

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170206-2022-139-148>

Recebido em 14/11/2022. Aceito em 14/12/2022.

ALFRED HITCHCOCK E O TRABALHO DE ADAPTAÇÃO LITERÁRIA: TEMPO E ESPAÇO NA CONSTRUÇÃO DO SUSPENSE EM OS PÁSSAROS

ALFRED HITCHCOCK AND THE WORK OF LITERARY ADAPTATION: TIME AND SPACE IN THE CONSTRUCTION OF SUSPENSE IN *THE BIRDS*

Alessandra Soares Brandão*

Ramayana Lira de Sousa**

Resumo: Este artigo aborda a questão da intermedialidade através da relação entre literatura e cinema, tomando como objeto de análise o filme *Os Passáros* (1963), do diretor Alfred Hitchcock, adaptado do conto homônimo da escritora inglesa Daphne du Maurier. Trata-se de uma análise do processo criativo do diretor no que diz respeito à adaptação, aos modos como a construção de sua obra articula questões de autoria e a consolidação do gênero cinematográfico suspense. No trabalho do diretor, que reinventa a narrativa literária para produzir suspense na linguagem cinematográfica, o exercício da montagem funciona para manipular tempo e espaço, conferindo ao filme ao mesmo tempo um gesto convencional pelo estilo autoral e pelo gênero cinematográfico no contexto específico do modo de produção hollywoodiano clássico.

Palavras-chave: Adaptação. Alfred Hitchcock. Suspense.

Abstract: This article addresses the issue of intermediality through the relationship between literature and cinema, taking as its object of analysis the film *The Birds* (1963), by director Alfred Hitchcock, adapted from the homonymous short story by English writer Daphne du Maurier. It is an analysis of the director's creative process with regard to adaptation, the ways in which the construction of his work articulates questions of authorship and the consolidation of the suspense cinematographic genre. In the work of the director, who reinvents the literary narrative to produce suspense in the cinematographic language, the exercise of montage works to manipulate time and space, giving the film at the same time a gesture agreed by the authorial style and by the cinematographic genre in the specific context of the way of filming. classic Hollywood production.

Keywords: Adaptation. Alfred Hitchcock. Suspense.

Em sua prolífica filmografia, o diretor inglês Alfred Hitchcock demonstrou uma forte preferência por adaptações literárias. Incluindo obras do alto modernismo, como *The secret agent*, de Joseph Conrad, e, principalmente, romances populares como *The thirty-nine steps*, de John Buchan, o ponto de partida literário pode ser visto em toda a carreira do diretor inglês, notavelmente em sua produção estadunidense, que se inicia em 1940 com *Rebecca*, baseado em romance homônimo de Daphne Du Maurier. A longa lista de adaptações do diretor inclui filmes incontornáveis como *Janela indiscreta*

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Inglês da UFSC. E-mail: alessandra.b73@gmail.com.

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL. E-mail: ramayana.lira@gmail.com.

(baseado em conto de Cornell Woolrich), *Um corpo que cai* (baseado em *D'entre le morts*, de Pierre Boileau e Thomas Narcejac), *Psicose* (baseado em romance homônimo de Robert Bloch) e *Os pássaros* (baseado em conto de Daphne du Maurier). O estudo das adaptações hitchcockianas mostra-se, assim, terreno fértil para a investigação sobre como cinema e literatura interagem, formando uma complexa rede intermídia que envolve discussões sobre autoria, modos de produção, gêneros cinematográficos e processos de adaptação que serão, aqui¹, explorados a partir da articulação entre tempo e espaço fílmicos na construção do suspense no caso específico do filme *Os pássaros*.

Mark Osteen (2014) nos lembra que Hitchcock sempre prezou pela colaboração com técnicos e artistas que o ajudaram a dar forma aos seus filmes. O fotógrafo Robert Burks, o montador George Tomasini, a estilista Edith Head, o compositor Bernard Hermann e o roteirista Charles Bennett são alguns dos mais frequentes colaboradores do diretor. O que nos faz questionar, então, porque insistimos na expressão “filmes de Alfred Hitchcock” diante dessa intensa parceria criativa. Tal questionamento nos leva imediatamente a pensar a autoria não mais em uma chave intencionalista (tão bem desmontada pela crítica pós-estruturalista), mas, nesse contexto específico dos filmes dirigidos por Hitchcock, a partir da interação entre autoria, mercado, adaptação e gênero cinematográfico.

