

O Imaginário e Direção de Arte em “Os Pássaros” de Alfred Hitchcock.

The Imaginary and Art Direction in “The Birds” by Alfred Hitchcock.

Laís Bravo Serra

(Doutoranda Departamento de Artes e Design – PUC-Rio)

Resumo: O imaginário é parte do psiquismo profundo, carregando imagens primordiais ou arquétipos, que emergem de acordo com os códigos expressivos de cada cultura e período histórico. O cinema apresenta elementos que se expressam em formas de acordo com a proposta conceitual ou narrativa de cada filme, estando, ao nosso ver, constantemente em diálogo com o imaginário. A partir da análise do filme *Os Pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock, pretendemos apontar algumas manifestações e expressão do imaginário.

Palavras-chave: Cinema, Direção de Arte, Alfred Hitchcock, Imaginário, *Os Pássaros*.

Abstract: The imaginary is part of the deep psyche and carries primordial images and archetypes, which emerge according to the expressive codes of each culture and historical period. The presents elements that are expressed in forms according to the conceptual and narrative proposal of each film remain, in our view, constantly in dialogue with the imaginary. With the analysis of *The Birds* (1963) by Alfred Hitchcock, we intend to point out some expressions of the film and the imaginary.

Keywords: Cinema, Art Design, Alfred Hitchcock, Imaginary, *The Birds*.

Neste artigo, nos debruçaremos sobre o filme *Os pássaros* (1963) de Alfred Hitchcock, analisando a Direção de Arte em diálogo com a poética do espaço imaginário da obra. Os filmes narrativos, contam com uma estrutura que inclui: enredo, os personagens, narrador e um tempo e espaço. Estes elementos configuram o universo narrativo, que é a *diegése*, o espaço em que a história toda existe e decorrerá representado de modo audiovisual.

Aqui trabalharemos com o modelo de cinema narrativo, o utilizado pelo cineasta em questão, entretanto, gostaríamos de ressaltar que existem outros modos expressivos pelo dispositivo cinematográfico. Nossa escolha se fez de acordo com a obra de Hitchcock, que apresentam aspectos primordiais para nossa investigação, inclusive por sua narrativa clássica. Pois, confiamos que ao incorporar uma linguagem de comunicação em massa ao mesmo tempo que camadas de manifestações subjetivas, esta trata do imaginário humano expresso de maneira acessível de ser trabalhada. A partir disso, a Direção de Arte é a área de nosso interesse por criar e produzir todo material posto frente à câmera, sendo assim, uma das principais funções responsáveis por conceber a imagem fílmica. Como diz Vincent Lobrutto, em *The Filmmaker's Guide to Production Design*, este setor é:

(...) a arte e artesanato visual da narrativa cinematográfica. O visual e o estilo de um filme são criados pela imaginação, artisticamente em colaboração do diretor, diretor de fotografia e diretor de arte. Um diretor de arte é responsável por interpretar o roteiro e a visão do diretor para o filme, traduzindo-o em ambientes físicos nos quais os atores podem desenvolver seus personagens e apresentar a história. (LOBRUTTO, 2002, p. 1 - tradução e grifo nossa)

Esta artesanaria é baseada, assim, nas indicações do roteiro, realizada por meio da decupagem de informações objetivas quanto aos locais, vestimentas, período, objetos de cena, etc. Sendo uma arte coletiva, a construção do espaço fílmico é realizada pelo diretor com sua equipe de arte, fotografia, sonoplastia, além dos demais profissionais. A Direção de Arte é muitas vezes confundida com a Fotografia, devido a esta relação conjunta na criação da imagem fílmica, uma vez que a segunda que realiza a captura (câmera) e delimitação do quadro (planos, enquadramentos). Além disso, uma tradição naturalista do cinema, culminou um olhar no qual os elementos diegéticos se voltam a uma aparência e lógica semelhante a de nossa realidade, resultando em uma normalização dos elementos posto em cena como “já estando lá”. Como pontua Elizabeth Jacobs em seu trabalho, *Um lugar para ser visto: A direção de arte e a Construção da paisagem no cinema* (2006):

A análise da Direção de Arte daí decorrente, normalmente destaca o acabamento do trabalho realizado e seus aspectos decorativos, escapando à compreensão do conceito estético que motivou a sua concepção, orientou o seu desenvolvimento e garantiu a sua eficácia. Deste modo não se atenta para a importância da criação de um conceito plástico regente da criação proposta, nem para a importância da Direção de Arte na construção dos espaços e da imagem apresentada. (JACOB, 2006, p. 61)

Este departamento assim, se dedica à criação e escolhas dos elementos a serem postos em cena de acordo com o roteiro, contudo, cada escolha é pensada em termos estéticos. As formas, dimensões, proporções, cores, texturas, paisagens, arquitetura, devem estar de acordo com o efeito e sentimento que o filme e planos pretendem evocar. Logo, ultrapassa o apoio formal à narrativa, e, ao nosso ver, tornam-se símbolos e imagens que expressam fundos do imaginário.

Em *Os pássaros*, temos um exemplo inicial para iniciar nossa fala, que se vê em um plano Contra-Plongée do céu com uma revoada farta (Imagem 1). Considerando previamente a indicação no roteiro, a Fotografia planeja a dimensão do quadro fílmico, seu posicionamento, a configuração do dispositivo para o efeito de luz e cores que será capturado, todavia, o céu e os pássaros são elementos da arte. Foi esta equipe que mapeou em qual local se poderia obter um céu azul vazio, como conseguir os animais (reais ou artificialmente) da cor preta. Posto isto, entra a participação indispensável do cineasta, que no caso de adotar uma corrente autoral como Hitchcock, está intimamente ligado aos processos criativos, imprimindo sua marca e estilo. Ele é um exemplo de maestria na história do cinema, daquele que assume e literalmente dirige a equipe em suas operações para a realização da película conforme sua imaginação. Além disto, sua formação em engenharia e os estudos práticos em Belas Artes,

propiciaram o domínio dos projetos visuais de seus filmes, pensando na imagem cinematográfica enquanto comunicação visual. A entrada dele na indústria cinematográfica inclusive, teve início pela confecção de cartazes e cenografia. No artigo *Designed for Film, The Hollywood Art Director* (1978), os autores, Carlos Clarens e Mary Corliss, apontam o domínio de Hitchcock neste setor, dizendo que:

(...) é o santo padroeiro dos diretores de arte, não apenas porque ele é o único diretor de arte a ter sucesso espetacular como diretor de cinema, mas também porque é evidente a importância do papel que a direção de arte e os efeitos especiais desempenham em seus filmes. Reduzindo cada plano à sua essência dramática, Hitchcock é forçado a confiar completamente em esboços contínuos. Ele é o único diretor a desmistificar o processo real de se comprometer a filmar o que corresponde ao filme completo no papel. (CLARENS, 1978, p. 31 - Tradução nossa)

No campo de estudos do imaginário, por sua vez, o espaço da imaginação é referente ao devaneio do sonhador e a expressão deste ato criativo em sua primeira manifestação. Gaston Bachelard, teórico que permeia esta pesquisa, coloca que “mesmo numa arte como a pintura, que traz o testemunho de um ofício, os grandes sucessos estão fora do ofício. (...) Assim, o pintor contemporâneo não considera mais a imagem como um simples substituto de uma realidade sensível (...)” (BACHELARD, 1978, p. 194). Em outras palavras, é compreendido na corrente fenomenológica, que o primeiro ato de criação se apresenta como uma chamada *imagem poética*, a qual carrega um aspecto *formal* (forma) e o *material* (essência). Essas imagens são distintas da memória e de produções físicas, são pura potência, tal qual compreendido pelos estudos de C. G. Jung, com os arquétipos, e Gilbert Durand, com os símbolos; temas que abordaremos à frente neste artigo.

Essa abordagem fenomenológica compreende igualmente que o imaginário coletivo e individual se projeta nas manifestações humanas, e quanto mais sensível é o produto – tal qual uma obra de arte –, mais ativos e sentidos são estes dinamismos. Pois, “(...) a imagem apresenta um duplo aspecto: interior e exterior. A exuberância das formas é determinada pela projeção da imaginação material e dos possíveis “fantasmas” que habitam o mundo do sonhador” (ARIAIS, 2013, p. 96). Por isto, entendendo que o conjunto da obra de Hitchcock apresenta *motivos* que retornam, temos a oportunidade de compreendê-la como espaços que projetam um imaginário. A escolha de *Os pássaros* se dá por, primeiramente, ser um filme único no sentido de retratar as questões hitchcockianas conjuntamente com a natureza, o que nos leva a um grau de conflito primitivo da psique mais profunda: os elementos fílmicos ganham analogias, metáforas e simbolismos ricos neste sentido. E, em segundo, por ser um de seus trabalhos canônicos, que além dos *motivos* gerais, contém elementos visuais da direção de arte dentro do próprio filme, com consistência suficiente para fundamentar nossa pesquisa de como o imaginário se expressa nas artes.

