

# Profecias galopantes de Hitchcock<sup>1</sup>

Leda Tenório da Motta

**Resumo:** Muitos dos problemas ambientais, políticos, comportamentais e até mesmo sexuais com que hoje nos debatemos são tópicos de Hitchcock. Há uma briga da natureza com a cultura e um medo de ter medo, uma síndrome do pânico *avant la lettre*, em *Os pássaros* (*The birds*, 1963) e um *Big Brother* elegante em *Janela indiscreta* (*Rear window*, 1954). Há também uma crise das categorias genéricas nas personagens masculinas fragilizadas por bloqueios emocionais e nas loiras tão glaciais quanto fálicas de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958) e *Psicose* (*Psycho*, 1960). Trata-se de mostrar que é possível entrever o século XXI através da arte hitchcockiana, notadamente aquela que constitui a fase norte-americana do artista.

**Palavras-chave:** Hitchcock; síndrome do pânico; *voyeurismo*; gêneros

**Abstract:** *Hitchcock's galloping prophecies* — This article discusses to what extent Hitchcock's masterpieces *Rear Window* (1954), *Vertigo* (1958), *Psycho* (1960) and *The Birds* (1963) anticipated most of today's environmental, political, behavioral and sexual problems. Its main purpose is to demonstrate that the 21<sup>st</sup> century can be glimpsed through Hitchcockian art, especially through the films produced during the moviemaker's American phase in the fifties and sixties.

**Keywords:** Hitchcock; panic syndrome; *voyeurism*; gender

Foi Fellini quem disse que *Os pássaros* (*The birds*, 1963) terminam como um poema: sem terminar (SPOTO, 1983, p. 330). Se é verdade que o final poeticamente em aberto dessa que é para muitos a obra-prima de Hitchcock nos deixa mais perguntas do que respostas (Para onde vão as personagens? Será que

---

<sup>1</sup> O texto transcreve palestra proferida/realizada no ciclo "Entendendo o século XXI através do cinema", realizado no Centro Cultural da Companhia Paulista de Força e Luz (CPFL), pelo Departamento de Cinema (DECINE) da Unicamp, com curadoria do Prof. Dr. Fernão Ramos.

haveria salvação para aquela cidade sitiada? Será que Mitch vai, finalmente, sair da sombra da mãe para ficar com Melanie?), nem por isso o filme erra na previsão do quão potencialmente perigosos seriam os céus, quase meio século depois, na primeira metade do primeiro decênio do século XXI.

De fato, é notável como esse *thriller* em torno de um implausível ataque das gaivotas e dos corvos mais inofensivos a uma pacífica cidadezinha costeira das imediações de São Francisco — a “peculiarmente inesquecível Bodega Bay” (PAGLIA, 1999, p. 15), desde então, tornada mitológica para hitchcockianos de toda parte — tem o dom de profetizar nossas vidas contemporâneas, de muitos modos, vividas sob a angústia de que alguma coisa — algum meteorito, algum dilúvio, alguma praga aviária, algum avião-bomba na mão de algum comando suicida — despenque sobre nós. Mais notável ainda é o alcance da predição, se pararmos para pensar que os dejetos espaciais, os furacões, as epidemias e as cidades sitiadas — todas essas tragédias entre naturais e culturais de que os *raids* aéreos hitchcockianos podem ser vistos como insinuações — percorrem toda a gama de fenômenos, indissociavelmente ecológicos, biológicos, políticos, e até religiosos, que estão na ordem do dia no novo milênio que se instala.

Em seu livro *Os pássaros*, Camille Paglia (1999, p. 77) notou que o filme alcança com força profética as “matanças emocionantes” dos anos de 1960 e a morte dos Kennedy, com seus ferimentos fatais na cabeça. Quando esse belo ensaio foi escrito, ainda não haviam caído as torres gêmeas. Hoje, poderíamos arriscar ir mais longe. Se apreciados do futuro no qual agora estamos, os passarinhos de Bodega Bay podem ser reinterpretados como imagens perfeitas dos aviões do 11 de setembro de 2001. Até porque a maior parte daqueles que vemos atravessar a tela, rumo aos olhos das pessoas, por coincidência, são pássaros metálicos, os quais Hitchcock, para melhor administrá-los, misturou aos de verdade. Sabe-se, a propósito, que foram chamados tanto domadores de bichos quanto especialistas em movimentação mecânica às locações de *The birds*, para dar conta dessa dupla animação. E o mais interessante a respeito dessa mistura de efeitos técnicos com elementos da paisagem, que não deixa de depor sobre o enlouquecimento da paisagem sob o impacto da ação do homem, é que os próprios gritos dos pássaros são aqui artificiais. Quem leu o melhor *making of* do filme — o da revista norte-americana *Cinefantastique* — não desconhece, de fato, que o que se ouve é uma espécie de rumor de ronco de motor, de timbre metálico, produzido, da forma mais experimental, pela música de Bernard Hermann, o mesmo artista que pôs aquele som rascante, na verdade, um *glissando* de violino, na cena, fora isso muda, da banheira, em *Psicose* (COUNTS, 1980, p. 33).