É preciso notar que, a despeito do trabalho teórico de autores como Roland Barthes e Michel Foucault, uma certa ideia de autoria permanece encravada no imaginário da cultura popular, além de ser fortemente estimulada em certos nichos cinematográficos. Como bem lembra Simone Murray (2012), vivemos em um regime de autoria aparentemente contraditório: de um lado, uma concepção romântica do autor como gênio criativo cuja produção revela um traço pessoal; de outro lado, a reificação dessa figura por um processo industrial marcado pela serialidade e repetição. Essa contradição é, no entanto, apenas superficial. Para Murray, a sacralização do autor e a exploração comercial da função-autor se retroalimentam em um ciclo que acaba por anular o gesto crítico, já que estimula, na verdade, a perspectiva comparativa na qual se julga a “fidelidade” em relação ao texto original (no caso da autoria literária ter um peso canônico forte, como no caso das obras de William Shakespeare) ou a “genialidade” do autor cinematográfico cuja “autoridade” sobre o filme é vista como superior à “autoridade” do texto literário.

É importante notar como Hitchcock, já na metade do século XX, percebe essas imbricações entre autoria e mercado e constrói para si um arsenal de “autorizações”, ou, colocado de outra forma, a criação de uma “marca”, aqui entendida não como os gestos reconhecíveis de autoria (a “assinatura” do autor, como queriam os proponentes da *politique des auteurs*), mas no sentido do *marketing*, do mercado, explicitado na definição de marca pela Associação Americana de Marketing: aquilo que distingue os bens e serviços de um vendedor dos bens e serviços de outros vendedores. Hitchcock, a marca,

¹ Este texto tem por base o segundo capítulo da dissertação de mestrado *Screening thrills: time and space in the construction of suspense in Alfred Hitchcock's film adaptations Rear Window and The Birds* (PPGI/UFSC, 2002), de Alessandra Soares Brandão. O texto do capítulo foi revisado e ampliado pelas co-autoras desse texto no contexto das atividades do Grupo de Trabalho Intermedialidade: Literatura, Artes e Mídia da ANPOLL.

contava, nos anos 50, com vários produtos, entre eles os filmes assinados pelo diretor, duas séries de televisão que ele mesmo apresentava, uma revista de mistério editada sob sua supervisão, e até um jogo de tabuleiro (OSTEEN, 2014).

Não é à toa que Thomas Leitch (2014) pensa a autoria de Hitchcock em termos de performatividade e não como um dado. A autoria é vista como um processo constante que inclui gestos, enunciações, condições de produção, recepção e crítica, processo sempre submetido a revisões e desvios. A performance autoral de Hitchcock nos solicita, pois, uma perspectiva multifacetada que acompanhe esses deslizamentos, principalmente quando nos damos conta de que, apesar de ser um diretor exaustivamente estudado como criador, Hitchcock ainda é pouco abordado com adaptador.

Uma das mais interessantes características das adaptações hitchcockianas é serem filmes de gênero, e um gênero imediatamente associado exatamente ao que seria um traço de autoria, ou seja, um gênero cuja gênese estaria nas próprias adaptações de Hitchcock. Os seus filmes de suspense, pois, nos obrigam a pensar nas imbricações e, portanto, o jogo intermídia entre autoria, adaptação e gênero. Nesse complexo entrecruzamento, Hitchcock desempenharia o duplo papel de consolidar o gênero, ao (re)criar as convenções que formam o horizonte de expectativas do suspense, e alcançar essa proeza a partir de processos de adaptação literária. Hitchcock, assim, mostra-se como uma dobra no processo de adaptação onde seus próprios filmes se transformam em influência sobre a criação fílmica oriunda da literatura.