Alfred Hitchcock ingressou na indústria cinematográfica, atuando inicialmente como ilustrador de letreiros para obras mudas. Sua formação artística começou, na realidade, cursando a faculdade de engenharia, em 1913, e em paralelo, aulas de desenho do curso de Belas Artes da Universidade de Londres. O processo de amadurecimento pessoal e criativo do diretor ocorreu nesta fase, recebendo influências diretas da linguagem visual em sua poética. Em 1921, Hitchcock tornou-se responsável por cenários e, depois, por alguns diálogos em roteiros, sob a orientação de George Fitzmaurice, que lhe ensinava também sobre técnicas de filmagem. Dois anos depois, recebeu o convite de Seymour Hicks, ator e produtor, para co-dirigir um curta-metragem, *Always Tell Your Wife*, uma vez que o diretor que estava inicialmente previsto para a função havia adoecido. Hitchcock aceitou, e isso deu início à sua carreira de cineasta.

A obra hitchcockiana é profundamente enraizada na narrativa visual, devido a seu início ter sido no cinema mudo, aquele em que o encadeamento das imagens e encenação apresentam a história. Uma vez que o dispositivo da câmera não tinha a captura sonora, o filme era acompanhado por uma música e esta detinha um desenvolvimento dramático. Contudo, eram as imagens que constituíam a experiência cinematográfica narrativa. Segundo Steven Jacobs, O autor de *The Wrong House* (2007), diz que,

(...) Hitchcock foi considerado repetidamente como um diretor que privilegiou a presença visual em vez da narração. Arquitetura e cenografia contribuem amplamente para essa predominância do visual e para o desenvolvimento da ideia de Hitchcock do “cinema puro”. Motivos arquitetônicos específicos, como escadas e janelas, estão intimamente ligados a estruturas narrativas de Hitchcock, como suspense, ou temas típicos de Hitchcock, como voyeurismo. (JACOBS, 2007, p.12 - tradução nossa)

Nestas “estruturas narrativas” que se repetem, encontram-se, como apontadas por Jacobs, os motivos ligados à Direção de Arte. A presença de certos espaços, objetos, indumentárias, arquitetura entre outros, retornam nos filmes de Hitchcock como modos expressivos de seu imaginário, estando todos no limiar entre realidade e sonhos. Ainda que seu cinema seja pautado em cenários e encenações naturalistas, verosimilhantes ao nosso mundo real, a presença dos acasos, fantasias, e mistérios fazem transbordar um onirismo próprio da imaginação humana e da arte do cinema. Como escrito por Kerry Brougher e Michael Tarantino em *Notorious, Alfred Hitchcock e a Arte Contemporânea* (2000):

Talvez seja a capacidade de Hitchcock de ocupar esses “espaço dos sonhos” entre realidade e ficção que tanto inspirou cineastas (...).Hitchcock (...) é capaz, (...) de criar mundos virtuais dos sonhos, ao mesmo tempo reais e irreais, que ao longo do tempo alteraram nossa visão da realidade: São Francisco tornou-se a cidade de Vertigo; Bodega Bay tornou-se o lugar onde aconteceu aquele estranho incidente com pássaros; a assustadora casa vitoriana no recinto da Universal há muito tempo deixou de ser uma mera concha e se tornou o lar em que Norman Bates viveu com sua mãe (...). Estas são

paisagens do sonho, não reais, lugares representando a realidade distorcida pelo poder dos filmes de Hitchcock. (BROUGHER, 2000, p. 8 - Tradução nossa)

Os espaços construídos em seus filmes transformam o cotidiano em aventura, por conta do interesse deste cineasta em desvelar aspectos ocultos do ser humano. Cidadãos corriqueiros se mostram espiões, o vizinho um assassino, e meros pássaros urbanos, passam misteriosamente a atacar as pessoas. Em tal condição, encontramos nessa arte fílmica as mesmas dinâmicas da condição humana, em que todo universo manifesto enquanto real, é constantemente contagiado por nossas projeções, sentimentos e imaginação, criando mitos e os mistérios da própria vida.

Os pássaros

O filme *Os pássaros* apresenta a história de Melanie Daniels, uma socialite da cidade de São Francisco (EUA), que conhece Mitch Brenner, em uma loja de animais. Mitch, é um advogado, que está à procura de *love birds* (pássaros do amor) para presentear sua irmã mais nova em seu aniversário, mas não os encontra. Em compensação, conhece Melanie, que fica interessada nele e no dia seguinte, lhe consegue tais animais, e vai atrás dele no litoral para levar o presente surpresa. Logo após o reencontro dos dois, Melanie é atacada por uma gaivota e tem início uma sequência de misteriosas ofensivas de pássaros por toda cidade, que se tornam o enredo principal do suspense. O conflito do filme é pautado entre o ser humano e a natureza. As aves, representam algo desconhecido, a natureza rotineira, porém selvagem se rebelando. Não são migratórias, de grande porte ou invasoras, são as da cidade, aparentemente inofensivas e já acostumadas com o meio urbano.

O diretor expressa em entrevista que: “(...) não teria feito o filme se tratasse de abutres ou aves de rapina; o que me agradou foi que se tratava de pássaros comuns, pássaros de todo dia. (...)” (HITCHCOCK, 2004, p. 289). Isto porque existe o interesse nas aparências e o que está por detrás delas. São as situações aparentemente banais ou inofensivas que atraem Hitchcock, o levando a desvelar que, por detrás destas, existe o desconhecido, como mazelas de maldade, violência e lados sombrios do ser humano. Contudo, em *Os pássaros*, a trama é carregada por essa relação com a natureza, configurando um duplo simbólico com aspectos relativos a questões morais e sociais.

Para fabricar essa atmosfera, os ambientes hitchcockianos são lugares familiares, sejam grandes centros urbanos ou pacatas cidades do interior. Um de seus recursos mais utilizados para chegar à intimidade das situações é trabalhar com planos gerais que iam se fechando em detalhes e câmeras que atravessavam janelas, chegando ao espaço “escondido” de dentro. Esse movimento do “macrocosmos” para o “microcosmos” expressa o voyeurismo, paralelo crítico com as mídias e cinema, e o desvelar de segredos que todos têm em algum grau. Por isso o interesse em aves ordinárias, porque elas representam essa aparente inocência, de algo que está sempre em harmonia, até que ocorra uma ruptura. A quebra do usual e do possível gera o terror, revela o lado selvagem das criaturas.

Há dois personagens que reforçam a descrença da ameaça destas aves, são eles o delegado e a ornitologista amadora. O primeiro, Al Malone (Malcolm Atterbury), não acredita na denúncia dos Brenner, quando pardais invadem a casa pela chaminé, e a segunda, uma entusiasta na área, Sra. Bundy (Ethel Griffies), que afirma ser impossível uma gaivota atacar alguém. Como coloca o próprio Hitchcock, “o ceticismo em relação à possível catástrofe é expressado pela velha, a ornitologista; é uma reacionária, uma conservadora, incapaz de acreditar que os pássaros pudessem causar algo de grave” (HITCHCOCK, 2004, p. 289). Logo, ela representa a visão tradicional da natureza como dócil, na qual são os humanos que usualmente perturbam e não os animais, menos ainda as aves. O Delegado é a lei, a moral, a visão lógica e dominadora humana para com as outras formas de vida.

É interessante perceber que, nessas figuras estão contidos os pensamentos científicista e racional, opondo-se a uma manifestação empírica de algo extraordinário que ocorre. O filme rompe com as questões de provas científicas, mostrando que existe algo de misterioso e fantástico na vida, trazendo a esfera onírica para a narrativa. E, no caso do delegado, se apresenta em analogia aos constantes polícias na obra de Hitchcock, os quais predominantemente detêm uma visão tão racional que ofusca a capacidade de imaginar, e logo, ver os crimes e os bandidos.

Assim a protagonista Melanie (Tippi Hedren), e os demais personagens que experienciaram primeiro os ataques, que criam uma ponte para a esfera do fantástico, pois são os que vivenciam essa experiência inédita. A protagonista é, inclusive, a que trás os novos paradigmas para a pequena cidade. Em tal perspectiva, incluímos o elo entre as aves e Melanie, que desde o início é criado orquestrando um subtexto entre a personagem e os ataques em Bodega Bay. Uma vez que Melanie representa transgressões e mudanças de estruturais sociais, sua chegada na cidadezinha trás os ataques dos pássaros como símbolo dessa transformação. A personagem desloca novos costumes do espaço urbano para a comunidade litorânea, representados pela destruição do antigo necessária para dar espaço ao novo, desconhecido, através dos ataques. Isso porque, como veremos, as aves detêm aspectos do primitivo, do selvagem e buscam por libertação. Inicialmente nas gaiolas, e com o decorrer da história, livres e revoltadas atacam os seres humanos. Como coloca Oliveira Jr. em sua tese (2015),

A primeira cena de *Os pássaros* resume tudo: Melanie (Tippi Hedren) atravessa uma rua no centro de São Francisco e, ao ouvir o som de um pássaro (logo após receber o assvio flertante de um garoto que passa pela calçada), ergue a cabeça na direção do céu, onde avista um bando de aves selvagens voando em círculo. É o primeiro plano-ponto-de-vista de *Os pássaros*, e desde já o olhar de Melanie se apresenta como o desencadeador da cólera inexplicável e incontrollável das aves, ou como a fagulha que ativa a ficção. (OLIVEIRA JR, 2015, p. 13)

Tal como as aves, Melanie é uma moça comum, mas que transgride com certos acordos sociais em busca de liberdade. É filha do dono de um grande jornal impresso, figura pública de tabloides, e é pelo desejo que sente por Mitch (Rod Taylor) que vai a Bodega Bay.

