

O cinema de Alfred Hitchcock e Alejandro Iñárritu: convergência e geração de sentidos



Leda Tenório da Motta

*Doutora em Semiologia Literária pela
Universit  de Paris VII
Professora do Programa de Estudos Pós-graduados em
Comunica o e Semiótica da PUC-SP
E-mail: ltmotta@pucsp.br*

V nia Penafieri

*Doutoranda em Comunica o e Semiótica pela PUC-SP
Coordenadora dos cursos de gradua o em
Rela es Públicas e de Pós-gradua o em
Comunica o, Redes Sociais e Opinião Pública,
do Centro Universitário Belas Artes
E-mail: vania.farias@belasartes.br*

Resumo: O estudo propõe uma reflexão a partir de semelhanças enunciativas entre o cinema de Alfred Hitchcock e Alejandro González I n rritu. Sabe-se que as obras desses dois diretores possuem características narrativas muito distintas, porém se interligam a partir de enunciados altamente convergentes, que são produtos de um objetivo proposital de I n rritu ou até mesmo fruto da própria memória do cinema. O artigo traz o conceito de filme como unidade discursiva, como texto, segundo Christian Metz, em sintonia com o conceito de dialogismo, de M. Bakhtin.

Palavras-chave: Hitchcock, I n rritu, linguagem do cinema, memória, dialogismo.

El cine de Alfred Hitchcock y Alejandro I n rritu: convergencia y generación de los sentidos

Resumen: El estudio propone una reflexión cuanto a las similitudes enunciativas entre el cine de Alfred Hitchcock y Alejandro González I n rritu. Se sabe que las obras de estos dos directores tienen características muy diferentes, pero se quedan entrelazados, pues son productos de un objetivo deliberado de I n rritu o mismo solamente la memoria del cine. El artículo presenta el concepto del cine como unidad discursiva, como texto, según Christian Metz, en línea con el concepto de dialogismo de Mikhail Bakhtin.

Palabras clave: Hitchcock, I n rritu language del cine, memoria, dialogismo.

Alfred Hitchcock's cinema and Alejandro I n rritu's cinema: convergence and generation of senses

Abstract: This study proposes a reflexion from enunciative similarities between Alfred Hitchcock's cinema and Alejandro González I n rritu's cinema. It's known that the works of these two directors are so different in the narrative aspect, but are intertwined from highly convergent statements, which are products of a deliberate goal of I n rritu or even a reflection of the movie memory. The article presents the concept of film as discursive unity, such as text, according to Christian Metz, in line with the concept of Mikhail Bakhtin's dialogism.

Keywords: Hitchcock, I n rritu, language of cinema, memory, dialogism.

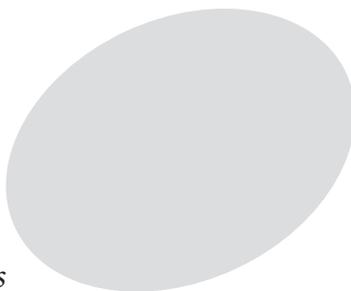
Introdu o

Convergências entre o cinema de Hitchcock e o cinema de I n rritu não parecem, em um primeiro olhar, algo muito provável. O objetivo de relacionar dois grandes diretores, Hitchcock, que representa o rompimento do cinema clássico oferecendo-nos uma obra grandiosa, impecável e atemporal, e I n rritu, que mesmo com um número infinitamente menor de filmes que Hitchcock, já desponta como um grande diretor, que traz para o espectador as situa es da vida em sua forma mais crua, numa narrativa única, mostra-se como um estudo, além de inspirador, também extremamente desafiador.

Para os estudiosos como para os cultores do cinema de Hitchcock, parece sempre haver possibilidades de influência com outras obras. Isso porque

os filmes de Hitchcock produziram imagens que hoje fazem parte do nosso imaginário comum e são chaves do entendimento da própria estrutura do cinema, que um público mais jovem as reconhece como “clássicas”, mas nem sempre compreende sua origem. Essas imagens são referências de personagens, tipos, pares, de olhares e expressões, de casas, apartamentos, ruas e pontos turísticos, de armas e objetos banais, de descampados, desertos e multidões, são referências de tensão, alívio, paixão, medo e prazer (Roskens; Terto; Pinheiro, s. d.¹:7).