É essa dobra das adaptações hitchcockianas que torna difícil (se não impossível) a empreitada de Thomas Leitch na sua defesa da adaptação como um gênero cinematográfico específico no artigo “Adaptation, the genre” (2008). Leitch argumenta que um número significativo de espectadores se mostram dispostos a participar do jogo intertextual ao reconhecer as adaptações como adaptações, logo, deve haver marcadores textuais que identifiquem as adaptações como tais, análogas aos marcadores associados a gêneros cinematográficos como o *noir* e as comédias românticas. Radicalizando seu argumento inicial, Leitch defende que a adaptação seria “a matriz do gênero hollywoodiano que dá origem a todos os outros”² (p. 117). Ora, como afirmamos anteriormente, muito do que conhecemos e esperamos do gênero suspense foi sendo gestado por Hitchcock ao longo dos anos. Assim, as adaptações foram sendo realizadas com base nas convenções acumuladas nos próprios filmes do diretor inglês. Não há uma precedência da adaptação sobre o gênero ou vice-versa. A dobra hitchcockiana demonstra exatamente a imbricação entre dos dois processos (de adaptação e de gênero), como tentarei demonstrar mais adiante.

“Eu acredito que *Os pássaros* é o trabalho mais prestigioso já feito”³, se gaba Hitchcock (1995, p. 315), a despeito da relativamente má recepção crítica do filme, principalmente em relação à atuação de Tippi Hedren, a atriz que interpreta a protagonista Melanie Daniels, rica herdeira que, em uma loja de animais de estimação, encontra Mitch Brenner (Rod Taylor), advogado que a reconhece das colunas sociais dos jornais, mas, propositalmente, a trata como vendedora da loja, fazendo-a parecer inexperiente e

² No original: the master Hollywood genre that sets the pattern for all others.

³ No original: I suppose that *The Birds* is the most prestigious job ever done.

ignorante naquele meio. Para se vingar, Melanie compra um casal de periquitos e os leva secretamente para a cidade costeira de Bodega Bay, na Califórnia, lugar onde Mitch passa fins de semana com sua mãe, Lydia (Jessica Tandy) e a irmã mais nova, Cathy (Veronica Cartwright). Ao chegar na cidade, ela é atacada por gaivotas, incidente que é seguido por violentos ataques de um número cada vez maior de pássaros aos moradores locais. O prodígio alardado por Hitchcock diz respeito, especialmente, a aspectos técnicos dos efeitos visuais e sonoros que colocaram *Os pássaros* como marco dentro da Hollywood clássica.

Na intersecção entre um tema apocalíptico que sugere a aniquilação da humanidade e o apuro técnico formal, o filme se baseia não apenas no conto homônimo de Daphne du Maurier, mas, de acordo com Camille Paglia (1998), também vai beber em relatos de eventos acontecidos no início dos anos 60. O jornal californiano *Santa Cruz Sentinel*, por exemplo, traz a seguinte manchete de 18 de agosto de 1961: “Seabird invasion hits coastal homes” (Invasão de pássaros assola lares litorâneos). Uma das mais famosas cenas no filme, o ataque à escola de Bodega Bay, pode ter sido inspirada no ataque de um falcão a crianças que brincavam em Victoria Park, em Londres (PAGLIA, 1998, p. 11). Essa cena, considerada uma das mais tecnicamente difíceis do filme, foi realizada através da técnica de *matte shot*, na qual diferentes áreas da imagem são filmadas separadamente e depois combinadas com outras imagens no laboratório (BORDWELL; THOMPSON, 1997, p. 480). Em *Os pássaros*, imagens das crianças correndo são sobrepostas a imagens de pássaros em um processo assim descrito por Hitchcock:

Quando você sobrepõe as duas [imagens] você pega o negativo das crianças correndo na rua e a silhueta dos pássaros previamente filmada e a dos pássaros [treinados] depois. Então são sobrepostas [...]. Agora, você não faz a cena durar muito - deixa lá por um instante. Aí vai para um close-up de uma das crianças e joga um pássaro treinado vivo no ombro dela. E a intercalação, a rápida intercalação, que dá a ilusão da cena em close-up e na distância e por aí vai⁴ (HITCHCOCK, 1995, pp. 316-317).