Ela se move por questões de natureza humana, como a atração, a sexualidade, o desejo e o amor, gerando uma metáfora para o confronto entre as estruturas sociais convencionais e os ataques dos pássaros.

Além disso, outra situação diferenciada desta produção é que, ao final da história se mantém aberto o desfecho, não havendo explicação para os ataques, nem o que ocorreu após os Brenner e Melanie conseguirem sair do povoado costeiro. Esse aspecto do suspense é distinto dos demais filmes do diretor. Ainda que haja sempre artifícios que mantêm inconclusos aspectos misteriosos, existe um término do caso, digamos assim, e explicações dadas a tudo que ocorreu. Isso mostra que, em *Os pássaros*, há outra dimensão para ser trabalhada, uma vez que a natureza é tratada como algo realmente surpreendendo e misterioso.

A destruição da cidade com violentos ataques das aves, expressa o percurso subjetivo de Melanie, e vamos nos utilizar da direção de arte para analisar como os elementos externos do espaço proclamam esse imaginário. Uma vez estabelecida a analogia entre a protagonista e os pássaros, tomamos os espaços e outros elementos para desenvolver nossa fala.

A Direção de Arte

A Direção de Arte no cinema é a área que trata da criação e conceituação de tudo que será posto frente à câmera, estabelecendo a palheta cromática e coordenando a equipe de cenografia, figurinos e caracterização (os maquiadores e cabeleireiros). Após a criação do roteiro, o diretor trata com as equipes de fotografia e de arte para planejarem juntos a construção que a imagem fílmica tomará. A cenografia é responsável por eleger e criar os espaços e o que neste se dispõe, sejam objetos ou elementos de paisagens; os figurinistas, as vestimentas e acessórios dos personagens; e a equipe de caracterização, realiza a maquiagem e cabelo. Todas essas decisões são pautadas no período em que a história se passa, classe social de cada personagem, localização geográfica, e dentre outras informações da narrativa.

Entretanto, enquanto os olhares se concentram nos enquadramentos, na iluminação e no roteiro, é na materialidade captada pelo dispositivo que encontramos os registros da história: onde, quando, quem, como, etc. No cinema tudo se opera conjuntamente para dar existência ao produto final, mas é importante notar que os espaços, cores, figurinos, maquiagens, não são obras de um acaso, e sim indicadores da história e do sentimento que ela transpassa.

Conforme Elizabeth Jacob:

A análise da Direção de Arte daí decorrente, normalmente destaca o acabamento do trabalho realizado e seus aspectos decorativos, escapando à compreensão do conceito estético que motivou a sua concepção, orientou o seu desenvolvimento e garantiu a sua eficácia. Deste modo não se atenta para a importância da criação de um conceito plástico regente da criação proposta, nem para a importância da Direção de Arte na construção dos espaços e da imagem apresentada. (JACOB, 2006, p. 61)

Tanto a função quanto a expressão artística deste setor fílmico exercem influência para além do que usualmente lhes é reconhecido. Jacob argumenta que, devido a uma tradição naturalista do cinema, o público se acostumou a não considerar como escolha tudo que é posto em cena, somente percebe quando existem estéticas mais fantasiosas e disruptivas com nosso senso visual da realidade. Os locais turísticos e viagens na obra de Hitchcock estão a serviço do onirismo. Os personagens saem de seus status original tanto emocionalmente, pela aventura, quanto fisicamente, ocorrendo o deslocamento psicológico do espectador pelo próprio dispositivo cinematográfico para essa “outra dimensão”. Como colocado por Brougher:

Os filmes de Hitchcock colocam seus protagonistas em território desconhecido e um estado desequilibrado, tornando seus desafios ainda mais difíceis. Mesmo em terreno familiar, os personagens principais parecem desconfortáveis. Os espaços arquitetônicos anulam os personagens de Hitchcock, enquanto os planos gerais dão lugar a closes brutais. Na verdade, os próprios conjuntos costumam ter um certo grau de artificialidade. Essa artificialidade não parece ser o resultado de técnicas de efeitos especiais inadequadas, pois ela percorre toda a carreira de Hitchcock, desde os primeiros filmes britânicos, que claramente usam modelos de trens e cenários pintados, até *Birds* (1963) e *Marnie* (1964), suas pinturas mate e projeção em tela traseira tão óbvias que criam um estranho espaço entre a realidade e a teatralidade. Esses espaços sobrenaturais das viagens de Hitchcock refletem o estado mental vertiginoso e desorientado de seus personagens. (BROUGHER, 1999, p. 11)

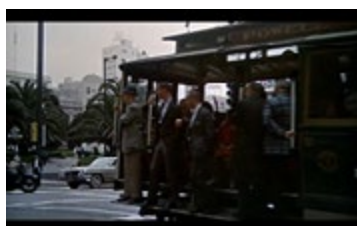
O uso de cenários e recursos vinculados à Direção de Arte, auxilia nesse processo, apresentando lugares e monumentos reais sendo explorados de maneira fantástica. Temos por exemplo, em *Intriga Internacional* (1959), o famoso Monte Rushmore, que se torna plataforma de escalada e fuga entre vilões e herói, ou em *Vertigo* (1958), o parque estadual *Big Basin Redwoods*, como uma suposta ligação entre vidas passadas.

Em *Os pássaros* a representação visual dos animais aparece com esta artificialidade descrita por Brougher. O efeito das aves com o *chroma-key*, unem os animais reais com outros criados artificialmente, proporcionando através da montagem efeitos explicitamente misturados entre ambas as esferas. O fundo acoplado a tais figuras gera uma visualidade de colagem, como algo que foi retirado de seu local original e posicionado em nova superfície, apoiando assim a proposta narrativa do filme. Além disso, parte importante da experiência cinematográfica diz respeito a esse “deslocar em si” por parte da imaginação do espectador, que assim formula uma metalinguagem entre o filme e o próprio cinema, intensificando todo o campo simbólico da película que se liga à dialética com os sonhos. Logo, mesmo que a tecnologia da época fosse mais rudimentar que as atuais, proporcionando um grau diferente de realismo, confiamos que havia uma deliberação consciente dessa escolha, a fim de criar uma estética destoante de um total realismo.

A Cenografia

O filme inicia na cidade de São Francisco, localizada diegeticamente por meio de um grande cartaz em uma banca de jornal com a imagem da ponte *Golden Gate* e a inscrição “*San Francisco*” em cima (Imagem 7), com tipografia destacada (Imagem 2). O espaço urbano é apresentado em um plano sequência de abertura (Imagens 2-13): ruas largas, semáforos, transportes grandes – como bondes, caminhões e carros –, prédios e postes altos, e pessoas transitando com vestimentas citadinas, como sobretudo, ternos e tailleurs. Há um parque ao fundo com gramado e algumas árvores, trazendo alguma natureza para o espaço, e no céu (branco como dia nublado) aparece tomado por outdoors e arquitetura vertical.

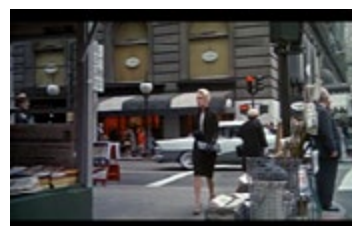
Hitchcock dizia que a melhor maneira de se estabelecer o cenário de um filme é mostrar um prédio ou monumento conhecido, oferecendo uma identificação imediata ao espectador. Porém, em sua filmografia, nada é tão simples assim: o cenário frequentemente adquire função dramática e, de certa maneira, pervertem alguns cartões postais, como as vertiginosas ruas de São Francisco em *Vertigo*, incluindo a Ponte Golden Gate, ou a Estátua da Liberdade, símbolo máximo de Nova Iorque e cenário do clímax de *Saboteur*. (...) (PRIMATI, 2020, p. 11)



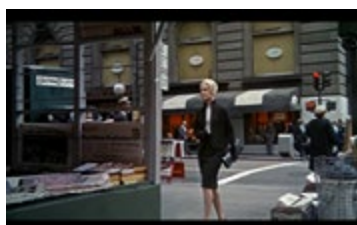
(Imagem 2)



(Imagem 3)



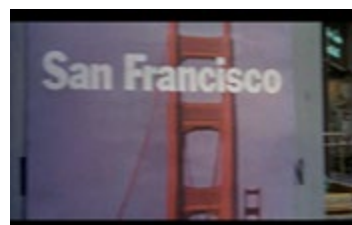
(Imagem 4)



(Imagem 5)



(Imagem 6)



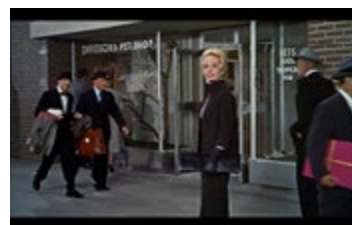
(Imagem 7)



(Imagem 8)



(Imagem 9)



(Imagem 10)



(Imagem 11)



(Imagem 12)



(Imagem 13)

Em *Os pássaros*, é a ponte exposta no cartaz da banca, que realiza a principal demarcação do local. O cartaz tem a imagem da ponte vermelha, e nele está escrito o nome da cidade. Este é um recurso muito utilizado no cinema hitchcockiano, não apenas pelo quesito mencionado por Primati, mas também o modo de apresentação ser em forma gráfica. O diretor está constantemente fornecendo informações do enredo por meio da imagem de jornais, relógios, mapas, cartas e outros objetos cênicos, evitando o quanto pode o recurso expositivo da fala em demasia.