Hitchcock figura como um dos principais “arquivos”, dos quais se acessam gavetas de significação, permitindo a construção e a reconstrução de sentidos



Metz (1980:41) afirma que o cinema “é profundamente aberto a todos os simbolismos, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, à ação das diversas estéticas, ao infinito jogo das influências e filiações entre as diferentes artes e as diferentes escolas”.

Afinal, se considerarmos que um filme é um texto, no sentido de enunciado, é possível que os filmes, como produtos enunciativos complexos e dotados de códigos plurais, dialogam com enunciados anteriores e se reconstruam. Sobre o conceito de texto, Metz (1980) denomina como

qualquer desenvolvimento significativo (‘processo’ para o autor dinamarquês), quer seja linguístico, não linguístico ou misto (o filme falado liga-se ao terceiro caso). Uma sequência de imagens é igual-

mente um texto, ou uma sinfonia, ou uma sequência de ruídos, ou uma sequência compreendendo, a um só tempo, imagens, ruídos e música etc. (Metz, 1980:103-104).

Para Bakhtin, a definição de texto e enunciado converge para o sentido de que são objetos de significação, ou seja,

como um tecido organizado e estruturado, quanto como objeto de comunicação, ou melhor, objeto de uma cultura, cujo sentido depende, em suma, do contexto socio-histórico. Conciliam-se, nessa concepção de texto ou na ideia de enunciado de Bakhtin, abordagens externas e internas da linguagem. O texto-enunciado recupera estatuto pleno de objeto discursivo, social e histórico (Barros, 2003:1).

Em se tratando de Hitchcock esse diálogo entre enunciados parece até mesmo extrapolar os limites do cinema e transborda seus sentidos para fatos reais, presentes na sociedade. Quanto a isso, Spoto (s.d.) coloca que

Hitchcock poderia, também, se revelar profético em narrativas sonhadas. Quando ele filmou *Sabotagem*, em 1936, as pessoas diziam que a ideia de terroristas escondendo bombas no centro de Londres era ridícula. Hoje, infelizmente, sua ideia já foi posta em prática. O sequestro em *O Homem que sabia demais* (1934, revisto e muito melhorado na nova versão de 1956) não representa mais uma ficção fantástica. E o sorriso do assassino serial de *Psicose* muitas vezes domina as notícias em nossas telas de televisão (Spoto, s.d.:101).

Na mesma linha, Motta (2006) também reconhece o que ela mesma chama “profecias galopantes”, destacando a associação dos pássaros de *Bodega Bay* com a ameaça de destruição que veio do céu, como os aviões de 11 de setembro.

No contexto cinematográfico, muitas vezes esses enunciados de características polifônicas deixam ecoar outras vozes no espaço enunciativo do filme. Essas vozes, por vezes sussurrantes, outras vezes mais marcadas surgem nas mais diversas obras, mostrando-

¹ Os diversos autores citados neste trabalho com a marcação s.d. são encontrados em textos incorporados na obra *Hitchcock*. São Paulo: Sesc SP e Ministério da Cultura, s.d.

-nos que o mestre do suspense faz parte da própria memória do cinema, algo que por vezes é referenciado de maneira proposital, mas pode ser fruto de uma convergência mais inconsciente.

De certo, a menos que um dado diretor tenha tido influência direta do cinema de Hitchcock, como é o caso, notadamente, de François Truffaut, é difícil afirmar se o ponto de convergência é algo conscientemente trabalhado ou se é fruto da memória do cinema. Nesse caso, certamente, Hitchcock figura como um dos principais “arquivos”, a partir dos quais se acessam diversas gavetas de significação, permitindo a construção e a reconstrução de sentidos. Se nesses encontros se geram sentidos é também neles que se regeneram os sentidos originais da obra de Hitchcock.

Sabemos que há em Hitchcock uma arte do suspense. O suspense, segundo Hitchcock, “seria atingido através do estabelecimento de um pacto com o espectador, permitindo que o mesmo tenha (*sic.*) acesso com exclusividade a informações dramáticas desconhecidas aos personagens da trama” (Capuzzo, s. d.:75).

O cinema de Hitchcock é marcado pelo suspense irônico, típico dos ingleses, por uma representação do mundo a partir de personagens com gêneros distorcidos, pela elegância dos figurinos, pela maestria com que as câmeras parecem dançar pela cena: “toda imagem hitchcockiana é já uma interpretação do mundo, um plano-olhar que esquadrinha e analisa a realidade (uma realidade, note-se, já devidamente filtrada e ‘corrigida’ pela ideia)” (Oliveira Jr., s.d.:43).

