o passado e, ao mesmo tempo, estavam a procura de uma saída para as suas vidas. Um exemplo desse sentimento sucedeu com a personagem Rosária que lutou indecisa com o sentimento de ida e vinda, com o desejo de voltar à Redonda e também de estar na Praia das Devícias a lutar sozinha num imenso labirinto. Segundo Oliveira, “A transição da Redonda para o Alguergue provoca a necessidade de novas atitudes [...]” (Oliveira, 2007: 236).

O suspense faz parte da vida de Sebastião Guerreiro, essa sensação de espera se torna lenta e angustiante, ele permanece na espera que a inglesa miss Laura retorne à Praia das Devícias, espaço de suspense, que lhe mostrou o outro lado da vida. Sebastianito não tinha sentido com sua ex-mulher, Santanita Trigal, a sensação que sentiu com a inglesa. O suspense é uma das estratégias para manter o leitor atento, à espera de algo. O romance proporciona essa oportunidade para o leitor. O suspense estende-se por todos os espaços inscritos na narrativa.

Em *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015), os espaços que Ana e Luís percorrem são labirínticos. O suspense faz parte do espaço das personagens. Vivem o medo do encontro, porém desejam essa reaproximação. Tanto Luís como Ana sabem as mesmas coisas, percorrem os mesmos caminhos, mas separam-se nas diferenças. Ora se entrecruzam ora se afastam. Luís comenta: “uma sensação incómoda de estar a ser visto, uma tensão no ar que viria da linha reta muito ténue que liga os seus olhos aos meus no meio da noite” (Malheiro, 2015:24). Ana também comenta: “O medo apodera-se de mim [...] de sentir aquele fio, aquela linha reta muito ténue que eu sei que existe e que facilmente poderá surgir, ligando os seus olhos aos meus no meio do dia ou da noite.” (Malheiro, 2015:24-25, grifos da autora)

Os olhos são o espelho da alma e através deles podem se perder ou se achar no labirinto que percorrem. Percebe-se que as personagens vivem numa busca constante. Luís encontra-se a narrar o presente e ao mesmo tempo relembra o passado: não consegue encontrar a saída do labirinto que percorre.

Destaca-se o labirinto em que vivia Luís na voz do narrador:

Caminhava a muito custo numa linha de fronteira entre dois mundos longínquos sem conseguir pertencer a nenhum verdadeiramente. [...] Ela entrou na sua vida por uma brecha que aumentava de dia para dia e que já nada poderia fechar. Uma brecha que o desequilibrava dentro de si, uma brecha que seria sempre um abismo por onde teriam de caminhar com cuidado. Mas não sabia se o caminho era ali ou do outro lado do mar. (Malheiro, 2015:33)

Neste excerto, encontra-se o espaço labiríntico que a personagem persegue. Num espaço de suspense, não possui ideia de qual itinerário escolher. Percebe-se que esses caminhos provocam suspense porque se estabelecem em sua mente como eternos abismos. Esse labirinto em que se encontra Luís remete para Brunel (2005), quando afirma que “o labirinto talvez esteja tanto dentro de nós, como nós dentro dele; ou, ainda, que somos nós que o projetamos para fora. De objetivo ele se faz subjetivo, ou vice-versa” (2005:560). Esta ideia é pertinente ao sentimento que comporta a personagem.

Luís relata o recomeço de seu trabalho artístico

Tenho feito quadros fortes com traços mais expressionistas. [...] Agora os quadros estão menos realistas, com temas mais abstratos, como se houvesse uma dificuldade qualquer em concretizar na pintura aquilo que sinto e que quero exprimir. A textura tornou-se mais densa, as cores mais fortes, o traço mais espesso, mas os contornos mais diluídos e difusos. Os meus quadros anteriores, mais realistas, parecem-me agora mais apagados, menos aptos a exprimir a torrente alucinante do subconsciente que é própria da verdadeira arte. (Malheiro, 2015: 89)

No conto *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (Fagundes Telles, 2002a), o enredo coloca o lugar - cemitério - a guardar os mais íntimos segredos e, apresenta a personagem Ricardo, não como o construtor, mas aquele que engendrou na mente a ideia de labirinto, onde sua querida amada ficaria a procurar a saída. Segundo o narrador, ele diz: “Me lembrei deste lugar justamente porque não quero que você se arrisque, meu anjo. Não tem lugar mais discreto do que um cemitério abandonado, veja, completamente abandonado.” (Fagundes Telles, 2002a:89)

Em *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015), a narrativa mescla outras vozes. Há um discurso direto entre as duas vozes, num processo de escrita labiríntica. O labirinto é um espaço de suspense. A memória está sempre atacada porque não se encontra o caminho certo. Luís narra o espaço da casa de Ana, a casa: “O Monte dos Vendavais, como ela gostava de dizer, sempre com a mania dos livros.” [...] “Olha, parece um barco, é só mar

por todos os lados” (Malheiro, 2015:10). Esse espaço, “o sétimo andar” onde moravam era o espaço dos sonhos, “O Monte dos Vendavais”. Como a personagem refere, estava impregnado de lembranças e, é, nesse espaço de suspense, que o amor aconteceu e que se perpetuou na memória.

Neste romance, apresenta-se a espera constante, a demora de um retorno. A palavra percorre todos os espaços, todos os tempos e não encontra saída: é um grande labirinto. No capítulo XX intitulado Tempo, Luís diz que passou a semana a retocar seus quadros “e a escolher o lugar de cada um no labirinto da gigantesca Sunset Gallery em West Hollywood” (Malheiro, 2015:105). Nesse recorte, a galeria é marcada como um labirinto.

Em *O Dia dos Prodígios* (Jorge, 2010), o passado é lembrado fragmentariamente, as rememorações são descontínuas; tudo surge, em partes, como em Proust, para quem “a memória involuntária é aquela que ocorre por acaso” (2006:54). Confirma-se essa assertiva de Proust com o pensamento de Deleuze (1991:54) sobre a obra de Proust.

Se o presente não fosse passado ao mesmo tempo que presente, se o mesmo momento não coexistisse consigo mesmo como presente passado, ele nunca passaria, nunca um novo presente viria substituí-lo. O passado tal como ele é em si, coexiste, não sucede ao presente que ele foi.

Nessa ótica, não se usa o tempo linear, há um entrecruzamento das lembranças do passado, não são rememorações consecutivas, elas aparecem fragmentadas, são pedaços que se instalam repentinamente no presente. Há um labirinto narrativo nesse texto. É a usualmente chamada memória involuntária proustiana. Este estilo narrativo, em fragmentos temporais, é detetado também no romance *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008): a personagem Virgínia vive num espaço de suspense e num rememorar fragmentado.

A casa de Natércio é espaço de angústia e eterno suspense. Luciana revela parte do segredo que envolve Virgínia.

- Daniel é seu pai. [...]. Fez uma pausa. Sorria ainda. – Uma vez você me perguntou por que doutor Natércio deixou você morando com os dois. Eu disse que era por ser a caçula, que foi por isso, mas não foi minha queridinha. Você é filha dele, entendeu agora? [...] – Mentira! Mentira!- rebateu Virgínia entre os dentes. [...] (P. 88)
Um tremor violento sacudi-a. - Meu pai, então prefiro ficar com ele. Luciana sorriu com

mansidão. – Aí é que está a coisa. [...] Daniel se matou. [...] Ele está morto. - Morto?
(Fagundes Telles, 2008: 90)

O narrador demonstra todos os sentimentos possíveis passados por Virgínia; parte do suspense desvendou-se. Porém, muito mistério ainda permanece velado e talvez permaneça até o final.

No romance *A Morte das Imagens* (Malheiro, 1986), frisa-se a importância dos espaços na vida de Ana. O cinema faz parte da narrativa como construção de espaços tanto quanto promotor de lembranças. Na sequência, a protagonista expõe sobre a construção do processo fílmico: “Filmaremos na ordem em que as imagens chegam a Ana e aos olhos que de olhar não se cansam e que igualmente mostraremos porque são grandes e é bom fazer imagens de enormes olhos perdidos que se buscam” (Malheiro, 1986:18). Este trecho apresenta o processo labiríntico; a personagem do filme e também protagonista da narrativa vive na busca de algo que ainda não conseguiu identificar, as imagens construídas através do filme propiciam suspense, assim como, os espaços percorridos por Ana na sua própria narrativa. A noite é um espaço em que ela diz ser “ [...] uma enorme boca sem contornos onde diariamente mergulho.” (*ibid.*: 18).

Ana questiona Serge sobre os vários sítios onde moraram. “Duas crianças às apalpadelas, adivinhando a pouco e pouco a forma das coisas, os contornos das cidades, a desmedida teia do mundo” (Malheiro, 1986:25). Encontra-se neste excerto, uma alusão ao labirinto, ao labirinto da vida que oferece vários caminhos a percorrer. As casas são sempre citadas e são espaços de vida. Ana comenta sobre os “minúsculos cubículos” em que viveram, os quartos possuíam a mesma decoração “sempre o mesmo bege engordurado a perseguir-nos de cidade em cidade” (*ibid.*: 25). O labirinto em que viviam desembocava sempre no mesmo espaço, não conseguiam encontrar a saída, regressavam ao “mesmo bege e o mesmo papel amarelo nas paredes.” (*ibid.*: 25)

No decorrer da narrativa, Ana menciona o quarto de hospital quando esteve doente: “ [...] pela janela olhava com desmedida ânsia de ser árvore, pássaro ou folha [...] ” (Malheiro, 1986:27). Há sempre alusão aos espaços, quarto, janelas e casas. Os espaços não deixam de permear a narrativa com ar de imenso suspense. A personagem anseia a liberdade; a janela é uma espécie de esperança.

O narrador apresenta os planos de filmagem:

Vento fui e vento serei, panorâmica abarcando árvore, pássaro e mulher-cavalo galgando terreno sob forma de brancas rendas vestida, menina por fora de louros cabelos, cavalo de vento no peito, correndo com a mesma ânsia com que as ondas sorvem a areia. (Malheiro, 1986:29)

No excerto atrás apresentado, reforça-se a questão da espera e da liberdade na própria filmagem. A protagonista apresenta-nos o seu mundo labiríntico:

Achar-me, depois de mil vezes me perder neste emaranhado de fios, nesta confusa teia que sou dentro de um mundo plastificado e já nem sei se mais alguma coisa vive por debaixo da dura carapaça de poliéster que nos envolve e solidifica os dias, que nos congela nas noites em tupperwares rosa-pálido. (Malheiro, 1986:39)

Os espaços que percorre são sempre misteriosos, procura encontrar saídas, a escrita talvez seja uma das formas de expor o que sente, e encontrar o caminho que tanto procura. Segundo ela, é difícil encontrar palavras “para alinhar a pouco e pouco nesta folha eternamente branca e, contudo, a fúria a querer sair, agarrar o papel e impregná-lo na furiosa ânsia que em mim retenho [...]” (Malheiro, 1986:39)

A escrita aqui, também é um processo labiríntico como o ato de filmar. O narrador expõe as três sequências de imagens: “Imagem primeiro de longos corredores imersos num fim de tarde de Inverno. Escolher um deles: *Travelling* mostrando [...] os pequenos quartos de portas abertas” (Malheiro, 1986:42). Nesta sequência aparecem cama, mesa, missal e o terço. Depois a objetiva é apontada para baixo, “para lajes de pedra branca do soalho” (*ibid.*: 42). Destacar-se-á a rua e a imagem de uma criança, a olhar <<aflito>>. Percebe-se que a escrita e a versão fílmica estão imbricadas neste espaço de suspense.

No conto *Dédalo* (Malheiro, 2004a), tal como no romance *A Morte das Imagens* (Malheiro, 1986), constata-se esse processo labiríntico. O conto é uma menção à criação do mundo e à personagem principal (deus da mitologia grega), um inventor que construiu o labirinto para o rei Minos de Creta. A escritora constrói um espaço de suspense. As palavras a angustiam, ela não desiste de seu sonho, sabe que um dia vai conseguir escrever sua história. Há um prolongamento em espaço e tempo que é carregado de suspense. A narrativa é construída de maneira a sentir a emoção da espera. Há uma grande antítese

nessa construção: perfeição e imperfeição fazem parte da existência de cada personagem e de seu próprio criador.

Conforme o narrador, o espaço interior procura passar uma ideia de mistério, de medo e aprisionamento. O conto apresenta o espaço da linguagem escrita, espaço esse que angustia e que remete ao livro *O prazer do Texto*, de Barthes, no âmbito da fruição da linguagem.

O texto de prazer é aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura. Texto de fruição é aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta, faz as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (Barthes, 2006: 22)

Em *Dédalo* (Malheiro, 2004a) encontra-se o espaço da criação: ele quer construir um texto perfeito e é esse texto que nos desconserta e angustia; é o “texto de fruição” descrito por Barthes.

Um passeio pelos romances, contos e filmes evidencia a importância do espaço nesses textos. E remete ao que o filósofo Foucault (2001) anuncia sobre “a época atual” que se encontra marcada pelo espaço, “espaço simultâneo”, polifônico; justaposição de vozes, das vozes que se separam e se encontram ao mesmo tempo num lugar labiríntico.

Percebe-se isto em todos os textos. Em *Dédalo* (Malheiro, 2004a), o escrever é um percurso mítico, há uma série de provas que o autor quer encontrar, ora se acha, ora se perde, neste momento sublime da escrita.

No excerto seguinte, podemos notar que a luta constante pela primeira palavra se realiza.

A palavra “mundo” era realmente uma palavra única. Continha tudo. Simplesmente tudo. Nada no livro poderia ficar fora daquela palavra. Inventar justamente a palavra global, essência infinitamente desmedida. Será que conseguirei descrever completamente as infinitas conexões e essências existentes na palavra que acabei de inventar? (Malheiro, 2004a: 13).

A personagem procura, na sua mente, um espaço onde possa concretizar o seu trabalho com a palavra porque acredita no espaço como “meio vital onde se encarna nossa atividade.” (Matoré, 1962:286)

O espaço, mais dócil que o tempo às exigências racionais do espírito, é um fator de inteligibilidade e um apelo ao conceito. É ele que impõe seu molde às coisas e as realiza, que permite ultrapassar a zona do sonho e a contemplação das virtualidades; é graças a ele que o mundo acede à existência e à objetivação. Mais seguro e mais eficaz, o espaço é suscetível de ser designado por palavras que podem conjurar e reprimir os poderes misteriosos; enquanto o tempo é promessa de morte, o espaço é o meio vital onde se encarna nossa atividade. (Malheiro, 2004a:286)

Dédalo não desiste de seu sonho de criador, precisa desse espaço da escrita como “meio vital” na sua vida. Confirma-se a perspectiva de Dimas (1987:5) de que “o espaço pode alcançar estatuto tão importante quanto outros componentes da narrativa”.

No romance *A Morte das Imagens* (Malheiro, 1986), o cinema faz parte deste espaço, a personagem comenta: “Tenho a cabeça cheia de filmes projetados a alta velocidade e não só um mas vários em simultâneo; é que na cabeça-vídeo tão cansada já misturo as bobines e nem sei de que filme se trata nem onde estou” (*op cit.*:44). Os espaços na vida de Ana são rememorados e muitas vezes o presente se mistura com o passado. “Mexo uma perna para me certificar que é mesmo outro espaço, outro tempo, e que existo aqui, agora, neste momento, e que é o mar que ouço, a voz rouca do mar lá fora [...]” (Malheiro, 1986: 44-45).

Narrador e personagens vivem entrelaçados nas palavras: segundo ele, a personagem Ana o arrasta; então, ele não consegue deixar as palavras, nem deixar Ana, elas o perseguem. Percebe-se, então, que o espaço da palavra o deixa em suspense numa luta poderosa com a escrita.

O conto *As Rosas* faz parte do livro *Pescadores de Estrelas* (Malheiro, 2002). A narradora justifica a ausência do elevador, bem como a sequência espacial dos acontecimentos seguintes. Segundo ela:

Nada disto teria provavelmente acontecido se o elevador chegasse até ao sexto andar, mas não, ficava sempre no quinto, e depois era preciso subir a pé dois lanços largos de escadas para chegar lá acima. Sabe-se lá porquê. Era como se o último andar já não tivesse direitos de serventia. Talvez porque a altura da parede era baixa. De facto, todo o andar era uma espécie de sótão grande com uma vista infinita para o rio e as paredes não deviam ter altura suficiente para a caixa do elevador e as máquinas e aquelas coisas todas. Gosto de pensar assim para me sentir melhor e mais aliviada. (Malheiro, 2002:177)

A protagonista apresenta o quinto andar do prédio no decorrer de toda a narrativa. Esse espaço provoca grande suspense, tanto na personagem como no leitor. O quinto andar faz parte da trajetória da personagem que precisa passar por ele para chegar ao sexto andar onde reside.

Segundo Borges Filho (2007:36), “inúmeras vezes o espaço é a projeção psicológica da personagem. E essa projeção pode ser de uma característica intrínseca da personagem ou de um estado momentâneo”.

Nesse caso, ela está a passar por um período de crise no casamento. Esse espaço, quinto andar, faz parte do estado momentâneo, particular da personagem e é propulsor de suspense. Ela declara logo no início da narrativa:

Como é difícil falar de nós... O nosso mundo é sempre o mais estranho, aquele que mais nos escapa. Um marido e um filho de três meses, tão pequeno e desprotegido quanto estranhamento eu, mulher de trinta e um anos, mas pequena por dentro, tão desprotegida e amedrontada [...]. (Malheiro, 2002: 178)

Como no romance *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), o conto *As Rosas* (Malheiro, 2002) também representa um espaço labiríntico. No relato da personagem há uma explícita angústia propiciada por esse espaço que precisava enfrentar quase todos os dias do mês de agosto.

A personagem vê-se diminuída perante a vizinha do quinto andar, pois havia um grande contraste entre as duas. Ela diz: “Por isso, só por isso, lembro-me tão bem como se fosse hoje, pelo alucinante contraste com ela, linda, sorridente, os olhos a brilharem, o cabelo sedoso, sem compras nem raivas, nem rancores mudos, nem tristeza contida.” (Malheiro, 2002: 182)

Percebe-se que o quinto andar é um espaço de suspense, pois prorroga a revelação da verdade, assim o segredo se mantém. Ela, mesmo que não quisesse acaba avistando o buquê de rosas em frente à porta do quinto andar. Ali se instaura o suspense. O cartão, também remete ao suspense, há um mistério que envolve tanto o espaço do quinto direito, como os cartões que estão junto aos ramos de rosas encarnadas. Em toda a trajetória da personagem “a entrada do quinto direito” é o espaço em que permanecem os vários ramos de rosas.

O espaço é labiríntico, a personagem retoma esse caminho: na verdade, é esse o espaço que precisa percorrer. “O labirinto também conduz o homem ao interior de si

mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana” (Chevalier & Gheerbrant, 2005: 345). A personagem parece ter a resposta para o labirinto que percorre. Porém, ainda permanece em suspense.

No quinto andar, mora uma bela mulher que, segundo a protagonista “cheira a perfume esvoaçante e que desaparecia atrás da porta do quinto direito” (Malheiro, 2002:181). Talvez essa personagem secundária traga alguma explicação para o mistério do quinto andar.

[...] Mês de Agosto daquele verão tórrido, daquele ano em que a mulher linda partiu para férias, o meu filho nasceu e nós vivíamos lá em cima, dificilmente resguardados do turbilhão negro de angústia. Naquele famoso ano em que os meus olhos perderam o brilho e a minha boca deixou de sorrir. (*idem*. 181)

A narradora conta que estavam no mês de Agosto, em pleno verão, e não paravam de chegar ramos e mais ramos de doze rosas vermelhas, e agora não era só um por dia, eram dois, eram três. As rosas começaram a apodrecer e exalavam um cheiro horrível. O cheiro lembrava velórios, morte e não vida. “O quinto andar agora cheirava a abandono e a podridão” (Malheiro, 2002:186). As rosas continuavam a chegar e o suspense aumentava a cada dia.

O prédio inteiro vai acabar por desaparecer também debaixo de toneladas e toneladas de rosas secas e de frases loucas que ninguém vai ler. [...] eu que perco as forças, que abro finalmente um envelope ao acaso e que consigo ler a cambalear a assinatura meio apagada do António. (Malheiro, 2002:188)

O conto de Helena Malheiro apresenta um espaço que, desde o início da narrativa, mantém o suspense. Por meio da protagonista sabe-se o que esse espaço encerra. O quinto andar guarda o segredo de António, marido da protagonista, até o momento que ela resolve ler um dos cartões que se encontra junto aos vários ramos de rosas, agora secas e podres.

Podemos aplicar o que diz D’Onofrio (2004:139) sobre a poética de Aristóteles a esta narrativa, pois tudo acaba por ser inusitado.

No capítulo XI de sua poética, define a peripécia como << a súbita mutação dos sucessos, no contrário>>. Por esse conceito, a peripécia se dá na presença da inversão de um resultado ao nível da estrutura fabular, ou seja, o resultado de uma sequência narrativa é o oposto do esperado.

Dessa maneira, em *As Rosas* (Malheiro, 2002), o suspense é mantido até o desfecho e de repente se descobre o inesperado. De acordo com Piglia (2004:103).

A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos factos.

Entende-se que, no conto, essa percepção está presente e culmina no desfecho. Constata-se, ao longo de todo percurso narrativo, que o espaço é realmente importante, como refere Reis (1988:204). “O *espaço* constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam”. Pois, esse elemento está em incidência no texto literário, transborda significados e nos leva ao suspense de acordo com o que estabelece na narrativa.

O quinto direito é um espaço de suspense “em frente da porta da casa daquela mulher bela e esvoaçante que partira para férias despreocupada, sem compras nas mãos nem lágrimas nos olhos, sem rancores nem ódios, nem tristeza contida, sem mudez, certamente sem raiva e sem angústia” (Malheiro, 2002:184). Percebe-se que há uma grande disparidade entre aquela que recebia as flores e a que as encontrava quase todos os dias, ao passar pelo espaço do quinto andar. Essa disparidade está na aparência e na alma da protagonista. Ela medita:

Para quê tantos ramos, tantas flores, tantas frases misteriosas, contidas, escondidas em minúsculos alvos, envelopes, se ninguém as veria, ninguém pegaria nelas nem aspiraria aquele perfume, ninguém leria, repito, aquelas dezenas de frases impregnadas de sentimento, de paixão, de sensualidade? É que já se tinham passado duas semanas e os ramos não paravam de chegar. (Malheiro, 2002: 185)

Já no conto *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (Fagundes Telles, 2002a), na capela acentua-se a intenção que Ricardo carrega consigo no desejo constante de punição suprema, naquele espaço favorável à ação: Raquel está presa, como o Minotauro, num labirinto sem saída. Identifica-se a capela como o espaço claustrofóbico em que Raquel é presa, muro que separa o casal de ex-namorados e que, na imaginação de Ricardo, vai separá-la do atual companheiro. A separação realiza-se pelo espaço e não pela palavra. Visualiza-se o

espaço como o propulsor das desavenças, o que está de acordo com a teoria de Lins (1976:101) de que há “casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiantamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de certos fatores, dentre os quais o cenário, que torne afinal possível o que se anuncia.”

No filme *Psycho* (1960), Lila percorre os espaços da casa de Norman Bates, espaços que se tornam continuamente labirínticos. É enquadrada Lila a entrar num dos quartos da casa. Ela passa por vários compartimentos até chegar ao espaço que abriga algo de misterioso percebido, desde o início do filme, pelo espectador.



Figura 199 - Fotograma de Lila em casa de Norman.