Podemos pensar também, no entanto, que as revoadas sinistras que riscam os céus da Califórnia, nesse clássico do terror que, na esteira de Fellini, o bió-

grafo de Hitchcock, chamou “o mais sombriamente lírico dos filmes jamais criados” (SPOTO, 1983, p. 330) vislumbram, por outro lado, propagações viróticas perturbadoramente semelhantes às que vemos disseminarem-se, cada vez mais, contemporaneamente, pelo globo. Nesse caso, o argumento hitchcockiano, tirado de uma desprezível novela de Daphné du Maurier, que enfocava uma doença, uma forma de raiva, suscetível de fazer certas espécies de pássaros se abaterem sobre os rebanhos de carneiros, na costa inglesa, no começo do século passado, parece pegar em cheio dois problemas bastante concretos de nosso cotidiano, os quais têm origem no mesmo inocente mundo animal. O primeiro deles é a Aids, como todos sabemos, gestada pelos macacos das florestas africanas, quando estávamos longe de suspeitar deles. O segundo é a gripe aviária, propagada por agentes da mesma espécie animal em apreço nessa história sobre bichinhos idílicos que vão se tornando tétricos, como flores que viraram carnívoras e passaram a nos tomar de assalto, nas palavras do próprio Hitchcock (TRUFFAUT, 1993, p. 243).

Ambas as epidemias nos remetem à idéia de uma vingança da natureza, sentido, aliás, confirmado por Hitchcock, que, em uma das campanhas publicitárias de seu filme, brincando sinistramente com a eventualidade de uma virada na situação de comedores e comidos, dizia, de modo maroto, no rádio: “Se você já comeu espetinho de peru, engaiolou canários ou caçou patos, *Os pássaros* lhe dará o que pensar” (PAGLIA, 1999, p. 110). Até pelo caráter surrealista do qual se reveste, inscrevendo-se como uma estranha manifestação do *chic* citadino contra a tela de bastidor das campinas verdejantes de uma baía do interior da Califórnia, o casaco de vison bege, discretamente sado-masô, de Melanie Daniels, envergado durante boa parte do filme, é uma continuação dessa fala radiofônica acerca das conseqüências de nossos hábitos predatórios. Ela encontra nova contrapartida no frango servido às crianças amedrontadas, no pequeno café local, onde, aos gritos do garçom anunciando o animal que está no cardápio, associam-se os do bêbado que prognostica, biblicamente: “*It’s the end of the world*”.

Nos dias que correm, já não é mais preciso estar sob o efeito de embriaguez alguma para temer o fim do mundo. Além de intuir hecatombes cósmicas advindas do desequilíbrio da natureza, porém, o filme parece adivinhar, sem solução de continuidade, outros tantos flagelos de índole social e política. Tanto mais que, tendo sido contemporâneo da segunda guerra mundial, Hitchcock estava em boa posição para tratar de um outro tipo de precipitação celeste.

De fato, pássaros que atacam são também boas evocações de aviões de bombardeio, e aviões de bombardeio fazem sentido, de imediato, em se tratando desse artista, se lembrarmos que, ao se mudar para Hollywood, em plena

guerra, para realizar *Rebeca, a mulher inesquecível* (*Rebecca*, 1940), ele vinha de Londres, que, no correr da guerra, se transformara no alvo preferencial das incursões da Luftwafe. Dono de uma filmografia que traz nada menos que 24 referências à cidade natal, como já contaram os especialistas (DUFREIGNE, 2006, p. 10), ele é, de resto, o primeiro a acatar a associação bombas& passarinhos, sugerida por Truffaut, numa das últimas rodadas da longuíssima entrevista que fez com o diretor, nos anos de 1950, e que é hoje uma bíblia dos estudos hitchcockianos, o *Hitchcock Truffaut*. “Desde 1945, quando se fala do fim do mundo, evidentemente, logo se pensa na bomba atômica”, nota Truffaut. E Hitchcock assente (TRUFFAUT, 1993, p. 243).