Em contraponto, o cinema do diretor mexicano Alejandro Iñárritu nada tem de realidade filtrada e corrigida, muito pelo contrário. Em seus filmes a realidade é dura, crua, assustadoramente real, sendo a degradação humana um elemento sempre presente. Iñárritu conquistou visibilidade e respeitabilidade pelo conjunto de filmes denominado por ele mesmo como Trilogia da Vida. O autor ressaltou diversas vezes em entrevistas que seus fil-

mes tratam das contradições vividas por seus personagens, de encontros e desencontros tendo como pano de fundo a vida.

No entanto, sua obra é reconhecida como a Trilogia do Caos, ou ainda da morte, da dor. Os filmes *Amores Brutos* (2000), *21 Gramas* (2003) e *Babel* (2006) possuem uma mesma natureza narrativa, ou seja, a tragédia está presente como fio condutor entre personagens diversos que se encontram ou se unem, em algum momento, por conta de um acidente. *Beautiful* (2010), seu mais novo filme foge dessa construção narrativa, mas se une às obras anteriores por conta de características presentes em todos eles: miséria, degradação humana, decadência, falência do romance e realidade caótica. Como procedimentos técnicos presentes nesses filmes destacam-se: contrastes, quebra intencional de ritmo, fotografia escura, cenas fragmentadas, mudanças de pontos de vista e narrativa não-linear.

Para trazer ao estudo uma adequada organização metodológica, serão enumerados sete pontos de convergência e geração de sentidos entre as obras de Alfred Hitchcock e Alejandro Iñárritu, que buscam contribuir no sentido de proporcionar reflexão justamente para a chamada memória do cinema.

● **Aspecto de convergência: a mulher como agente de desestabilização**

A mulher no cinema de Iñárritu não é a loira glacial de Hitchcock, fria, impassível, distante, ideal. A mulher em Iñárritu mostra-se assustadoramente real, mas pode ser compreendida como caçadora, dominadora, à medida que desestabiliza emocionalmente o homem. E por incrível que possa parecer, essas mulheres ora perturbadas, ora perturbadoras, são também loiras.

Em Hitchcock é possível categorizar de diversas maneiras as mulheres presentes em sua obra. Thiago Stivaletti as dividiu em três grupos: ausentes ou onipotentes, opacas e transparentes, sendo que

as mulheres ausentes ou onipotentes são aquelas que dominam o filme sem nunca aparecer na tela. Não por acaso, em dois desses filmes, a mulher habita (ou assombra) o título do filme. As mulheres opacas são aquelas em torno das quais existe um forte mistério – mistério esse que reforça sua figura, e que os personagens masculinos tentarão a todo custo desvendar. Já as mulheres transparentes são aquelas das quais Hitchcock (e por consequência o espectador) tem pleno domínio das ações, sentimentos e pensamentos – e por isso são revestidas de menos encanto. Muitas vezes, elas são vítimas preferenciais dos homens ou das mulheres ausentes (e onipotentes) (Stivaletti, s.d.:83).

Em *Iñárritu* não é comum encontrarmos personagens femininas com essas características. Como dito anteriormente, elas são reais, como tudo parece ser nos filmes do diretor mexicano, no entanto, convergem com a obra do mestre do suspense à medida com que essas mulheres representam um pilar emocional – para o bem ou para o mal – dos homens da história. As personagens loiras Cristina, de *21 Gramas*, Valeria, de *Amores Brutos*, Susan, de *Babel* e a não tão loira Marambra, de *Biutiful*, possuem, parcialmente ou totalmente, características relacionadas à dominação, à perturbação e à desestabilização.

● Aspecto de convergência: o homem desamparado

O homem em *Iñárritu* é tão vulnerável quanto em Hitchcock. No entanto, sua fragilidade, impotência e fraqueza são determinadas, principalmente, por ações do destino, pelo trágico. O homem hitchcockiano é fragilizado emocionalmente, aparentemente por aspectos internos, psíquicos. Em *Iñárritu*, tal fragilidade mostra-se com mais força por conta de aspectos externos, sociais. O homem muitas vezes é impotente porque o meio o coloca em situações de degradação.

Os personagens de Octavio (Gael García Bernal) e Chivo (Emilio Echevarria), ambos de *Amores Brutos* e Jack (Benicio Del Toro),

em *21 Gramas*, são exemplos de fraqueza, fragilidade, impotência ou degradação por conta de aspectos conjunturais presentes no meio em que vivem.