Comprova-se este processo labiríntico percorrido por Lila com a ideia de Bachelard (2008), de que não se permanece imune da angústia no momento de uma procura. Dessa forma, encontramos Lila angustiada, nos corredores da casa de Norman.

No romance *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015), as personagens percorrem vários caminhos, o romance leva a uma grande viagem e, no conto *O Tamanho do Mundo* (Malheiro, 2004c), constata-se um processo labiríntico de suspense semelhante. Há espaço real, propulsor de uma viagem imaginária. Um narrador, em terceira pessoa, retrata o percurso das personagens.

Quando D. Tomaso Guarini e seu criado Niccolo chegaram aos Alpes, depois de cinco longos meses de caminhada exaustiva por vales e montes que desde Catânia, na Sicília, até à Suíça os conduziu, um lampejo de glória iluminou-lhes os lábios e os olhos cansados. Finalmente tinham chegado. Para Niccolo, sobretudo, mais do que para o seu senhor, o fidalgo Tomaso Guarini, a viagem tinha sido arrasante. Porque era ele que transportava o equipamento, as tendas onde dormiam para se abrigarem do frio, as mantas, as panelas e os mantimentos com que fabricava o jantar e o café da manhã. E, para cúmulo dos cúmulos, havia a escada. A sempiterna escada, comprida, pesada. Sem escada como existiriam os desníveis do terreno, as colinas, as imensas montanhas? (Malheiro, 2004:45)

Aparentemente, D. Tomaso e o seu criado empreendem uma viagem real, não há indícios do contrário. Não se percebe, até então, que este é um relato imaginário, pois é muito convincente o que diz o narrador: “Niccolo pensou que desta vez seu amo tinha exagerado. Já tinha feito tantas viagens juntos, e contudo nenhuma o cansara tanto como esta. Certamente por causa da escada tão pesada. D. Tomaso logo tivera de lembrar dos Alpes” (Malheiro, 2004c:45-46). Percebe-se que o imaginário cria o eternizar da narrativa e é por meio dele que se estende o processo narrativo.

A personagem protagonista persegue o seu sonho imaginário: “Tomaso queria ver as vistas e as vistas mudavam de sítio para sítio, conforme os olhos de Tomaso decidiam [...] e as forças de Nicolo o permitiam, transportando a escada de janela em janela, de parede em parede, de sala em sala” (Malheiro, 2004c: 46). Este trecho transmite a ideia de suspense, do que realmente acontece com Tomaso e seu criado. O espaço real é sempre promotor do espaço imaginário.

O narrador consegue convencer-nos da veracidade dos factos: a viagem parece realmente, verdadeira, a preparação para tal viagem, é realmente impecável. Segundo o narrador.

Antes da partida, o Senhor de Villa Reggia tinha minuciosamente estudado o percurso, calculado as distâncias e as etapas. O mapa da Itália e outro do mundo, abertos, estendidos sobre o soalho de madeira do quarto durante um mês inteiro, e D. Tomaso de gatas com uma lupa na mão era uma cena frequente. (Malheiro, 2004c.: 46)

O espaço estudado para a viagem torna-se labiríntico, pois perpassam os vários caminhos que vão percorrer.

Trata de tudo para Pompéia, será uma etapa sagrada desta viagem branca. Há que séculos ando a sonhar com ela! Seguiremos depois pela costa para evitar os Apeninos, avistaremos Nápoles (em traje de passeio evidentemente), Roma e a Toscana, a incomparável Toscana com Florença ao centro. Depois Siena e todas aquelas colinas douradas polvilhadas de ciprestes. [...] Verona, Assis, Bolonha, Milão, mais um pouco, o Lago de Como e por fim os Alpes, Niccolo! (Malheiro, 2004c:47)

O narrador detalha o percurso da viagem, os lugares que vão passar, tudo parece ser real. O criado “por vezes não aguentava mais o peso das coisas e então, pura e simplesmente, deixava metade para trás noutra sala em que D.Tomaso desse por isso, e de

noite, quando ele adormecia dentro da tenda, voltava atrás buscá-las” (Malheiro, 2004c: 47). Neste excerto, percebe-se a sala como um espaço real que promove o espaço imaginário.

A personagem ainda pretende conhecer Espanha e Portugal neste percurso imaginário que, em certos momentos, parece tão real. A narrativa transmite a ideia de verdade, em cada linha descrita pelo narrador: “Saíram de Catânia na madrugada de um dia de muito sol. Já há três meses que D. Tomaso sonhava com esse momento.” (Malheiro, 2004c:48)

A viagem imaginária percorre o labirinto em que se encontra a mente de D. Tomaso: todo o percurso realizado pela sua imaginação desemboca no palácio. É neste espaço que ele está e que viaja diariamente com seu servo. O palácio é gigantesco e D. Tomaso viaja através dele por muito tempo. O imaginário parece tão real que o seu criado, de repente, duvida se não estariam mesmo a viajar pelos Alpes e por tantos outros lugares.

A personagem D. Tomaso convoca o seu criado para mais uma viagem: “vamos partir Niccolo, já não tarda muito. Tem de estar tudo pronto” (*op cit.*:48). Neste excerto, o que se passa é a certeza de uma viagem verídica que realmente vai acontecer. Porém, é apenas uma viagem imaginária que aos poucos se desenvolve e parece ser real.

A mochila, a mala e os sacos estavam já há quarenta e três dias preparados, pousados na sala de entrada, onde também já se encontrava a barca, nessa sala, a primeira de todas, logo a seguir à maciça porta da entrada, antes de começar o infundo corredor que conduzia depois às inúmeras salas que se sucediam, em frente, à direita e à esquerda, como uma galeria interminável e labiríntica. (Malheiro, 2004c:48-49)

A descrição confirma a presença do real: as bagagens de D. Tomaso e do criado estavam mesmo numa das salas do palácio. De acordo com a descrição do narrador, o protagonista e seu criado passavam por um labirinto imenso. Esta é uma viagem labiríntica, pois se constrói num espaço imaginário que, ao mesmo tempo, parece real. Há um suspense entre uma viagem e outra: parece que estamos realmente num labirinto que se estende por toda a narrativa: um labirinto de personagens e um labirinto de salas e escadas.

A viagem continuou, agora para o Sahara. “É outra dimensão, Niccolo, verdadeiramente outra dimensão!” (Malheiro, 2004c:53). Metaforicamente estavam no deserto e D. Tomaso percebeu que não concluiria a sua tão sonhada viagem, pois não tinha mais forças para isso. Na sala verde do palácio em frente ao jardim estava ele e dizia: “nunca mais chegarei ao mar, e nunca chegarei a ver Jerusalém. Foi assim que morreu,

num entardecer de meados de Março, no meio do deserto de seu palácio de Villa Regia” (*op cit.*:54). Observa-se que, no decorrer de toda a narrativa, o espaço do palácio promoveu o suspense e foi palco de um labirinto imaginário onde D. Tomaso e Niccolo realizaram as longas e tão sonhadas viagens.

No filme *Vertigo* (1958), o processo labiríntico é semelhante ao conto *O Tamanho do Mundo* (Malheiro, 2004c). Observa-se que na sequência da investigação, o detetive descobre na loja Argosy Book-Shop segredos sobre Carlota Valdez. Percebe-se que cada espaço abriga partes de um quebra-cabeças que, aos poucos, se torna visível. Esta é uma construção em que os espaços se abrem, passo a passo, para se alcançar o fio da meada que se estende por toda a narrativa fílmica. A narrativa apresenta várias histórias que se encaixam umas nas outras para se desvendar a totalidade dos mistérios. Hitchcock conduz o leitor e as personagens a um processo marcadamente labiríntico.

A trajetória que percorre o detetive é, realmente, labiríntica. A este processo labiríntico podemos exemplificar com o que expõe Umberto Eco (1985:46), sobre o seu romance, *O Nome da Rosa*: “A esta altura fica claro por que minha história básica [...] ramifica-se em muitas outras histórias, todas elas histórias de outras conjecturas, todas girando em torno da estrutura da conjectura enquanto tal. Um modelo abstrato da conjectura é o labirinto.” Dessa forma, o labirinto que se estabelece no filme *Vertigo* se parece com a estrutura que Eco usou no seu romance *O Nome da Rosa*.

Em *Vertigo* (1958), aos poucos, o detetive desvenda as várias histórias que compõem o passado de Carlota Valdez; no decorrer da narrativa, cada pessoa que investiga lhe relata um episódio deste passado que envolve também a personagem Madeleine: os detalhes vão sendo encaixados uns nos outros. Dessa forma, se estabelece um perfeito labirinto.



Figura 200 - Fotograma de Scottie observando Madeleine ou Judy.



Figura 201 - Fotograma de Scottie indo em direção ao Hotel Mitrix.

Scottie passa a seguir os passos de Judy, da mesma forma que seguiu os de Madeleine. Porém, por motivos diferentes, Madeleine passou a ser a sua paixão, queria protegê-la e a investigação em torno de Judy era justamente para saber o que ela ocultava sobre a morte de Madeleine.

O espaço labiríntico que Luís percorre é o mesmo que Ana também percorre. Ele “empenhara-se em expulsá-la da sua vida aos poucos, inventara mil estratégias para não a ter sempre por perto a sufocá-lo, para não a ter sempre pendurada ao pescoço como uma medalha e finalmente ela tinha ido” (Malheiro, 2015:33). Observa-se o narrador a mencionar que Luís a expulsou “aos poucos,” essa expressão nos leva ao suspense como uma estratégia lenta que, pouco a pouco, se estabelece na narrativa.

Constata-se que o suspense sustenta a narrativa. As personagens vivem na espera de uma decisão ou de decisões sobre si mesmas. Luís estava indeciso “e só lhe vinha à cabeça uma frase que lhe martelava os ouvidos: as malas ou a indiferença. As malas ou a indiferença, pá, não tens alternativa, não percebes, repetia a frase como um disco riscado” (Malheiro, 2015: 34). Essa repetição marca a escrita labiríntica.

Segundo Freud (1976:260)¹⁹, “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. O que corrobora “as manchas obscuras” que Luís diz ver em suas telas, coisas que ele não pintou, mas no fundo de sua alma sabe de onde provêm essas manchas que aos poucos aparecem em todos os quadros.

Os espaços em *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015) são de suspense, porque no percurso narrativo as personagens se apresentam em estado de espera. Além disso, confirma-se também o carácter demorado em que se desenrolam as reflexões. As cenas desencadeiam-se lentamente e cruzam-se no caminho narrativo, se enlaçam e desenlaçam sempre permeadas de reflexões. O entrecruzamento de vozes é constante na narrativa:

¹⁹ A data referida corresponde à da edição consultada. A obra original foi publicada em 1919.

exemplifica-se com esse trecho: “Hoje acordei cedo, mais leve, sem o peso do tempo nos meus ombros e resolvi regressar ao livro” (Malheiro, 2015:101). Concretiza-se a história dentro da história, uma espiral do tempo, mil camadas justapostas de memórias: as lembranças dele que se entrecruzam com as memórias dela.

Esse labirinto que percorre as personagens é constituído por vários níveis, ou seja, um facto que outrora se realizou, retorna a memória, e esse entrecruza-se com outros acontecimentos. A voz feminina reflete sobre sua própria história que também preenche as páginas de seu livro. É um texto dentro de outro texto. Estabelece-se um processo de auto-reflexão nomeado *mise en abyme*, segundo Gide (2008). “O que quis nos meus *Cahiers*, no meu *Narcisse* e na *Tentative*, é a comparação com este procedimento do brasão que consiste em colocar, no primeiro, um segundo ‘*en abyme*’” (*op cit.*: 128). Para Gide, a ideia *en abyme* parte da heráldica e representa um escudo que bem ao meio abriga a miniatura de si mesmo, algo que apresenta profundidade e o infinito, demonstra para a literatura, uma espécie de reflexo (espelhamento).

No decorrer da narrativa de *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015), Luís questiona-se acerca das várias despedidas, das várias mudanças e das várias viagens. Ele dizia:

“As malas ou a indiferença. As malas ou a indiferença. Mas a indiferença é impossível. As malas, essas, está habituado a fazê-las. Partidas e chegadas assim, de rompante, para chegar às coisas ou para fugir delas, para chegar às pessoas ou para fugir delas. (Malheiro, 2015:40)

Essas reflexões de Luís sobre suas constantes viagens remetem para o “simbolismo da viagem” expressa por Chevalier & Gheerbrant (2005: 952-953):

O simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se, no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual, uma necessidade de experiências novas, mais do que de um deslocamento físico. Segundo Jung, indica uma insatisfação que leva à busca e à descoberta de novos horizontes. Em todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento, concreto ou espiritual. Mas essa procura, no fundo, não passa de uma busca e na, maioria dos casos uma fuga de si mesmo. [...]

Identifica-se nas atitudes da personagem Luís a busca da paz, da verdade e, ao mesmo tempo, a fuga de uma situação que não consegue resolver. Essas viagens fazem

parte do espaço que ele ocupa no mundo. Espaço labiríntico, de idas e vindas, de perder-se no caminho, de procurar a saída e de lentidão que provocam o suspense. Argumentamos esta análise com esta passagem do texto. “Duvida de tudo, [...] duvida dos anos que passou fora e em que julgava ter construído qualquer coisa de seu e ter-se encontrado a si próprio. Mas não era verdade, afinal não tinha encontrado nada lá fora. Continuava perdido no mundo” (Malheiro, 2015:30). Percebe-se que seu espaço de vida era uma eterna busca, um eterno suspense.

3.2 O DUPLO E O ESPELHO

Uma parte de mim é todo mundo: outra parte ninguém, fundo sem fundo.
Uma parte de mim é multidão: outra parte estranheza e solidão.
Uma parte de mim pesa, pondera: outra parte delira.
Uma parte de mim almoça e janta: outra parte se espanta.
Uma parte de mim é permanente: outra parte se sabe de repente
Uma parte de mim é só vertigem: outra parte, linguagem.
Traduzir-me parte na outra parte
_ que é uma questão de vida ou morte
– Será arte?

Ferreira Gular (Traduzir-me)

A imagem é importante para o homem, não podemos separá-la “da presença do mundo no homem, da presença do homem no mundo” (Morin, 1997:42). A imagem é na verdade um duplo, um reflexo, “uma presença-ausência”. De acordo com Morin, “o duplo é, efetivamente, essa imagem fundamental do homem, anterior à íntima consciência de si próprio, reconhecida no reflexo ou na sombra, projetada no sonho, na alucinação”. (*op cit.*:44)

O duplo está na literatura e no cinema, pois a função da arte não é só a observação do real, ela pode ser a própria imagem do real. Portanto, um exemplo está na magia do espelho que nos remete ao duplo e também “a fotografia que desempenha precisamente o papel de substituto, de elo ou de campo de influência do duplo” (Morin, 1997:52). Segundo André Bazin (1991), “a fotografia embalsama o tempo”. Por meio dela recorda-se o passado.

O espelho, no âmbito literário e cinematográfico, pode representar tanto o ficcional como o real.

Para Eco (1989:22):

A imagem especular não é um duplo do objeto, é um duplo do campo estimulante a que se poderia aceder se se olhasse para o objeto em vez de se olhar para a sua imagem refletida. Que a imagem especular seja, entre os casos de duplos, o mais singular e exiba características de unicidade, explica precisamente porque é que os espelhos têm inspirado tanta literatura: esta virtual duplicação dos estímulos (que pode funcionar como se houvesse uma duplicação tanto no meu corpo objeto, quanto do meu corpo sujeito que se desdobra e se coloca diante de si próprio), este furto de imagem, esta tentação de considerar-me um outro, tudo isto faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação.

O texto literário encara o duplo como a representação do outro, o (eu) que procura sua outra face através do espelho. A representação faz parte da ficção que procura, muitas vezes, mostrar o real por meio do irreal. Dessa forma, pode haver na obra de arte uma compreensão dúbia do que aparentam e do que são, na verdade, as personagens.

A trajetória da representação do duplo na literatura divide-se em: figuração do homogéneo e do heterogéneo. A primeira vai da Antiguidade até o final do século XVI, deixa transparecer o “postulado da unidade da consciência, da identidade de um sujeito, única e transparente” (Bravo, 2002: 267). Nesta primeira conceção, o duplo significa o idêntico, um sósia, já na segunda conceção, a partir do século XIX e XX passa a ser a divisão do “eu,” o homem está dividido, muitas vezes não se reconhece.

Nesta segunda conceção, confirma-se a ideia de Adilson dos Santos, no seu artigo *Um Périplo pelo Território do Duplo* (2009: 69-70):

Quando o duplo passa a representar a divisão do “eu” – no século XIX – e, até mesmo, o seu fracionamento infinito – este já no século XX –, é a heterogeneidade, e não mais a unidade, que se problematiza. No século XIX, as investigações sobre a natureza interna do homem, de um ponto de vista científico, tornam-se mais agudas. Somadas ao clima favorável do romantismo a explorar e reconhecer outras esferas da percepção humana, tais especulações se projetam na criação artística; ou seja, ao colocar o sujeito no centro de suas questões, o século XIX contribui para a emergência do tema da duplicidade do “eu” em uma série de narrativas.

O duplo nas narrativas, tanto literárias como cinematográficas, mostra o homem dividido entre o seu “eu” e um outro “eu”. Este estudo pode vir ao encontro da categoria que representa, no campo literário, a personagem em suspense na luta de encontrar seu verdadeiro “eu”, dividida entre o seu “eu” e o outro “eu”. Como exemplo, podemos referir a personagem Virgínia, no romance *Ciranda de Pedra* (2008), de Lygia Fagundes Telles.

A personagem representa a menina doce e, ao mesmo tempo, a menina “má,”: projeta a duplicidade de carácter ou até mesmo de atitudes, que marca o duplo na narrativa. Este aspeto representa o período literário romântico e estende-se pela modernidade e contemporaneidade.

Na perspetiva de Rosenfeld (1969: 159):

Os românticos “realçavam [...] o esfacelamento, a fragmentação, o homem-espelho, desdobrado em reflexos, o homem-mascara, o duplo, o sócia, o homem que vendeu a alma, o homem que vendeu a sombra e perdeu a estabilidade, a raiz, a ‘pátria’.

Estudam-se nesse período o mistério e o suspense na ficção: o tema do duplo repercute, nesse momento literário, algo que desencadeia ideias de fatalidade e de tragédias.

No romance *Ciranda de Pedra* (2008), o grito da mãe é abafado pela agulha da seringa. Nesta sequência, o narrador ainda põe a menina a sonhar. Os sonhos de Virgínia parecem revelar algo.

Havia agora no gramado um enorme sol vermelho e no meio do sol, São Jorge, montado num cavalo branco, enterrava a lança na boca do dragão. Daniel, que de modo obscuro estava ligado a Conrado, veio vindo com um rolo de gaze na mão. Pôs-se a desenrolar a gaze, que foi serpenteando pelo gramado até o casarão com as janelas de grade... (Fagundes Telles, 2008: 74)

Para Jung “a função geral dos sonhos é tentar estabelecer a nossa balança psicológica pela produção de um material onírico que reconstitui, de maneira útil, o equilíbrio psíquico total” (1964: 49). Essa análise pode ser aplicada à situação em que a personagem Virgínia vive. Ela necessita de equilíbrio e através dos sonhos pode conseguir esse “equilíbrio psíquico”. A luta de Virgínia é uma luta com a própria consciência, ela precisa vencer os conflitos que permeiam sua existência. Aplica-se, aqui, o pensamento de Neumann (2003: 244), de que “a atividade da consciência é heróica quando o ego assume e realiza por si mesmo a luta arquetípica²⁰ com o dragão do inconsciente, levando-a a uma síntese bem-sucedida”.

²⁰ O arquétipo [...] é um órgão psíquico presente em todos nós. Uma má explicação corresponde a uma atitude em relação a esse órgão, o qual pode ser lesado. Mas o sofredor é o próprio mau intérprete. A “explicação” deve portanto ter em conta que o sentido funcional do arquétipo deve permanecer intacto, de forma que uma conexão adequada e significativa entre a consciência e o arquétipo seja assegurada. Pois o arquétipo é um elemento de nossa estrutura psíquica. Ele representa ou personifica certos dados instintivos da psique primitiva e obscura, as verdadeiras e invisíveis raízes da consciência (Jung, 2000, p.60)

No sonho de Virgínia, São Jorge e o dragão são, na verdade, os dois lados dela, um tentando vencer o outro para manter o equilíbrio. No excerto anterior, a casa sempre aparece como espaço de suspense, as personagens têm os seus segredos e todos estão ligados às casas que compõem a narrativa. Virgínia percebe alguma ligação entre Daniel e Conrado. Toda vez que comenta sobre Conrado dá a impressão que há uma semelhança muito grande entre o amigo Conrado e seu tio Daniel.

O narrador conta que Virgínia, em suas deambulações, afirmara:

Uma vez surpreendeu uma mariposa presa numa teia. << Fuja depressa, fuja!>> - desejava sem coragem de intervir. Mas a mariposa se deixava envolver sem nenhuma resistência no visco tecido cinzento que a aranha ia acumulando em torno de suas asas. Assim via a mãe, enleada em fios que lhe tapavam os ouvidos, os olhos e a boca. [...] Apenas uma pessoa conseguia penetrar no emaranhado: Daniel. (Fagundes Telles, 2008:20-21)

Confirma-se, mais uma vez, que Virgínia era uma menina astuciosa, principalmente porque vivia naquele espaço e ainda criança conseguia compreender a situação em que se encontrava sua mãe.

O narrador usa a técnica do suspense para que suas personagens sempre permaneçam à espera de respostas. A narrativa é construída de maneira tal, que as suas personagens persistem na expectativa à procura de respostas. Isso acontece com Virgínia que se mantém à espera de respostas, mas não recebe todas as respostas que procura. Compara-se esse romance à estrutura do conto moderno que “conta duas histórias como se fossem uma” (Piglia, 2004:91). Remete-se esta narrativa, “a teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subtendido e a alusão” (Piglia, 2004:92). E dessa forma o suspense se estende.

O duplo também é representado por outra perspectiva. A percepção da brevidade do “eu” é a preocupação do homem que não aceita a morte. Surge então, segundo Rank (1939:100):

A crença na alma originou-se do desejo de vencer este medo, e daí sobreveio a divisão da personalidade em duas partes, uma mortal e outra imortal. Estas duas partes, uma que aparece e desaparece, enquanto a outra é visível continuamente, são semelhantes, ou pouco diferem – corpo e sombra.

O duplo marca, assim, a crença nestas duas partes; carne e espírito, a que morre e o que permanece após a morte física.

De acordo com Jung (1964), o inconsciente explica muito melhor do que a consciência, nos faz crer quem somos, enquanto indivíduos psicologicamente constituídos entre o individual e o coletivo, entre o exterior e o interior. “Através da técnica cinematográfica, que permite a representação visual dos processos mentais em um alto grau”, reproduz-se “o trágico problema de um indivíduo que luta com a sua própria personalidade” (Rank, 1939:15). No cinema, a representação visual é um fator fundamental para a demonstração dos sentimentos que são apresentados pelas personagens no ecrã.