Graças, em grande parte, aos desafios técnicos que os efeitos trouxeram para a produção, *Os pássaros* levou três anos para ser realizado, criando um hiato até então inédito na carreira de Hitchcock. Aproveitando não apenas a ansiedade criada pelos relatos verídicos de ataques de pássaros, mas, também, a imaginação apocalíptica que reinava na sociedade ocidental assolada pelos medos de uma guerra nuclear, o filme explora a fragilidade humana diante das grandes forças não-humanas. O apelo às imagens de catástrofe são um recurso que o conto em que foi baseado não aproveita. A obra de Daphne du Maurier é exemplo do tipo de livro não-canônico cujo sucesso comercial é alavancado pela imbricação com a indústria cinematográfica. Originalmente publicado em 1952 na coletânea *Kiss me again stranger*, o conto foi reeditado várias vezes após o

⁴ No original: When you put the two [images] together you have the negative of the children running down the streets and silhouette of the birds printed first and the real [trained] birds afterwards. So they're overlaid [...]. Now, you don't hold that scene very long - hold it for a flash. Then you go to a close-up of one of the children and you throw a living trained bird onto the shoulder of the child. And it's the intercutting, the quick intercutting, that gives the illusion of the scene in close-up and in distance and so forth.

lançamento do filme. A edição que usamos para este artigo, por exemplo, intitulada *The birds and other stories*, já anuncia, no título, a importância comercial do conto.

O conto “Os pássaros” é uma narrativa em terceira pessoa sobre repetidos ataques em uma cidade costeira na Inglaterra, onde o protagonista Nat Hocken, um fazendeiro, vive com sua mulher e filhos. A história nos é dada através do ponto de vista de Nat, que parece entender as “intenções” dos pássaros, habilidade que o ajuda a proteger sua família, enquanto os outros habitantes da cidade são dizimados pelos animais. A ação se desenrola no inverno, período em que os pássaros deveriam migrar. Contudo, Nat observa que algo estranho estaria acontecendo: “Havia muito mais [pássaros] do que o normal, Nat tinha certeza disso. Sempre, no outono, eles seguiam o arado, mas não em grandes bandos como esses, não com tal clamor”⁵ (p. 8).

Assim como o filme, o conto não dá uma explicação lógica para os ataques, mas apenas conjecturas dos personagens sobre o clima, “É o clima”, repetia Nat. ‘Eu te digo que é o clima’⁶ (12). Mais tarde Nat associará as pausas entre os ataques ao vai e vem das marés: “A maré deve ter subido uma hora atrás. Isso explica a pausa; os pássaros atacam com a enchente”⁷ (31). O tempo na história passa a ser marcado pela maré, que traz os ataques dos pássaros. O suspense é criado com a consciência da inevitabilidade do próximo ataque, pois a maré cheia chega periodicamente: “Eles tinham seis horas sem ataque. Quando a maré mudasse novamente, em torno da uma e vinte da manhã, os pássaros voltariam”⁸ (31). Pensando na forma como os filmes hitchcockianos criam suspense (“o suspense é o prolongamento de uma antecipação” [HITCHCOCK *apud* TRAUFFAUT, p. 72]), a recusa em marcar quando acontecem os ataques e a distensão do tempo fílmico na montagem mostram a interação entre o Hitchcock adaptador e o Hitchcock criador.

O protagonista do conto de du Maurier dá lugar ao personagem Mitch Brenner no filme, um advogado solteirão inveterado. Tal mudança pode ser explicada pela adesão do filme ao princípio do cinema clássico hollywoodiano que estabelece duas linhas narrativas, uma relacionada ao gênero do filme (nesse caso, o ataque dos pássaros e suas consequências) e a outra ao romance heterossexual (BORDWELL, 2005, p. 280). O fato de Mitch ser solteiro permite que a narrativa introduza uma personagem pivotal no filme, Melanie Daniels, seu interesse romântico. Melanie atua como espécie de princípio de atração para os pássaros, já que os ataques efetivamente mostrados no filmes giram ao seu redor. Através desse princípio de atração a antecipação prolongada do filme tem origem em um deslocamento espacial (onde Melanie está, os pássaros atacam) e não temporal (o momento em que a maré sobe, no conto). O suspense surge exatamente pela presença cênica de Melanie e pela mobilização de seu olhar através de *raccords* de olhar,

⁵ No original: There were many more than usual, Nat was sure of this. Always, in autumn, they followed the plough, but not in great flocks like these, nor with such clamour.

⁶ No original: ‘It’s the weather’ repeated Nat. “I tell you, it’s the weather’.

⁷ No original: It must have gone high water an hour ago. That explained the lull; the birds attacked with the flood tide.