Não se trata só da segunda guerra e do perigo real das bombas então despejadas sobre as cidades e as pessoas, embora as *blitz* de Londres contem para o cidadão britânico que, 20 anos depois, põe pássaros-bólidos em cena, rememorando eventos certamente ainda vivos para quem deixou uma família para trás, na Europa conflagrada. Há, também, nessa arte apocalíptica, não por acaso muito associada ao clima de pesadelo da famosa tela pré-expressionista *O Grito*, de Edward Munch (SPOTO, 1983, p. 455), um certo caldo de cultura do pós-guerra e da guerra fria, e a atmosfera típica de um período no qual o mundo dividiu-se em dois blocos armados. A essa outra vertente temática deve-se outro tipo de suspense, provocado por um medo bem diverso daquele ligado à emoção infantil, o medo de ser punido, o medo, por assim dizer, com causa. Trata-se do medo abstrato que passou a nos acometer, contemporaneamente, na ausência de qualquer causa externa, qualquer objeto preciso, a que damos o nome de “síndrome do pânico”. Visto dos anos 2000, o filme já equaciona esse sintoma mórbido a que chegaríamos, com o tempo: o medo de ter medo.

Há muito desse terror tão mais atual quanto virtual na fantasia californiana de Hitchcock, até porque o imaginário de guerra aí em ação vai fundo no comentário da grande paranóia norte-americana fermentada na era da guerra fria, quando o inimigo supremo era o comunismo. Sabemos que foi Orson Welles quem, sem querer — ou sem querer querendo —, primeiro percebeu esse estado de espírito, por ocasião do célebre episódio de *radiopânico* deflagrado por sua adaptação de *A guerra dos mundos*, de D. H. Wells, que fez americanos de todos os pontos do país deixarem suas casas, em polvorosa, em 1938, fugindo do que acreditavam ser um ataque de marcianos, e podemos ver esse episódio como uma elaboração inconsciente do pavor do desconhecido soviético. Essa é uma realidade política que se agrava no quadro das partilhas neocolonialistas do pós-guerra e da qual Hitchcock também saberia tirar todo o proveito, como faz em *Cortina rasgada* (*Torn curtain*, 1966), um dos primeiros filmes sobre a “cortina de ferro” de que se tem notícia, no qual o arrepio na espinha vem dos

embates entre alemães orientais alinhados e espões anti-Moscou. A diferença é que, se essa última intriga revela um realizador atento ao que se passa politicamente em volta, é em *Os pássaros* que a ironia orsonwelliana de Hitchcock chega ao ponto de entrever a angústia difusa que comanda, nos dias atuais, as campanhas de exorcização do *outro*, amparando as novas guerras travadas contra o novo inimigo absoluto, agora produzido pela retórica delirante em torno dos representantes de um suposto “eixo do mal”.

Não é apenas nesse filme que Hitchcock atinge o dom da predição do futuro, deixando-nos entrever o século XXI através do cinema. Temos outras instigantes insinuações do que seriam as nossas vidas modernas, monitoradas pelo olho de um *Big Brother*, e a nossa sexualidade *voyeuristicamente* exposta pelo buraco da fechadura das revistas de celebridades, da televisão, do Orkut e do You Tube, em *Janela indiscreta* (*Rear window*, 1954).

De modo geral, há sempre alguém que espiona alguém em Hitchcock. Em *Psicose* (*Psycho*, 1960), Norman Bates espreeita Marion despindo-se para entrar na fatal banheira. Em *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), o detetive Scottie persegue Madeleine no museu, no cemitério, pelas ruas, e sem que possamos pensar que o faz a serviço, como contratado do marido, já que, a partir de um determinado momento, principalmente depois que pensa que ela está morta, ele segue fixado nela, como um Orfeu moderno no inferno de São Francisco, para lembrar a metáfora precisa de Cabrera Infante (1978, p. 62). Sinal dessa compulsão, há olhos perscrutadores por toda parte em Hitchcock: os olhos das aberturas famosas do refinado *designer* gráfico de Hitch, Saul Bass; os olhos da governanta má em *Rebeca*; os olhos das corujas empalhadas na saleta do motel de Bates; os olhos furados do fazendeiro atacado em *Os pássaros*; os olhos por detrás dos óculos *ray ban* do vigilante rodoviário na cena de *Psicose* em que Marion dorme na estrada, dentro de seu automóvel, depois de dar o desfalque na firma; os olhos arrancados da cara à tesoura no desenho surrealista de Salvador Dalí para a seqüência onírica de *Quando fala o coração* (*Spellbound*, 1945).