Borges expõe suas ideias relativas ao duplo, neste trecho retirado de *O Livro dos Seres Imaginários* (1989: 153):

Sugerido ou estimulado pelos espelhos, as águas e os irmãos gémeos, o conceito de duplo é comum a muitas nações. Encontrar-se consigo mesmo é, por conseguinte, funesto; a trágica balada *Ticonderoga*, de Robert Louis Stevens. Caberia citar exemplos análogos de Hawthorne, de Dostoiewski e de Alfred de Musset. Para os judeus, pelo contrário, a aparição do duplo não era presságio de morte próxima. Era a certeza de haver alcançado o estado profético. Assim o explica Gershom Scholem. Uma lenda recolhida pelo Talmude narra o caso de um homem em busca de Deus, que se encontrou consigo mesmo. No conto *Willian Wilson*, de Poe, o duplo é a consciência do herói. Ele o mata e morre. Na poesia de Yeats, o duplo é nosso anverso, nosso contrário, o que nos complementa, o que não somos nem seremos.

Borges usa a ideia do simbólico, elemento constante na sua obra, para se compreender o duplo na narrativa.

Segundo Jung (1964: 182), a *persona* é

Um complicado sistema de relação entre a consciência individual e a sociedade; é uma espécie de máscara destinada, por um lado, a produzir um determinado efeito sobre os outros e por outro lado a ocultar a verdadeira natureza do indivíduo. Só quem estiver totalmente identificado com sua persona até o ponto de não conhecer-se a si mesmo, poderá considerar supérflua essa natureza mais profunda.

Esta conceção pode ser aplicada ao duplo encontrado nas obras de Borges: as suas personagens procuram mostrar a face verdadeira deixando de lado a outra face, dessa forma, não distinguindo o seu “eu” verdadeiro daquele mascarado.

Nesta perspectiva, configura-se, igualmente, o conto *António* (Jorge, 2008). O salão de António representa o duplo, as duas faces do homem, a natural e a aparente. A ambiguidade perpassa toda a narrativa. Para Coelho (2009: 107), na construção narrativa de Lídia Jorge, o estranhamento, o insólito não se originam do “fantástico, do mágico e do maravilhoso”; na obra dessa escritora o que provoca estranhamento é a ideia dúbia, ambígua. “É na construção desse intervalo, desse espaço de indeterminação, desse espaço “entre”, que reside a arte maior da “contista” (*ibid.*). É essa conceção que vem confirmar o trabalho que Barthes realiza com as palavras.

É necessário trabalhar a língua como um escritor e não como um dissertador. Como os poetas é vital explorar nas palavras, suas conotações, suas ambiguidades, a “cintilação do sentido” mais do que o sentido. A palavra é um objeto sensual, núcleo de onde pode expandir-se todo um movimento textual ou, inversamente, concentração ideal, lugar onde se condensa todo um pensamento. (Barthes, 2007: 73-74)

No referido conto, o salão de cabeleireiro “é visto ambigualmente entre o positivo e o negativo, num cruzamento de axiologias que determinam grande parte da literatura contemporânea” (Seixo, 2001:368). O espaço, salão, de certa forma caracteriza o comportamento da personagem. “O narrador sente-se atraído por componentes da ficção que não são comunicadas como ideologicamente corretas, mas cuja dimensão positiva o seu discurso alargado acaba por impor, fazendo da consciência crítica uma constante relativização de valores.” (*op cit.*: 368)

Durante toda a narrativa, o narrador alimenta a ideia da grande capacidade do cabeleireiro.

Quem melhor do que ele tem o sonho da absoluta beleza colocado sobre o crânio das mulheres? Quem melhor do que ele entende como os filhos da carne são escolhidos antes da nascença para serem filhos dos deuses ou seus desconhecidos? Ele é um mediador. [...] (Jorge, 2008:46-47)

Quando as clientes chegam ao seu salão, ele percebe qual poderá transformar. Muitas não têm jeito. Segundo ele, a joalheira está incluída nas de difícil compostura, nada nela fica bem, ele tenta. Ela fica espantada, da maneira como António corta seu cabelo. Para a joalheira, o salão de António é um enigma, mesmo que ele ache seu cabelo sem conserto, ela insiste que ele o corte. O suspense surge tanto do espaço físico do salão, como da própria personagem António.

A joalheira está habituada a trabalhar o metal e as pedras, embora só as preciosas. A joalheira conhece também a força da luta na procura duma coisa sem medida que está para além da harmonia e se encaminha para uma meta onde as pegadas dos deuses estão. (Jorge, 2008: 47)

Portanto, com essa percepção, nota-se que a joalheira sabe da dificuldade de trabalhar uma matéria bruta e transformá-la, lapidá-la. Para António, esse encargo também não é fácil, como para qualquer profissional do ramo. Porém, ele é famoso, todas as beldades frequentam seu salão. A joalheira entende que ele pode transformá-la como transforma tantas clientes. Mas ele parece não querer produzir essa cliente. Segundo a joalheira:

Agora António hesita um momento, eu percebo que hesita, ainda me envolve a cabeça com as mãos, ainda tateia a textura do cabelo, mas logo se decide. << O que acha? Curto, bem curto, depois com um brinquinho – Vamos fazer de si uma cabeça europeia! >> Ainda penso que é um sonho, ainda penso que António me reserva um canto no lodo fundo do seu Nilo, mas não é verdade. António está com a tesoura em riste, os olhos dele estão brilhantes sob a pálpebra caída da águia, ele já me revolveu todo o lado direito em grandes tesouradas. Nem me vê, nem me olha. (Jorge, 2008:48)

A cabeça da protagonista é também um espaço de suspense, pois o cabeleireiro percorre com as mãos e com tesoura o couro cabeludo dessa personagem. Ela permanece angustiada com o trabalho que António realiza. Percebe-se que essa cabeça não pode ser comparada com a das outras clientes. A joalheira não aceita ser rejeitada por António, ela quer saber qual o motivo dessa rejeição, o que há na alma dessa águia que parece não querer transformá-la como faz com tantas clientes.

No processo narrativo, o conto *António* (Jorge, 2008) apresenta um espaço curioso. O salão é narrado com precisão. Durante o processo narrativo, percebe-se certo suspense provindo desse espaço, um exemplo está no excerto que se segue:

Não se chama Antínio, mas todos sabem que transporta o sonho de Antínio. O seu salão é um gesto despedaçado desse sonho. Há alguma coisa que não consegue comprimir-se na altura dum espaço. Há alguma coisa nele que apela um imperador. O salão tem colunas tersas sem ter, frontões triangulares que ninguém vê mas todos sentem. (Jorge, 2008:42)

Este espaço parece fazer parte de *António*, é parte dele, é um protagonista, é um senhor. Provoca suspense porque se transforma em personagem principal e, além disso, é um lugar poderoso, pois tal qual o ser humano carrega sentimentos e proporciona sentimentos, é nele que tudo acontece: erros e acertos.

A protagonista reconhece que o salão de António é realmente uma personagem, o suspense está no espaço-salão e, é lá que ele, António, realiza seu trabalho em frente ao espelho que projeta a sua cliente. O espelho também é uma figura importante no espaço-salão, pois ele expõe as clientes e coloca-as em evidência.

Ainda de acordo com Jung (1964: 183):

É importante para a meta da individuação, isto é, da realização de si-mesmo, que o indivíduo aprenda a distinguir entre o que parece ser para si mesmo e o que é para os outros. É igualmente necessário que conscientize seu invisível sistema de relação com o inconsciente.

Nesse aspeto, o duplo pode ser analisado como um “eu” que procura ser o que é realmente, e outro “eu” que é mostrado aos outros. Um “eu” dialogando com um outro que é ele próprio. Constata-se que os conteúdos do inconsciente se ligam à persona, e “quando os analisamos, vemos em espelho uma imagem, que sem dúvida é de molde a abater o voo elevado do Ego ‘irrepreensível’ e trazê-lo ao solo”. (Goldbrunner, 1961:141)

Na verdade, a imagem visualizada não é realmente aquela que queríamos ver, mas é a que aparece como um “eu” muitas vezes irreconhecível que tenta reconhecer-se.

O espelho como elemento simbólico está presente em várias obras artísticas; identifica-se no Capítulo III do poema *The Sea and the Mirror* (2009) de W.H Auden²¹. Neste capítulo, Auden (2009), no poema-prosa, vê a relação entre o real e o imaginário.

Tu próprio, julgamos recordar-nos, mencionaste o espetáculo como sendo “um espelho apontado à natureza”, uma frase enganadora na sua varredela aforística mas ao menos indicativa de um aspeto da relação entre o real e o imaginado, da sua inversão mútua de valor, pois acaso não será essa a peculiaridade artística essencial para a qual apontaria a tua imagem sinistramente tendenciosa: que no lado oposto do espelho, a intensão geral de compor, de formar a qualquer custo um padrão apropriado, torna-se a causa necessária de qualquer esforço particular de viver ou agir ou amar ou triunfar ou variar, em vez de ser, na medida em que realmente surja, como é deste lado, o seu efeito acidental? (*op cit.*:179)

²¹ Em português, O Mar e o Espelho. A data referida corresponde à da edição consultada. O poema foi escrito entre 1942 e 1944.

O espelho, em termos artísticos e simbólicos, torna-se, assim a ligação entre o real e o imaginário, nomeadamente um reflexo do real transfigurado em imaginário.

Em *O Dia dos Prodígios* (Jorge, 2010), a personagem Branca Volante, uma simples dona de casa, representa no romance, um tipo de mulher ousada; não parece conformada como as outras da Aldeia. As tardes da personagem já estão marcadas pelos mandos do marido, mas ela, em pensamento, desfaz os desejos dele “consegue ouvir o que ninguém é capaz de ouvir” (Jorge, 2010:87). Branca cumpria as ordens do marido, mas tinha consciência da liberdade do seu pensamento. Ele mesmo pressentia não poder desvendar o que a mulher trazia na sua mente prodigiosa. Na verdade, Branca Volante possuía uma outra face que permanecia adormecida, em suspense, suscetível de levantar voo, a todo o momento. Branca confirma a existência de um duplo na narrativa. Segundo Poggian (2002:124): “En el desdoblamiento se observa una doble cara, una desvelada que cubre y oculta otra”. Cumprindo, submissa, o seu papel de dona de casa, Branca oculta seu outro lado, o nítido duplo.

No romance, *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a) em “Os gafanhotos,” a narradora comenta que a personagem Evita parece enigmática como Helena de Troia.

Embora tivesse descrito Evita como um olho intenso, observando, nada mais que um olho. Aliás, ela chegou a apaixonar-se por olhos isolados como ilhas fora do corpo. Evita seria para mim um olho ou um olhar. Nunca suspeitei de que alguém tivesse sido testemunha de que Evita tivesse tomado banho, partido chávenas, formulado desejos, ou se alguma vez tivesse estado no centro das exclamações. Soberbo! Agora vejo-a, por sua ação atravessando o hall de Stella Maris, e fico com algum apreço por ela, e tenho mesmo saudade dela, da boca dela...do tempo em que tinha a cintura estreita – disse Eva Lobo (Jorge, 2004a:43-44).

A personagem-narradora inicialmente apresentou-se dócil, feliz, amável. Porém, os espaços que percorreu lhe mostraram o outro lado da moeda. Descobriu que tudo eram aparências, que tudo era falso. Evita desvelou muitos episódios e muitos ficaram em suspense. Mas mesmo assim, as lembranças daquele tempo são rememoradas. O suspense da narrativa está em não desvendar o que está oculto no episódio da guerra colonial portuguesa. O encontro de pistas dismantela muitos dos factos, mas não todos. Luís Alex transforma-se num monstro para Evita. “E o noivo? Como compreendeu o noivo, tapando a boca de Evita com a boca, no momento em que ela ia pronunciar o M de matemática!” (Jorge, 2004a:43).

Os acontecimentos, rememorados, vinte anos depois, por Eva Lobo permitem perceber a questão do duplo na narrativa. A personagem-protagonista desdobra-se em duas, “a noiva” chama-se Evita e quem conta a história vinte anos depois, se diz Eva Lobo. Apresentam-se, na verdade, as concepções diferentes de uma mulher que viveu dois momentos distintos da sua existência. Evita, também como o noivo, apresenta um comportamento de certa forma diferente de quando inicia a narrativa. Não é um pensamento do mal, mas sim de silêncio em relação ao que viu e ouviu no decorrer da guerra. Após a batalha, toma outra atitude, passa a revelar muito do que a angustiou. No entanto, muito ficou silenciado. Muitos factos ficaram em suspense, no desconhecido, e as duas faces de Evita propiciaram-lhe a possibilidade de desvendar e descobrir o que não poderia ser dito nem visto. Evita/Eva concretizam a duplicidade de uma guerra, aparentemente desconhecida e/ou ignorada pelas mulheres do Stella Maris.

Em *Psycho* (1960), Norman Bates representa um ser duplicado, que procura justificar o que fez com a mãe e a si mesmo. Mantém-se num estado de cumplicidade com a mãe que, na sua ótica, é a autora dos assassinatos. A dupla personalidade que criou para si fá-lo cometer as atrocidades. As vozes fora de campo da mãe e do filho transformam os quartos e a casa em espaços de suspense: a dupla instaura a incerteza, o receio e o desconhecido na sua relação com a busca do assassino.

Para Rosenfeld (1969), como para Clément Rosset (1998), o duplo na literatura vem ao encontro do romantismo.

O herói romântico [...] só vive [...] porque sua vida é garantida pela visibilidade de seu reflexo, aparece [...] – pelo menos em todos os textos que colocam em cena o duplo – como essencialmente duvidando de si mesmo: necessita a todo custo de um testemunho exterior, de algo tangível e visível, para reconciliá-lo consigo mesmo. Sozinho ele não é nada. Se um duplo não o garante mais no seu ser, ele deixa de existir (Rosset, 1998:97).

A perspetiva de Rosset (1998), bem como a de Calobrezi (2001), apontam para o duplo na narrativa. Na literatura, a peça *Hamlet*, de Shakespeare possui algo de semelhante ao que expõem Rosset e Calobrezi. A personagem Hamlet atua e transforma-se a cada intervenção.

Nas palavras de Harold Bloom (2001:281):

Tudo o que conta na peça é a escandalosa e incessante expansão do círculo da consciência de Hamlet. Quando uma consciência solitária é infinita na sua amplitude, que podem significar os acontecimentos? Hamlet nunca deixa de se rever a si próprio, transforma-se cada vez que fala. Será que isso pode realmente ser representado num palco? A metade de Hamlet é em si um teatro, e por isso a peça tem dois enredos, um externo e outro interno. O enredo externo, com toda a sua complexidade, é necessário se queremos acreditar que Hamlet é um homem, e não um deus ou um monstro. Mas Shakespeare não pôde ou não quis moderar o enredo interno, em que um poeta fracassa ao tentar ser, de forma consistente, um poeta.

A atuação de Hamlet também nos remete para o conceito de duplo no teatro e na vida. De acordo com Bloom, “Hamlet é um poeta niilista em dois sentidos: pelo tema e pela postura. Numa peça de teatro que fala de peças de teatro, numa linguagem que discorre sobre si, Hamlet não acredita em nada, nem sequer na linguagem e no eu.” (*op cit.*:283)

A narradora de *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a) constata que o noivo assume atitudes contrárias a todas as que demonstrava em outros tempos. É guiado por um sentimento de revolta que Evita não conhecia.

E como a nossa compreensão ainda era perfeita, acrescentei – “De modo nenhum, Évariste Galois!”¹

O noivo deixou-me escorregar por si abaixo. “Não me chames isso” – disse ele. “Já lá no terraço me chamaste isso e eu me calei, mas agora digo-te que nunca mais quero que me voltes a chamar Evaristo Galois!” (Jorge, 2004a: 46)

Evita achou melhor se calar. “Ele é que tinha dito quando nos havíamos conhecido, que removia equações de quarto e quinto grau, [...] que estava à beira de encontrar uma solução globalizadora para que o Galois só tinha descoberto soluções intervaladas e acidentais” (Jorge, 2004:47). Percebe-se que o noivo não é a mesma pessoa: surge um duplo. A personagem expõe uma outra personalidade, transformada pela guerra. Evita não reconhece Luís Alex e confirma uma outra perspectiva de atuação da parte dele. Posteriormente, Evita pergunta ao noivo, se não volta “à matemática.”

<< Não!>> disse o noivo. Creio que era tarde, creio que havíamos aberto as janelas. [...] Quando o noivo era impelido por um sentimento forte, abria as janelas. <<Nunca>> - disse o noivo. [...] <<Mas então>><<Descobri-me>> - disse ele. <<Tu não podes imaginar, Evita, como eu tenho intuição para esse tipo de combate >>. O noivo transpirava e tinha a camisa aberta, o flanco descoberto, como se acabasse de produzir um desses resultados. << Evita>> - disse ele, dobrando as pernas pelos joelhos e esfregando as mãos dela no pequeno quarto. Tinha a voz embargada. <<Diz-me – Tu achas, tu querias, tu não te importavas que eu tivesse uma cicatriz como a do meu capitão?>> - A emoção dele era verdadeira, porque ao dizer isso tinha ficado rígido, sobre o joelho, no meio do pequeno quarto, disse Eva Lobo. (Jorge, 2004a:59-60)

Instala-se, nesse momento, em Luís Alex, a concepção de um duplo e instala-se, em Evita, e no leitor, uma nova perspectiva de suspense. O noivo queria ser como o seu capitão, nas atitudes, nos gestos, nas palavras e até nas marcas físicas. Corroboram-se as atitudes da personagem Luís Alex com o pensamento de Jung de que é “aquela personalidade oculta, recalcada, frequentemente inferior e carregada de culpas, cujas ramificações se estendem até o reino de nossos ancestrais animais, englobando, deste modo, todo o aspeto histórico do inconsciente” (Jung, 1984:254). A questão do duplo evidencia-se no âmbito das mudanças provocadas pela guerra, Luís Alex transformou-se com a guerra, mudou completamente seu modo de pensar e espelha uma das consequências mais dramáticas da guerra colonial.

Após a partida do noivo e do capitão para a guerra, Helena afirma: “É terrível esta separação. É ou não é? – Helena de Troia puxou por um lenço até aí escondido e aproximou-o dos olhos antes de ter lágrimas. Logo teve lágrimas” (Jorge, 2004a: 92). Helena com “os olhos de uma Minerva inocente, sem memória [...]” diz: “há quem se sinta muito bem? É um horror pensar na alma das mulheres que se sentem bem com a partida deles! Devem ter a alma dura e crua e negra como um tição.” (*op cit.*: 93) Continua ela: “minha alma, eu aprisiono-a aqui, embora não esteja aqui, esteja lá. [...] Aqui, fechada, privada de liberdade por vontade minha, privada de ar livre por ditame meu. Quero eu mesma fazer a minha prisão! Só assim eu o vou acompanhar” (*op cit.*: 97). No decorrer da narrativa, Helena conta a Evita que “não era verdade que jamais Jaime Forza Leal não lhe tivesse pedido o sacrifício de ficar fechada em casa. Tinha havido tempo em que o capitão, antes de sair, [...] lhe pedia que não saísse à rua durante sua ausência.” (*op cit.*: 99)

Helena de Troia conta que ele já teria acendido um isqueiro e queimado o próprio dedo e depois passado a lâmina da faca também na própria boca como uma maneira de

pressioná-la a ficar isolada em casa. Mas também justifica a posição do marido, pois, outrora foi tão “imperfeita!”. Helena deixa em suspense sua verdadeira identidade, parece entrar em contradição a todo o momento: não se sabe quem é ela na verdade. A narradora protagonista já pressentia a simulação de Helena. Helena projeta a criação do seu próprio duplo. Identifica-se assim, a ideia de Rosset (1988: 35) de que: “[...] Este mundo-aqui [...] é um duplo. Uma realidade aparente, inteiramente urdida no estofado de um “ser menor”, que está para o ser assim como o sucedâneo está para o produto verdadeiro”.

Descobre-se a nova personalidade do noivo. Ele comenta com Evita “dentro de três dias saio para o mato com meus homens e o meu capitão. [...] O que serias capaz de fazer por mim?” (Jorge, 2004a:79). O noivo não aprova a resposta de Evita. Quer prendê-la no quarto até ao seu regresso e tenta ameaçá-la. Porém, Evita percebia que ele não era capaz de cumprir o que prometia.

Este excerto mostra o pensamento da própria Eva. “Oh, como Evita era cínica, como sabia que ele não a ameaçava com um tiro – disse Eva Lobo” (*op cit.*: 80). De novo, a presença de uma duplicidade. Evita, apesar da aparência dócil, possuía astúcia e, naquele espaço incerto soube como ninguém perscrutar a alma de cada um. Seu olhar foi revelador. Mesmo assim, muitos acontecimentos acerca da guerra permaneceram velados: o suspense foi mantido e a duplicidade da guerra continuou intocável. Helena de Troia não era tão inocente como aparentava ser.

As atitudes dela eram, agora, de uma mulher que conhecia com detalhes cada fotografia e o que representavam para seu marido. Percebe-se que “Helena de Troia deve ter passado os dedos por ali dezenas de vezes, porque sabia de cor quantos prisioneiros estavam amarrados em cada fotografia com o Singer” (Jorge, 2004a:135). Aos poucos, algumas personagens vão desvendando e assumindo uma dupla face. Helena foi uma dessas personagens que apresentou o seu duplo.

Em princípio, Helena de Troia parecia triste. Elogiava o marido, chorava por ele, dizia que ficaria confinada no quarto, à sua espera, e realmente, ficou, mas as suas palavras eram apenas palavras. Helena diz a Evita “[...] Não há nenhum oficial atingido. Quantos se previam pelas nossas contas”, “três” diz Evita. Helena prossegue [...] “não acredito que se acabe uma guerra de secessão sem morte de oficiais” “Nem eu” (Jorge, 2004a:160), disse Evita. Helena continua “Sabe, eu acho que nenhuma mulher é verdadeiramente bonita se não merece a morte de um homem bom! Veja, olhe se eu mereço” (*op cit.*:161). Helena, na verdade, queria dizer metaforicamente que desejava a morte de seu marido, mesmo muitas

vezes negando essa realidade, parecia que a sua outra face não aceitava a vida que escolhera ao lado de “um homem bom”!

Segundo Bravo, “tudo não passa de aparência, a verdadeira realidade está fora, noutro lugar; tudo o que parece ser objetivo é na verdade subjetivo, o mundo é senão o produto do espírito, que dialoga, consigo próprio” (2000:270). A personagem Helena, na verdade, vive de aparências e de duplicidades. Segundo a narradora, Luís Alex era realmente um homem com dupla face. Porém, a causa de tudo não era a matemática, mas sim a guerra colonial.

O mesmo nervo que o impelia à pesquisa de uma fórmula algébrica generalizadora dentro da teoria dos grupos seria aquele que o estava levando para cima duma palhota com uma cabeça de negro, ensanguentada, aspergindo, enfiada num pau? Possivelmente o impulso seria igual – pensou. Impelido por outra situação, talvez Einstein tivesse fuzilado gente em vez de descobrir tempos físicos e astrofísicos. [...] Assim, a ciência e o crime poderiam ter em si apenas uns passos de dança ou umas flexões de ginástica. Entre bem e o mal, uma mortalha de papel de seda - pensava junto ao paredão. (Jorge, 2004a:141)

A metamorfose ocorrida na personalidade de Luís Alex é a metamorfose do espaço da guerra e as opções do cientista também estão na fronteira entre o bem e o mal.

Em *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015), o duplo apresenta-se sob outra perspectiva. A voz masculina, tal como a feminina, também alimenta lembranças.