⁸ No original: They had six hours to go, without attack. When the tide turned again, around one-twenty in the morning, the birds would come back”

dispositivo de montagem que articula a continuidade entre dois planos ao mostrar um personagem olhando e, em seguida, o objeto que é olhado.

Por exemplo, temos a sequência após a festa de aniversário da irmã de Mitch, onde Melanie toma chá com Mitch, sua irmã Cathy e Lydia, a matriarca da família Brenner. Um som de pássaro chama a atenção de Melanie para a lareira e seus olhos se dirigem a um espaço fora da tela. Um *raccord* de olhar suspende a ação por alguns instantes até o chão ser mostrado e podemos, finalmente, ver o que Melanie olha aterrorizada: um pardal. A edição constrói o suspense através da articulação de um plano médio de Melanie olhando para o chão, seguido de um plano do pardal perto da lareira, elementos suficientes para que a espectadora possa deduzir que um ataque está por acontecer. O suspense é aumentado pela introdução de um segundo plano de Melanie aterrorizada, retardando o momento do ataque por alguns segundos. O corte abrupto da imagem de Melanie para o bando de pássaros que invade a casa pela lareira, explodindo em sons e em uma massa monocromática, produz um contraste chocante com a contemplação silenciosa (ainda que aterrorizada) anterior. O grito de Melanie chamando por Mitch vem tarde demais e os quatro minutos que se seguem mostram um dos mais atrozes ataques do filme. É a primeira vez que a casa dos Brenner se vê invadida.

A mobilização do olhar de Melanie para a antecipação dos ataques encontra equivalente no conto na evocação de odores. Em um evento narrativo semelhante ao filme, em que Nat tem problemas com a chaminé, sua esposa pede que ele verifique um forte cheiro que vem da cozinha, pois “há algo cheirando mal [...] algo queimando”⁹ (33). No filme, a estratégia é dar fôlego à visão, que é pega um duplo gesto de deslizamento e paralisia. Em geral, nossa atenção e olhar são lançados em direção aos pássaros a partir de alguma indicação sonora. Seja um barulho de aves, anunciando a presença ameaçadora dos animais, seja através do grito assustado de “Look!” (Olhe!). Contudo, ao enfatizar o aspecto visual em detrimento de outros sentidos, Hitchcock nos obriga a questionar nosso olhar que, inicialmente, pode ser entendido como o olhar dos personagens, uma posição que reforçaria nosso prazer escopofílico. No entanto, para além do prazer (e do poder) que envolve a identificação com o olhar dos personagens, o que o jogo da montagem com seus *raccord* de olhar promove é uma paralisação da imagem, uma espécie de pausa no fluxo do movimento cinematográfico que perturba a percepção. Dois momentos são especialmente reveladores dessa paragem da imagem: a sequência em que Lydia encontra seu amigo Dan Fawcett morto e a sequência do ataque dos pássaros ao posto de gasolina. Nos dois casos, nota-se que a montagem promove “soluços” entre os planos, um efeito que poderíamos chamar de *staccato*, termo musical que indica, na execução que a notas devem ser encurtadas e destacadas umas das outras. Em ambas as sequências, também, a trilha sonora destaca as imagens ao manter relativo silêncio, fazendo com que o choque e o suspense seja criado através da articulação dos planos.

Na primeira sequência de que falamos, Lydia vai visitar Dan na fazenda dela para conversar sobre o comportamento estranho de suas galinhas (fato que ela associa à má qualidade da ração). Ela entra na casa de Dan em silêncio e ao chegar à cozinha um plano mostrando xícaras quebradas nos alerta sobre o que pode já ter acontecido ao seu amigo.

⁹ No original: there is something smelling bad [...] something burning.

