



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

A escritura do som em sua inscrição na literatura e no cinema:

o leitmotiv e o suspense em Rebecca

Sylvia Cristina Toledo Gouveia¹

¹ *Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília, Mestre em Literatura e Outras Artes pela Universidade Federal de Santa Catarina, Bacharel em Direito pela Universidade do Vale do Itajaí e em Letras pela Universidade de Brasília. É pesquisadora integrante do Grupo de Estudos em Literatura e Cultura –LitCult/UnB, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.*

e-mail: toledoygouveia@gmail.com

Resumo

Os estudos interartes viabilizam a apreensão dos signos contidos num *locus* intermediário que revela as nuances do diálogo entre as artes. A escritura do som na literatura permite o acesso daquilo que, embora não esteja contido no texto escrito, faz parte do caráter literário da obra e vem à tona no instante da recepção do texto. No cinema, essa escritura revela o alcance semântico da trilha sonora, em suas dimensões concreta e subjetiva, na composição das cenas. O presente estudo objetiva realizar uma análise do *leitmotiv* na formação do suspense em *Rebecca*, romance de Daphne Du Maurier, e em sua adaptação cinematográfica, de Alfred Hitchcock, propondo uma reflexão acerca do lugar do som no espaço romanesco e na arte cinematográfica.

Palavras-chave: cinema; literatura; *Rebecca*; som.

Abstract

The interart studies enable the seizure of the signs contained in an intermediate locus that reveals the nuances of the dialogue between the arts. The scripture of sound in the literature provides access to what, although not contained in the written text, is part of the literary character and comes up in reception. In cinema, this scripture reveals the semantic range of the soundtrack, in its concrete and subjective dimensions, in the composition of the scenes. This study aims to carry out an analysis of the *leitmotiv* in the formation of suspense in *Rebecca*, the novel by Daphne Du Maurier, and its film adaptation, directed by Hitchcock, proposing a reflection about the sound's place in the novelistic space and cinematic art.

Keywords: Cinema; Literature; *Rebecca*; Sound.

A investigação das inter-relações entre as artes, da qual se ocupam a tradução intersemiótica, os estudos interartes e a estética comparada – esta última definida por SOURIAU (1982: p. 19) como “disciplina cuja base é o confronto das obras entre si e dos procedimentos das diferentes artes” –, torna necessária uma ultrapassagem das disciplinas particulares em prol da apreensão de um objeto que se situa num *intermezzo* entre uma arte e outra(s). As correspondências e os diálogos existentes podem ser estudados sob perspectivas diversas, desde a análise de uma arte que figura como tema no íterim de outra até a análise das estruturas que dialogam entre si, por meio do intercâmbio de recursos próprios das diferentes linguagens.

No caso do estudo das relações entre a literatura e a música, para além de um cruzamento interdisciplinar, mostra-se relevante a superação da noção de literatura limitada à tradição da escritura, de modo a levar em consideração a existência de elementos que, embora contidos nos signos linguísticos, extrapolam a mera decodificação dos signos gráficos e invocam o empenho do corpo para conferir sentido à experiência oriunda do texto. Paul ZUMTHOR, em *Performance, recepção e leitura* (2014), abre espaço para esse percurso apresentando como ponto de chegada aquilo que ele denomina “percepção sensorial do ‘literário’”. Partindo da estética da recepção de Wolfgang Iser, ZUMTHOR (2014: p. 60) introduz no campo da recepção dos textos literários as percepções sensoriais, aduzindo que “a leitura se desenrola sobre o pano de fundo do barulho de voz que o impregna”:

É no nível da obra que se manifesta o sentido global, abrangendo, como o do texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural; o que eu denominaria o barulho de fundo existencial (as conotações, condicionadas pelas circunstâncias e o estado do corpo do receptor, do texto e dos elementos não textuais). (ZUMTHOR, 2014: p. 74)

Ao introduzir, a propósito de suas ideias em torno da performance da poesia vocal, a percepção sensorial na recepção não apenas das poéticas orais, mas

também dos textos escritos, o medievalista invoca a *Fenomenologia da Percepção*, de MERLEAU-PONTY (1999), indicando a existência de uma acumulação de conhecimentos da ordem das sensações, a qual, embora não aflore no campo da racionalidade, constitui um fundo de saber – e de sentir – sobre o qual o resto se constrói (ZUMTHOR, 2014: p. 76). A abertura dessa fresta, que amplia os horizontes da atividade de leitura concebida como mera decodificação gráfica, viabiliza a consideração, no ato de leitura, de elementos cujo significante e o significado encontram-se esculpidos no signo linguístico, mas que nos remetem a uma dimensão da percepção que reside no que Merleau-Ponty designa por conhecimento antipredicativo.