Já um ano depois de eu ter acabado com tudo, trouxe aquele olhar comigo durante dias e dias, entranhado no corpo, debaixo da pele. Um olhar tão diferente daquele que era o seu, um olhar frio e distante, sem qualquer réstia de afeto ou de meiguice. Não era o mesmo olhar, o olhar meigo a que me habituou durante todos aqueles anos. Não gosto desse olhar. Não parecia ela. Provavelmente já não era ela, a Ana que conheci. Essa já eu destruí há bastante tempo, quando a alvejei sem dó nem piedade com as minhas violentas rajadas de metralhadora. Não, já não era a Ana daquela noite, com os olhos a encherem-se de cristal quebradiço e frágil. (Malheiro, 2015:24)

A voz masculina não reconhece a Ana de outrora; o que vê agora é outra Ana de “olhar frio” e arrasador. Reencontra-se novamente a representação do duplo, esse novo espaço na alma de Ana que continua a propiciar o suspense na narrativa.

A voz narrativa em terceira pessoa apresenta a personagem Luís que, como Ana se sente duplicado: existe um outro Luís, que às vezes desconhece. No excerto seguinte, Luís marca a sua viagem.

Para amanhã de manhã está bem, repetiu maquinalmente, como se aquela frase lhe tivesse sido imposta por uma voz interior mais forte do que a sua própria voz que se calara. Aliás já há muito tempo que se calara e deixara o outro falar, o outro que tinha lá dentro a falar por ele e a viver por ele ou o outro em que finalmente se tornara e não aquele que pensava ser e de resto, nada disso importava, porque era tarde demais e já nem mais sabia qual deles era na verdade. (Malheiro, 2015:42)

Constata-se, mais uma vez, a presença do duplo na narrativa. Confirma-se a análise de Machado de Assis (1963) considerando que todo o ser tem duas almas.

Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro. [...] A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação [...] Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência [...] (Assis, 1963:98)

A conceção de Machado de Assis sobre as “duas almas” do ser humano pode confirmar-se neste romance. Constata-se a presença de dois espaços subjetivos, a ideia de identidade dupla tanto de Ana como de Luís:

Mais permanentes e mais difíceis de expressar são os sentimentos que temos para com um lugar, por ser o lar, o lócus de reminiscências e o meio de se ganhar a vida. A topofilia não é a emoção humana mais forte. Quando é irresistível, podemos estar certos de que o lugar ou meio ambiente é o veículo de acontecimentos emocionalmente fortes ou é percebido como um símbolo. (Tuan, 2012: 136)

Ana e Luís estão presos cada um ao seu ambiente. Os dois ocupam espaços diferentes, são influenciados e questionados por eles. Ana presa à sua casa, nomeada por Luís “monte dos vendavais”, e Luís preso à sua casa no Vale. Os dois possuem sentimentos sobre um lugar, como afirma Tuan.

Em *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015) há um entrecruzamento de vozes que anunciam o retorno à profissão de escritora; ela volta com uma antiga personagem. Nota-se que ela revisita um de seus contos. Esse espaço é rememorado com a vinda de uma personagem que já tinha criado. Segundo ela, essa personagem é um pesquisador.

Alguém que vive de forma oculta ou sonâmbula e que quer furar as imagens, ah, a fatídica morte das imagens que já escrevi um dia e que regressa, a essência que se esconde por trás da imagem das coisas. Eu também ando há largos anos na incessante procura das imagens e da essência que se esconde por trás de tudo. (Malheiro, 2015:63)

O trecho referido apresenta o espaço da escrita; Ana está a trabalhar com a palavra. Nesse espaço, vive em eterno suspense, pois só aos poucos constrói sua história que caminha em marcha lenta. Para ela:

Há sobretudo uma mulher que se está a impor desalmadamente dentro das minhas páginas e isso angustia-me. Parece que não tenho mão nela, escapa-me por entre os dedos, por entre os fios das palavras, por entre minhas linhas escritas no caderno preto a tinta azul escura, uma mulher desconhecida que no entanto às vezes se parece terrivelmente comigo, que por instantes julgo reconhecer e não sei como, nem quando me cruzei com ela. (Malheiro, 2015:64)

A voz narrativa de Ana apresenta o seu duplo: a outra que percorre suas páginas, que se apossa da escrita, na verdade é seu outro “eu” e ela tem medo do espaço que a outra ocupa dentro dela. A outra “quer dominar o livro”. Assim diz a personagem. [...] “As tais janelas que ela abre dentro de mim. Decidi chamar-lhe Ana, mas o nome é completamente aleatório. Ou não” (Malheiro, 2015:65). Confirma-se aqui a conceção de Alvarez (2013), que nos mostra as janelas como a apreensão no devir. A angústia de Ana está neste espaço que provoca o suspense - o espaço da alma - que às vezes parece não ser dela, mas que ao mesmo tempo reconhece como seu. Porém, tudo se torna muito lento, o tempo comprime o espaço em que vive. Ana passa a aceitar a outra que está dentro de si. Essa pode ser uma oportunidade de desvendar o que esconde na sua alma, o que não quer aceitar.

Ana conta o seu habitual passeio à beira-mar, enquanto pensava no próximo capítulo que iria escrever. Ela dizia: sigo “com o mar e o livro dentro de mim” (Malheiro, 2015:86). Na manhã, durante a sua caminhada, voltou a encontrar a sua confidente, a Princesa Encantada que vinha em sua direção, “finalmente nos cruzámos e olhámos nos olhos uma da outra, como Alina Reyes e a sua dupla, naquela ponte de Budapeste, no

conto *La Longinqua* de Cortazar [...] agora eu era Alina Reyes e estava literalmente a ver-me chegar a mim [...] uma mulher igual a mim” (*op cit.*:87). Neste excerto, justifica-se novamente a presença do duplo na narrativa: Ana compara-se à personagem de Cortazar.

Em *Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015), percebe-se que as personagens rememoram o seu passado de uma maneira obsessiva que acaba por se desdobrar em mais de uma história. Malheiro remete o texto para o ser da própria escrita ao produzir uma obra introspetiva, que se reitera obsessivamente. Confirma-se o processo de *mise en abyme* porque põe em prática a reiteração interna da ação ficcional. Ao lançar mão de narradores personagens, a narrativa de Malheiro apresenta a reduplicação das personagens na sua construção reflexiva.

O espelho é um espaço de suspense e também um indício do duplo. As vozes continuam se cruzando, duas vozes que sabem as mesmas coisas. Luís diz:

Um brilho ofuscante no olhar que ela me lançou e que parece que retive no meu, porque quando me vejo agora no espelho – e já passou um mês – vejo-o a brilhar, a fazer reflexo na superfície lisa e a encadear-me. [...] Porque o olhar que ela me lançou ficou guardado nos meus olhos como um presente dos deuses. [...] Pareço de facto outra dentro de mim. É fascinante e aterrador ao mesmo tempo. Serei eu ou ela quem agora aqui está? E qual das duas escreve o livro? Tantas perguntas a que não consigo responder, tantas perguntas a que já desisti de responder. (Malheiro, 2015:102)

O espaço (espelho) marca os momentos de questionamento, a dupla identidade, o reconhecimento do outro e o entrelaçamento de vozes. A escrita labiríntica faz parte do mundo da escrita de Ana e do mundo das telas de Luís. Através das vozes dos protagonistas constrói-se o duplo.

Tenho esperança de entender tudo quando a história do livro se confundir com a realidade, quando já não existirem diferenças, quando as minhas linhas se tornarem vida, emoção, verdade. Sim, mostrar que é apenas história, poema ou sonho. A inexorável matéria de que são feitos os sonhos. A fronteira é tão ténue que até arrepia. Onde acaba um e começa o outro? Onde acabo eu e começa ela? Onde acaba ela e começo eu? Onde acaba o livro e começa a vida? Onde acaba a vida e começa o livro? Onde? Onde? Onde? (Malheiro, 2015: 102-103)

O espaço da escrita, o espaço de Ana, o espaço de Luís são espaços de suspense e são espaços labirínticos. Quem é ela? É o duplo de Ana ou a memória que a assalta a todo o momento e a faz retornar ao passado que não quer esquecer?

O espaço do passado provoca suspense porque traz à memória um lugar e um tempo que já não existe mais, mas que persiste tanto na memória de Luís como na de Ana.

Essa voz que é a soma de todos os lugares, múltipla e única, infinita e singular?
Esse lugar que é a soma de todos os lugares, múltiplo e único, infinito e singular? Esse tempo que é a soma de todos os tempos, múltiplo e único, infinito e singular? E que por isso mesmo escapa ao tempo? Talvez nos encontremos, sim, fora do tempo e deixe de haver duas metades de mim. (Malheiro, 2015: 103)

O narrador, com sua técnica, apresenta a representação do duplo na narrativa. Gera, a partir dessa estratégia, o suspense. A soma de tudo provoca o suspense. A personagem Ana prossegue “Porque eu sei que a vida invade os meus livros e que não consigo escapar-lhe e sei que ela invadirá também os seus quadros, onde quer que ele se encontre. Onde quer que tu te encontres, Luís, o tempo vai voltar. [...]” (Malheiro, 2015:103-104)

O espaço narrativo apresenta muitas vozes, cruzando-se constantemente; ora Luís, ora Ana, ora um narrador em terceira pessoa. Cruza-se com as lembranças de Ana e suas reflexões.

O tempo não ajuda a recordar, o tempo confunde porque dissolve a memória em mil camadas justapostas de recordações acumuladas como as que surgem nas minhas linhas por vezes disfarçadas, o tempo acrescenta a memória da memória, o tempo do tempo, que é infinito. Vivemos dentro da espiral do tempo. [...] São os perigos da memória, essa gigantesca medusa que nos enreda na sua teia inexorável de sentimentos contraditórios. (Malheiro, 2015:131-135)

No excerto atrás referido, dá-se o encontro entre tempo e espaço. Os fragmentos de lembranças são rememorados, muitas coisas se embaralham na memória e é posto em partes, num espaço especial, nesse caso, no livro que Ana escreve. Sua escrita inscreve-a num enfrentamento com seu outro eu. Ela afirma: “Tenho uma ambivalência em relação a ela, como se gostasse dela e a receasse ao mesmo tempo, como se o meu futuro estivesse nas suas mãos, como se ela pudesse modificar o que sinto. [...] Como se ela fosse um lado muito secreto de mim. (Malheiro, 2015:132)

A narrativa, em vários momentos remete, para o espaço do duplo, espaço que provoca suspense. Confirma-se essa ideia através da personagem Ana que está em permanente encontro com seu outro “eu”. Exemplifica-se com o seguinte excerto: “Pára, Ana, assustas-me. Tudo o que dizes é absurdo. Estás a confundir tudo de propósito, a perder-te dentro de ti, a tentar baralhar dados. A tua história não é o teu livro, nem o teu livro realidade” (Malheiro, 2015:133). A própria Ana, na voz de seu outro “eu” se recrimina por viver de sonhos, a cultivar o passado.

O duplo instala-se no texto e Ana é seu maior alvo. A personagem confessa: “Pareço de facto outra dentro de mim”. (Malheiro, 2015: 133)

No filme *The Man Who Knew Too Much* (1956), um dos grandes protagonistas do suspense é Ambrosio Chappell, um espaço de suspense, confundido com o nome de uma pessoa. A própria capela remete ao duplo sendo um espaço que abriga a ambiguidade por dois motivos: por ser uma capela e não uma pessoa, e por ali se encontrar um “pastor” que é, ao mesmo tempo, um bandido. Esse espaço, por ser um lugar de orações, não é suspeito. Drayton se faz passar por um pastor, mas na verdade, a sua outra face é aos poucos descoberta. Encontra-se assim uma situação que provoca suspense. O próprio espaço, como já frisamos, é dúbio. Percebe-se o duplo.

Psycho (1960) apresenta espaços carregados de suspense e o duplo no filme é produto desse suspense. Norman Bates parece-se com uma lagarta, no processo de transformação. Na cave, ele não é mais o menino Norman, transforma-se na sua mãe; os seus dois Eus estão em conflito e a personalidade da mãe é mais poderosa.

Norman está dividido entre ser ele mesmo ou assumir a personalidade da mãe:

Se foi a mãe quem matou, é ele, como que despertado de um sonho profundo, que presenciando horrorizado o cadáver de Marion no branco chão do quarto – encosta-se à parede ao lado de um quadro com um pássaro – se afinha, com denodo da persistência, a lavar e limpar aquela cabine, apagando todos os vestígios que pudessem denunciar o crime que “ele próprio não assumia como tendo sido por si cometido, mas ao invés, praticado por sua mãe.” (Barroso, 2014:389)

Norman se desdobra em dois e põe a culpa do seu crime na mãe, que ora se transformava. Essa ótica pode confirmar o que diz Carreté (1994:15), “a metamorfose é o desdobramento. Duas encarnações alternativas de um só e mesmo indivíduo coexistem em um só e mesmo mundo de ficção”.

De acordo com o texto de Barroso (2014: 393), “a culpa no cinema de Alfred Hitchcock”: “Norman, ao dizer que odeia aquilo em que ela se tornou e sendo Norman e a mãe uma e a mesma pessoa, não está a odiar a morta e, por consequência, a odiar-se a si próprio?” Inconscientemente ele não aceita o que fez com a mãe e no fundo odeia a si próprio como explicita “A culpa no cinema”. Corrobora, também, a opinião de Bravo, quando afirma que o duplo “é sempre uma figura fascinante para aquele que ele duplica, em virtude do paradoxo que representa [...], e provoca no original reação emocional extrema” (2002:263). Dessa forma, percebe-se que Norman admira a sua mãe e sente-se contente em representá-la, apesar de se reprimir por tê-la assassinado.

O romance *A Morte das Imagens* (Malheiro, 1986) também remete para a duplicidade da personagem, ela mesma relata que “ [...] nestas múltiplas faces em que sempre me desdobrei e que agora quero fundir para poder crescer em longas e alargadas folhas e criar profundas raízes que a mim mesma me predam [...] ” (Malheiro, 1986:20). A protagonista cria um espaço de insatisfação. O duplo é parte da construção da personagem e do próprio romance que mescla os planos do filme com as cenas do romance.

De acordo com Santos (2009):

A única coisa que, seguramente, pode-se dizer é que, independentemente da diversidade de realizações e representações, as histórias de duplo geralmente apresentam uma face invariável de impasse, propiciadora de um sentimento de insegurança e mistério, nem sempre totalmente decifrável, nem sempre de compreensão plena, mas, nem por isso, menos estimulante. (2009:54)

Se estes mistérios apresentados pelo duplo nem sempre são decifráveis constata-se que, realmente, o duplo pode trazer o suspense, tanto na narrativa literária como na cinematográfica. Nessa perspectiva, instaura-se a sensação de angústia no desejo de decifração do mistério.

Em *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), o primeiro capítulo mostra o espaço de angústia e suspense em que vive Virgínia. Ela sente muitos ciúmes das irmãs que ficaram com o pai. O narrador onisciente detalha que a menina se tranca no quarto. A governanta pede para que abra a porta. Virgínia roendo as unhas, olhava para uma formiga e dizia:

<<Se entrar aí nessa fresta, você morre! >> - sussurrou soprando-a para o chão.

<<Eu te salvo bobinha, não tenha medo>>, disse em voz alta. E afastou-a com o

indicador. Nesse instante fixou o olhar na unha roída até a carne. Pensou nas unhas de Otávia. E esmagou a formiga. (Telles 2008:13)

Neste excerto, o espaço de angústia e suspense que vive a personagem Virgínia remete para a concepção do duplo. Ela, ao mesmo tempo que protege a formiguinha, a esmaga. A menina usa as suas duas personalidades: a boazinha e a maldosa. Apresenta, assim, dois comportamentos opostos. Ela mesma se qualificava como feia e ruim. Quando Virgínia conversava com a empregada, perguntava: “- Escute Luciana, você acha mesmo que se a gente é ruim nesta vida numa outra vida a gente nasce bicho? Tenho medo de nascer cobra.” [...] A empregada disse “- você já é cobra” [...] (Fagundes Telles, 2008:15). Virgínia retorquiu, e você gosta dele. Luciana pergunta “ele quem” [...] a menina responde “- Ninguém, eu estava brincando”. (*ibid.*)

Virgínia reflete acerca da expressão de Luciana:

Deixou-se vestir passivamente. Adiantara-se muito, adiantara-se demais. <<Agora ela sabe que eu sei.>> Cravou em Luciana o olhar aflito. A fisionomia da moça continuava impassível. << Ela finge que não se importa mas está com vontade de me esganar.>> Quando sentiu no pescoço seus dedos frios abotoando-lhe a gola, teve um arrepio misturado a uma estranha sensação de gozo. (Fagundes Telles, 2008:15)

Percebe-se que Luciana já a identificava como uma menina má. Talvez porque, para a empregada, Virgínia e a mãe doente atrapalhavam o seu possível envolvimento com Daniel atual marido de Laura. A menina perspicaz percebia tudo.

Posteriormente, outro episódio deixa clara a questão do duplo na narrativa. Virgínia e a empregada conversam enquanto, essa, lhe arruma os cabelos. Diz:

- Engraçado é que Otávia é parecida com Conrado, nem que fossem irmãos. Há-de ver que acabam se casando.

Virgínia mordeu a afta que tinha na bochecha até sentir gosto de sangue na boca.

- Tio Daniel tem loucura por minha mãe. Se outra mulher gostar dele, ele faz assim na cara dessa outra, assim! – repetiu cuspiendo furiosamente na pia. Um laivo de sangue escorreu entre a saliva.

- Estou cuspiendo sangue! Vou morrer, Luciana, vou morrer!

- Você mordeu a boca – disse Luciana. [...]

- Luciana, eu vou morrer, ninguém gosta de mim, ninguém! Diga que gosta de mim, pelo amor de Deus, diga que gosta de mim! (Fagundes Telles, 2008:17)

Identifica-se que o espaço de suspense em que vive Virgínia a torna uma menina astuciosa, quando precisa, busca ajuda de seu outro “eu” para sair das peripécias que provoca. No excerto seguinte, Laura olha-se ao espelho. O espelho representa o espaço do suspense e do duplo na narrativa. Laura anuncia:

- Hoje vou jantar com vocês – segredou ela olhando para a filha através do espelho. Havia ruje no rosto devastado, apenas um toque leve. Assim mesmo ele chocava com a pele cor de cera, completamente alheia a ela. Olheiras profundas cavavam-se em torno dos olhos brilhantes. [...] A única coisa esquisita, mas a única, era aquela veneziana fechada e a luz acesa quando havia sol lá fora. Mordiscou um fiapo de unha do polegar. <<E que tem isso? O sol faz doer os olhos dela, muita gente prefere assim, faz de conta que anoiteceu.>> (Telles, 2008:32-33)

Definimos aqui duas simbologias espaciais: o espelho e a janela. Os dois transportam o leitor para o suspense. Talvez o espelho para a personagem fosse um espaço de reconhecimento de si mesma, talvez uma maneira de se reconhecer como há tempos atrás, queria sentir-se bela e sadia novamente, mas eram apenas lapsos de memória que logo se esvaíam. O espelho como espaço de suspense remete-nos para o duplo. Laura, como uma mulher demente apresentava sentimentos contraditórios, as suas ideias baralhavam-se continuamente. Estava em constante oscilação entre um eu e o outro.

Em *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), o narrador põe a menina em diálogo com a mãe; ela diz: “- Mãe, por que você não põe o seu colar de pérolas? Põe o colar, mãe! Faz de conta que é uma festa” (*op cit.*: 33). A mãe continua o diálogo:

- Este colar foi de minha mãe – murmurou Laura, prendendo-o no pescoço. – Ela morreu com ele, sabia disso? Representava *Romeu e Julieta* e parece que foi um sucesso, mas não me lembro de quase nada, acho que eu era muito criança...

Fez uma pausa. Girava entre o polegar e o indicador a pérola maior do fio e parecia ler no espelho o que ia dizendo.

- É curioso, mas quase não me lembro de minha mãe. No entanto, me lembro perfeitamente de um chapéu preto que ela usava, um chapéu de abas largas com plumas vermelhas. Eu gostava de passar a mão nas plumas... Nem retrato tenho dela, tudo deve ter-se queimado naquela noite, sobrou este colar... Lembro-me melhor do meu pai, parece que era alto, magro e passava os dias ensaiando no espelho. (*ibid.*)

O colar vem de outros tempos e representa o passado, um espaço de lembranças. O narrador depara-se com o espelho novamente. O espaço que ocupou o espelho no imaginário de Laura parece responder a algumas questões mas não a todas. Confirma-se a ideia de Lacan (1998:25) sobre “uma relação dual, um desdobramento em espelho, como uma posição imediata entre a consciência, na procura de si mesmo, que crê se encontrar no espelho das criaturas e se perder no que não é ela”.

Por meio do espelho, o passado volta a presentificar-se. “[...] Minhas luvas eram brancas e branca a mantilha, ah, eu me sentia tão feliz quando me olhei no espelho! Tão feliz... [...] Laura falava num tom velado. Ardente” (Telles, 2008: 35). O diálogo continua entre mãe e filha.

Ele me olhou. Então vi minha beleza refletida nos olhos dele. Havia na festa tanta gente, tanto espelho, tanto lustre! Mas nós dois vivos, tudo o mais era falso, tão vazio, sem sentido, como papelão pintado... Só nós dois vivendo. Nos espelhos, nos lustres, em toda a parte eu via o reflexo dos meus cabelos brilhando, como eles estavam brilhantes... Não nos separamos mais. Amanhecia quando ele apertou minha mão e antes mesmo de ouvir sua voz já sabia o que ele ia dizer: Laura, eu te amo. Às vezes penso que ele nem me disse nada, Laura, eu te amo, eu te amo... Calou-se a olhar para o espelho como se ali ainda estivesse a imagem da antiga face. Riscos de lágrimas foram manchando docemente a máscara. Respirava com dificuldade. (*op cit.*: 36)

Identifica-se mais uma vez o espelho na narrativa. O espelho é um espaço de suspense porque produz uma duplicidade: percebem-se as coisas de dois ângulos, o que é refletido e o que está por trás do reflexo. Além do espaço, há, nesta narrativa, uma forte ligação com o tempo: o tempo passado presentifica-se. No caso da personagem Laura, o espelho era uma maneira de recordar o passado; pelo espelho ela podia visualizar os momentos felizes. Confirma-se também a ideia de Lacan (1998: 100) sobre o espelho.

O estádio do Espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopedia⁵ – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que mascarará com sua estrutura rígida todo seu desenvolvimento mental.

Laura visualiza, no espelho, a totalidade do que era no passado: ela não quer aceitar a outra Laura que se apossou de seu ser. O duplo, construído por meio do espelho, percorre as páginas do romance.

Frau Herta guardou no armário do vestibulo seu desbotado chapéu de feltro azul-marinho. Ajeitou os cabelos curtos e ralos e examinou-se no espelho com olhos severos, como se a imagem refletida fosse a de uma inimiga a quem devesse imparcialmente inspecionar (Fagundes Telles, 2008:40)

O suspense está em quase todos os espaços físicos ou psicológicos. No excerto acima, a governanta vê refletida, no espelho, a sua outra face. Ela não se reconhece, parece uma inimiga. Confirma-se essa visão com a passagem de Umberto Eco (1989:37) sobre a simbologia do espelho. “ [...] O espelho no mundo dos signos transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembranças”. A impressão transmitida pela personagem é de que não aceita, aquela imagem obscura e amarga. A concepção de Umberto Eco remete para Sigmund Freud quando este conta uma passagem de sua vida em que viajava.

Segundo Freud (1976:347):

Estava eu sentado sozinho no meu compartimento no corroleito, quando um solavanco do trem, mais violento do que o habitual, fez girar a porta do toailete anexo e um senhor de idade, de roupão e boné de viagem, entrou. Presumi que ao deixar o toailete, que ficava entre os dois compartimentos, houvesse tomado a direção errada e entrado no meu compartimento por engano. Levantando-me com a intenção de fazer-lhe ver o equívoco, compreendi imediatamente, para espanto meu, que o intruso não era senão o meu próprio reflexo no espelho da porta aberta. Recordo-me ainda que antipatizei totalmente com a sua aparência.