Outro aspecto relevante do cartaz é a cor vermelha, a qual cria um destaque para a imagem, justamente para chamar atenção do espectador nesta localização, importante para compreender a história e de onde vem, quem é, a personagem. Iniciar o filme na metrópole serve para criar o deslocamento para a cidade menor no litoral, Bodega Bay, dinamizando um movimento psicológico de aprofundamento, “se voltar para dentro”. Este é o percurso correspondendo as mudanças que a protagonista passará, alterando seu interior psicológico no que altera para um meio social diferente.

Distintamente de São Francisco — um espaço cosmopolita, com prédios altos, poucas árvores, transportes coletivos, ruas largas —, o balneário contém construções baixas, cais pesqueiro, comércio local, veículos pequenos, ruas menores, e paisagens naturais (Imagens14-19).

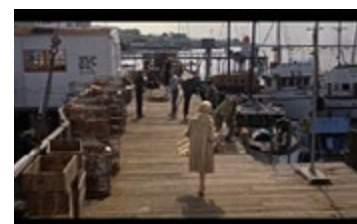
Muitos cineastas (...) esquecem o quão importante é a geografia para uma história. Eu escolhi Bodega Bay porque queria um grupo isolado de pessoas que viviam perto de uma comunidade articulada. Bodega Bay é um lugar para onde os sofisticados San Franciscanos se dirigem para passar o fim de semana. A localização forneceu a combinação que queríamos. A coisa toda era baseada na geografia (...). (HITCHCOCK, 2007, p. 138 - tradução nossa)



(Imagem 14)



(Imagem 15)



(Imagem 16)



(Imagem 17)



(Imagem 18)



(Imagem 19)

A combinação de que Hitchcock fala é o aspecto do lugar, a aparência geográfica, junto às condições ideais para as filmagens. Ele pontua que a cidade litorânea era ideal também por suas terras baixas (Imagens 21-23), necessárias para os planos aéreos que desejava. No quesito da forma visual, os espaços expressam e comunicam a narrativa, não somente pelo já indicado “modus vivendi” dos personagens, como pela atmosfera psicológica da história.

O litoral neste caso representa um retorno ao idílico. A introdução de uma personagem urbana cria uma ruptura com a suposta paz e harmonia deste local, culminando no ataque de pássaros e destruindo a cidade (Imagens 24-25). Um dos indícios na arquitetura, seria que no espaço urbano os prédios ocupam o alto, ou seja, os humanos, enquanto no litoral as construções são baixas, deixando o céu para os pássaros ocuparem (Imagem 24).



(Imagem 20)



(Imagem 21)



(Imagem 22)



(Imagem 23)



(Imagem 24)



(Imagem 25)

Assim, a chegada de Melanie a Bodega Bay é a representação da tensa dinâmica entre o ser humano e a natureza: tanto no sentido físico, da entrada em paisagens não subjugadas, como na questão de reavivar os lados primitivos do interior humano. Visto que as tramas hitchcockianas tratam de fundamentos morais, neste caso são as noções repressivas da sociedade que estão sendo evocadas, em que Melanie e os pássaros simbolizam o não conformismo a certos preceitos sociais.

A palheta cromática

A palheta cromática da cidade é predominantemente em tons neutros e sóbrios, como cinzas, pretos, marrons e beges, incluindo o céu encoberto por nuvens. Essas colorações também estão presentes nos figurinos, tanto da protagonista Melanie, que veste um tailleur preto com blusa branca por dentro, como dos figurantes, todos com sobretudos, ternos e vestimentas que remetem ao espaço de uma cidade grande americana da década de 1960.

Os pontos de cores mais vibrantes se voltam para dois destaques: o verde, disposto nos elementos naturais do parque, e o vermelho, em certos pontos como o semáforo, caminho, vitrine de uma loja ao fundo, caixa de correio, em figurinos, e na ponte de São Francisco do cartaz. Ambas cores são importantes na narrativa fílmica, o vermelho relacionado com violência e a sensação de alerta, liga-se ao sangue e ao fogo das destruições feitas pelos pássaros, e o verde, a presença da natureza enquanto o “selvagem” sendo liberto na subjetividade narrativa.

Essa palheta se mantém em um prolongamento diegético até ao segundo espaço do filme, que é a colônia litorânea de Bodega Bay. A constituição cenográfica contrasta com a primeira pelo modelo de construções arquitetônicas e paisagens naturais, mas mantém a palheta cromática, aumentando contudo, a carga de azul e verde, além da presença do vermelho conforme a trama avança.

A ida de Melanie à Bodega Bay é a mudança de estado que a personagem deve enfrentar, o julgamento de seus atos dentro de um viés provinciano em contraste com sua natureza real. O confronto trás o caos e destruição provindos dos pássaros, e ocorre em nome do desejo da personagem em relação a Mitch. É o paradigma hitchcockiano operando as dualidades humanas entre amor e morte, cotidiano rotineiro e aventura, moralidade e crueldade.

Os figurinos e Caracterizações

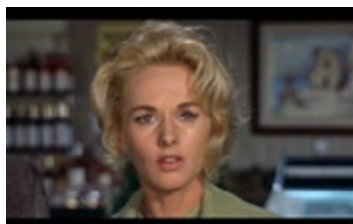
A caracterização dos habitantes é outro aspecto que identifica o lugar e aqueles que o habitam. Os figurinos para Hitchcock são de máxima atenção, de sua participação nas indicações, até parcerias, com Edith Head, uma das figurinistas mais renomadas de Hollywood. No caso de Melanie, existe a narrativa de sua vida de socialite, para um figurino de casaco de pele e tailleur verde, que a liga ao animal (natureza) até ficar com os trajes, cabelo e maquiagem devastados. Na entrevista com Hitchcock, Truffaut recorda a primeira personagem loira hitchcockiana, Tallulah Bankhead, e como ela é transformada por meio de seus trajes. No trabalho de Shana Silveira Torres, sobre os figurinos em Hitchcock, a autora coloca:

Conforme salientou Truffaut em seu livro de entrevistas, Tallulah passa por diversas provações “partindo da sofisticação para atingir o natural” (TRUFFAUT, 1983, p.94), assim como a personagem de Tippi Hedren em Os Pássaros. (...) A cidade vai sofrer um estranho ataque de pássaros e Melanie terá seu traje, cabelo e maquiagem destruídos na cena final do filme (...). (TORRES, 2012, p. 56)

Desde início do filme, Melanie é caracterizada com aparências impecáveis, elegantes, luxuosas, usando o cabelo preso em coque, terninhos, unhas feitas, maquiagem e joias (Imagem 26). Ao longo da trama, todo seu trajar vai se desfazendo, ficando cada vez mais bagunçado (Imagem 27), sua maquiagem alterna para uma aparência pálida com a perda de sangue e machucados feitos pelas aves (Imagem 28).



(Imagem 26)



(Imagem 27)



(Imagem 28)

Em São Francisco, as vestimentas dos habitantes são sóbrias e elegantes (Imagens 9-10; 12-13), e no litoral, mais confortáveis e despojadas (Imagens 29-31). Melanie, mantém o diálogo entre os ambientes por meio das cores e texturas na caracterização, seu estilo urbano chique permanece, alterando do preto para o creme e o casaco de pele funcionando como vínculo à pelugem animal. Na cidade, a personagem veste seu *tailleur* preto (Imagens 9-10; 12-13), e na ida para o litoral, um verde pastel com casaco de pele marrom claro por cima (Imagens 30-32). A modelagem e tecido do conjunto permanece em estilo vinculado ao espaço metropolitano, sendo as cores vinculadas a “natureza” como já posto, e o casaco remetendo à pelagem dos pássaros com a cor igual da primeira gaivota que a ataca (Imagens 33-34).