Abordar a escritura da música na literatura sob esse viés coloca-nos, todavia, diante de uma problemática, que nos conduz à natureza da Música enquanto arte. A propósito dessa natureza, aduz SOURIAU (1983: p. 134):

Não há dúvida de que ela seja uma arte de primeiro grau. Muitas obras musicais (uma fuga de J. S. Bach, um *Arabesco* de Schumann servirão de exemplo) são puras curvas melódicas ou puras combinações de cores harmônicas, sem que haja necessidade de procurar outras razões para a sua existência estéticas além daqueles que são inerentes à arquitetura sonora, ao meandro da melodia, à ondulação dos ritmos, ao frêmito ou à eclosão dos acordes.

SOURIAU distingue a música da literatura, esta última concebida como arte de segundo grau, por seu caráter representativo, pela característica que a música possui, especificamente a abstrata, de não aludir diretamente à representação do mundo, senão à manifestação de si mesma. Isso não significa renegar a dimensão narrativa de sua linguagem e subjugar o seu caráter expressivo, tampouco conferir à música o *status* de mera transmissora de sentimentos (ibid.: p. 138), mas pontuar o traço distintivo da música abstrata em relação às artes cuja representatividade de ideias opera-se de maneira direta e objetiva. É evidente que tal característica não se aplica à canção, que para além da dimensão melódica possui um texto, e nem mesmo, no campo da música erudita, à chamada música programática, que também possui um correspondente textual. De qualquer sorte,

tal ponderação possui notável importância para as investigações acerca da expressividade e do sentido musical, que interessa, particularmente, aos estudos acerca das tópicas musicais, desenvolvidos por Leonard Meyer, no âmbito de suas análises sobre a retoricidade na música.

O estudo das tópicas musicais pressupõe a compreensão da música enquanto discurso. Sendo, pois, as tópicas consideradas figuras da retórica musical, sua plenitude significativa não é oriunda apenas de sua feição interna, mas também da posição de sua articulação no discurso musical. A progressão das posições das tópicas na cadeia sintagmática de um discurso musical sugere a existência de uma espécie de esquema narrativo que se encontra em um nível mais abstrato, que passa por uma atividade hermenêutica que não se limita a interpretar e nomear as tópicas encontradas no discurso, mas a explicar como estas governam a sucessão dos afetos despertados pela música (MEYER, 2000: p. 263). No ínterim dessa atividade interpretativa, a leitura da partitura, no caso da música escrita, permite a visualização da cadeia de tópicas expressivas. Por outro lado, quando não se possui acesso visual à partitura, ou mesmo para um leigo que se pauta na simples audição da obra, as tópicas de um discurso musical expressam-se em sua qualidade sígnica no momento da recepção, tornando-se objetos analíticos de significação musical, apreensíveis pela percepção. Leonard Meyer, precursor dos estudos acerca das tópicas, assim define a preocupação de suas análises:

The present study is concerned with an examination and analysis of those aspects of meaning which result from understanding of and response to relationships inherent in the musical progress rather than with any relationships between the musical organization and the extramusical world of concepts, actions, characters, and situations. The position adopted admits both formalist and absolute expressionist viewpoints. For though the referential expressionists and formalists are concerned with genuinely different aspects of musical experience, the absolute expressionists and formalists are actually considering the same musical process and similar human experience from different, but not incompatible, viewpoints. (MEYER, 1956: p. 3)

A teoria das tópicas investiga, em síntese, a relação sensorial que as músicas despertam no ouvinte – daí o nível abstrato do esquema narrativo do discurso musical, a que se refere Meyer. Uma exemplificação do resultado da investigação das tópicas no íterim da sintaxe entre os sons, instrumentos e seus possíveis arranjos poderia ser dada com uma menção à chamada tópica pastoral. Presente, dentre outras obras, na Sexta Sinfonia de Beethoven – *A Sinfonia Pastoral* –, a tópica pastoral é demarcada pela presença e articulação de instrumentos que sugerem uma sensação bucólica, remetendo o ouvinte à calmaria da vida no campo e conferindo uma dimensão narrativa ao discurso musical¹. Nesse ponto, os estudos de Meyer aliam-se à fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, viabilizando o alcance da escritura da música em obras literárias, uma vez consideradas as percepções despertadas pelo “barulho de fundo existencial”, a que se refere ZUMTHOR (2014: p. 74), no ato da leitura, ou seja, no momento da recepção.