Freud (1976), também não se reconhece, como a personagem Frau Herta, de *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), o espelho transmite algo àquele que está a mirar-se em frente a ele. A simbologia do espelho explica a imagem que é refletida, o sentimento do ser que se vê no espelho. Nem sempre a imagem é bem acolhida por seu próprio dono, muitas vezes é rejeitada como nos episódios da personagem Frau Herta e do psicanalista Freud.

A personagem Daniel comenta sobre a simbologia do espelho. O episódio vivido na infância é descrito por ele, com detalhes, a Virgínia.

- Uma vez, quando eu era menor ainda do que você, brincava com um espelhinho à beira de um poço da minha casa, eu morava numa fazenda meio selvagem. O poço estava seco e era bonito o reflexo do espelhinho correndo como uma lanterna pela parede escura, sabe como é, não? Mas de repente o espelho caiu e se espatifou lá no fundo [...] – alguém [...] – levou-me pela mão e me consolou dizendo que não adiantava mais nada porque mesmo que eu juntasse um por um os cacos todos nunca mais o espelho seria como antes. [...] Vejo Laura como aquele espelho despedaçado. (Fagundes Telles, 2008: 62)

Laura, segundo Daniel, não teria mais condições de organizar a sua mente; mesmo que tentasse não seria a mesma Laura. O espelho é um elemento que percorre a narrativa. Existem várias simbologias ligadas ao espelho. Uma simbologia é explicitada por Lurker (2003: 237), “ao se observar paciente e fiel o espelho revela mais do que apenas o aspeto exterior; mostra-lhe sua natureza interior”. Segundo essa teoria, a personagem Laura via no espelho as suas duas faces: a exterior e a interior. A exterior se condensaria na beleza física que outrora esbanjava e a interior lhe apresentava a doença do presente. Daniel compara Laura ao espelho quebrado. Mesmo que junte os cacos e cole direitinho não será a mesma. Ele diz: “Só o sopro lá dentro é que continua perfeito como o espelho antes de cair no chão. – Ele vai até Deus? – Depois da morte? Sim, vai até Deus.” (Fagundes Telles, 2008: 62)

Já Otávia expunha suas ideias em relação às mudanças que todo ser humano passa um dia.

<<E que interessa o castigo ou prêmio? Tudo muda tanto que a pessoa que pecou na véspera já não é a mesma a ser punida no dia seguinte >>. Deixou cair o cigarro no cinzeiro. <<Antes não fumava. Agora fumo>>. Sorriu para Letícia, que se aproximava branda e silenciosamente. O essencial era desvencilhar-se da face antiga com a naturalidade de uma lagarta na metamorfose. A metamorfose! Livrar-se do casulo, romper aquele tecido de vivos e mortos, fugir! Por que ser fiel consigo mesma se nada permanecia? Nada. (Fagundes Telles, 2008:149)

No excerto transcrito, se confirma a representação do duplo na narrativa. A personagem Otávia, em todo o percurso do romance, desdobra-se em várias faces permanecendo sempre enigmática, sempre em suspense. Ela mesma expõe a sua concepção sobre o desdobramento do ser humano. Virgínia reflete sobre sua trajetória de vida e da sua irmã Otávia. As duas mostram as várias faces que as compõem, principalmente, Otávia.

Lembrou-se de Otávia: << Não me peçam nunca fidelidade. Por que fidelidade se todos mudam tanto e tão rapidamente? Mas se nem a mim mesma consigo ser fiel. Seria bem divertido fazer uma pilha dessas Otávias todas que já fui, contraditórias e tão desiguais, que não me reconheço em nenhuma delas>>. Chegara a pensar que Otávia estava certa, devia ser fácil desfazer-se também das sucessivas Virgínias nas quais se desdobrara desde a infância, desfazer-se da menininha, principalmente da menininha de unhas roídas, andando na ponta dos pés. (Fagundes Telles, 2008:174)

Virgínia e Otávia projetam a conceptualidade no âmbito do duplo. A protagonista, Virgínia lembra as palavras de sua irmã Otávia sobre a múltipla personalidade que compunha a sua pessoa. E ela mesma também tem consciência que se desdobrou em muitas, sua infância. Nota-se que as personagens vivem em suspense. Permanecem na expectativa à espera de algo que as venha salvar das armadilhas que a vida lhes proporciona. Virgínia analisa a sua multiplicidade e percebe que não consegue desvencilhar-se das suas outras “faces”.

Via agora que jamais poderia se libertar das suas antigas faces, impossível negá-las porque tinha qualquer coisa de comum que permanecia no fundo de cada uma delas, qualquer coisa que era como uma misteriosa unidade ligando umas às outras, sucessivamente, até chegar à face atual. (Fagundes Telles, 2008: 174- 175)

Confirma-se, neste excerto, o pensamento de Rosset: “[...] O pior erro, para quem é perseguido por aquele que julga ser o seu duplo, mas que é na realidade, o original que ele próprio duplica, seria tentar matar o seu ‘duplo’. Matando-o, matará ele próprio, ou melhor, aquele que desesperadamente tenta ser” (1988: 38). A protagonista reconhece que não pode abolir as suas outras faces: elas são como fios de uma teia que precisam estar ligados para que o conjunto seja pleno.

O espelho é recorrente na narrativa. Virgínia se vê-se em frente ao espelho.

Na sua frente o espelho, comprido e estreito como um túnel, encerrando lá no fundo uma face. <<Eu?>> - perguntou melancolicamente à própria imagem que ia se delineando no cristal. O espelho parecia agora iluminado por uma misteriosa luz a incidir no rosto cada vez mais próximo. Primeiro, a fronte lisa e branca, a contrastar com a zona sóbria dos olhos grandes e brilhantes, mas remotos como duas estrelas. Depois o nariz fino como uma lâmina de cera. E a boca adolescente, de cantos ligeiramente erguidos na leve insinuação de um sorriso que não teve forças para se completar. (Telles, 2008:188)

O espelho representa o duplo, o questionamento. A menina tenta captar a sua própria identidade. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2005:395) “o espelho, do mesmo modo que a superfície da água, é utilizado para a adivinhação para interrogar os espíritos. [...]” Virgínia esperava uma resposta a essas interrogações. A presença do duplo projeta a incerteza do suspense. Virgínia, a protagonista estava constantemente dividida, permanecia em suspense. “Mil vezes se desdobrava em duas para deixar que uma das meninas corresse por ali, enquanto a outra roía as unhas, rondando na ponta dos pés o quarto da doente. E aquela que fugia voltava depois contando coisas extraordinárias.” (Fagundes Telles, 2008:199)

Os espaços que Virgínia percorreu sempre a deixaram em suspense. Optou pela multiplicação do seu “eu” como uma maneira de fugir da angústia.

O espaço que propiciou tanto desejo que a deixou em suspense hoje faz parte do passado. A menina estava tranquila. Ela diz: “<<Achei-a>> , pensou, fechando [...] a mão. E colheu uma libélula [...] Parecia morta. [...] Moveu as patinhas com esforço. [...] E vendo que a libélula enveredava por entre os juncos, ficou pensando que mais importante do que nascer é ressuscitar” (Fagundes Telles, 2008:200). O sentimento de Virgínia em relação à libélula transporta-a em direção a um autoconhecimento. Agora tem a certeza que se libertou das suas várias faces, que, de alguma forma, elas estão ligadas e que o importante é renascer. Corroborar-se com o que diz Bravo (2002:267): “Através do mito do duplo, vemos que o homem aos poucos se arroga a prerrogativa dos deuses, de se transformar passando por diversos fatores e de renascer”. A protagonista renasceu para a vida, após a continuação de uma busca. A viagem de navio vai levá-la a novos horizontes e vai prolongar o suspense. Virgínia diz: “– Conrado, meu amor, não se preocupe mais comigo, agora está tudo bem, não se preocupe. Eu tinha-me perdido e me achei outra vez. [...] Uma vez você me citou um verso <<nascemos todos os dias quando nasce o sol.>>” (Fagundes Telles, 2008: 202-203).

Observa-se que o devir permanece nos corações das personagens e o mar, o barco, o afundar fazem parte do simbolismo do compasso da vida. “Abraçou-a. Virgínia afundou o rosto no seu ombro: a nuvem em forma de veleiro, o contorno negro do passarinho no último galho da árvore, a haste de junco puxada pela correnteza...” (*op cit.*: 202). E assim, a vida continua, como um eterno espaço de suspense, modificando-se constantemente. Virgínia nunca confessou, às irmãs do internato, a sua verdadeira impressão. Sentia vontade de dizer tudo. Porém, sempre soube dissimular. Gostaria de dizer:

<<Odiei as professoras, a comida, as paredes, as imagens, o ar [...] misturas de flores murchas e incenso. [...] Estudei tanto, não foi por virtude, mas por pura agressão: minhas irmãs eram alunas medíocres.>> [...] Sentiu indiferença por aquelas imagens de barro de mau gosto patético – indiferença por aquela comida neutra, por aquelas hóstias neutras, por aquelas mulheres neutras que pareciam antigas mortas esquecidas de partir. (Fagundes Telles, 2008:106).

A dissimulação de Virgínia veio com a infância e se propagou pela idade adulta. Na dissimulação é evidenciada a representação do duplo. A narrativa apresenta o espaço das casas e do internato como propulsor de toda essa insatisfação de Virgínia. Já estava na hora da partida, outro espaço a esperava mas ainda incerto. “O tempo incumbiu-se de suavizar-lhe os traços e agora ali estava refletida no espelho, a delicada imagem de uma moça sorrindo de si mesma na tentativa de reconstruir a antiga expressão da meninice. Onde se escondera o rostinho anguloso, agressivo?” (Fagundes Telles, 2008:107)

A representação do duplo como um espaço de suspense percorre todas estas narrativas. O conto *As Formigas*, de Lygia Fagundes Telles (2002b) projeta os olhos da estudante de medicina como a imagem do duplo, um Eu que encara a realidade, é prático e objetivo, e outro Eu que se transforma quando percebe algo estranho ao seu redor parecendo ser frágil e subjetivo – estrabismo feito metáfora na estudante de medicina: quando é acometida pelo medo torna-se estrábica. Perante o medo, cada uma das personagens age de maneira diferente. A protagonista não quer ver o que está acontecendo no quarto e inconscientemente acaba sonhando com o anão, motivo de angústia para as duas. A estudante de medicina espanta-se com a montagem dos ossos do anão pelas formigas e quer sair da pensão o mais rápido possível. O suspense adensa a narrativa e o quarto no sótão, da pensão, torna-se provocador de suspenses.

Percebe-se que, de certa forma, as duas raparigas se transformam: uma por meio dos sonhos e outra através dos olhos. Uma vontade de libertação: fugir à vida dura de estudantes. Uma libertação expressa em Mello: “o imaginário do duplo enseja a libertação de medos e angústias reprimidos, dá vazão a sonhos de habitar espaços e tempos fantásticos, escapando à rotina sufocante cotidiana.” (Mello, 2000:123)

No conto *A Caçada* (Fagundes Telles, 2009a), a personagem não sabe dizer como se vê na tapeçaria. “[...] Enxugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos”. Vinha agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era uma paz sem vida [...]. E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? [...] (*op cit.*: 70). Ele não

consegue apreender a sua verdadeira identidade. Após a deambulação, ouve a voz da tapeçaria:

<<Que setas? Não estou vendo nenhuma seta...>> Misturando à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio de risadinhas. O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdinhada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. Apalpou o queixo. <<Sou o caçador?>> Mas em vez da barba encontrou a viscosidade do sangue>>. Acordou com o próprio grito que se estendeu dentro da madrugada. Enxugou o rosto molhado de suor. Ah, aquele calor e aquele frio! Enrolou-se nos lençóis. (*op cit.*:71)

O protagonista projeta uma série de questões: ele está dividido, não sabe quem é realmente, vê a sua outra face num quadro, numa tapeçaria antiga e puída. Há um mistério que se estende na narrativa e que só é descoberto no desfecho. “A caçada” define a presença do duplo e a não-aceitação da morte. O protagonista vê-se preso ao quadro da tapeçaria e quer decifrá-la. Dessa forma, o duplo realiza-se por meio do jogo narrativo que está presente entre o devaneio e a realidade.

O duplo insere-se como “cisão” do eu: personagens semelhantes, incertezas sobre quem é o verdadeiro eu, medo da morte. Tudo isso leva “a perspectiva da morte é tão difícil de ser admitida que o homem cria a ideia de que existe um outro Eu que superpõe ao Eu atual e pode viver separado deste, ou seja, cria em si um outro Eu, idêntico e autônomo em relação ao primeiro” (Guiomar, 1967:113). O protagonista foge, assim, de um momento inevitável.

No conto *As Rosas* (Malheiro, 2002), o duplo instala-se através da personagem António: “António foi mudando a pouco e pouco, entristecendo, fechando-se progressivamente numa mudez agressiva e violenta” (*op cit.*: 179). Segundo Chevalier & Gheerbrant (2005:353): “O duplo representa uma polaridade simbólica, e este simbolismo é sempre ambivalente. As dicotomias céu/terra, bem/mal, razão/instinto, vida/morte, luz/sombra e outras constituem-se em aspetos distintos de um simbolismo único”.

No conto *António* (Jorge, 2008), a imagem da mulher é transformada pelo espelho: nesse contexto as pessoas vão ao salão de beleza para manter uma determinada aparência. No salão, os espelhos são objetos de momentânea transformação. Em Borges, encontra-se a fascinação pelos espelhos, a vontade de “[...] dominar um universo

desmesuradamente ampliado, descentrado e literalmente desorientado, recorrendo às miragens de uma simetria confortadora que faz do desconhecido o reflexo invertido do conhecido” (Genette, 1972: 39). A joalheira deseja, assim, ser refletida no espelho de António, mesmo que ele não o queira. Todas as clientes passaram por esse espelho e ela não quer deixar de passar. As aparências remetem ao duplo no texto literário. Constatase que António transforma as clientes com a sua destreza, apesar de se tratar de uma transformação momentânea. É a projeção de uma ambiguidade. De acordo com a narradora, o salão é o protagonista das transformações das clientes, ele espelha tudo o que lá acontece, mas nem tudo é mostrado e muita coisa fica em suspense. O próximo excerto explicita essa questão.

O chão está espelhado. Passo pela longa montra do chão, por todas as montras espelhadas no brilho branco do chão. As pessoas que desceram ao fundo do centro andam a ver a Natureza disposta naquelas montras onde tudo está representado. Elas não sabem, porém, como esse todo está representado até na seleção da beleza. Elas não sabem o que se passa no salão de António. Ignoram, desconhecem. Até sempre, António. Para sempre António. (Jorge, 2008:49)

O espelho é uma marca da duplicidade do salão de António. Quase tudo que por ele passa é metamorfoseado. Encontram-se, nesse espaço, duas visões: a que se vê quando as mulheres entram e a que se visualiza na saída. É o mesmo espaço, mas transforma muitas que passam por ele. Muitas vezes a transformação não se realiza como o desejado, algo permanece em suspense.

Segundo Piglia (2004:106):

Uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto. O sentido de um relato tem a estrutura do segredo [...], está escondido separado do conjunto da história, reservado para o final em outra parte. Não é um enigma, é uma figura que se oculta.

Em *António* (Jorge, 2008), essa figura continua oculta: fica em suspense. Essa conceção remete para o que Piglia (2004) diz sobre a teoria do iceberg de Hemingway.

Em *O outro Lado* (Malheiro, 2004b), o duplo é a representação de dois espaços: um real e outro imaginário. A personagem-protagonista convive com as personagens que fazem parte das obras de arte, ela possui um conhecimento profundo de todo o acervo do museu, sabe cada detalhe da história que compõe cada obra.

À tarde fico horas inteiras no quarto daquele rei muito jovem que parte para Ceuta. Tem uma armadura de cobre a luzir, o tal <<louco que quis grandeza>>. E a sua expressão não muda com as horas do dia, só o cobre é mais amarelo ou mais vermelho de manhã ou de tarde [...]. (Malheiro, 2004b: 82)

O espaço do museu é composto por histórias reais que, através das obras de arte, são feitas imagem. A protagonista vê-se dentro das obras confabulando com os personagens que são partes dos quadros presentes no museu. Percebemos os dois lados: o espaço do museu como um espaço real e o espaço dos quadros que parece ser um espaço imaginário. Em certos momentos, ela conversa com as personagens e também faz inferências, por exemplo:

[...] Na sala de música costumo passar os fins de tarde a dialogar com Mme de Brácy, bordando em permanência peças de enxoval de sua filha Anne, que salta de felicidade nos braços do noivo, o Conde d’Auvergne, dentro de uma tela de um dito Fragonard, pintor do século dezoito [...]. (Malheiro, 2004b: 84)

Todos os quadros seriam o duplo da narradora protagonista, sua outra face, seu lado intelectual que não aceita a alienação e que está voltado para o conhecimento.

Em *O Tamanho do Mundo*, Malheiro (2004c), apresenta-nos as reflexões D. Tomaso: “Em miúdo quantos livros devorava” (*op cit.*: 48). Cita “Voyage ao Sommet Du Monde” e um poema de um português sobre Pompeia “Há milénios que somos os amantes soterrados...” Percebe-se que para ele as viagens constituíam-se como um plano de vida, a viagem pelas obras e a viagem imaginária.

O duplo apresenta-se neste conto concretizado na dupla realidade, o real a produzir o imaginário. A duplicidade da literatura é a metáfora dessa mesma duplicidade. O narrador relata a história de uma personagem sonhadora que ama as artes que, devorou livros na tenra infância e que os recorda, principalmente, os livros das viagens. Surgem duas narrativas, uma desencadeia a outra e em, certos momentos da leitura, esse espaço produz o suspense entre duas narrativas que se fundem. O duplo instala-se na narrativa como fonte criativa diante de um processo literário que aborda, de maneira singular, o desencadear de uma perspectiva de suspense.

A narrativa é construída com uma veracidade impressionante. Segundo o narrador:

Primeiro atravessaram com a barca o mar e alcançaram a Calábria. Depois Niccolo teve de a arrastar para fora de casa e trazer a escada, para que estivesse à mão quando um dia, dali a dois meses, talvez, se avistasse as famosas montanhas a romperem o horizonte, e os olhos de D. Tomaso comessem a encher-se de cristal e a chorar devagarinho, como quando era criança. (Malheiro, 2004c:49)

Nesta passagem, confirma-se a dupla narrativa: apresentam-se duas perspectivas. No início, acreditamos ser uma viagem real, para, logo em seguida, essa suposição se desvanecer com a escada trazida pelo criado para avistarem as montanhas: desvenda-se assim a viagem imaginária. O suspense define-se na presença de um espaço real - o palácio - e no interior deste palácio é construída a viagem da protagonista.

No filme *Vertigo* (1958), o espaço vai, de certa forma, apresentar a duplicidade da personagem. “As mitologias dão realce a esse duplo aspeto benéfico/maléfico do ser vivo, dicotomia que reencontramos nas figuras-símbolo das religiões” (Bravo, 2002: 262). Judy faz-se passar por Madeleine e provoca ambiguidade e incerteza no espectador: quem é Madeleine, quem é Judy? As duas personagens são idênticas. Nesse tipo de situação, Hitchcock instiga o protagonista a desvendar o mistério. Scottie, completamente desorientado, não sabe onde encontrar a chave para desvendar o mistério que envolve Madeleine ou Judy.

A duplicidade é a protagonista deste percurso diegético. Madeleine-Judy-Carlotta cria uma indefinição que trabalha com o ponto de vista do detetive mediante trajes, quadros e indícios que se metamorfoseiam diante de si. Num processo de uma estranha duplicidade, Judy transforma-se em Madeleine e conquista todos os seus passos. O mistério que envolve a personagem principal provoca o suspense que também contamina o detetive, o qual luta para desvendar a trama que o deixa tão inquieto.

No decorrer dos planos de *Vertigo*, a personagem Judy é o espelho de Madeleine. Judy se parece muito com Madeleine e através de seu amante Elster procura tomar o espaço de Madeleine. Observa-se que, num palco com espelhos, a movimentação das personagens, da objetiva e da aparição e desaparecimento e reaparição das cenas, engendra um teatro de duplos. O espelho se transforma na presença ausência, preferencialmente para o cinema, um elemento dinâmico da imagem.

Para Sheinfeigel (2010:07):

A importância do espelho no cinema é evidente e sua história, tão antiga quanto a do próprio cinematógrafo. É possível escrever uma história do cinema perseguindo de perto, em inúmeros filmes, em todos os lugares e em todas as épocas, a presença do espelho.

A ideia do duplo, nesse contexto, confirma a concepção de Bravo (2002), pois mostra a outra face de Judy que, ao fazer-se passar por Madeleine, deixa-lhe o seu lado benéfico.



Figura 202 - Fotograma de Elster com Judy e Madeleine.

A câmara enquadra Elster a segurar Madeleine. Num plano de conjunto, o *zoom* focaliza o olhar do iminente assassino e de sua cúmplice Judy, numa expressão de angústia e medo. Esta sequência tem um percurso intradieético e está contado por Judy durante a confissão a Scottie.



Figura 203 - Fotograma de Elster pronto a atirar Madeleine.

A câmara foca Madeleine, não mais no topo da torre, mas agora, jaz no chão daquele espaço sinistro. Nesse contexto confirma-se a ideia de Deavel (2008), sobre as estratégias de Hitchcock:

Hitchcock transforma muitas vezes as mulheres apaixonadas nas personagens em que nós experimentamos o suspense. [...] Qual a melhor forma de interpretar os indícios em conflito perante elas: será o ser amado da nossa heroína capaz de um crime violento, ou haverá outra explicação que cubra todos os indícios e mostre que ele está inocente? (p.284)

O protagonista não chega a desvendar porque é que Madeleine saltou da torre. O suspense continua até que se descubra o motivo do suicídio ou do acidente. Na duplicidade feminina (Madeleine/Judy) o espaço repete-se – a verdadeira Madeleine é atirada da torre, depois de morta e a verdadeira Judy cai (ou atira-se) da mesma torre. No desfecho da narrativa, o espaço é mais uma vez protagonista dos acontecimentos. A objetiva focaliza a retorno de Scottie ao espaço que o atormentou por tanto tempo. Ele e Judy sobem à torre, agora vence a vertigem e atinge o cimo da torre. Descobre, no trajeto, o plano de Elster e Judy. Ela se desestabiliza; Scottie tenta segurá-la, mas não consegue. Talvez tenha visto Elster. Por questões ligadas ao enquadramento espacial, o suspense mantém-se porque nada fica claro em relação ao fim de Judy. A torre é o espaço da duplicidade entre o real e as suposições.



Figura 204 - Fotograma de Scottie tentando salvar Judy.



Figura 205 - Fotograma de Judy recusando-se a ouvir Scottie.



Figura 206 - Fotograma de Judy a cair da torre.



Figura 207 - Fotograma de Scottie lá no cimo, observando Judy.

Hitchcock mostra Judy, apavorada, naquele espaço que foi palco de outra morte e que agora será da sua. Em *Vertigo* (1958), não há punição para o crime. Em Hitchcock há uma impunidade dos assassinos: em *Vertigo*, *Rebecca* e *The Birds* os assassinos ficaram sempre impunes.