O silêncio que marca essa sequência age como uma espécie de dilatador do tempo e do suspense, já que estamos presos ao tempo da imagem, sem o contraponto sonoro. Quando Lydia entra no quarto de Dan, as imagens do corpo desfigurado do homem nos são mostradas em planos estáticos que enquadram primeiramente os pés, depois o corpo inteiro e, por fim, o rosto de Dan, uma articulação que nos leva de um detalhe razoavelmente neutro (as imagens dos pés sangrando), para um plano geral que nós dá a exata medida da destruição e de volta a um plano detalhe, desta vez do rosto cujos olhos foram arrancados, figura impressionantemente violenta para o cinema da época. No jogo de olhar empreendido pelo filme nos defrontamos, em seguida, com o plano da reação de Lydia, cujas feições se contorcem como se fossem emitir um grito que, no entanto, não sai. A angústia de seu rosto boquiaberto diante da imagem do terrível ataque remete à pintura *O grito*, de Edvard Munch, um oximorônico grito silencioso. Assim, a montagem em *staccato* contribui, aqui, para a intensificação do suspense e do terror e permite que relações com a música e com a pintura sejam apontadas.

A segunda sequência em que há a paragem da imagem se desenrola com o ataque dos pássaros à cidade e ao posto de gasolina. Neste momento, Melanie está protegida em um restaurante e testemunha o caos provocado pelos pássaros através da enorme janela de vidro. David Bordwell e Kirstin Thompson vêem nessa sequência um exemplo de conflito gráfico (1997, p. 277), expresso nas diferentes direções do movimento nos planos que mostram Melanie, e no contraste entre mobilidade e paralisia (p. 278). A rápida sucessão de planos, segmentando os eventos, enfatiza o tumulto que os pássaros criam. Melanie observa pela janela, ela está agitada, mas não ouvimos a sua voz, já que o ponto de escuta está no exterior do restaurante. Novamente uma personagem é silenciada diante do horror, o que reforça o tema da impotência humana diante da natureza. A sequência de imagens nos dá uma situação diante da qual Melanie não pode fazer nada: ela testemunha um homem incauto sair do automóvel, acender um cigarro e deixar o fósforo ainda aceso cair sobre a gasolina que escorre das bombas de combustível do posto. A explosão é iminente. Neste momento, a montagem cria uma articulação entre planos da gasolina em chamas aproximando-se do posto e planos do rosto de Melanie que segue a direção do movimento das chamas até a explosão final do posto. Há, realmente, um choque entre o movimento das chamas e a paralisia do rosto de Melanie, enquadrado também boquiaberto, assim como Lydia. Podemos associar os planos da reação de Melanie à própria atividade espectral, também boquiaberta e impotente diante da tragédia. Tal associação, no entanto, é logo perturbada pelo efeito de estranhamento causado pelo plano final dessa sequência, após a reação de Melanie à explosão. A montagem traz, em seguida, um plano aéreo em que a cidade é retratada através do ponto de vista dos pássaros. Há uma interessante troca de perspectiva, pois saímos de um ponto de vista fortemente antropocêntrico que solicita o engajamento do espectador com o olhar da personagem e nos deparamos com uma perspectiva não-humana à qual é difícil de aderirmos sem abrimos mão de um conjunto de valores que impõe uma supremacia do olhar humano sobre o mundo.

Gilles Deleuze (1986) nos coloca a questão: se uma das inovações de Hitchcock foi implicar o espectador no filme, os próprios personagens não teriam de ser capazes de serem assimilados a espectadores? No caso d'*Os pássaros* essa assimilação se dá,

principalmente, através do olhar de Melanie que, como mostra a sequência da explosão do posto de gasolina, também está imbricado no tema do confinamento. Se o tempo do filme define a construção do suspense através da dilatação do tempo dos planos e da criação de uma conexão entre o olhar dos personagens e o do espectador, o espaço desempenha também o seu papel nessa construção através do confinamento e do cativo.

Tanto no conto quanto no filme parece haver uma inversão de papéis entre pássaros e seres humanos, já que são as pessoas que são confinadas a espaços fechados pelos animais: elas estão limitadas ao espaço fechado de suas casas para se proteger; são mantidas em cativeiros enquanto os pássaros se movimentam livremente. Um aspecto desta inversão pode ser visto no interlúdio humorístico que acontece no restaurante, logo após o ataque à escola. Melanie e os moradores de Bodega Bay discutem o ataque enquanto uma mãe e seus três filhos (filhotes?) almoçam. A garçonete anota o pedido da família e grita em direção à cozinha “Sam, três frangos fritos. Com batata assada”¹⁰. O *timing* desse diálogo se torna cômico pela sua relação irônica com o relato que Melanie faz do ataque à escola. Afinal, quem devora quem quando os pássaros começam a matar as pessoas de Bodega Bay? E o tom irônico é aumentado quando uma das crianças, comendo seu frango frito, pergunta: “Mom, are the birds gonna eat us?” (Mãe, os pássaros vão nos comer?). E logo após a explosão no posto de gasolina a *mise-en-scène* mostra a mãe e seus filhos espremidos no corredor do restaurante em uma posição que remete à ave-mãe protegendo seu ninho.