Tudo isso também opera no nível do símbolo. De todos esses olhos já se disse, com razão, que tematizam a cisão das personagens, sempre duplas quando rebatem no olho do outro e se vêem como o outro as veria. Já se disse também que são uma piscadela sarcástica do cineasta, que nos estaria lembrando, assim, que o próprio cinema é coisa de *voyeur*, e que estamos todos no lugar de Jeff, o fotógrafo de *Janela indiscreta*. Claro está, também, que tantos olhos e tanta pulsão escopofílica — que, para a psicanálise, é, no fundo, pulsão epistemofílica, ou desejo de saber — têm a ver com a nossa vontade irreprimível de flagrar o proibido e com a culpa que isso mobiliza.

Essas são interpretações do *voyeurismo* hitchcockiano que tanto mais se impõem quanto a Londres de que o mestre procede não é só a cidade das bombas dos nazistas, é também a que serviu de asilo a Freud, do qual Hitch é contemporâneo. Freud ali se instala, no final dos anos de 1930, vindo, como judeu foragido, de uma Viena anexada ao Terceiro Reich. É para as mãos dos ingleses que passa, então, o legado da psicanálise. É nesse meio, e aliás, no seio do Bloomsbury Group de Virginia Woolf, cujo marido é um ativo editor, que se produz a primeira tradução das obras freudianas completas, da qual a nossa Standard é a retradução. É aí também que começam a prosperar, entrando no vocabulário cotidiano, palavras como “subconsciente”, “complexo”, “complexo de Édipo”, que depois seriam literalmente citadas em filmes de Hitchcock, como na conhecida cena final de *Psicose*, na qual o problema psicológico de Norman Bates é debatido numa sessão de psiquiatria forense, ou nas reiterativas alusões de *Os pássaros* à sexualidade, ao retorno do reprimido, à selvageria primal das emoções arcaicas por baixo do verniz da civilização. É isso que dá o tom psicanalítico ao “*hitchtouch*”.

Não haveria como deixar de pensar, entretanto, que esses olhos, quando por trás de uma teleobjetiva munida de binóculo, não sejam também premonições de uma outra paranóia. A das nossas sociedades de controle atuais, cada vez mais na mira da rede de vigilância do lbope, acoplada *ex officio* e foto-eletricamente aos nossos televisores, e das muitas câmeras que nos policiam — na entrada dos prédios, na porta dos lares, nos corredores das repartições, no interior dos elevadores, nos cruzamentos das ruas —, como se tudo fosse feito para desembocar, mesmo, num *flash*, como queria a personagem de uma recente novela das oito.

Mudamos, aqui, de sintoma e de literatura. Passamos da paranóia orsonwelliana do fim do mundo, tirada da ficção científica de Wells, para a atmosfera *orwelliana* do romance *1984*, de George Orwell, cuja personagem principal é *Big Brother*, justamente. E entendemos melhor, sob essas novas luzes, o Jeff, de *Janela indiscreta*, que olha as mulheres de maiô nas sacadas dos apartamentos em volta — “aposto com você que nove entre dez pessoas espiam no prédio da frente uma mulher se trocando”, dirá, a propósito, Hitchcock a Truffaut (TRUFFAUT, 1993, p. 179) —, que acompanha, por puro tédio, o desenrolar dos pequenos dramas sórdidos vividos do lado de lá do seu cortiço de classe média no Greenwich Village, até flagrar o marido esquartejando a mulher. É toda uma premonição de nossas vidas futuras, promíscuas e sob vigilância, que aí se insinua, nesse filme, fora isso, tão implausível para a sua época quanto o desembestar das aves canoras. Com uma diferença, outra vez: a elegância do *Big Brother* hitchcockiano, pois, em *Janela indiscreta*, estamos num

sofisticado jogo entre a “câmera subjetiva”, que sustenta o olhar da personagem, e a “câmera objetiva”, que sustenta o olhar que divisa a personagem. Temos, então, algo que nem a internet nem a televisão nos podem dar: um trânsito do campo de visão do herói para o que se chama, em cinema, de “contra-campo”, que é o retângulo ou o *frame* constituído pelo campo oposto ao enquadrado pela câmera. Metaforicamente, poderíamos falar, ainda, na intromissão de uma outra voz e, ato contínuo, numa polifonia. Graças a isso, inverte-se toda a perspectiva do filme, dá-se uma quebra de eixo surpreendente, preparada para o final, quando o marido assassino volta-se para o fotógrafo e lhe contrapõe a sua mirada. É uma dialética que, embora espetacular, nesse caso, está em toda parte em Hitchcock, e para a qual Zizek nos chama a atenção, notando que ela descarta qualquer tomada objetiva e que isso faz dos objetos mais triviais objetos de angústia (ZIZEK, 1994, p. 43).