Segundo Duncan (2003:155), “Carlota, Madeleine e Judy são objetos de amor, eternamente refeitos. É tal a força do filme e do amor obsessivo de Scottie que quase não

se percebe que Gavin Elster não é punido pelo assassinio da mulher.” Todos estamos atentos e ansiosos por desvendar a verdadeira identidade das três mulheres que povoam a diegese. Em *Rebecca*, o espectador aguarda ansiosamente que a nova Mrs Winter vença a batalha que trava com a protagonista Manderley e, logicamente, com Rebecca a sua antiga dona que, apesar de morta, continua rondando o espaço fundindo-se nas suas paredes e nos seus objetos.

Em Hitchcock a dupla narrativa conduz a construção do suspense. Logo, (o narrador câmara) vai apresentar, paralelamente, os factos da primeira história, com outros factos insinuados. Assim, se instala a tensão nos planos. A dupla narrativa, a suposição do inesperado é construída, no discurso fílmico pelas estruturas da montagem.

No processo narrativo literário também “a montagem surge como recurso suscetível de aproveitamentos estética e ideologicamente muito variados” (Reis & Lopes, 1991:232). Pois, representam-se vários episódios do mundo através de montagens literárias, assim constrói-se o relato falso e também o verdadeiro. Ainda, segundo Reis & Lopes (1991:237) seria o “mundo possível para referir-se ao próprio mundo narrativo [...]”. Cada texto narrativo cria um determinado universo de referência, onde se inscrevem as personagens, os seus atributos e as suas esferas de Ação.” Porém, sabe-se que: “a verdade dos objetos ficcionais não se funda na correspondência com o real: só pode ser equacionada em função do mundo possível instituído pelo texto” (*ibid.*). Por esta perspetiva, também se constitui o espelho como objeto ficcional que em certas ocasiões não corresponde ao real. “Enquanto canal-prótese, o espelho pode dar origem a enganos perceptivos, como todas as próteses²². Entro numa sala e julgo ver um homem que vem ao meu encontro, apercebendo-me só depois de que se trata da minha imagem refletida num espelho” (Eco, 1989:21.) Esse dado já foi citado por Freud, no episódio de uma viagem de trem.

O espelho, no romance *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro, 2015) pode ser interpretado como o autoconhecimento, percepção que a personagem possui de si mesma quando se vê refletida no espelho, muitas vezes não se reconhece, não é o que gostaria de ver. No conto *António* (Jorge, 2008), o espelho representa a face verdadeira da cliente, mas

²² Uma prótese, em sentido próprio, é um aparelho que substitui um órgão que falta (membros artificiais, dentaduras); mas em sentido lato é qualquer aparelho que prolonga o raio de ação de um órgão. Neste sentido, podem considerar-se próteses as cornetas acústicas, os megafones, as ondas, as lentes de aumentar, os periscópios. Uma prótese prolonga a ação de um órgão, mas tanto pode ter funções magnificatórias (como a lente) como redutivas (as pinças permitem prolongar o raio de capacidade de pegar dos dedos, mas eliminam sensações térmicas e tácteis). O espelho, neste sentido, é uma prótese absolutamente neutra, e permite colher o estímulo visivo onde o olhar nunca o conseguiria (diante do próprio corpo, por trás de um ângulo, numa cavidade) com a mesma força e evidência. (Eco, 1989:19)

ela não quer acreditar no que visualiza: para a joalheira, esse rosto que é retratado através do espelho não é o seu.

A protagonista identifica o salão de António como uma personagem. O espelho também é uma figura importante no espaço-salão, pois ele expõe as clientes e as coloca em evidência.

Os mistérios do salão de António são expostos pela narradora. Conta sobre como foi sua experiência com a tesoura de António.

O cabeleireiro aproximou-se dela e disse-lhe, empurrando a nuca - <<Sim, Madame. Como quiser, Madame.>> Mas a joalheira percebe que ele a olhava como para uma pasta que não tivesse peso nem substância. Falava enquanto lhe empurrava a nuca, lhe puxava o cabelo das têmporas diante do espelho, se baixava atrás dele, e o espelho projetou a figura duma cabeça larga de cavalo com duas orelhas. Foi ela própria quem contou. (Jorge, 2008:46)

O espelho, em *A Matéria dos Sonhos* (Malheiro 2015), é um espaço de representação do duplo porque Ana tenta ver o seu outro lado. “Como não vi que podia resolver tudo olhando-me muito simplesmente ao espelho e descendo fundo até me ver surgir finalmente do outro lado, do meu lado verdadeiro, do lado em que tudo realmente acontece? E sorria para mim própria” (*op cit.*:17).

O espelho reflete o seu ser verdadeiro.

O espelho não lisonjeia, mostrando fielmente o que quer que nele se olhe; ou seja, aquela face que nunca mostramos ao mundo, porque a encobrimos com a persona, a máscara do ator. Mas o espelho está por detrás da máscara e mostra a face verdadeira. Esta é a primeira prova que basta para afugentar a maioria, pois o encontro consigo mesmo pertence às coisas desagradáveis que evitamos, enquanto pudermos projetar o negativo à nossa volta. Se formos capazes de ver nossa própria sombra, e suportá-la, sabendo que existe, só teríamos resolvido uma pequena parte do problema. Teríamos, pelo menos, é uma parte viva de nossa personalidade e por isso quer comparecer de alguma forma. (Jung, 2000:30-31)

A personagem por meio dele perscruta sua própria alma. Portanto, “ao observar paciente e fiel o espelho revela mais do que apenas o aspeto exterior; mostra-lhe sua natureza interior” (Lurker, 2003:23. Percebe-se o espelho como o espaço que marca um encontro com seu “eu” verdadeiro e sua natureza interior. Ana esclarece suas angústias e

através da sua confidente, a “Princesa Encantada” ela se reconfortava e até esquecia “da maldita janela”.

O espelho representa um espaço recorrente na narrativa. A personagem Luís também não se reconhece, encontra-se angustiado, dividido.

[...] e eu sem querer dar o passo, sem conseguir dar esse passo, essa é que é a verdade, sem querer e sem conseguir, dividido por dentro como um espelho quebrado em que uma das partes já não é a outra, em que me escapava de mim como me escapo e fujo há tanto tempo já que nem sei e magoa muito porque chamo por mim e não me acho do outro lado. (Malheiro, 2015:26)

Essa assertiva sobre o espelho remete para o romance *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008). Daniel conta a sua filha Virgínia que, quando criança, tinha um espelho e esse caiu num poço e se partiu e que tentou consertar, juntar os cacos, mas não ficou o mesmo.

Ele comparava Laura ao espelho, poderia juntar as partes, mas não seria mais a mesma. Assim aconteceu com Luís, mesmo que quisesse não seria mais o mesmo. “Uma das partes já não é a outra”. (Malheiro, 2015: 26)

No romance *O Dia dos Prodígios* (Jorge, 2010), a descrição que o narrador faz do cabelo de Carminha também pode ser comparada a um plano de filme: “Cabelo escorrido e pesado como uma cauda de cavalo. Preto, azulado e brilhante, reflexo de uma asa de corvo. O espelho imperfeito não lhe devolve as cores, e sim os contornos” (Jorge, 2010:13). A imagem da menina através do vidro, segundo a citação do narrador, só lhe mostra um pouco de sua expressão. O narrador cinematográfico num *zoom* enquadra somente o que o vidro da janela pode refletir. Neste romance a simbologia do espelho também faz parte da narrativa. A personagem identifica-se como estivesse diante de um espelho.

O espelho faz parte de um espaço e é recorrente em *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008). A personagem Virgínia analisa Natércio e rememora o que lhe dizia a mãe. A menina o observa: “Ela o encarava, mas agora via ao seu lado, vinda do fundo de um espelho, uma mulher resplandecente, com um cravo vermelho no peito. <<Qualquer prima-dona de subúrbio gostaria de usar uma flor dessas.>> Crispou as mãos dentro dos bolsos.” (Fagundes Telles, 2008:93-94). Por meio do espaço espelho lhe vem à memória o passado. Agora sabe que aquele homem não é seu pai.

O duplo pode também representar o simbolismo do espelho que possibilitará questionamentos. No decorrer das análises, confere-se ao espelho um espaço-suspense. O

espelho proporciona o real e o ilusório. Mirar-se no espelho seria encarar a outra face aquela que está oculta e que transparece sombria. Portanto, o espelho num sentido simbólico, dialoga com os significados da vida e abre caminhos para o conhecimento.

CONCLUSÃO

Um estudo comparado, literatura e cinema só se realiza pelo facto de existirem algumas aproximações entre ambas as artes e, talvez, de todos os elementos que mantêm literatura e cinema em estado sincrónico de comparabilidade, a estrutura narrativa se apresenta como o principal elo entre as duas” (Gualda, 2010:205)

O cinema “se opõe à cultura da palavra, é unicamente no sentido em que a palavra está escondida nele e é necessário descobri-la” (Eikhenbaum, in Albéra, 206-207; cf.tb. Sánchez Noriega, 2000:39)

Neste estudo comparatista entre literatura e cinema, constata-se a semelhança na construção do suspense entre as duas artes. No percurso analítico, salienta-se o espaço como protagonista do suspense, no discurso literário e no discurso fílmico. A partir da observação do espaço físico como propiciador do suspense, afirma-se que o mesmo adquire um carácter enigmático pela sua própria constituição. As análises realizadas proporcionaram a compreensão de que o espaço psicológico também é propagador do suspense, as personagens com seus conflitos interiores percorreram caminhos labirínticos, as memórias e a percepção do duplo atestam espaços de suspense. O suspense é construído por meio da demora das descobertas, dos indícios do narrador, das ações das personagens e através do próprio espaço, tanto físico como psicológico.

O primeiro capítulo explora as relações entre cinema e literatura. Uma das comprovações encontra-se na teoria de Sarmiento (1982), de que há ligações entre a escrita e o ecrã no cinema, as palavras se transformam em imagens e o ecrã apresenta as imagens que são interpretadas através das palavras. Para Oliveira (2007:121), “o olhar das personagens e a organização de planos espaciais são efeitos vulgarmente considerados específicos do documento fílmico, mas estão, desde muito cedo, presentes na tradição literária”. Segundo Sedlmayer (2004:80), “escrever já era fazer cinema, pois entre escrever e filmar existe uma diferença quantitativa, não qualitativa”.

Para o crítico Borges Filho (2007:34), “a armação do espaço na obra literária é importante para as ações da personagem e desempenha inúmeras funções dentro da narrativa.” E para o cineasta Epstein (2008:12), “o universo que vemos na tela mostra-nos volumes – duração numa perpétua síntese do espaço e do tempo.” Espaço e tempo são inseparáveis, tanto no ecrã como no texto literário.

No romance português, o espaço é motivo de debate; “representar não é afinal fixar, mas irradiar sentidos” (Seixo, 1986: 74). Em Lídia Jorge, “a terra liga-se, sobretudo à ideia de lugar, de natalidade como mundo restrito dos costumes que formam e deformam o indivíduo”. (Seixo, 1986: 75)

A comprovação do espaço como elemento importante na narrativa percorre a tese. Osman Lins (1976:98) diz que: “o espaço caracterizador é em geral restrito – um quarto, uma casa [...]”. Além disso, Lins traz a visão de que o modo de ser da personagem reflete-se na arrumação do espaço. Borges Filho confirma com a questão da “projeção psicológica da personagem, pode ser de uma característica intrínseca da personagem ou de um estado momentâneo.” (2007: 36).

Reis & Lopes (1991) comprovam a diversidade de feição que o espaço pode assumir. “A casa como eixo microscópio. Naturalmente que à medida que o espaço se vai particularizando cresce o investimento descritivo que lhe é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes [...] ” (*op cit.*:129 -130). Ainda segundo Reis & Lopes: “O espaço psicológico constitui-se em função da necessidade de evidenciar as atmosferas densas e perturbantes, projetadas sobre o comportamento, também ele normalmente conturbado, das personagens” (*ibid*: 130). Segundo esses teóricos comprova-se que “o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam” (Reis & Lopes, 1991:204).

Morin (1997:85) apresenta “A dupla transformação do tempo e do espaço cinematográficos produziu uma espécie de dimensão simbiótica única, em que o tempo se incorpora no espaço, e em que o espaço se incorpora no tempo”. Essa característica do cinema, também é encontrada no texto literário, há um encontro entre tempo e espaço: esses dois elementos são importantes na construção do texto. O dinamismo do filme, tal como o do sonho, rompe os quadros do tempo e do espaço. [...] O suspense, as desvairadas e intermináveis perseguições, situações típicas do cinema, têm um caráter de pesadelo [...]” (Morin, 1997:100). Constata-se assim, a junção do tempo e do espaço. Esta ideia remete aos sonhos da personagem Virgínia, no romance *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008).

João Grilo (2008) observa que o filme *Rebecca* (1940) teve em sua construção a subjetivação do espaço, transformando-se num espaço de memória e suspense por meio das personagens, “dos seus medos e expectativas” (Grilo, 2008: 144). Observa-se que muitos filmes mostram, através de suas personagens, essa subjetivação do espaço. Para

Benjamin (1994), o espaço do cinema por meio da câmara apresenta suas várias estratégias para que o suspense seja percebido através desses métodos de recuos, avanços, sinais, gestos, utensílios e outros componentes provocadores.

“Não sendo o espaço concebível como vazio absoluto, os objetos que o ocupam acumulam marcas da passagem do tempo e oferecem-nas à leitura operada pelo sujeito que a perspectiva. O espaço torna-se, assim, temporalizado, histórico” (Gordo, 1995:39). O teórico, ainda expõe: “o espaço-tempo da memória é um espaço-tempo sem fronteiras” (*ibid.*: 45), fragmentário. Comprova-se, nas análises feitas, esta concepção do autor.

Para Oliveira Jr. (2013), “o suspense hitchcockiano nasce de um olhar que desafia sua própria acuidade, sua capacidade de visão. Em Hitchcock, a visão está sempre em excesso; o olhar não se contenta com as aparências, quer ver o que se trama por trás delas”. As análises feitas projetam esse excesso e olhar dirigido aos espaços protagonistas de suspense.

Segundo Umberto Eco (1994: 58), o “processo de fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperanças e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens.” Comprova-se este processo de tensão como um elemento provocador do suspense.

Em *Dédalo* (Malheiro, 2004a) percebe-se a personagem embebida pelo seu louco sonho de escrita. Segundo Bachelard (2003) é por meio do devaneio que se tece uma realidade deformando as imagens primeiras, e reformulando-as. É nesse espaço do sonho da criação que prossegue a personagem.

Apagou mais uma vez, pela centésima segunda tentativa, a primeira frase do livro, ainda branco, a primeira sobre aquela pilha de folhas amontoadas. A primeira, não, a centésima segunda tentativa de primeira frase. E Dédalo pousou o lápis. Pela primeira vez sentiu o medo de não conseguir estar à altura das suas próprias personagens [...]. (Malheiro, 2004a: 15-16-17).

Este trecho confirma a ideia de que o tempo se estende e se torna elástico. Percebe-se também a história dentro da história segundo a perspectiva de Dallenbach. Para Lucien Dallenbach (1977:18), “a mise en abyme corresponde a toda a inserção de uma narrativa dentro de outra que apresente alguma relação de similitude com aquela que a contém”.

Além de *Psycho* (1960), em *Rebecca* (1940), também se instala a mesma sensação de suspense, a espera e a lentidão são estratégias usadas pelos narradores para provocar

suspense. A espera produz o “sentimento de duração, que impõe o suspense” (Betton, 1987:30, grifo da autora). Em *Psycho* (1960), acontece um processo lento no desenrolar dos factos; só há um momento abrupto: o assassinato de Marion. E em *Rebecca* (1940), constata-se a mesma sensação de lentidão. A nova senhora Winter sofre com os acontecimentos proporcionados pelo espaço no decorrer de todo o filme.

Os espaços físicos, como a mansão Manderley, são motivo de suspense. Na mesma ótica, a narradora do conto *As Formigas* (Fagundes Telles, 2002b), como se fosse uma cineasta, enquadrrou o apartamento com um aspeto sinistro. Aquele espaço aguardava as estudantes, com uma caixa de ossos de um anão e formigas misteriosas. Esse espaço, ao mesmo tempo que parecia uma simples casa, também provocou um sentimento ambíguo, porque os factos ocorreram sem uma explicação exata. Tudo ficou em suspense, não se sabe ao certo como as formigas mortas desapareceram do caminho que tinham percorrido e como montaram o esqueleto do anão.

As casas que se apresentaram nos romances, todas, de uma forma ou de outra, são espaços de suspense. Em *Ciranda de Pedra* (Fagundes Telles, 2008), a casa da mãe de Virgínia, o casarão do seu pai e o apartamento onde se encontra Frau Herta. No decorrer da narrativa, eles trazem segredos que ficam sem explicações. Em todas as obras, cenas imagéticas confirmam que as narrativas literárias constroem espaços cinematográficos.

No romance *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 2004a), as janelas do Hotel Stella Maris também despertaram suspense, assim como as janelas do filme *Rear Window* (1954): através delas os seus hóspedes presenciavam várias situações, muitas sem uma explicação. Segundo a narradora Eva Lopo, delas se ouviam os tiros, mas se distinguiam poucos factos.

As janelas, em *Rear Window* (1954), para o fotógrafo Jeff, em princípio, eram apenas um passatempo, pois através delas observava seus vizinhos. Porém, no decorrer da diegese, transformaram-se em espaços de suspense. Jeff, como Hitchcock, torna-se um grande espreitador, percebe nas várias janelas uma narrativa instigante.

Barroso (2014:342) transmite sua impressão sobre Jeff:

Jeff é, na prática, um sócia de Hitch, espiando os outros com lentes que lhe dão maior poder de visão, pelo que este filme é também uma reflexão sobre o criador, a obra e o espectador, verdadeiramente alegoria do Cinema, em que o prédio em frente ao de Jeff é um ecrã e cada janela um filme separado do outro, como se o ecrã estivesse dividido, sendo Jeff o espectador e Hitch, nessa lógica, o projecionista, como bem refere Serge Kaganski em “Afred Hitchcock”.

Silberstein (*apud* Baggett & Drumin 2008) corrobora a opinião de Barroso sobre o estado da criação cinematográfica do filme *Rear Window* (1954). Constatou-se que, realmente, a personagem Jeff como Hitchcock se mostrou um grande criador, perscrutou os espaços e instigou o suspense.

Segundo Silberstein (*apud* Baggett & Drumin, 2008:230-231):

Para além da música do compositor, da fotografia de Jefferies e da moda de Lisa, Janela Indiscreta apresenta uma dançarina, um escultor e um cantor referenciando o papel central da arte no filme, nas vidas das personagens e nas vidas dos espectadores. O processo criativo do compositor ao longo do filme marca um paralelo com o de Hitchcock, refletindo o estado da criação no desenvolvimento do filme.

Todos os vizinhos tinham algo a ver com as artes: estavam empenhados em seus papéis. O filme *Rear Window* (1954) está a falar da própria produção e constrói um grande espaço de suspense, pois tudo gira em torno do espaço que provoca suposições e expectativas. Observam-se vários espaços diferentes, e todos eles transmitem inquietação e ambiguidade.

Em *António* (Jorge, 2008), o Salão-Antínoo não se sabe que mistério envolveu: transforma-se numa personagem. António realiza o seu trabalho em frente ao espelho que projeta as suas clientes. A narradora apresenta o salão como um espaço cinematográfico. O espelho é um espaço de revelação, as mulheres se veem transformadas, reconhecem a outra face, o seu duplo.

O romance *O Dia dos Prodígios* (Jorge, 2010), de acordo com Magalhães (1987) expôs a ideia de que “a logística do espaço reflete e ao mesmo tempo cria o ser” (*op cit.*: 475): a casa e a aldeia são espaços importantes e são mencionados constantemente nessa narrativa. Esse espaço foi, para Branca marca de aprisionamento, lugar, onde bordou uma colcha por anos; o bordado era uma maneira de driblar o tempo. O narrador detalhou Vilamaninhos, suas casas, os pormenores da janela de Carminha, tudo foi cuidadosamente descrito para provocar o suspense, pois a impressão que se formou foi de um espaço de mistérios, mistérios de cobras voadoras.

O conto *Venha Ver o Pôr-do-Sol* (Fagundes Telles, 2002a), torna-se um “configurador de enigmas.” O cemitério marca um espaço de suspense, o narrador apresenta a personagem Ricardo de maneira imagética, o leitor visualiza a cena narrada da prisão de Raquel na capela do cemitério – tudo com uma carga de excessivo

desconhecimento, de forte ansiedade, de grande suspense – na expressão de Ricardo após trancar sua ex-namorada na capela, e na expressão da própria Raquel.

No romance *O Cais das Merendas* (Jorge, 2002), constatou-se a praia das Divícias como a maior protagonista do suspense: lá se realizou a pintura em que Rosário não se reconheceu, a mancha premonitória da sua morte.

Em *As Rosas* (Malheiro, 2002), o quinto andar tornou-se num labirinto propulsor de suspense: faz parte da trajetória da protagonista que precisa passar por ele para chegar ao sexto andar. Esse espaço, quinto andar, faz parte do estado momentâneo, particular da personagem; confirmou-se a ótica de Borges Filho (2007) sobre a projeção psicológica da personagem. Apresentaram-se no conto dois espaços de suspense: tanto o físico como o psicológico.

O filme *The Birds* (1963) apresentou o espaço (Bodega Bay) a ser atacado pelos pássaros. Os espaços (barco, casa de Annie, festa de aniversário de Cathy, escola, a fazenda de Fawcett, o centro da cidade, a casa de Mitch), todos esses espaços são atacados inesperadamente e de uma forma improvável. Aves em liberdade nunca atacam locais de trabalho, de lazer, de estudo, enfim, espaços livres. É a quebra dessa probabilidade que constitui a génese do suspense.

O conto *A Caçada* (Fagundes Telles, 2009a) foi narrado cinematograficamente. Apresentou-se uma sequência de planos que se alteravam na medida em que a câmara se aproximava. O conto trouxe, ao espaço da loja de antiguidades, elementos que remeteram ao espaço de suspense. “A loja de antiguidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça. Com as pontas dos dedos, o homem tocou numa pilha de quadros [...]” (Fagundes Telles, 2009a: 67). O suspense condensou-se na tapeçaria, o homem suou muito, estava febril, inebriado. No plano do conteúdo, deflagrou-se a morte da personagem.

No filme *The Man Who Knew Too Much* (1956), o Royal Albert Hall foi o maior protagonista do suspense. Neste filme, confirma-se a conceção de Reis (1991), em relação ao espaço de suspense. O espaço configura os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, etc. O espaço propicia as atmosferas sociais e psicológicas.

O conto *O Outro Lado* (Malheiro, 2004c) projeta a ideia de que o espaço proporciona o conhecimento. Porém, nem todos os que percorrem o espaço da biblioteca se apercebem disso: a ambiguidade apodera-se do texto e adquire outra perspetiva; cada vez mais o espaço se torna misterioso, o suspense apresenta-se entre uma descrição e outra.

Confirma-se o espaço físico como o protagonista do suspense: ali naquele espaço que muitos percorrem está o conhecimento, mas só aquele que realmente entende de arte pode compreender a beleza daqueles quadros.

O filme *Vertigo* (1958) estrutura o suspense através do espaço: em todos os planos temos o espaço como o protagonista que vai desencadear o suspense. Nota-se que o espaço é “elemento complementar da diegese, colaborante nas atmosferas criadas e tendo um papel importante no estabelecimento dos valores semânticos do texto” (Bello, 2008:125). A torre, as escadas, a baía, o cemitério, a casa de flores, o café Hernie, o Hotel Mitrix, todos foram espaços de espera, de segredos provocadores de suspense.