A fragilidade masculina converge nos dois diretores por meio também de aspectos físicos. Assim como no filme de Hitchcock, *Janela Indiscreta*, em que o personagem principal se vê impotente e limitado por conta da perna imobilizada, Paul (Sean Penn) em *21 Gramas*, é cardiopata e vê sua vida ser salva por meio de um transplante de coração. Recuperado, passa a depender fisicamente do novo coração e emocionalmente da esposa do doador do órgão.

Já Uxbal (Javier Barden), em *Biutiful*, ganha a vida de maneira duvidosa, assume o papel da mãe na criação dos filhos e vê-se impotente diante da descoberta repentina de uma doença terminal e sobre o futuro dos filhos. A situação ainda o coloca em situação de impotência sexual, pois o câncer de próstata em estado avançado afeta, inclusive, sua virilidade.

● Aspecto de convergência: construção do heroísmo na figura do vilão

Ao romper com características estéticas do cinema clássico, Hitchcock trouxe ao espectador uma nova forma de significação para os personagens de seus filmes. Vilão e mocinho não são necessariamente dois personagens distintos. Pseudomocinhos são construídos com desvios de caráter e vilões assassinos podem ser extremamente atraentes e cativantes. A essa mudança de valores, destaca-se que

o universo estético das vinculações imagéticas entre culpa e inocência constitui uma questão central da narrativa de Hitchcock (...) Esse exercício narrativo estará presente na maior parte de sua filmografia, num empenho atento em versar nos personagens diferentes questionamentos quanto às suas próprias condutas morais, orientando a realocação da culpa e da inocência (Perron, s.d.:29).

A distorção de características entre vilão e mocinho também é verificada na obra de Iñárritu. O personagem Uxbal, em *Biutiful*, apesar de ganhar a vida de maneira ilícita, cativa a simpatia e compaixão do espectador, por meio da situação dramática e sem esperança que o personagem se vê.

Aspecto de convergência: a comida como algo pouco deglutível

Em Hitchcock, as cenas que envolvem comida são algo pouco deglutível. Nos filmes do diretor inglês há cenas que envolvem repúdio e perda de apetite, como visto no filme *Frenesi*. O repúdio repousa no alimento em si, na visualidade repugnante impregnada. Outra forma de repúdio, mais sutil, é verificada na cena de *Psicose*, em que Marion (Janet Leigh) chega faminta ao Hotel de Norman Bates (Anthony Perkins) e quando finalmente tem a chance de se alimentar com um lanche preparado por Norman, perde o apetite diante de uma conversa pouco adequada para o momento da refeição: descrição minuciosa do processo de empalhamento de aves. A essa repulsa insere-se o humor sagaz de Hitchcock.

Nos filmes de Iñárritu, as cenas à mesa são também pouco digeríveis, acrescentando-se a elas pitadas de tristeza, tensão familiar, decadência e solidão. A tensão familiar é muito presente em *21 Gramas*, na cena em que Jack (Benício Del Toro), repreende fisicamente seus dois filhos no ato da refeição matutina.

Já em *Biutiful*, o filho de Uxbal (Javier Barden) é duramente repreendido por ele. Apesar de não haver violência física, a dureza da repreensão libera grande nervosismo à mesa, associada inclusive, à aparência pouco apetitosa da comida, ressaltada pelas bochechas da criança cheias do alimento, como se não houvesse o desejo de engolir-la. Esse fragmento de cena é quase como uma citação de *Frenesi*, em que o personagem não consegue enganar a mulher e se vê obrigado a comer suas “iguarias”. Destaca-se nesse ponto o aspecto social como facilitador de tensão.

Aspecto de convergência: olhos que espreitam

Uma característica marcante nos filmes de Hitchcock é a existência de personagens que espreitam, espionam. *Janela Indiscreta* é o exemplo talvez mais marcante dessa característica, pois o espreitar, nesse caso, configura-se como um dos principais argumentos narrativos. Mesmo nos outros filmes do diretor isso parece estar sempre presente. A esse respeito, Motta (2006) afirma que

Ao romper com características estéticas do cinema clássico, Hitchcock trouxe uma nova forma de significação para os personagens de seus filmes

de modo geral, há sempre alguém que espiona alguém em Hitchcock. (...) há olhos perscrutadores por toda parte (...). 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 (Motta, 2006:31).