O romance *Rebecca*, de Daphne Du Maurier, publicado pela primeira vez em 1938, narra a história de uma jovem, órfã e humilde, que conhece, em um hotel de Monte Carlo, Maxim (Mr. de Winter), um viúvo proprietário da famigerada mansão Manderley. Após um breve envolvimento, ambos se casam e a personagem, cujo nome não é revelado no romance, muda-se com Maxim para Manderley. Entretanto, a nova Mrs. de Winter, tímida e insegura, não consegue se sentir à vontade naquele que deveria ser o seu novo lar, local onde se percebe pouco ajustada diante da onipresença da primeira Mrs. de Winter. Falecida há alguns anos num suposto afogamento, no mar que se estende diante de Manderley, Rebecca, a primeira esposa de Mr. de Winter, permanece viva por meio das marcas de suas iniciais em objetos espalhados pela mansão, das alusões elogiosas feitas por parentes e criados, e, especialmente, da figura de Mrs.

¹Vale fazer menção, a propósito dos diálogos entre a literatura e a música e da presença da tópica pastoral, ao romance *A Sinfonia Pastoral*, de André Gide, publicado em 1919. No romance, *A Sinfonia Pastoral* não ocupa apenas o papel de temática na narrativa, mas confere aspectos estruturais à obra de Gide, em movimentos e linhas melódicas.

Danvers, a governanta. A tônica da obra consiste, destarte, na presença de Rebecca pelos corredores de Manderley, observando os passos de sua sucessora e reprovando a cada instante o seu comportamento. Rebecca já é morta quando da chegada da nova Mrs. de Winter, não se encontrando, portanto, presente fisicamente na mansão. Entretanto, a onipresença de Rebecca no decurso narrativo figura como uma epifania que assombra a nova Mrs. de Winter, ameaçando a sua posição em seu novo lar e colocando em prova o valioso amor de Maxim.

A marca crucial de Rebecca no romance, especialmente no imaginário da nova Mrs. de Winter, é a alusão ao barulho do mar, que remete à vida e à morte da personagem. Rebecca possuía uma cabana que lhe servia de refúgio, às margens do oceano. Gostava de navegação e veio fatalmente a morrer afogada, durante um passeio. Ademais, possuía como ambiente próprio em Manderley justamente o único cômodo da casa de onde era possível ouvir nitidamente o barulho das ondas. Desse modo, estreitos eram os liames entre Rebecca e o mar, cujo som configura-se como *leitmotiv* de sua onipresença na obra de Daphne Du Maurier.

Bem como a personagem Rebecca, o som do mar é paulatinamente inserido na narrativa, de modo a sugerir uma correspondência com o surgimento da fantasmagoria advinda da “aparição” de Rebecca no imaginário da nova Mrs. de Winter, conforme fica evidente em uma passagem constante do capítulo nove, logo após a chegada da personagem a Manderley:

It was very quiet and dark. (...)And I thought, as I stood there, wondering which way to turn, that the silence was unusual, holding something of the same oppression as an empty house does, when the owners have gone away.I opened a door at hazard(...)It was closer than I had thought, much closer; it ran, surely, beneath that little knot of trees below the lawns, barely five minutes away, and if I listened now, my ear to the window, I could hear the surf breaking on the shores of some little bay I could not see. I knew then I had made the circuit of the house, and was standing in the corridor of the west wing. Yes, Mrs Danvers was right. You could hear the sea from here. (...)