(Imagem 29)



(Imagem 30)



(Imagem 31)



(Imagem 32)

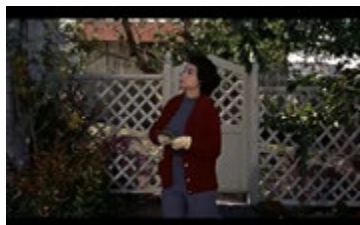


(Imagem 33)



(Imagem 34)

Os planos enquadrando Melanie com os personagens de Bodega Bay mostram essa diferenciação, como o vendedor da mercearia (Imagens 29-30) e o barqueiro (Imagens 31-32), ambos de vestimentas com aspecto macio, confortável e mais casual. Em seguida, também temos a professora Annie Hayworth (Suzanne Pleshette), personagem importante na narrativa. Melanie aparece na casa de Annie para perguntar sobre a irmã de Mitch, Cathy Brenner (Veronica Cartwright), que é sua aluna. Annie, que estava cuidando do jardim, usa um conjunto de blusa e calça cinzas com um cardigã vermelho vinho, diferenciando do *tailleur* e casaco de pele de Melanie (Imagens 35-37). Além disso, Annie está com o rosto sujo de terra, luvas grossas de jardinagem e um tênis, já Melanie está maquiada, portando luvas de seda e salto alto envernizado. Ademais, durante o diálogo, Hitchcock posiciona Melanie acima de Annie, afirmando superioridade, que diz respeito ao seu desfecho com Mitch, que será mais próspero, bem como sua sobrevivência aos ataques. O casaco vermelho de Anne conjuntamente à elementos da cenografia, como a caixa de correios, já aponta que ela será uma das vítimas das aves.



(Imagem 35)



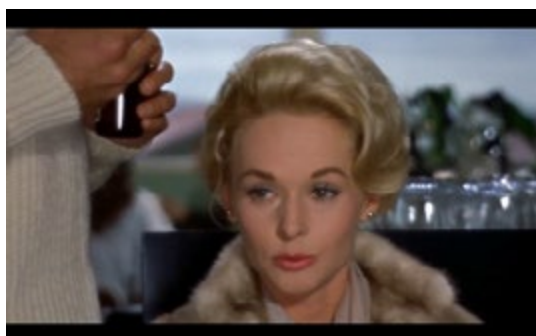
(Imagem 36)



(Imagem 37)

Neste caso, a contraposição dos figurinos destas personagens serve também para posicioná-las na relação com Mitch Brenner. Annie, morava em São Francisco, onde conheceu Mitch bem como Melanie, e acabou mudando para Bodega Bay e permanecendo lá mesmo após o rompimento, mostrando a moça com os trajés casuais em comunhão aos dos habitantes da cidade: ela não pertence mais ao espaço urbano. A moça revela à protagonista que sua relação com Mitch se desfez devido a Lydia, e seu temperamento possessivo e ciumento, apresentando como um prelúdio do que Melanie aguarda em sua jornada amorosa. O relacionamento entre Lydia e Mitch é abordado durante a trama, mostrando que ela, ao ficar viúva, se sustenta emocionalmente nele. O medo de abandono e a desconfiança com as mulheres que se aproximam do filho se evidencia, especialmente em um diálogo entre Anne e Melanie, no qual a professora revela toda sua história com Mitch sendo desfeita por conta de sua mãe.

A caracterização das personagens são construídas de modo a aproximá-las e afastá-las ao mesmo tempo: possuem penteados, roupas e estrutura facial similar, sendo a palheta cromática e texturas diferentes (Imagens 38-39). Enquanto a palheta de Melanie é clara, tem aspecto macio do pelo, com a echarpe de seda e brinco dourado (Imagem 38), a de Lydia é cinza em um tweed grosso, aspecto pesado, echarpe mostarda, mais grossa, e sem acessórios (Imagem 39). Temos o tom jovial para uma e mais grave para a outra, demarcando inclusive o poder de Lydia sobre o filho, pois ela está de pé e Melanie sentada, colocando-a desconfiada, resistente e mais poderosa.



(Imagem 38)



(Imagem 39)

Na cena em que elas se conhecem pela primeira vez, Mitch está cuidando de Melanie após o ataque da gaivota, e quando Lydia chega, a configuração dos personagens na *mise-en-scène* se altera. Ele sai da mesa e se posiciona agora ao lado da mãe, em pé, ficando ambos juntos à cima da moça: Mitch observando Lydia analisar e julgar Melanie.



(Imagem 40)



(Imagem 41)



(Imagem 42)



(Imagem 43)

Esta dinâmica é desenvolvida por todo o filme, como no plano do jantar da família Brenner com a protagonista, em que ela e Lydia possuem vestes e caracterização semelhantes mas estão sentadas em lados opostos, com Mitch ao centro, de frente para elas (Imagem 44). Entretanto, esta mãe vai aos poucos criando laços com Melanie, só de fato à aceitando quando ao final, a moça está completamente destruída, “domada” pelos eventos sofridos (Imagem 45-47), aparecendo acolhida por Lydia (Imagem 45), no centro agora dela e de Mitch (Imagem 46), e na cena final, nos braços com ternura como uma filha (Imagem 47).



(Imagem 44)



(Imagem 45)



(Imagem 46)



(Imagem 47)

O imaginário de Os pássaros

A fenomenologia do imaginário realizada por Gaston Bachelard está diretamente ligada aos estudos de C. G. Jung, psicanalista que trabalhou as noções de inconsciente coletivo e os arquétipos. Jung mostrou que, os sonhos e símbolos são expressões para além de explicações racionais; são imagens que ultrapassam o sentido consciente. Ele diz que “(...) uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado” (JUNG, 1969, p. 17).

À vista disto, o imaginário compreende um sistema dinâmico que perpassa “etapas” entre o inconsciente até expressões do consciente. Segundo o antropólogo do imaginário Gilbert Durand, a primeira manifestação em nosso corpo é o *schème*, anterior a imagem. Nas

palavras de Danielle Pitta, estudiosa de sua obra, o *schéme* “corresponde a uma tendência geral dos gestos, leva em conta as emoções e as afeições” e “faz a junção entre os gestos inconscientes e as representações” (PITTA, 1995, p. 3). Em seguida, os arquétipos conforme Jung conceitua se expressam, são um caráter coletivo de uma ideia preliminar, que ligam o imaginário aos processos racionais.

Daí que temos, em sequência, as primeiras expressões externas do imaginário, com os símbolos e nos mitos. Um símbolo é assim, todo “signo concreto evocado, por uma relação natural, algo ausente ou impossível de ser percebido. É uma representação que faz “aparecer” um sentido secreto. Eles são visíveis nos rituais, nos mitos, na literatura, nas artes plásticas...” (PITTA, 1995, p. 3). Logo, nestas representações tanto os *schémes* como os arquétipos ganham forma, aparência, características de nosso mundo sensível.

Por fim, temos a definição do *mito*:

(...) um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schémes* que tende a se compor em relato”, ou seja, que se apresenta sob forma de história. Por este motivo ele já apresenta um início de racionalização. O mito é um relato fundante da cultura: ele vai estabelecer as relações entre as diversas partes do universo, entre os homens e o universo, entre os homens entre si. Por sua construção, próxima da composição musical que comporta refrãos, repetições, o mito tem sempre uma dimensão pedagógica. É ainda função do mito fornecer modelos de comportamento, ou seja, permitir construção individual e coletiva da identidade. (PITTA, 1995, p. 3)

Compreendendo essas noções em um diálogo com um filme, temos nas narrativas a estrutura dos mitos. A fundação de universo organizada em histórias que estabelecem o elo entre o ser humano e a vida, através das imagens simbólicas, arquétipos e *schémes* (com movimentos de câmera e dimensão dos quadros, por exemplo). Portanto, a presença dos pássaros, Melanie, Mitch, cidade grande e litoral, gaiolas, em suas cores e dimensões no quadro fílmico, trazem camadas subjetivas além do enredo narrativo óbvio. O cenário apocalíptico criado por tais animais, detém o diálogo com as questões morais da sociedade, que são igualmente questões de vida humana em sua mais profunda dimensão.

Desde a primeira cena Melanie é associada aos pássaros: o menino que passa e assovia para ela; a personagem olhando para uma revoada no céu de São Francisco; ela na loja de animais indo comprar uma ave. Traçaremos o percurso da direção de arte nesta relação evocando as expressões do imaginário, começando pelo local em que os ataques ocorrem, e passando para os espaços enclausurados, as gaiolas.

O espaço litorâneo

Para desenvolver esse fundamento, temos a configuração geral dos elementos de arte eleitos para a diegese da ficção. Os espaços hitchcockianos, como já mencionado, são lugares corriqueiros do cotidiano, podendo ser centros urbanos ou cidades pacatas do interior, os quais vão revelar eventos que corrompem a suposta banalidade. Todavia, para cada um

desses espaços narrativos, uma poética do imaginário se instala, expressando subjetivamente uma atmosfera própria. Em *Os pássaros*, existe o deslocamento para o litoral, a qual além de evocar um contato maior com a natureza, conta com a presença da água. A imagem poética aquática dinamiza primordialmente o feminino, esta ligada ao sangue, ao útero materno, às lágrimas, e no meio ambiente, ao tempo enquanto ciclo, como a relação com a lua.