O “espionar” também é observado em Iñárritu. A convergência fica por conta da personagem Valeria (Goya Toledo), em *Amores Brutos*, que por passar a sofrer de limitação física, passa a olhar o mundo por meio da janela de seu apartamento. Em *21 Gramas* a convergência se dá de modo muito interessante. Paul (Sean Penn) é o próprio Jeff (James Stewart) de *Janela Indiscreta*, pois permanece preso ao seu apartamento, de pijama azul e arrastando-se, não pela dificuldade imposta pela perna imobilizada pelo gesso, mas pela pouca mobilidade atribuída ao imenso galão de oxigênio que leva consigo a todas as partes da casa.

O oxigênio facilitador da respiração está tão preso a seu corpo quanto o gesso na perna de Jeff. No entanto, Paul quando já se encontra recuperado e com sua mobilidade plena é que passa a espreitar Cristina (Naomi Watts), ao passo que o ato de espionar para Jeff, foi diretamente motivado por sua condição de se ver preso pela imobilidade física.

Em Iñárritu, o medo não se instala pelo suspense, mas principalmente pela possibilidade das tragédias invadirem nossas próprias vidas



● **Aspecto de convergência: a geração de sentidos por meio das mudanças de pontos de vista**

A forma como Hitchcock construía suas cenas deve-se, muito, aos enquadramentos e pontos de vista oferecidos ao espectador. Em outras palavras,

um dos procedimentos de base do cinema de Hitchcock, o plano-ponto-de-vista – um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo – pouco a pouco vai se tornando sua estrutura dominante e, mais ainda, o próprio motor das ficções (Oliveira Jr., s.d.:44).

Isso parece muito claro quando pensamos na cena clássica de *Psicose*, o assassinato no chuveiro. Em fragmentos de cena retalhados, o espectador se vê ora com os olhos do assassino, ora com os olhos da vítima e ora com seus próprios olhos. À geração de sentidos a partir dessas mudanças de enquadramento, acrescenta-se que

no ordenamento de sua estética, Hitchcock maneja uma cuidadosa or-

ganização do quadro cinematográfico. A composição desse quadro irá significar um convite para que o espectador olhe para a superfície fílmica, participando daquilo que fora do quadro solicita sua atenção, medida de um envolvimento que irá requalificar a imagem. A consideração da narrativa como enquadramento implica num manejo do que está em quadro e do que está para além de seus limites (Peron, s.d.:30-31).

Nos filmes do diretor mexicano também é possível identificar mudanças de ponto de vista que agregam importante valor narrativo ao filme. Em *Beautiful*, a cena inicial possui enquadramento que mostra apenas duas mãos, do que parece ser de amantes que conversam na cama. No final do filme, a mesma cena é mostrada de outro ponto de vista, com outro enquadramento, possibilitando ao espectador compreender que aquelas mãos pertenciam sim a pessoas que se amavam, mas que na verdade se configuravam como pai e filha. O passeio que a câmera faz no quarto em que a cena ocorre possibilita ao espectador o olhar a partir de seu próprio ponto de vista, a partir do ponto de vista de Uxbal e ainda por meio do ponto de vista projetado no espelho.

O enquadramento fechado ou ampliado converge nas obras dos dois diretores, como visão bloqueada e visão totalitária. Quanto a isso, Aumont (2004) afirma:

O enquadramento materializa um ponto de vista, mas é estritamente submetido ao efeito sobre o espectador (como visão bloqueada e visão totalitária). Consequentemente, o primeiro instrumento do filme não é o ator, mas a câmera (Aumont, 2004:85-86).

Os sentidos gerados pelas mudanças de pontos de vista, tanto em cenas de Hitchcock quanto em Iñárritu, configuram-se como elementos imprescindíveis o desenrolar da narrativa.

Aspecto de convergência: pássaros como mensageiros da morte

O último ponto de convergência talvez seja mais do que isso, pode ser entendido como uma citação. Isso porque o diretor mexicano parece ter uma fascinação por pássaros, assim como Hitchcock.

Além do filme icônico *Os Pássaros*, Hitchcock também inseriu, de maneira muito emblemática esses animais em *Psicose*, à medida que funcionavam como agentes perscrutadores ao olharem de cima, empalhados, o que se passava no interior do escritório de Norman Bates. Há sempre o sentido de morte, de tragédia, associado aos pássaros em Hitchcock.