À medida em que intensifica a inversão da ordem antropocêntrica, os personagens humanos vão tomando o lugar dos pássaros na “gaiola”. Nas primeiras cenas do filme, Melanie e Mitch se encontram pela primeira vez em uma loja de animais de estimação exatamente entre vários pássaros mantidos em cativeiro. E, na sua tentativa de surpreender Mitch, Melanie leva secretamente à casa dele em Bodega Bay um casal de periquitos engaiolados. Ao longo do filme são os humanos que vão ter sua liberdade restringida, culminando com as cenas finais em que Mitch, Melanie, Lydia e Cathy se apertam dentro do pequeno carro esporte, presos em mais esse espaço. Além disso, há o gradual sequestro da voz dos personagens, como tentamos mostrar na discussão das sequências acima, e a produção sonora vai sendo atribuída gradativamente aos pássaros, cujos ruídos acabam se sobrepujando aos outros elementos da banda sonora.

Em um sentido mais amplo, o tema do confinamento pode ser estendido à relação entre personagens e o espaço fora da tela que, de fato, é um dos mais importantes elementos na criação do suspense. A sequência do trepa-trepa da escola ilustra bem essa importância. Em primeiro lugar, é preciso marcar a ironia que é o fato de que o brinquedo conhecido por trepa-trepa é também chamado, em português, de gaiola gínica exatamente por ser formado por diversas traves de metal horizontais e verticais por onde as crianças podem escalar e que lembram as grades de uma gaiola. Neste momento da narrativa Melanie está sentada em um banco, de costas para o playground da escola, esperando o término da aula para levar Cathy para casa. Ela acende um cigarro e ouvimos o canto repetitivo das crianças. A montagem cria uma relação de suspense entre os planos de Melanie fumando e dos pássaros que se agrupam no brinquedo às suas costas. O suspense

¹⁰ No original: Sam, three Southern fried chicken. Baked potatoes on all of them!

deriva da alternância dos elementos espaciais, uma vez que a cada corte que reintroduz a imagem do trepa-trepa um número maior de pássaros é mostrado. Ademais, Melanie é enquadrada de diversos ângulos, revelando sua solidão em meio a paisagem e enfatizando a sua vulnerabilidade ao ar livre. Ao rearranjo dos elementos no espaço fora da tela é adicionado um prolongamento do tempo, principalmente dos planos de Melanie. O perigo que se acumula no espaço fora da tela torna-se cada vez mais ameaçador e a espera exasperante se torna ainda mais angustiante pelo tom monocórdico e letra banal da canção entoada pelas crianças.

O confinamento, nesse caso, não se dá pelo aprisionamento em um espaço fechado, mas pela falta de informação sobre o que lhe ameaça. Melanie está confinada a uma percepção parcial do mundo que a cerca e é graças ao dispositivo do cinema clássico através do qual o espectador muitas vezes sabe mais do que os personagens que o suspense é gerado. Não seríamos, para Hitchcock, homens e mulheres que sabem demais, à espera do próximo plano que nos tranquilize ou aterrorize?

A escolha de uma pequena cidade nos Estados Unidos para a receber a ação de *Os pássaros* vai ao encontro do cenário da obra de du Maurier. Tanto no filme como no conto o espaço define a vulnerabilidade dos personagens no campo, onde seria mais provável serem vítimas dos animais. Talvez os ataques dos pássaros provocassem um caos maior em grandes cidades, mas perderíamos o sentido de desproteção que o campo pode enfatizar. Além disso, a inversão do cativo entre humanos e pássaros não seria possível em grandes centros urbanos, pois neles os humanos já estão, de certa forma, confinados e cativos. Os céus descongestionados do campo também permitem a associação do ataque dos pássaros aos bombardeios aéreos que, nos anos 60, alimentava desde a Segunda Guerra Mundial, passando pela Guerra da Coreia e pela Guerra Fria, um intenso imaginário de pânico. No conto de du Maurier o narrador comenta: “Era, pensou Nat, como ataques aéreos durante a guerra”¹¹ (p. 15). Essa associação com a guerra foi mais tarde reiterada por Hitchcock que explicou assim o ataque final à casa dos Brenner: “o desamparo das pessoas nessa sequência não difere das pessoas sem ter para onde ir durante ataques aéreos. Foi daí que veio a ideia. Eu testemunhei ataques aéreos [...] em Londres e as bombas caem e as armas disparam loucamente por todo canto” (1995, p. 295).