Como explicitado, cada potência imaginária ou arquétipo não é fixo, flui entre ambos Regimes: colocando de modo sucinto, pode ser expresso como algo benéfico ou maléfico, como uma batalha ou acolhimento. Tratando-se do Regime Diurno, a água, as asas e a mulher aparecem, como investigado por Durand, em representações culturais referentes aos símbolos nictomorfos, operadores de destruição e transformação.

Abordando as qualidades da “água noturna”, aquela relacionada ao seu valor hostil e mortuário (não literalmente a noite), Durand elabora como essa imagem está relacionada a prolongamentos da animalidade. “A água noturna, como o deixavam pressentir as afinidades isomórficas com o cavalo ou com o touro é, portanto, o tempo. É o elemento mineral que se anima com mais facilidade. Por isso, é constitutiva desse arquétipo universal, ao mesmo tempo teriomórfico e aquático, que é o *Dragão*” (DURAND, 2012, p. 97). E, após apresentar os variados mitos, folclores, e arquétipos mapeados das convergências culturais, diz:

Este Dragão não é a medonha Équidna da nossa mitologia clássica, metade serpente, metade pássaro palmípede e mulher? Équidna, mãe de todos os horrorosos monstros: Quimera, Esfinge, Górgona, Cila, Cérbero, Leão de Neméia, e na qual Jung quer encarnar – dado que ela copulou com o filho Cão de Géron para gerar a Esfinge – uma “massa de libido incestuosa” e fazer dela, por isso, o protótipo da Grande Prostituta apocalíptica. Porque no Apocalipse o Dragão está ligado à Pecadora e lembra os Raab, Leviatã, Beemot e diversos monstros aquáticos do Antigo Testamento. (DURAND, 2012, p. 98 - negrito nosso)

A imagem feminina transita nessas projeções, carregando em si, ambos papéis, e Melanie, conjuntamente com a paisagem aquática e pássaros, evocam assim o tom de transmutação apocalíptica do local. Durand segue:

Sem antecipar sobre as feminizações psicanalíticas do Monstro das águas mortuárias, contentemo-nos em sublinhar a evidência destacada pelo método de convergência. Parece que o Dragão existe, psicologicamente falando, sustentado pelos esquemas e arquétipos do animal, da noite e da água combinados. (...) A imaginação parece construir o arquétipo do Dragão ou da Esfinge a partir dos terrores fragmentares, nojos, sustos, das repulsões instintivas ou experimentadas, e finalmente ergue-o medonho, mais real que o próprio rio, fonte imaginária de todos os terrores das trevas e das águas. (DURAND, 2012, p. 98)

É evidente que a caracterização de Melanie não ganha a personificação explícita dessas referências aladas, mas encarna com seus cabelos loiros, olhos e peles claras, modelo clássico ocidental do divino e angelical. Isso convém aos referenciais católicos de Hitchcock,

em que sua pauta moral está sempre transitando nessa base cristã assumidamente por conflitos dele próprio. Com tal imaginário alado, em que neste caso aparece na dialética entre aves e litoral (água), a figura da personagem se funde com estes animais em sentido pecador, libidinoso e apocalíptico. O mar de Bodega Bay é calmo, como a cidade, os “trovões” vem na animalidade dos seres vivos.

Ademais, em conjunto com os demais espaços que aparecem sendo atacados, a configuração deste apocalipse se explicita. Além do ataque na escola e em residências, a cena em que um pássaro ataca um carro no posto em que havia derramado gasolina, é construída com extrema presença do fogo, objetos destruídos e dos cavalos. Retomando então os símbolos nictomórficos apontados por Durand, ele indica em variadas cultural e lendas “o semantismo tão importante do cavalo ctônico.” (DURAND, 2012, p. 75). Neste caso, como posto pelo autor, “(...) vemos perfilar-se por detrás do garanhão infernal uma significação simultaneamente sexual e terrificante. (...) Outras culturas ligam ainda de modo mais explícito o cavalo, o Mal e a Morte. No Apocalipse, a Morte cavalga o cavalo esverdeado” (DURAND, 2012, p. 76). Com isso temos o casal principal realizando tais papéis dos “fim dos tempos”: a atração deles executa um dinamismo que configura para cada um este lugar nefasto, crônico, para o meio que habitam.

O desejo que a conduz até Mitch, confronta a outra figura feminina que é a da mãe, arquétipo igualmente potente da imaginação e das obras do diretor. A mãe que poda ou que abraça está presente em seus filmes, e Lydia é a representação feminina dos julgamentos sociais enfrentados por Melanie. No final, essa mãe se transforma e a acolhe, mas para isso, a protagonista, bem como a cidade, serão completamente violadas e destruídas. E, compreendendo a associação do papel conjunto entre Melanie e os pássaros, vê-se que é um conflito entre ela própria inclusive, da autodestruição, fênico, renascimento, sendo aqui, uma incógnita o desfecho da resolução deste processo.

Os espaços e as gaiolas

Após a cidade de São Francisco e Melanie serem exibidas ao público, a presença dos pássaros se faz. Primeiro por meio do assobio de um rapazinho a ela; após, um plano contra-plano da personagem fitando uma grande revoada no céu; e, em seguida, ao entrar na loja de animais (Imagens 8-13). O espaço conta com uma arquitetura de dois níveis, as aves no segundo andar: ou seja, no alto (Imagens 48-50). Chegando na parte de cima, existe uma gaiola dourada posicionada no final da escada, e dentro, uma ave negra. Outras espécies estão distribuídas pelo andar, em diferentes gaiolas e viveiros. Todo o espaço é preenchido pelas aves engaioladas.



(Imagem 48)



(Imagem 49)



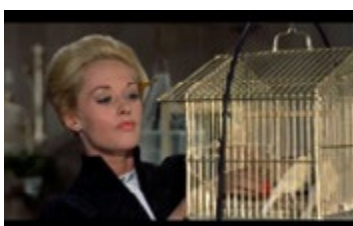
(Imagem 50)

Melanie e a vendedora contracenam, falando sobre um pássaro que ela pediu e ainda não chegou. Enquanto a senhora vai conferir a situação, Mitch chega ao local, segue ao segundo andar e vê Melanie. Fingindo se confundir com uma vendedora, a moça entra na brincadeira e passa a atendê-lo como cliente. Ela não sabe que está sendo pregada uma “peça” nela, e ele está ciente de quem ela é. Nesta cena da loja, Mitch procura “pássaros do amor” para dar a sua irmã de aniversário, e em um dado momento, pede que Melanie pegue um passarinho de dentro da gaiola para ver. A moça, claramente hesitante, acata o pedido, mas o animal escapa voando por toda a loja descontroladamente. Nem ela, nem a real vendedora, conseguem capturá-lo, mas Mitch, calmamente sim. E, pegando o pássaro nas mãos, leva-o de volta para a gaiola dizendo que agora está onde pertence “Melanie Daniels”, denunciando que a conhece e o fim da brincadeira (Imagens 51-59). Hitchcock relata:

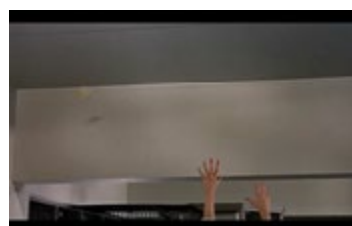
No início do filme, temos Rod Taylor na loja onde se vendem os pássaros. Ele agarra o canário que fugiu, guarda-o em sua gaiola e, rindo, diz a Tippi: “Recoloco você na sua gaiola dourada, Melanie Daniels”. Acrescentei essa frase à filmagem porque achei que elucidava a personagem da moça rica e mimada. Assim, mais tarde, durante o ataque das gaivotas no casarão, quando Melanie Daniels se refugia na cabine telefônica envidraçada, minha intenção é mostrar que ela é como um pássaro numa gaiola. Já não se trata de uma gaiola dourada, mais de uma gaiola da infelicidade, e isso marca também sua prova de fogo. (HITCHCOCK, 2004, p. 291)



(Imagem 51)



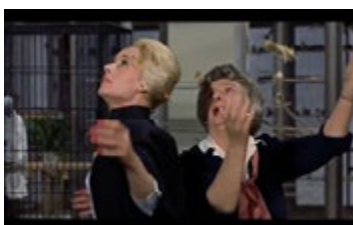
(Imagem 52)



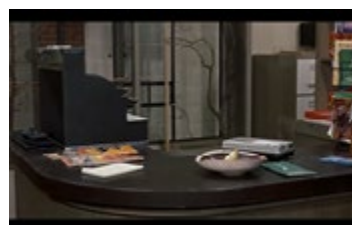
(Imagem 53)



(Imagem 54)



(Imagem 55)



(Imagem 56)



(Imagem 57)



(Imagem 58)



(Imagem 59)

A cabine de vidro que prende Melanie, que vai aparecer mais a frente, já tem uma referência criada com a história que liga a moça a Mitch. Ele diz já tê-la visto em corte sendo julgada por uma brincadeira. Depois dele dizer seu nome, ela retruca que não o conhece, e Mitch revela sobre o caso:

Mitch: Lembra de uma de suas brincadeiras, que acabou quebrando uma janela?