Em *Iñárritu* não é diferente. Vimos a associação com a mortes claramente em 21 Gramas, quando na cena inicial, o espectador se depara com o seguinte texto: “Dizem que todos nós perdemos 21 gramas no exato momento em que morremos... todos nós. O peso de um punhado de moedas. O peso de um chocolate. O peso de um pequeno pássaro.” A revoada de pássaros, muitos aliás, pretos, assim como em Hitchcock, marcam a morte de Paul, já hospitalizado. Em *Biutiful*, outra revoada de pássaros parece sentenciar a morte de Uxbal e o personagem demonstra saber disso. É como se aquela revoada fosse o prenúncio da morte, ou ainda, como se o deslocamento daqueles pássaros de um espaço para outro do céu, mostrasse a mudança também na condição de Uxbal, da vida para a morte.

Diante de tantas similitudes, parece que o mestre do suspense, mais que contribuir para a memória do cinema, habita o consciente e porque não o inconsciente de grandes diretores de cinema, que a partir de um olhar mais ligeiro, tais convergências não pareceriam prováveis.

Considerações finais

Em Hitchcock há o suspense como forma principal. O suspense que traz o medo, ou melhor, o medo do medo, algo que o espectador já espera que aconteça, mas a iminência do crime, da tragédia está por toda a parte: “o suspense não é apenas espera, é a dilatação dessa espera, e mais amplamente seu ritmo, sua duração, sua temporalidade” (Aumont, 2004:86).

Em *Iñárritu* o medo também se faz presente. Mas é o medo travestido de tensão, de incômodo. É o medo da tragédia social, o medo do caos, o medo da perda, ou seja, os medos que a vida nos traz. Em *Iñárritu*, o medo não se instala pelo suspense, mas principalmente pela possibilidade das tragédias invadirem nossas próprias vidas.

Em outras palavras, Alejandro *Iñárritu* produz o medo do medo a partir do momento que trabalha também o humano, mas não só por distorções psíquicas, mas a partir de catástrofes sociais de fulcro degradante. Mostra-nos mazelas humanas que se aproximam fortemente da vida real. O medo do medo, na obra do diretor mexicano não se configura como tensão para a próxima cena, mas pela perturbação com o desenrolar da narrativa, que de alguma maneira, ameaça nossa própria realidade.

Hitchcock galgou em mais de cinquenta anos de carreira uma obra paradoxal em vários sentidos: complexa e ao mesmo tempo popular, de rompimento, porém clássica, assustadora e também hilariante. André Bazin, conhecido por sua acidez com que criticou a obra de Hitchcock admitia, mesmo antes da fase americana do diretor inglês, que “Hitchcock continua sendo um dos mais hábeis realizadores do mundo. Um dos três ou quatro que mais dominam o ofício” (Bazin, 1989:105). Tal declaração foi dada há mais de sessenta anos e continua plenamente atual, tal como sua obra.

(artigo recebido ago.2013 / aprovado out.2013)

Referências

- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2004.
- BARROS, Diana. L. P. “Dialogismo, polifonia e enunciação”. In: BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.
- BAZIN, André. **O cinema da crueldade**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CAPUZZO, Heitor. In: **Hitchcock**. São Paulo: Sesc SP, Ministério da Cultura, s.d., p. 75-78.
- METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MOTTA, L. T. “Profecias galopantes de Hitchcock”. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 11, p. 27-36, jun. 2006.
- OLIVEIRA JR., Luiz. C. In: **Hitchcock**. São Paulo: Sesc SP, Ministério da Cultura, s.d., p. 41-46.
- PALÚ, J. P. “A diversidade cultural e social nos filmes de Alejandro González Iñárritu”. Disponível em: <<http://cwww.faac.unesp.br/publicacoes/anais-comunicacao/textos/05.pdf>>. Acesso em: 5 jun. 2012.
- PERON, Mauro. “A estética cinematográfica de Alfred Hitchcock”. In: **Hitchcock**. São Paulo: Sesc SP, Ministério da Cultura, s.d., p. 27-33.
- POMMER, Mauro. E. “O cinema devorador de Alfred Hitchcock”. **Revista Olhar**, ano 4, n. 7, p. 59-69, jul./dez. 2003.
- ROSKENS, Arndt; TERTO, Cristiano; PINHEIRO, Mariana. In: **Hitchcock**. São Paulo: Sesc SP, Ministério da Cultura, s.d., p. 7-9.
- SPOTO, Donald. In: **Hitchcock**. São Paulo: Sesc SP, Ministério da Cultura, s.d., p. 95-102.
- STIVALETTI, Thiago. In: **Hitchcock**. São Paulo: Sesc SP, Ministério da Cultura, s.d., p. 83-88.