O procedimento, no entanto, é memorável também pelo que envolve de jogo metadiscursivo ou metacrítico, já que, nesse fecho-de-ouro sutil, o aparelho do fotógrafo transforma-se em arma de fogo que opera por golpes de luz — correspondendo às promessas agressivas de “*to shoot*” e ostentando o princípio mesmo da inscrição luminosa na base do funcionamento da *caixa preta* —, e o vazio em que Jeff termina por despencar, quebrando a outra perna, simplesmente sinaliza o fosso da orquestra que separa, nos teatros de palco italiano, o *stage* da platéia. Nada a ver com o *Big Brother* televisivo, em que tudo se fecha num único ângulo repetitivo e maníaco — os corpos na piscina, a faina na sala de ginástica, o grupo na cozinha, o sexo embaixo das cobertas —, destinado a objetificar o outro e só interrompido pela locução do apresentador histórico e pela entrada em cena dos comerciais.

A profecia hitchcockiana mais digna de nota, porém, talvez seja a da transformação dos papéis sexuais, claramente em pauta nos filmes da fase norte-americana. Nesses nossos tempos de *cowboys gays* assumidos, estamos mais que acostumados aos homens com sua porção feminina e às mulheres no domínio da função fálica, que não hesitam em tomar de suas valises e suas roupas íntimas para irem *ficar* com os namorados. É o que já fazem, extemporaneamente, Grace Kelly em *Janela indiscreta* e Tippy Hedren em *Os pássaros*. Se esses modernismos, no entanto, já surpreendem em filmes de Hitchcock do correr dos anos de 1950 e 1960, quando as histórias que se contavam eram predominantemente sobre os homens da terra de Marlboro, vindos de suas conquistas, e as heroínas loiras feitas para lhes caírem nos braços, que dizer do *homo hitchcockiano*, fragilizado por tantos bloqueios emocionais, que chega a nos remeter, com meio século de antecedência, ao desmoronamento patriarcal de *Brockeback Mountain*?

Muitos sublinharam um refluxo da função paterna, iniciado em meados do século passado, nos Estados Unidos, em paralelo ao avanço do *women's lib*, que a saga norte-americana refletiria (ZIZEK, 1994, p. 149). De fato, de muitos modos, em Hitchcock, e sem que isso impeça uma visão pessimista correlata das mulheres, que levou, de resto, certas fileiras de ativistas a acusarem a misoginia do diretor (MODLESKY, 1988), a masculinidade dos heróis hitchcockianos, sempre bissexuais psíquicos, acha-se abalada. Aqui, pelos acessos de vertigem de Scottie, que, depois de aposentado por invalidez, já não consegue mais subir nem numa ridícula escadinha para serviços domésticos e tem sua virilidade agredida pelo uso da cinta (em inglês: "corset") a que está obrigado. Ali, pela figura gaguejante e também travestida de mulher de Norman Bates, levada às telas pela mais elegante e mais sexualmente ambígua das *stars* americanas à época de Hitchcock, Tony Perkins, que nunca mais se livraria do papel. Acolá, pelas pernas quebradas e as asas partidas de Jeff, que perde para Lisa em matéria de investigação detetivesca junto aos apartamentos do bloco da frente, logo, em termos de autoridade.

Soma-se a essa crise das categorias genéricas duas outras que descrevem nossos dias atuais com certa acuidade: a crise do casal heterossexual e, por tabela, a crise do casamento. Nos filmes de Hitchcock, além de sujeitos masculinos bloqueados, senão feminizados, por suas neuroses, e de loiras (tingidas) eroticamente empreendedoras, como nunca as tínhamos visto antes, a ponto de Camille Paglia (1999, p. 36) não hesitar em chamá-las de "agressoras sexuais", há um claro mal-estar rondando os casamentos. Isso transparece em todas aquelas histórias de filhos presos às barras das saias de suas mães superegóicas e possessivas, na qualidade de solteirões que não se decidem nunca a dar o passo final rumo ao altar. E isso dá margem, o tempo todo, a notações macabras, bem no diapasão do humor inglês de Hitchcock, como aquelas piadas com que somos brindados nas muitas cenas de refeições nas quais se fala de mortes violentas e corpos despedaçados, enquanto alguém come ovos com bacon, pondo o dedo na ferida dos crimes clandestinos que rondam a instituição da família. É nesse sentido, também, que podemos entender Ismail Xavier (2003, p. 83) quando escreve que há em Hitchcock uma cultura freudiana de base, uma presença da psicanálise "como um dado de superfície".