Em *O Tamanho do Mundo* (Malheiro, 2004c), a personagem protagonista persegue o seu sonho imaginário. O espaço real é sempre promotor do espaço imaginário. O narrador consegue nos convencer da veracidade dos factos, a viagem parece realmente, verdadeira, a preparação para tal viagem foi impecável. Percebe-se, no conto, a dupla narrativa, apresentam-se duas perspetivas. Consta-se o suspense por meio do espaço físico na fusão intensa com o espaço psicológico de um protagonista encantado com a vida. Observa-se que Hitchcock constrói as cenas cinematográficas sempre a jogar com a personagem e com o espectador; as sequências apresentam situações incompreensíveis que projetam desconhecimento e ansiedade; o mesmo acontece com a obra literária em que o escritor procura usar da ambiguidade e da ansiedade para criar momentos em aberto, provocadores de suspense.

Para Capuzzo (2003:44), Alfred Hitchcock “soube retirar de cada fase de sua filmografia o máximo de experimentação, principalmente no nível da articulação fílmica”

Como já mencionado anteriormente, Alfred Hitchcock usou da estratégia do conto contemporâneo para trabalhar muitos de seus filmes. Portanto, literatura e cinema caminham juntos: muitas técnicas do conto literário moderno como do clássico são aplicadas no cinema e vice-versa.

O espaço do suspense está inscrito no discurso literário e no discurso fílmico. Através de semelhanças e diferenças, de percursos físicos e psicológicos, de olhares objetivos e subjetivos, configurou-se a inevitabilidade do diálogo existente entre literatura e cinema ao nível da representação do espaço na construção do suspense. Resta-nos a certeza de que a pesquisa sobre o espaço do suspense na literatura e no cinema é inesgotável e acreditamos que o tema abordado produzirá discussões proveitosas em relação ao encontro entre essas duas artes. Cremos ter realizado um passo no que concebe aos estudos que envolvem o espaço do suspense. Espera-se que esta tese possa contribuir

para futuras investigações, pois, como “poética da emoção”, o suspense terá sempre abertura a novas propostas e a novos espaços literários e fílmicos.

BIBLIOGRAFIA

CORPUS DE ANÁLISE

- Jorge, L. (2002). *O Cais das Merendas*. (9ªed.) Lisboa: Dom Quixote.
- _____. (2004a). *A Costa dos Murmúrios*. (14ªed.). Lisboa: Dom Quixote.
- _____. (2004b). O Belo Adormecido. In: *António*. (2ªed.). Lisboa: Dom Quixote.
- _____. (2010). *O dia dos prodígios*. (10ªed.). Alfragide: Dom Quixote.
- Malheiro, H. (1986). *A morte das Imagens*. Lisboa: Ulmeiro.
- _____. (2002). As Rosas. In: *Pescadores de Estrelas*. Lisboa: Oficina do Livro.
- _____. (2004a). Dédalo. In: *O Tamanho do Mundo*. (2ª ed.). Lisboa: Oficina do livro.
- _____. (2004b). O Outro Lado. In: *O Tamanho do Mundo*. (2ª ed.). Lisboa: Oficina do livro.
- _____. (2004c). O Tamanho do Mundo. In: *O Tamanho do Mundo*. (2ª ed.). Lisboa: Oficina do livro.
- _____. (2015). *A Matéria dos Sonhos*. Lisboa: Chiado Editora.
- Fagundes Telles, L. (2002a). Venha Ver o Pôr-do-Sol. (19ªed.) In: *Venha Ver o Pôr-do-Sol e Outros Contos*. São Paulo: Ática.
- _____. (2002b). *As Formigas*. (19ªed.) In: *Venha Ver o Pôr-do-Sol e Outros Contos*. São Paulo: Ática.
- _____. (2008). *Ciranda de Pedra*. Barbarena. Lisboa: Editorial Presença.
- _____. (2009a). *A Caçada*. In: *Antes do Baile Verde*. São Paulo: Companhia das Letras.

FILMES DO CORPUS

- Rebecca, a Mulher Inesquecível* (1940). Direção Alfred Hitchcock. Produção: David O. Selznich. Roteiro: Joan Harrison, Robert E Sherwood, Michael Hogan, Philip MacDonald. USA: Selznick International Pictures. 1 DVD (130 min.), son, preto e branco. Título original: Rebecca.

Janela Indiscreta (1954). Direção Alfred Hitchcock: Produção: Alfred Hitchcock, James Katz. Roteiro: John Michael Hayes. Los Angeles: Paramount Pictures, 1 DVD (114 min), son, color. Título original: *Rear Window* (*Rear Window*), EUA.

O Homem que Sabia Demais (1956): Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, Herbert Coleman. Roteiro: John Michael Hayes. USA: Paramount Pictures. 1 DVD (120min.), son, color. Título original: *The man who knew too much*.

A Mulher que Morreu Duas Vezes (1958) Direção: Alfred Hitchcock Produção: Alfred Hitchcock, Herbert Coleman, James Katz. Roteiro: Alec Coppel, Samuel Taylor. São Francisco: Alfred Hitchcock productions, Paramount. 1 DVD (129 min), son, color..Título original: *Vertigo*.

Psicose (1960). Direção e produção: Alfred Hitchcock, Roteiro: Joseph Stefano, Romance Robert Bloch, 1 DV (109 min), son, preto e branco.Título original: *Psycho*.

Os Pássaros (1963). Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Evan Hunter. USA: Universal Pictures,1 DVD (120 min), son, color. Título original: *The Birds*.

OBRAS DAS ESCRITORAS

Jorge, L. (1992) . *A Última Dona*. Lisboa: Dom Quixote.

_____. (1994): *Notícia da Cidade Silvestre*. Lisboa: Dom Quixote.

_____. (2009). *O Vale da Paixão*. Alfragide: Dom Quixote.

_____. (2002). *O Jardim Sem Limites*. Lisboa: Dom Quixote.

_____. (2002). *A Instrumentalina*. Lisboa: Dom Quixote.

_____. (2002). *Marido e Outros Contos*. Lisboa: Dom Quixote.

_____. (2004). *O Vento Assobiando nas Gruas*. Lisboa: Dom Quixote.

_____. (2014). *Os Memoráveis*. Lisboa: Dom Quixote

Malheiro, H.(1984). *Os Amantes ou a Arte da Novela em David Mourão-Ferreira*. Ensaio. Lisboa: Imprensa Nacional.

_____.(2001). *David Mourão-Ferreira ou A Secreta Viagem*. Ensaio. Lisboa: Oficina do Livro.

_____. (2008). *O Enigma de Sophia: da Sombra à Claridade*. Lisboa: Oficina do Livro.

Telles, L. (2010). *A estrutura da Bolha de Sabão*. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. (1998). *As Meninas*. Rio de Janeiro: Rocco.

_____. (2009). *A noite Escura e Mais Eu*. São Paulo: Companhia das Letras.

- _____. (2009). *Invenção e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2009). *Seminário dos Ratos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2010). *A disciplina do amor: fragmentos*. São Paulo: Companhia das Letras
- _____. (2010). *As horas Nuas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2010). *Durante Aquele Estranho Chá, Memória e Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2010). *Verão no Aquário*. Romance. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2010). *Histórias de Mistérios*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2011). *Passaporte para a China*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2012). *O segredo e outras histórias de descoberta*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2012). *Um coração Ardente..* São Paulo: Companhia das Letras.

OBRAS CONSULTADAS E/OU CITADAS

- Abrunhosa, Pedro (2001). “Silêncio, Música e Cinema”, *Atas do Congresso Internacional Cinema, Literatura e Outras Artes*. Porto; Edições Universidade Fernando Pessoa.
- Aguiar e Silva, V. M. (1996). *Teoria da Literatura*. (8ª ed.). Coimbra: Almedina.
- Alves, I. (2006). *Fragmentos de Memória e Arte: os Jardins na Ficção de Willa Cather*. Lisboa: Edições Colibri.
- Andrew, J. D. (2002). *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Ottoni, T. (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Araujo, . (1982). *Hitchcock*. São Paulo: Brasiliense.
- Aristóteles (1999). *Poética*. São Paulo: Martins Fontes.
- Auden, W. H. (2009). O Mar e o Espelho. In: Shakespeare, W. *A Tempestade*. Jonas, D. (Trad.). Lisboa: Cotovia.
- Aumont, J., & Marie, M. (2003) *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Ribeiro, E. A. (Trad.). Papirus Editora: São Paulo.
- _____. (2000). “Le Plan”. *Cahiers du Cinéma*, dossier “Le Siécle du Cinéma”. Paris: Hors-série, novembre. P.38.
- Azerêdo, G.(1996). Literatura, Cinema, Adaptação. In: *Graphos. Revista de Pós-Graduação em Literatura da UFPB*. Ano I, Vol.2. João Pessoa: EDUFPB.
- Bachelard, G. (2003). *A poética do Devaneio*. Danesi, A. P. (Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

- _____. (1998). *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2008). *A poética do espaço*. Danesi, A. P. (Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Baggett, D. & Drumin W. A. (org.), (2008). *A filosofia Segundo Hitchcock*. Vidal, P. (Trad.). Alfragide: Estrelapolar.
- Bakhtin, M. (1990). Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In. *Questões de Literatura e Estética. (A teoria do romance)*. (2 ed.). São Paulo: Hucitec.
- Barbosa, A. (2004). *Ronda: espaço, experiência e memória em sete filmes Paulistas dos anos de 1980*. In: Barbosa, A, Novaes, S. C., Cunha, E. T., Ferrari, F., Sztutman, R., & Hikiji, R. S. G. (Orgs.) *Escrituras da imagem*. São Paulo: EDUSP/FAPESP.
- Barroso, R. (2014). *A culpa no cinema de A. Hitchcock*. Lisboa: Letras Encantadas.
- Barthes, R. (1972). *Análise estrutural da narrativa*. (2. ed.). Petrópolis: Vozes.
- _____. (1988). *O Rumor da Língua*. Laranjeira, M. (Trad.) São Paulo: Brasiliense.
- _____. (2006). *O prazer do Texto*. Guinsburgl, J. (Trad.). São Paulo: Perspetiva.
- _____. (2007). *Aula Inaugural da Cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França*, Perrone-Moisés, L. (Trad.). São Paulo: Cultrix.
- Bazin, A. (1991). *O Cinema*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1999). *Por um Cinema Impuro*, Ribeiro, E. A. (Trad.). São Paulo: Brasiliense.
- Bello, M. R. L (2008). *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica. O caso de “Amor de Perdição”*. (2ª Ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Benjamin, W. (1989). *Obras escolhidas III- Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- _____. (1994). *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Rouanet, S. P. Trad. São Paulo: Brasiliense.
- Bertrand, D. (2003). *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru-SP: EDUSC.
- Bernabé, J. Confiant, R. Chamoiseau, P. (1989). *Eloge de Lacréalité*. Paris: Gallimard.
- Bernardet, J.-C. (1991). *O que é Cinema?* São Paulo: Brasiliense.
- Bordwell, D. (2014). *A arte do Cinema – Uma introdução*. Gregoli, R. (Trad.). São Paulo: Edusp.
- Borges Filho, O., & Barbosa, S. (2009). *A poética do Espaço Literário*. São Paulo: Clara Luz.

- Borges Filho, O. (2007). *Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise*. São Paulo: Ribeirão Editor.
- Borges, J. L. (1998). *Obras completas*. Vol. I. São Paulo: Globo.
- _____. (1989). *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo.
- Branco de Oliveira, A. D. (2007). *Entre Vozes e Imagens: A Presença das Imagens Cinematográficas nas Múltiplas Vozes do Romance Português (Anos 70-90)*. (1ª ed.) Vila Real: Publicações - Pena Perfeita.
- _____. (2009). Vozes do desentendimento, Olhares Cinematográficos. In: Bayer, I. M. & Fagundes, F. C. *Narrativas em Metamorfose: Abordagens Interdisciplinares*. Cuiabá: Catedral Publicações.
- _____. (2011) Olhar a Literatura com os Olhos do Cinema. In Silva, A. J., Martins C. J., & Gonçalves, M. (Orgs.). *Pensar a Liter@tura no Séc. XXI*. Braga: FCT – Publicações da Faculdade de Filosofia.
- Branigan, E. (2005). O plano-ponto-de-vista. In: Ramos, F. P. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema – Volume II: Documentário e narratividade ficcional*. São Paulo: Editora Senac.
- Bravo, N. F. (2002). Duplo. In: Brunel, P. (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. (2ª ed.). Sussekind, C., Laclette, J., Costa, M. T. R., & Whately, Whately. (Trad.). Rio de Janeiro: José Olympio..
- Browne, N. (2004). O Espectador no Texto: A Retórica de no Tempo das Diligências. In: Ramos, F. (Org.) *Teoria contemporânea do Cinema. Vol. II Documentário e narratividade Ficcional*. São Paulo: Ed. Senac.
- Brunel, P. (Org.).(2005). *Dicionário de Mitos Literários*. Sussekind, C., Laclette, J., Costa, M. T. R., & Whately, Whately. (Trad.). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Butor, Michel (1986). *O Espaço no Romance*. Tradução Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Perspetiva.
- Callatrava, J. R., & Alamo Felices, F. (2002). *Diccionario de la Teoria de la Narrativa*. Granada: Alhulia Salobreña.
- Calobrezi, E. T. (2001). *Morte e alteridade em Estas Estórias*. São Paulo: Edusp.
- Campos, H. de (1972). Miramar na mira. In: Andrade, O. *Obras Completas II*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Capuzzo (2003). *Alfred Hitchcock: O Cinema em Construção*. (2. Ed.). Vitória: Fundação Ceciliano Alberl de Almeida / UFES.
- Carrière, J.-P.(2005). *A Linguagem Secreta do Cinema*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro.

- Carroll, N. (2001). The Paradox of Suspense. In Vorderer, P., Wulff, H. J., & Friedrichsen, M. (Eds). *Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*. London: Routledge.
- Catarina Gualda, L. (2010). Literatura e Cinema: elo e confronto. *Matrizes*. Vol.3, n.2, janeiro-julho, pp. 201-220.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (2005). *Dicionário de Símbolos*. Sessekind, C. (Coord.). (9 ed.) Rio de Janeiro:José Olympio.
- Chiampi,I. (1998). *Barroco e Modernidade. Ensaios Sobre Literatura Latino Americana*. São Paulo: FAPESP: Perspetiva.
- Cinemateca Portuguesa. (1999). Alfred Hitchcock's. In: *Museu do Cinema*. Lisboa: Ciência Gráfica, Ltda.
- Cirlot, J. E. (1969). *Dicionário de Símbolos*. Barcelona: Labor.
- Coelho, M.P. da S. M. (2009). Giraudeau, João de Melo e Lúcia Jorge: Contos com Mar em Fundo. In: Bayer, I. M. & Fagundes, F. C. *Narrativas em Metamorfose: Abordagens Interdisciplinares*. Cuiabá: Catedral Publicações.
- Cohen, K. (1979). *Film and Fiction.The Dynamics of Exchange*. New Haven: Yale Universit Press.
- Conrad, J.(1991). *Nostromo*. Trad. Paes, J. P. São Paulo: Companhia das Letras.
- Cortázar, J. (2008). *Valise de Cronópio*. Campos, H., & Arriguci Jr., D. (Orgs.). Arriguci Jr., D., & Barbosa, J. A. (Trad.). São Paulo: Perspetiva.
- Coutinho, C. V. (1993). *Como Analisar Narrativas*. (2ª. Ed.). São Paulo: Ática, série Princípios.
- Cristóbal, R. (2008). *Alfred Hitchcock 14 películas imprescindibles*. Madrid: Ediciones Irreverentes.
- Dahlke, R. (1985) *Mandalas. Formas que Representam a Harmonia do Cosmo e a Energia Divina*. São Paulo: Editora Pensamento.
- Dällenbach, L. (1979). Intertexto e autotexto. *Poétique-revista de teoria e análise literária*. N. 27. Coimbra: Almedina.
- _____. (1977). *Le récit Spéculaire. Essai sur La mise en abyme*, Paris: Seuil.
- Deleuze, G. (1991). *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- Dias, C. S. (2005). *Há Sempre um Livro à nossa Espera!*. Disponível em: I Power Blogger, postado em 14 de março, 2005. Acesso em: 10/08/2015.
- Dimas, A. (1987). *Espaço e romance*. São Paulo: Ática.

- Diniz, T. F. N. (2003). *Literatura e Cinema: da Semiótica à Tradução Cultural*. (2. ed.). Belo Horizonte: O Lutador.
- D'Onofrio, S. (2004): *Teoria do Texto: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática.
- Dreyer, C. T. (1983). *Reflexions Sur Mon Métier*. Trad. Fr. Parcial. Paris: Étoile.
- Duncan, P. (2003). *Alfred Hitchcock: a filmografia completa*. Duarte, M. F. (Trad.). Lisboa: Taschen Editora.
- Eco, U. (1989). Os espelhos como prótese e como canais. In: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Domingos, H., & Furtado, J. (Trad.). Lisboa: Difel Difusão Editorial S.A. pp. 19-22.
- _____. (1994). *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2003). *Sobre Literatura*. Algés-Portugal: Difel Difusão Editorial S.A.
- _____. (1985). *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. (4ª ed.) Antunes, L. Z., & Lorencini, A. (Trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Edusp.
- Epstein, J. (1983). O Cinema e as Artes Modernas. (Org.) Xavier, Ismail. In: *A Experiência do Cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal-Embrafilme.
- _____. (1995). *Dramaturgie dans Le temps*. In: Epstein, J. *Esprit de cinema*. Genève/París: Editions Jeheber.
- Ferreira, A. E. A. (2013). *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel.
- Foucault, M. (2000). Linguagem e literatura. In: Machado, R. *Foucault: a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, pp.137-174.
- _____. (2001). Outros Espaços. In: *Ditos & Escritos II – Estética: Literatura, Pintura Música e Cinema*. Barbosa, I. A. D. (Trad.). Rio de Janeiro: Fiorence Universitária, pp. 411- 422.
- Francastel, P. (1983). *Imagem, Visão, Imaginação*. Lisboa: Edições 70.
- Freitas, E. A. F. (2014). *O Romance Português Contemporâneo: Ideário e Trajetória Estética de Lídia Jorge*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Goiânia. Brasil.
- Fresnault-Deruelle, P. (1993). *L'éloquence des Images*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Freud, S. (1976). *O estranho*. In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Salomão, J. (Trad.). trad., Vol. 17. Rio de Janeiro: Imago.

- Gancho, C.V. (1991). *Como Analisar Narrativas*. São Paulo: Ática.
- García Martínez, M. A. (2011). El laberinto considerado globalmente. In: *Laberintos Narrativos: Estudio sobre el espacio cinematográfico*. Barcelona: Gedisa, p.89-90-91-94-95-108.
- Genette, G. (1972). *Figuras*. Mantoanelli, I. F. (Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Goldbrunner, J. (1961). *Individuação: a psicologia de Profundidade de Carlos Gustavo Jung*. São Paulo: Editora Herder.
- Gordo, A. S. (1995). *A Escrita e o Espaço no Romance de Vergílio Ferreira*. Porto: Porto Editora.
- Gosetti, Giorgio (2002). *Alfred Hitchcock*. Milano: Il Castoro.
- Grilo, J. M. (2006). *O Homem Imaginado: Cinema, Acção, Pensamento*. Lisboa: Livros Horizonte
- _____. (2008). *As Lições do Cinema: manual de filmologia*. Lisboa: Edições Colibri.
- Gritti, J. (2009). Uma Narrativa de Imprensa: os últimos dias de “grande homem.” In: Barthes, R., Greimas, A. J., Bremond, C., Eco, U., Morin, V., Gritti, J., Metz, C., Todorov, T., & Genette, G. *Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, pp 170 -181.
- Guimarães, C. (1997). *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Minas Gerais: Ed. UFMG.
- Guiomar, M. (1967). *Principes d’une esthétique de la mort, les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l’Au-delà*. Paris: José Corti.
- Heidegger, M. (2001). *Ser e Tempo*. V.1. Rio de Janeiro: Vozes.
- Highsmith, P. (2003). *Suspense. Como se escreve uma novela de intriga*. Barcelona: Anagrama.
- Hiltunem, A. (2002). *Aristoteles in Hollywood: visual stories that work*. Portland: Intellect Books.
- Iser, W. (2002). Os atos de fingir ou o que é ficção no texto ficcional. In: Lima L. C. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Jacobs, S. (2007). *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Johnson, R. (2003). Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: O Caso de Vidas Secas. In: Aguiar, F., Guimarães, H., Johnson, R. & Pellegrini, T. (Orgs.) *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac, Instituto Itaú Cultural.

- Jordão, A. P. (1998). Os Murmúrios da Identidade em dois Romances de Lúcia Jorge. *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Oxford-Coimbra, pp. 857-863.
- Jung, G. C. (1964). *Estudos sobre a psicologia analítica*. Obras completas. VIII, Petrópolis: Vozes.
- _____. (1984). *Aion: Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Petrópolis: Vozes.
- _____. (2000). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy & Dora M.R.F da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes. (Obras completas de C. G. Jung, V. IX / 1).
- Kapschutschenko, L. (1981). El labirinto en La Narrativa Hispanoamericana Contemporánea. London: Tamesis.
- Lins, O. (1976). *Lima Barreto e o espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Lopes, C. (2010). *Cinema e Literatura: Dança e Tropeço*. Disponível em: <http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?Id=246>. Acesso em: 01/11/2017.
- Lotman, I. (1978). *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Lucena, S. C. (2010). *Conspiração de nuvens*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Luft, L. (1990). *As parceiras*. (8. ed.). São Paulo: Siciliano.
- Lurker, M. (2003). Espelho. In: *Dicionário de Simbologia*. Krauss, M, & Barkow, V. (Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Machado de Assis, J. M. (1963). O Espelho. In Machado de Assis, J. M. *Contos*. São Paulo: Melhoramentos.
- Machado, A M., & Pageaux, D–H. (2001). *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. (2ª edição), Lisboa: Editorial Presença.
- Magalhães, I. A. (1987). *O Tempo das Mulheres. A dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Massey, D. (2008). *Pelo Espaço- Uma Nova Política da Espacialidade*. Maciel, H. P., & Haesbaert. R. (Trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Mast, G., Cohen, M., & Braudy, L. (eds.) (1974). *Film Theory and Criticism: Introductory Reading*. New York: Oxford University Press.
- Matoré, G. (1962). *L'espace humain*. Paris: La Colombe.
- Meining, D. (1979): *The Beholding Eye: Ten Versions of the Same Scene. The Interpretation of Ordinary Landscapes*. New York: Oxford University Press.