Às experiências do protagonista Nat durante a Segunda Guerra soma-se a agitação causada pela ameaça da Guerra Fria. As várias menções no texto ao frio podem ser entendidas como uma referência a essas tensões históricas. Em determinado momento o conto diz “Dizem que foram os Russos. Os Russos envenenaram”¹² (p. 24). O fim do mundo, a ameaça do fim da civilização, ronda as duas obras. O final do filme de Hitchcock traz o que parece ser, em um primeiro olhar, uma possibilidade otimista figurada nos raios da aurora que saúdam os protagonistas quando estes conseguem, finalmente, sair de casa. O cativo parece, finalmente, ter terminado e a ordem restabelecida: a tensão entre Lyda e Melanie foi resolvida e os pássaros que cercam a casa (centenas deles) estão pousados no chão e não parecem ter a intenção de continuar os

¹¹ No original: It was, Nat thought, like air-raids in the war

¹² No original: They say in town that the Russian have done it. The Russians have poisoned it.

ataques aéreos. Tal resolução, no entanto, é apenas superficialmente otimista. Ao entrar no carro, como dissemos acima, os quatro personagens voltam ao confinamento. O desfecho aponta, na verdade, para uma possível dominação do humano pelo não humano.

Uma análise de como o espaço e o tempo são construídos em *Os pássaros* nos dá, assim, algumas pistas preliminares para um esforço maior a ser desenvolvido para o entendimento da trajetória de Alfred Hitchcock como adaptador. Ao articular imagens e sons para produzir suspense, o diretor inglês retoma gestos que o consagraram como mestre do gênero: o jogo da montagem que objetifica o olhar; a ampliação e compressão do tempo que brinca com o fluxo das imagens; a ironia fina e o humor bizarro; a confluência entre a posição dos personagens e a dos espectador. Contrastando análises de suas obras adaptadas podemos ter um painel mais amplo, do qual o estudo aqui apresentado é apenas uma pequena parte, que possa mostrar a tese com a qual iniciamos nosso texto: como adaptador, Alfred Hitchcock nos mostra que devemos levar em consideração uma série de problemas que envolvem mediações tais como questões de autoria e gênero cinematográfico.

REFERÊNCIAS

- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, vol 2*. São Paulo: Senac, 2005. pp. 277-301.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. 5 ed. Nova York: McGraw-Hill, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: the movement-image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- HITCHCOCK, Alfred. *Hitchcock on Hitchcock*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- LEITCH, Thomas. Hitchcock the author. In: OSTEEEN, Mark (org.). *Hitchcock and Adaptation: On the Page and Screen*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014. p. 3-20.
- LEITCH, Thomas. Adaptation, the Genre. *Adaptation*, [s.l.], v. 1, n. 2, p.106-120, 1 set. 2008. Oxford University Press (OUP).
- MAURIER, Daphne du. The birds. In: *The birds and other stories*. Londres: Arrow, 1996.
- MURRAY, Simone. *The Adaptation Industry: The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*. Nova York: Routledge, 2012.
- OS PÁSSAROS. Direção de Alfred Hitchcock. Los Angeles: Universal, 1963. DVD, son., color. Legendado.
- OSTEEEN, Mark. Introduction: Hitchcock and adaptation. In: OSTEEEN, Mark (org.). *Hitchcock and Adaptation: On the Page and Screen*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014. p. ix-xxxviii.
- PAGLIA, Camille. *The Birds*. Londres: British Film Institute, 1998.
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock: dialogues between Truffaut and Hitchcock*. New York: Simon & Schuster, 1983.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.