Em *Janela indiscreta*, nem o casamento é mais o lugar privilegiado da felicidade nem os lares deixam de ser um cenário perfeito para o assassinato. As geladeiras que vislumbramos nos apartamentos devassados, além de estandartes da sociedade de consumo nascente, filtrados por lentes que ironizam o *american way of life*, são melancólicos troféus dessa conjugalidade desiludida. Nesse sentido, é dentro de uma guerra dos sexos que, acenando para James



Stewart, do apartamento vizinho, com a aliança da esposa morta, convertida em único corpo-de-delito do crime perpetrado, Grace Kelly parece sair vencedora na batalha pelo casamento. *Parece*, já que não sabemos, ao certo, o rumo que as coisas tomaram, pois aqui, novamente, não há sentido fechado algum no *happy end*.

Estamos diante de uma suspensão da felicidade que assume valor icônico com os periquitos de *Os pássaros*, se atentarmos para o fato de que, em inglês, esses disseminadores da peste, que vão no sentido contrário ao do clichê dos *pombinhos*, são ditos “*love birds*”, e que Hitchcock é o primeiro a nos dizer que eles demonstram o veneno das relações amorosas. No *Hitchbook*, Truffaut repara: “Toda vez que o diálogo alude aos *love birds*, isso acontece justamente no interior de uma cena em que se tratou de relações amorosas...”. Hitchcock responde: “Sim, e isso prova que a palavra amor está o tempo todo sob suspeita” (TRUFFAUT, 1993, p. 246).

Apocalipse, pestes, pânico, guerras, voyeurismo, exibicionismo, embaraçamento das cartas sexuais... Em que pese o cinema de Hitchcock ser tanto sobre o próprio cinema — como nota Truffaut na abertura de seu *Hitchbook* (*ibid.*, p. 7), corrigindo os críticos americanos que desdenharam do pouco realismo do Village de *Janela* —, poderia haver melhor manejo da sétima arte como espelho fiel do mundo em volta? Melhor resumo dos novos caminhos que estávamos por trilhar?

## Referências

- CABRERA INFANTE, Guillermo (1978). El bacilo de Hitchcock. In: \_\_\_\_\_. *Arcadia todas las noches*. Barcelona: Seix Barral.
- DUFREIGNE, Jean-Pierre (2006). *Le style Hitchcock*. Paris: Assouline.
- COUNTS, Kyle (1980). The making of *The Birds*. *Revista Cinefantastique*, v. 10, n. 2.
- MODLESKY, Tânia (1988). *The women who knew too much*. London: Methuen and Co.
- PAGLIA, Camille (1999). *Os pássaros*. Tradução de Jussara Simões. Rio de Janeiro: Rocco.
- SPOTO, Donald (1983). *The dark side of genius: the life of Alfred Hitchcock*. Boston: Little Brown.
- \_\_\_\_\_. (1992). *The art of Alfred Hitchcock: fifty years of his motion pictures*. New York: Anchor Books.
- TRUFFAUT, François (1993). *Hitchcock Truffaut*. Paris: Gallimard.
- XAVIER, Ismail (2003). *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify.
- ZIZEK, Slavoj (Org.) (1994). “El corte hitchcockiano”; “Por que atacam os pássaros”. In: \_\_\_\_\_. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Hitchcock y nunca se atrevió a preguntarle a Lacan*. Buenos Aires: Manantial.



**36** MOTTA, Leda Tenório da. Profecias galopantes de Hitchcock. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 11, p. 27-36, jun. 2006.

LEDA TENÓRIO DA MOTTA é professora doutora no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, crítica literária e tradutora. Tem inúmeros ensaios publicados em revistas nacionais e estrangeiras, a exemplo da Revista USP e da portuguesa Colóquio/Letras. Tem seis livros publicados, entre eles *Literatura e contracomunicação* (Unimarco, 2004). Coordenou o volume internacional *Céu acima- para um tombeau de Haroldo de Campos* (Perspectiva/Fapesp, 2005).  
ltmotta@pucsp.br