- Mello, A. M. L.(2000). As faces do duplo na literatura. In: Indursky, F., Campo, M. do C. (Orgs.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, pp. 111-123.
- Metz, C. (1977). *A significação no cinema*. Bernadet, J-C. (Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Moreira da Silva, O. J. (2011). *O Suplício na Espera Dilatada: a construção do gênero suspense no cinema*. (Tese de doutoramento) Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, Brasil.
- Morin, E. (1997). *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Vasconcelos, A. P. (Trad.). Lisboa: Relógio D'Água.
- Neumann, E. (2003). *História da origem da consciência*. São Paulo: Cultrix.
- Nunes, B. (1992). *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática.
- _____. (2008). *O tempo na Narrativa*. São Paulo: Ática.
- O'Connor, F. (1997). *Mistery and Manners*. Occasional Prose. Selected and edited by sally and Robert Fitzgerald: New York, The Noonday Press.
- Oliveira Jr., L. C. (2013). O Plano-Olhar Hitchcociano. In: Pinheiro, M.(Org.) *Alfred Hitchcock*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Banco do Brasil: Zipper Produções.
- Oliveira Junior, W. M. (2006). *Chuva de Cinema: Entre a Natureza e a Cultura*. Tese de (Doutoramento). Campinas: FE/UNICAMP.
- Orione, J. de M. (2009). História, mito e paródia no romance de Lídia Jorge. *Ângulo. Cadernos do Centro Cultural Teresa D'Ávila*. ISSN 1984-7947. www.Fatea.br/seer/index.php/ângulo/article/viewFile/255/212. <<Acessado em 02/09/2016>>.
- Ortony, A., Gerald L. C., & Collins, A. (1998). *The Cognitive Structure of Emotions*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Pallasmma, J. (2007). *The Architeture of Image – Existencial Space in Cinema*. Helsinki: Rakennustieto.
- _____.(2011). *The Embodied Image – Imagination and Imagery in Architecture*. London: John Wiley & Sons Ltda.
- Pellegrini, T. (2003). Narrativa Verbal e Narrativa Visual: possíveis aproximações. In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac.
- Peron, M. L. (2013a). A cosmogonia da narrativa cinematográfica como conhecimento. In: Pinheiro, M. (Org.) *Alfred Hitchcock*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Banco do Brasil: Zipper Produções, pp. 25-26.

- _____. (2013b). O suspense e a estética do desvendamento e da dissimulação. In: Pinheiro, M. (Org.) *Alfred Hitchcock*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Banco do Brasil: Zipper Produções.
- _____. (2013c). O corpo cinematográfico da personagem como conduta. In: Pinheiro, M. (Org.) *Alfred Hitchcock*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Banco do Brasil: Zipper Produções.
- Picon, G. (1970). A obra e as obras. In: Picon, G. *O escritor e sua sombra*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Piglia, R. (2004). Teses sobre o Conto. In Piglia, R. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Porto, V. M. (2015). *Da Máquina do Tempo para o Projetor de Cinema: Análise entre The Time Machine e Cloud Atlas*. Joinville-SC: Clube dos autores S/A Publicações.
- Proença Filho, D. (1997). *A Linguagem Literária*. (6ª. ed.). São Paulo: Ática, Série Princípios.
- Proust, M. (2006). No caminho de Swann. *Em Busca do Tempo Perdido*. V. 1. Quintana, M. (Trad.). (3. Ed. rev.). São Paulo: Globo.
- Prince, G. (1970). *Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Remak, H.H.H. (1994). Literatura Comparada: Definição e Função. In: Coutinho, E.F., Carvalhal, T.F. *Literatura Comparada. Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Ramos, M. (2007). *É Perigoso debruçar-se para dentro*. Ensaio sobre cinema e literatura. Lisboa: Publicações Pena Perfeita.
- Rank, O. (1939). *O duplo*. Lee, M. B. (Trad.). (2. Ed.). Rio de Janeiro: Coeditora Brasília.
- Régis, S. (1998). A densidade do aparente. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*: São Paulo, Instituto Moreira Salles, n.5, p.84-97, mar.
- Reis, C. (1988). Espaço. In: *Dicionário de Teoria da Narrativa*. São Paulo: Ática. Pp. 204-208.
- _____. (2014). Textualização do espaço e espacialização do texto. In: *RUA-L. Revista da Universidade de Aveiro*. Nº 2, (II. Série), pp. 105-118.
- Reis, C., & Lopes, A. C. (1991) Espaço. In: *Dicionário de Narratologia*. (3ª ed.). Coimbra: Almedina, pp. 129 – 225.
- Ricouer, P. (2010). *Tempo e Narrativa*. Vol. 3. São Paulo: Martins Fontes.
- Rogel, S. (Org.) (1986). *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes.
- Rosenfeld, A. (1969). Aspectos do romantismo alemão. In: —. *Texto / Contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, pp. 145-168.

- Rosset, C. (1998). *O Real e Seu Duplo: Ensaio Sobre a Ilusão*. Brum; J. T. (Trad.). Porto Alegre: L&PM.
- Rosset, J. (1945). *La Littérature de l'Âge Baroque en France*. Paris: José Corti.
- Rushdie, S. (1993). *Patries Imaginaires. Essais et Critiques*. Chatelin. Paris : Christian Bourgois Editeur.
- Ruter, Y. (1996). *Introdução à Análise do Romance*. São Paulo: Martins Fontes.
- Santiago, S. (1978). *Uma Literatura nos Trópicos*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (1998). A bolha e a folha: estrutura e inventário. *Cadernos de Literatura Brasileira*: São Paulo, n.5 p. 98-111, mar.
- Santos, A. (2009). Um périplo pelo território duplo. *Revista Investigações*. V. 22, n. 1, pp. 51-101. Recife.
- Santos, D. (2002). *A reinvenção do espaço. Diálogos em torno da construção do significado de uma categoria*. São Paulo: UNESP.
- Santos, M. (1982). *Pensando o espaço do homem*. São Paulo: EDUSP.
- Saraiva, J. A. (2003), (Org.). *Narrativas Verbais e Visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo: Editora Unisinos.
- Souza, M. J. L. (1988). Espaciologia: *Uma objeção* in: *O espaço em questão*. São Paulo: Terra livre nº 15.
- Sarduy, S. (1979). O Barroco e o Neo Barroco. In: Moreno, F.C. *América Latina em sua Literatura*. Gaio, L.J. (Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Sarmiento, R. (1982). *Revista Travessias* Ed. XIV, ISSN - 5935 P:06. Disponível em: www.unioeste.br/travessias.
- Scorsi, R. de Â. (2002). Cinema e literatura: Uma sintaxe transitiva. *PG3. Programa Diálogos Cinema-Escola. Boletim TVE Brasil*. Disponível em <<http://www.tvebrasil.com.br/salto/boletins2002/dce/pgm3.htm>>. Acessado em 05 de agosto de 2015.
- Sedlmayer, S., & Maciel, M. E. (2004). *Textos a flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual - Faculdade de Letra da UFM, pp. 87 - 260.
- Seixo, M. A. (1986). Escrever a terra - sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo. In: *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte.

- _____. (2001). *Narrativa e Ficção. Problemas de Tempo e Espaço na literatura Europeia do Pós-modernismo*. In: *Outros Erros – Ensaaios de Literatura*. Porto: Edições Asa.
- Sheinfeigel, Maxime. (2010). *Cinéma et Magie*. Paris: A, Colin.
- Silva, A. J., Martins C. J., & Gonçalves, M. (2011). Uma Nova Tendência do Romance Português na Década de 90 e na Primeira Década de 2000. In Silva, A. J., Martins C. J., & Gonçalves, M. (Orgs.). *Pensar a Liter@tura no Séc. XXI*. Braga: FCT – Publicações da Faculdade de Filosofia.
- Silva, Reinaldo F., & Laurel, M. L. A. (2013/2014) Revista da Universidade de Aveiro – Letras RUA- L. O Espaço é o Que Nele Acontece. Espaço (s) Literários (s) nº 2 (II. Série) 2013/2014 - ISSN 2183-4695 Departamento de Línguas e Culturas. Centro de Línguas e Culturas de Aveiro.
- Silva, V. M. T. (1985). *A Metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. Rio de Janeiro: Presença edições.
- Singer, B. (2004). Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: Charney, L., & Schwartz, V., R. (Orgs) *Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. (2ª ed.). São Paulo: Cosac & Naify.
- Slawinska, I. (1985). “*L’espace et le Temps*” in *Le Theater dans la Pensée Contemporaine: antropologie et theater*. Louvain: Cahiers Théâtre Louvain.
- Smith, A. (2000). Teoria dos Sentimentos Morais. Luft, L. (Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- Spoto, D.(1992). *The art of Alfred Hitchcock: Fifty years of His Motion Pictures*. (2. ed.). New York: Anchor Books.
- Stephenson, R. & Debrix, J. R. (1969). *O cinema Como Arte*. (1ª ed.). Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- _____. (1973). *El Cine Como Arte*. Sanchez, R. S. Trad. Calabria, Barcelona: Editorial Labor, S.A.
- Tallon, P. (2008). *The Poetics of Evil: Toward an Aesthetic Theodicy*. New York: Oxford University Press.
- Tezza, C. (1998). Vidas Paralelas. Entrevista. *Cult: Revista Brasileira de Cultura*. São Paulo, n.9, p.21.
- Todorov, T. (1969). *As Estruturas Narrativas*. Perrone-Moisés L. (Trad.). São Paulo: Perspectiva.
- Torga, M.-Morais, G. (2001). *Um Reino Maravilhoso*. Lisboa: Dom Quixote.

- Tarkovski, A. (1989). *Le Temps Scellé. De "L'enfance d' Ivan" au "Sacrifice"*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers Du Cinéma. (Edição em Língua inglesa – (1996). *Sculpting in time. Reflections on The Cinema*, Austin: University of Texas Press.
- Truffaut, F. (1986). Alfred Hitchcock: *Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (2001). El cine segund Hitchcock (1983). Redondo, R. Trad. Alianza Editorial.
- _____. (2004). *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2006). *O prazer dos olhos. Escritos sobre cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- Tuan, Y-F. (1983) *Espaço e Lugar: perspectiva da experiência*. Oliveira, L. (Trad.). São Paulo: Difel.
- Vieira, J. L. (2007). A Construção do Medo no Cinema. In: Novaes, A. (Org.) *Ensaio Sobre o Medo*. São Paulo: Senac.
- Wied, M. (1994). The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense. *Poetics*, 23, pp. 107-123.
- Zhimunsky, V. M. (1994). Sobre o Estudo da Literatura Comparada. In: Coutinho, E.F., Carvalhal, T.F. *Literatura Comparada. Textos Fundadores*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Rocco.
- Zilbergberg, C. (2006). Síntese da Gramática Tensiva. Tatil, L., & Lopes, I. C. (Trad). *Significação – Revista Brasileira de Semiótica*. vol. 25, São Paulo: Annablume.
- Zillmann, D. (1996). The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition. In: *Suspense: Conceptualization, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Vorderer, P., Wulff, H. J., & Friedrichsen, M. London: Routledge.
- Zizek, S. (2013). *Menos que nada: Hegel e a Sombra do Materialismo Dialético*. São Paulo: Boitempo.

FILMOGRAFIA DE ALFRED HITCHCOCK:

- A Dama Oculta* (1938). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Edward Black. Roteiro: Sidney Gilliat, Frank Launder. UK: Gainsborough Pictures.1 DVD (96 min.), son. preto e branco. Título original: The Lady Vanishes.
- A Sombra de Uma Dúvida* (1943). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Jack H. Skirball. Roteiro: Thornton Wilder, Sally Benson, Alma Reville. USA: Skirball Pictures. Universal Pictures.1 DVD (180 min.), son. preto e branco. Título original: Shadow of a doubt.
- A Tortura do Silêncio* (1953). Direção e produção: Alfred Hitchcock Roteiro:Georg Tabori, Willian Archibald. USA: Warner Bros Pictures. 1 DVD (95 min.) son. preto e branco. Título original: I Confess.
- Chantagem e Confissão* (1929): Direção: Alfred Hitchcock. Produção: John Maxwell. Roteiro: Charles Bennett, Alfred Hitchcock, Benn Levy,Michael Powell. UK: Bristish International Pictures. 1 DVD (84 min.), son., preto e branco. Título original: Blackmail.
- Cortina Rasgada* (1966): Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Brian Moore. USA: Universal. 1 DVD (128 min.), son. color. Titulo original: Torn Curtain.
- Disque M Para Matar* (1954): Direção e produção: Alfred Hitchcock.Roteiro:Frederick Knott. Burbank: Warner Bross. Pictures. 1 DVD (105min.), son. color. Título original: Dial M for Murder.
- Festim Diabólico* (1948). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, Sidney Bernstein. Roteiro: Hume Cronyn, Arthur Laurents. Burbank: Warner Bros. Pictures, Transatlantic Pictures.1 DVD (81 min.), son. color. Título original: Rope.
- Frenesim.* (1972). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, William Hill. Roteiro: Anthony Shaffer. USA: Universal Pictures.1 DVD (116 min.), son. color. Título original: Frenzy.
- Intriga Internacional* (1959): Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Herbert Coleman, Alfred Hitchcock. Roteiro: Ernest Lehman. Bakersfiel: Loew's Incorporated, Metro-Goldwyn-Mayer.1 DVD (131 min.), son. color. Título original: North by Nortwest.
- Ladrão de Casaca* (1955). Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: John Michael Hayes. USA: Paramount Pictures.1 DVD (106 min.), son, color. Título original: To Catch a Thief.

- Marnie Confissões de Uma Ladra* (1964). Direção e Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Jay Presson Allen. USA: Universal Pictures. 1 DVD (131 min.), son, color. Título original: Marnie.
- O Homem Errado* (1956). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, Herbert Coleman. Roteiro: Angus MacPhail, Maxwell Anderson. USA: Warner Bros Pictures. 1 DVD (105 min.), son, preto e branco. Título original: The Wrong Man.
- O Inquilino* (1927). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Michael Balcon, Carlyle Blackwell. Roteiro: Marie Belloc Lowndes, Eliot Stannard. UK: Carlyle Blackwell Productions. 1 DVD (83 min.), mudo, preto e branco. Título original: The Lodger: A Story of the London Fog.
- O Terceiro Tiro* (1955). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, Herbert Coleman. Roteiro: John Michael Hayes. USA: Alfred J Hitchcock Productions, Paramount Pictures. 1 DVD (99 min.), son, color. Título original: The trouble with Harry.
- Os Trinta e Nove Degraus* (1935). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Michael Balcon, Ivor Montagu. Roteiro: Charles Bennett, Ian Hay. UK: Gaumont British Picture Corporation. 1 DVD (86 min.), son, preto e branco. Título original: The 39 steps.
- Pavor nos Bastidores* (1950). Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Whitfield Cook, Alma Reville. UK: Warner Bros. Pictures. 1 DVD (110 min.), son, preto e branco. Título original: Stage Fright.
- Sabotador* (1942). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Frank Lloyd, Jack H. Skirball. Roteiro: Peter Viertel, Joan Harrison, Dorothy Parker. USA: Frank Lloyd Productions. 1 DVD (108 min.), son, preto e branco. Título original: Saboteur.
- Sob o Signo de Capricórnio* (1949). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, Sidney Bernstein. Roteiro: Hume Cronyn, James Bridie. UK: Transatlantic Pictures. 1 DVD (117 min.), son, color. Título: Under Capricorn.
- Suspeita* (1941). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Harry E. Edington. Roteiro: Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville. USA: RKO Radio Pictures. 1 DVD (99 min.), son, preto e branco. Título original: Suspicion.
- Topázio* (1969). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Herbert Coleman, Alfred Hitchcock. Roteiro: Samuel Taylor. USA: Universal Pictures. 1 DVD (127 min.), son, color. Título original: Topaz.

Trama Macabra (1976). Direção e produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Ernest Lehman. USA: Universal Pictures.1 DVD (121 min), son, color. Título original: Family Plot.

Um Barco e Nove Destinos (1994). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock, Kenneth Macgowan, William Goetz, Darryl F. Zanuck. Roteiro: Jo Swerling, John Steinbeck.Los Angeles: Twentieth Century-Fox Film Corporation, 1944.1 DVD (97 min.), son, preto e branco. Título original: Lifeboat.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS - FOTOGRAMAS DOS FILMES

Fotogramas do Filme *Vertigo*

Fotograma. Disponível em: < <https://www.google.com.br/psychofield.wordpress.com>>. Acesso em 26 de Abril de 2016.

Fotograma. Disponível em: < <https://www.google.com.br/apaladewalsh.com> >. Acesso em 26 de Abril de 2016.

Fotograma. Disponível em: < <https://www.google.com.br/aisforanswer.blogspot.com> >. Acesso em 26 de Abril de 2016.

Fotograma. Disponível em: < <https://www.google.com.br/cinemacomvida.blogspot.com> >. Acesso em 26 de Abril de 2016.

Fotograma. Disponível em: <<https://www.google.com.br/cinealise.wordpress.com> >. Acesso em 26 de Abril de 2016.

Fotograma. Disponível em: < <https://www.google.com.br/cinemaseculoxx.blogspot.com> >. Acesso em 26 de Abril de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/sublimeirealidade.blogspot.com> >. Acesso em 26 de Abril de 2016.

Fotograma. Disponível em: <<https://www.google.com.br/casacinemapoa.com.br> >. Acesso em 26 de Abril de 2016.

Fotograma. Disponível em: < <https://www.google.com.br/sozekeyser.blogspot.com> >. Acesso em 26 de Abril de 2016.

Fotograma. Disponível em: < <https://www.google.com.br/filmologia.com.br> >. Acesso em 26 de Abril de 2016.

Fotograma. Disponível em: < <https://www.google.com.br/thisrecording.com> >. Acesso em 26 de Abril de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/formigaeletrica.com.br> >. Acesso em 26 de Abril de 2016.

Fotograma. Disponível em: <[https://www.google.com.br mundodocinema.com](https://www.google.com.br/mundodocinema.com) >. Acesso em 26 de Abril de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br paulaortilho.blogspot.com](https://www.google.com.br/paulaortilho.blogspot.com) >. Acesso em 26 de Abril de 2016.

Fotogramas do Filme *The Man Who Knew to Much*

Fotograma.Disponívelem: <[https://www.google.com.br clenioumfilmepordia.blogspot.com](https://www.google.com.br/clenioumfilmepordia.blogspot.com) >. Acesso em acesso 10 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em: < [https://www.google.com.br ultimaparola.com.br](https://www.google.com.br/ultimaparola.com.br) >. Acesso em 10 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em: < [https://www.google.com.br 50anosdefilmes.com.br](https://www.google.com.br/50anosdefilmes.com.br) >. Acesso em 10 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em: <[https://www.google.com.br imagensarmadas.com](https://www.google.com.br/imagensarmadas.com) >. Acesso em 10 de Maio de 2016.

Fotogramas do Filme *Psycho*

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br www2.faac.unesp.br](https://www.google.com.br/www2.faac.unesp.br) >. Acesso em 15 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br coisadecinema.com.br](https://www.google.com.br/coisadecinema.com.br) >. Acesso em 15 de Maio de 2016.

Fotograma.Disponívelem:<[https://www.google.com.br assimerahollywood.wordpress.com](https://www.google.com.br/assimerahollywood.wordpress.com) >. Acesso em 15 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br arquivo.cinemaemce...](https://www.google.com.br/arquivo.cinemaemce...)>. Acesso em 15 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br cinemaclassico.com](https://www.google.com.br/cinemaclassico.com) >. Acesso em 15 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br adorocinema.com](https://www.google.com.br/adorocinema.com) >. Acesso em 15 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br virusdaarte.net](https://www.google.com.br/virusdaarte.net) >. Acesso em 15 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:<[https://www.google.com.br resumodopera.blogspot.com](https://www.google.com.br/resumodopera.blogspot.com) >. Acesso em 15 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br psicosefans.b...](https://www.google.com.br/psicosefans.b...)>. Acesso em

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/geeksinaction.com.br> >. Acesso em 15 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:<<https://www.google.com.br/overdosodeentretenimento.blog...>>. Acesso em 15 de Maio de 2016.

< <https://www.google.com.br/dicasdefilmespelascheila.blogspot.com> >. Acesso em 15 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/coxinhanerd.com.br> >. Acesso em 15 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em: <<https://www.google.com.br/hollywoodsonhos.blogspot.com>>. Acesso em 15 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/obviousmag.org>. >. Acesso em 15 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/dicasderoteiro.com> >. Acesso em 15 de Maio de 2016.

Fotogramas do Filme *The Rear Window*

Fotograma. Disponível em: < <https://www.google.com.br/cinemaetudoisso.ig.com.br> >. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/brartsdeli.wordpress.com> >. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/tecnoartenews.com> >. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/diversita.com.br>>. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/filmesgames.com.br> Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/cinemaclassico.com> >. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/sessaowordpress.com>>. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/doutroladodatela.com> >. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em [https://www.google.com.br studium.iar.unicamp.br](https://www.google.com.br/studium.iar.unicamp.br) >. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br humanoides.com.br](https://www.google.com.br/humanoides.com.br) >. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br saudadeseadeus.com.br](https://www.google.com.br/saudadeseadeus.com.br) >. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em: <[https://www.google.com.br intratecal.wordpress.com](https://www.google.com.br/intratecal.wordpress.com)>. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br curtamais.com.br](https://www.google.com.br/curtamais.com.br) >. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br teladecinema.net](https://www.google.com.br/teladecinema.net) >. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em: <[https://www.google.com.br readallaboutmovie.blogspot.com](https://www.google.com.br/readallaboutmovie.blogspot.com)>. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em: < [https://www.google.com.br blog.d24am.com](https://www.google.com.br/blog.d24am.com) >. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em: <[https://www.google.com.br fogsmoviereviews.com](https://www.google.com.br/brfogsmoviereviews.com)>. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em: < [https://www.google.com.br coolercinema.blogspot.com](https://www.google.com.br/coolercinema.blogspot.com) >. Acesso em 18 de Maio de 2016.

Fotograms do Filme *The Birds*

Fotograma. Disponível em: < [https://www.google.com.br marmaid.com.br](https://www.google.com.br/marmaid.com.br) >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em: < [https://www.google.com.br cinetoscopioos.wordpress.com](https://www.google.com.br/cinetoscopioos.wordpress.com) >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br saraivoconteudo.com.br](https://www.google.com.br/saraivoconteudo.com.br) >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br cinemaedebate.com](https://www.google.com.br/cinemaedebate.com) >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br www1.folha.uol.com.br](https://www.google.com.br/www1.folha.uol.com.br) >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br pipocagigante.com.br](https://www.google.com.br/pipocagigante.com.br) >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/cinema10.com.br> >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/tudosobreseufilme.com.br> >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em: <<https://www.google.com.br/resumodopera.blogspot.com> >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:<<http://www.google.pt/mag.sapo.pt> >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/papodecinema.com.br> >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/youtube.com> >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/ccine10.com.br> >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/anfitrião.wordpress.com> >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/blogdorogerinho.wordpress.com> >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/noticias.bol.uol.com.br> >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/cidadaoquem.blogspot.com> >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/cinefreud.com> >. Acesso em 28 de Maio de 2016.

Fotograms do Filme *Rebecca*

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/lutytrigo.com>>. Acesso em 30 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:<<https://www.google.com.br/degustandohitchcock.blogspot.com> Acesso em 30 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em <https://www.google.com.br/br.pinterest.com>>. Acesso em 30 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< <https://www.google.com.br/omestredosuspense.com.br>>. Acesso em 30 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br cinefilialvirtual.com](https://www.google.com.br/cinefilialvirtual.com) >. Acesso em 30 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br cinefilialvirtual.com](https://www.google.com.br/cinefilialvirtual.com) >. Acesso em 30 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br claquetedourada.com](https://www.google.com.br/claquetedourada.com) >. Acesso em 30 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br pinterest.com](https://www.google.com.br/pinterest.com) >. Acesso em 30 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:<[https://www.google.com.br ensaiosababelados.com](https://www.google.com.br/ensaiosababelados.com) >. Acesso em 30 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [https://www.google.com.br marciacle.typepad.com](https://www.google.com.br/marciacle.typepad.com) >. Acesso em 30 de Maio de 2016.

Fotograma. Disponível em:< [http://www.google.pt pinterest.pt](http://www.google.pt/pinterest.pt) >. Acesso em 30 de Maio de 2016.