Melanie: Eu não quebrei aquela janela.

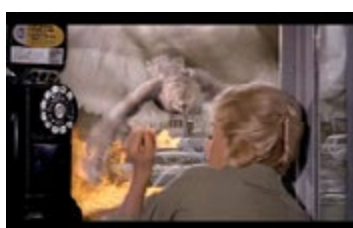
Mitch: É, mas a sua brincadeirinha quebrou. O Juiz devia ter te posto atrás das grades. (OS PÁSSAROS, 1963)

Nisso, ela o confronta sobre ele ter feito uma brincadeira a enganando ao fingir não saber quem era. Ele responde que ao reconhecê-la, achou que gostaria de sentir como é estar do outro lado da história. Quando então Melanie se vê aprisionada na cabine, ou mesmo na casa dos Brenner, com as janelas agora sendo quebradas pelos pássaros, o caso retorna, quase como uma brincadeira punitiva da natureza com ela. Posto isso, a gaiola adota diferentes formas ao longo da trama, reaparecendo em elementos diegéticos que trazem o retorno dessa mesma ideia.

A cabine telefônica mencionada por Hitchcock, é o retorno praticamente literal desse diálogo entre o casal. Ocorre o julgamento de Melanie bem como Mitch desejava e, do mesmo modo que supostamente ela quebrou o vidro em uma brincadeira de mau gosto, agora, ela presa na cabine envidraçada tem este quebrado por um dos pássaros. E a imagem do vidro, que vem em diálogo com o espelho, é o reflexo do auto-julgamento, no que sua própria natureza selvagem emerge no mundo material (Imagens 60-61).



(Imagem 60)



(Imagem 61)



(Imagem 62)

Além da cabine telefônica, outros vidros aparecem por todo o filme, reforçando a presença dessa superfície e a história da pegadinha de Melanie que Mitch julgou. Os exemplos são as cenas dentro do carro (Imagem 63), com a protagonista se refugiando de um dos ataques com as crianças, o grupo de habitantes e ela vendo o incêndio começar de dentro da lanchonete (Imagem 64), e as janelas da casa dos Brenner sendo quebradas quando invadidas por aves no final do filme (Imagem 65), além de diversas outras.



(Imagem 63)



(Imagem 64)

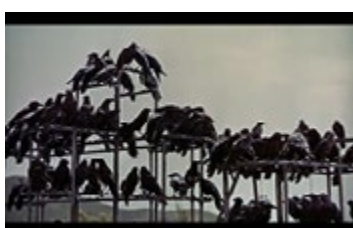


(Imagem 65)

E, no sentido análogo das gaiolas, que aparecem dentro de uma forma mais similar em sua estrutura material, existem as próprias grades, em cenas que invertem a posição entre aves e humanos do início do filme. Nessas cenas, a cenografia mostra, Melanie atrás da grade da mercearia (Imagem 66), os pássaros na gaiola gínica — um brinquedo da escola — (Imagem 67) e Mitch fechando a casa com tábuas de madeira (Imagem 68), ou seja, com os animais soltos e eles agora aprisionados do lado de dentro.



(Imagem 66)



(Imagem 67)



(Imagem 68)

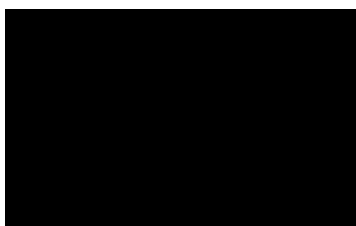
Tratando-se do que os pássaros significam na trama, a libertação misteriosa da natureza, conjuntamente com a de paradigmas sociais, encontramos nessa figura, coerência com as dinâmicas do imaginário. Mais do que uma representação de liberdade, estes animais expressam o *schème* da verticalidade: altura, queda, voo, ascensão. Durand escreve que “à primeira vista, o simbolismo animal parece ser bastante vago porque demasiado comum (...)” (DURAND, 2012, p. 69). Ele segue:

(...) para além de sua significação arquetípica e geral, o animal é suscetível de ser sobredeterminado por características particulares que não se ligam diretamente à animalidade. Por exemplo, a serpente e o pássaro, (...) só são, por assim dizer, animais em segunda instância. O que neles prima são as qualidades não propriamente animais (...). (DURAND, 2012, p. 70-71)

Explicando adiante que,

O resumo abstrato espontâneo do animal, tal como ele se apresenta à imaginação sem as derivações e as especializações secundárias, é constituído por um verdadeiro esquema: o esquema do animado. Para a criança pequena, como para o próprio animal, a inquietação é provocada pelo movimento rápido e indisciplinado. Todo animal selvagem, pássaro, peixe ou inseto, é mais sensível ao movimento que à presença formal ou material. (DURAND, 2012, p. 73 - negrito nosso)

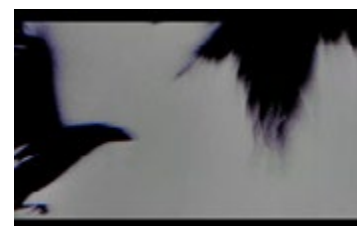
A vinheta de abertura do filme, inicia com uma tela branca e corvos voando em rápidos movimentos cruzando o quadro enquanto os títulos passam (Imagem 69-74). As escolhas de locações para os planos abertos do céu, onde as aves habitam livremente e realizam ataques, mostram as alturas de seu habitat. Todas essas escolhas, formulam imagens ligadas a tal sistema do animado e inquietação do símbolo animal no imaginário.



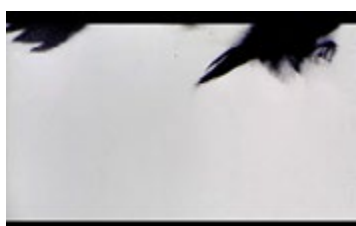
(Imagem 69)



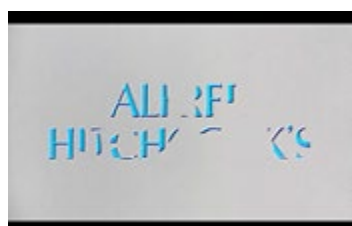
(Imagem 70)



(Imagem 71)



(Imagem 72)



(Imagem 73)



(Imagem 74)

No sistema duraniano, há o *Regime Diurno* e o *Regime Noturno*, para cada potência psíquica da nossa imaginação há uma expressão ligada à um e ao outro. O primeiro manifesta uma organização dicotômica, dos opostos, polaridades, devido à nossa relação com a mortalidade, o tempo finito de vida, e assim, buscamos vencer monstros, batalhas, e ascender ao céu e à luz. O segundo, é uma imaginação de eufemismo, o escuro das trevas é transformado em acolhimento, útero nutritivo, recolhimento para a transformação interior.

De acordo com essa visão, os contrastes edificados pela obra hitchcockiana, trabalha primordialmente com o sistema diurno, em que os heróis injustiçados vão combater os vilões e deter a vitória no final. Conforme o sistema do mitólogo Joseph Campbell, as narrativas legendárias e o próprio cinema se elaboram desta forma, na “jornada do herói”: um personagem recebe um chamado, adentra nesta aventura, combate os desafios e retorna transformado, alterando também seu meio.

A chegada de Melanie à Bodega Bay é impulsionada pelo desejo, peça fundamental da trama. Construída como uma personagem rica e mimada, que sempre consegue o que quer, ela também representa a modernidade da cidade, com as associações ao jornal, viagens ao exterior, e meio social que frequenta, apresentados ao longo da narrativa. Deste modo, o deslocamento promove um esgarçamento dos limites de estruturas sociais, através desse deslocamento geográfico.

Posteriormente, Melanie declara à Mitch que sua mãe a abandonou quando jovem, sendo criada somente pelo pai, abrindo sobre sua vida e hábitos, bem diferentes daqueles expostos em tabloides. Ela pratica filantropia, é envolvida em ações sociais, dentre outras atividades, transformando assim a visão que ele tem sobre ela, ao mesmo tempo que o primeiro grande ataque de pássaros ocorrerá. Desta maneira, não apenas uma estrutura de

pensamento começa a cair, como o próprio meio físico através das aves, engatilhando uma aproximação entre os dois, e de Melanie com Lydia, que ira aos poucos acolhendo a moça. Neste sentido, Jacobs ressaltava a relação arquitetônica com o drama, e incluindo *Os pássaros* diz que "(...) a casa da família invariavelmente se torna um local de lágrimas, ansiedade, traição, loucura e assassinato. (...) torna-se uma armadilha e a família um meio de confinamento" (JACOBS, 2007, p. 72-73 - tradução nossa). Este espaço é o lar central da trama, contagiada pelos quesitos psicológicos que o núcleo principal carrega, como os pontuados por Jacobs. E é onde, ao final, Melanie, Lydia, Mitch e Cathy, ficam enclausurados para enfrentar os ataques e, paralelamente, as relações pessoais entre eles.

Bem como uma amplificação das gaiolas, replicam-se na cidade de Bodega Bay, como sendo o enclausuramento da saída da cidade grande para a pequena. E, representado pela comunidade em sentido do macrocosmos e a família Brenner enquanto microcosmos, temos uma trama em que "(...) os valores domésticos são minados e o tema do lar é usado para vincular motivos de instabilidade, alienação, medo, claustrofobia e perda de identidade" (JACOBS, 2007, p.33 - tradução nossa).

O senso invertido das estruturas espaciais, todavia, cria um paradoxo, uma vez que na grande São Francisco, a arquitetura preenche as ruas de cima abaixo, e na cidade pequena litorânea, as construções são menores e as paisagens dialogam com o horizonte, dando um senso de espaço e ar maior. Dessa forma, é em Bodega Bay que as repressões de Melanie podem entrar em conflito mais tenso com o meio presente, e lá, em conjunto com as agora livres aves, serão representadas na cenografia e ações de destruição para uma suporta renovação. Ou seja, "(...) assiste-se à reversão do velho conflito entre homens e os pássaros, e dessa vez os pássaros estão do lado de fora e o humano está dentro da gaiola. Então, quando do filme isso, não espero que o público compreenda totalmente. (HITCHCOCK, 2004, p. 291).

Conclusão

Ao longo da pesquisa em questão, apontamos alguns dos principais modos de investigar a dialética entre Direção de Arte e o imaginário na obra de um cineasta autoral. Compreendemos a poética do espaço, neste caso da diegese fílmica, como aquele que a imaginação está impressa, carregada de imagens expressivas da criatividade humana, representando para além da história, as dinâmicas íntimas em sentido coletivo e universal.

Assim sendo, este trabalho não se esgota aqui, se estende no trabalho de doutorado que em curso, pretendendo aprofundar as questões presentes. Ademais, o conjunto de filmes de Hitchcock, conta com mais de 50 produções, havendo uma confluência mais ampla e complexa do que as imagens simbólicas aqui presentes. Essas repetições, que na teoria do cinema são compreendidas como temas ou motivos, para nós, seriam parte das imagens poéticas, do imaginário da obra deste cineasta.

Conforme dissemos, essa hipótese em princípio, se vincula as artes autorais, podendo, entretanto, serem também compreendidas no coletivo quando organizadas em outras “categorias”, como período, estilo, etc. Neste sentido, o desenvolver de uma teoria sobre a dialética entre cinema e imaginário é um projeto maior, o qual não foi nossa intenção aqui dar conta. O objetivo de tal artigo foi o de apontar a relação de ambos campos usando o trabalho de um artista industrial como objeto. Neste estudo de caso foi possível expor modos de pensamento e procedimentos de análise que exploram um outro modo de se debruçar sobre a estética de um filme, em específico, da direção de arte. Mostrar que, nas formas e imagens existem potências dinâmicas do psicológico que afetam tanto o espectador, como também da vida à obra.

A escolha de cada objeto, cor, espaço, se vincula ao desejo de manifestar uma história que precisa deter capacidade de emocionar e transformar os personagens e aquele que os acompanha em sua jornada. E, uma vez que isso é realizado em devaneio poético, o espectador se transforma juntamente. Como diz Joseph, os mitos e narrativas são ferramentas que espelham a experiência humana, embora não sejam necessárias para uma sobrevivência, elas tocam o interior como uma comunicação com a alma.

Na entrevista *O Poder do Mito* (1990), está escrito que “a “idéia-guia” do seu trabalho era procurar “o caráter comum dos temas nos mitos do mundo, visando à constante exigência, na psique humana, de uma centralização em termos de princípios profundos”. (CAMPBELL, 1991, p. 10). Bill Moyers, o entrevistador, indaga se ele se refere a uma busca pelo sentido da vida, e Campbell responde que não, que é à experiência de estar vivo. Moyers relata a resposta de Campbell:

Eu tinha dito que a mitologia é um mapa interior da experiência, traçado por alguém que empreendeu a viagem. (...) Para ele, mitologia era “a canção do universo”, “a música das esferas” – música que nós dançamos mesmo quando não somos capazes de reconhecer a melodia. Ouvimos seus refrões, “quer quando escutamos, com altivo enfado, a ladainha ritual de algum curandeiro do Congo, quer quando lemos, com refinado enlevo, traduções de poemas de Lao Tsé, ou rompemos a casca de um argumento de S. Tomás de Aquino, ou apreendemos, num relance, o sentido radiante ou bizarro de uma lenda esquimó”. (MOYERS, 1990, p. 10)

Logo, quando a história é expressa em conjunto com imagens, as alegorias ganham formas, cores, personificações, que apoiam o sentido narrativo e adiciona mais uma camada de significação. Do mesmo modo compreendemos o cinema e filme em questão. O percurso da protagonista detém prolongamentos da psique humano e sua experiência de estar vivo, ganham neste caso, representação no trajeto de Melanie ao se encantar por Mitch e ir a Bodega Bay.

Tomando a fala de Jung quanto aos sonhos e símbolos, temos no dispositivo cinematográfico uma proximidade ímpar. Ele diz:

(...) há aspectos inconscientes na nossa percepção da realidade. O primeiro deles é o fato de que, mesmo quando os nossos sentidos reagem a fenômenos reais, a sensações visuais e auditivas, tudo isto, de certo modo, é transposto da esfera da realidade para a da mente. Dentro da mente estes fenômenos tornam-se acontecimentos psíquicos cuja natureza extrema nos é desconhecida (pois a psique não pode conhecer sua própria substância). Assim, toda experiência contém um número indefinido de fatores desconhecidos, sem considerar o fato de que toda realidade concreta sempre tem alguns aspectos que ignoramos desde que não conhecemos a natureza extrema da matéria em si. (JUNG, 1964, p. 23)

O cinema proporciona uma experiência semelhante, ao projetar o filme, não temos acesso à materialidade das coisas, mas nossos sentidos vivem a história de modo a nos tocar internamente. Sentimos adrenalina, medo, encantamento, por meio das projeções de nossa mente e associação com os personagens. Esse fenômeno é abordado por diversos teóricos, como Edgar Morin e Maurice Merleau-Ponty, que desenvolvem obras mostrando a relação entre a mente humana, sonhos e a experiência do cinema.

Contudo, confiamos que além disto, certas obras são realizadas em um estado criativo que projetam algo a mais, se vinculam as esferas primitivas da imaginação. Evidentemente não falamos somente de Hitchcock, nem mesmo só do cinema, mas adotando esse recorte foi possível apresentar um estudo de caso ainda que breve. E, a direção de arte, área que vem ganhando reconhecimento maior, enquanto artesanaria da imagem e universo diegético, detém uma capacidade que se formula também além de um apoio a narrativa: ela incorpora as imagens poéticas em tudo que é. É a artesanaria de transformar as palavras em formas, dar corpo ao texto, de modo que uma imagem toque no âmago, mesmo sem dizer uma palavra ou ser conscientemente compreendido.

Bibliografia

- ARIAS, Maria Helena de Moura et al. Dicionário de Imagens, Símbolos, Mitos, Termos e Conceitos Bachelardianos. Londrina: Agripina Encadernación Alvarez Ferreira, 2013.
- AUMONT, Jacques. et. al. A Estética do Filme. 9a edição. São Paulo: Papirus Editora, 2017.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. A arte do cinema, uma introdução. 1a Reimpressão. São Paulo: Editora Unicamp, 2018.
- BROUGHER, Kerry; TARANTINO, Michael. Notorious: Alfred Hitchcock and Contemporary Art (Museum of Modern Art Oxford). Museum of Modern Art, Oxford:1999.
- CAMPBELL, Joseph. O Poder do Mito. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CLARENS, Carlos. CORLISS, Mary. Designed for Film, The Hollywood Art Director. *Film Society of Lincoln Center*, 1978. Link em: [https://the.hitchcock.zone/wiki/Film_Comment_\(1978\)_-_Designed_for_Film](https://the.hitchcock.zone/wiki/Film_Comment_(1978)_-_Designed_for_Film)
- DURAND, Gilbert. As estruturas antropológicas do imaginário. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HITCHCOCK, TRUFFAUT. Hitchcock Truffaut Entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JACOB, Elizabeth Motta. Um lugar para ser visto: A direção de arte e a Construção da paisagem no cinema. Niterói: UFF, 2006.

JACOBS, Steven. The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock. Rotterdam: O10 Publishers, 2007.

JUNG, C. G. O Homem e seus Símbolos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.

MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema. 2a Edição. São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

OLIVEIRA JR. Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno. São Paulo: USP, 2015.

PRIMATI, CARLOS. A Obra de Alfred Hitchcock. Museu da Imagem e do Som, São Paulo: 2006.

TORRES, Shana Silveira. Os Figurinos dos duplos e dos personagens de personalidade dividida nos filmes *Um Corpo que Cai* e *Disque M para Matar* de Alfred Hitchcock. Porto Alegre: UFRGS, 2012.

Filmografia

HITCHCOCK, Alfred. Os Pássaros. 1963.