Somehow I was glad my rooms were in the east wing. I preferred the rose-garden, after all, to the sound of the sea². (DU MAURIER, 1943: p. 106-107)

A passagem supracitada descreve o momento em que a nova Mrs. de Winter percorre a mansão, que ainda lhe era desconhecida, e, após instantes de silêncio que remetiam a um ambiente quieto e abandonado, chega, finalmente, à ala oeste, de onde é possível ouvir o ruído do mar, inaudível da ala leste. Os primeiros sinais da perturbação ocasionada pelo ruído evidenciam-se no comentário feito pela narradora-personagem, ao sugerir que preferia o jardim das rosas – que podia ser visto do quarto da ala leste, que lhe pertencia – ao ruído das ondas – perceptível do quarto ala oeste, que pertencera a Rebecca.

Após o primeiro contato com o ruído do mar, as menções da narradora-personagem ao “sossego inquietante da ala oeste” (DU MAURIER, 1943: p. 130) passam a ser frequentes no decurso narrativo. À medida que a assombrosa onipresença de Rebecca torna-se mais perturbadora, mais incômodo se torna o som que provém do mar:

If I stood on the terrace and listened I could hear the murmur of the sea beloceased. (...) I began to understand why some people could not bear the clamour of the sea. It has a mournful harping note sometimes, and the very persistence of it, that eternal roll and thunder and hiss, plays a jagged tune upon the nerves. I was glad our rooms were in the east wing³. (ibid.: p. 142)

² “Tudo muito quieto e escuro. (...) E eu pensei, enquanto eu estava lá, me questionando sobre para onde seguir, que aquele silêncio era bastante estranho, trazendo a atmosfera opressiva de uma casa vazia, de onde os proprietários foram embora. Abri uma porta por acaso (...). Estava mais próximo do que eu pensava, muito mais próximo; certamente debaixo daquele pequeno grupo de árvores abaixo dos gramados, a apenas cinco minutos de distância. Ouvindo atentamente da janela eu podia perceber o barulho das ondas quebrando na praia, que eu não podia ver com meus olhos. Eu sabia que eu tinha feito o circuito da casa e estava em pé no corredor da ala oeste. Sim, a Sra. Danvers estava certa. Dava pra ouvir o mar daqui. (...) de alguma forma, eu estava feliz pelo fato de nossos quartos estarem na ala leste. Eu preferia o jardim de rosas, afinal, ao som do mar”. (tradução nossa)

³ “Do terraço eu podia ouvir o murmúrio do mar abaixo de mim, abafado e taciturno. Um som surdo, persistente, que não cessava nunca. (...) comecei a entender por que algumas pessoas não podiam suportar o clamor do mar. Tem uma nota queixosa e repetida, e a própria persistência dela, aquele

I could hear the sea from where I stood, sullen and slow, as it broke in the coves below the woods⁴. (ibid.: p. 287)

Os adjetivos utilizados pela narradora-personagem para caracterizar o som do mar não oscilam de modo recorrente: abafado, taciturno, persistente. Esses adjetivos, aliados aos momentos cruciais das referências ao ruído das ondas, bem como aos ambientes de onde ele pode ser ouvido, circunscrevem a personagem Rebecca: a presença que advém da ausência enfática a percorrer os corredores de Manderley. A assombrosa perturbação que acompanha essa presença, ameaçadora à nova Mrs. de Winter, instaura um ambiente de suspense no desenrolar da narrativa. Rebecca, morta no mar, retorna sempre pelo ruído das ondas, ameaçando ocupar definitivamente o espaço de sua sucessora. Pouco se sabe, contudo, sobre a sua figura misteriosa e encantadora. Sabe-se tão somente que o seu retorno, como o movimento das ondas, não cessa nunca.

Em 1940, o romance de Daphne Du Maurier foi adaptado para o cinema por Alfred Hitchcock, numa produção de David O. Selznick. O longa-metragem⁵ contou, em sua trilha sonora, com a música original composta por Franz Waxman, a qual se encontra presente em 124 dos 130 minutos de duração do filme, tendo sido executada pela Czech-Slovak Radio Symphony Orchestra. Além de intensificar as emoções e refletir a dimensão psicológica das personagens, especialmente da nova Mrs. de Winter, a música atua na composição das cenas e demarca a tônica da obra fílmica, criando a atmosfera de suspense e fantasmagoria presente, também, na obra literária, com a marcação da presença assombrosa de Rebecca em Manderley. Assim como na obra literária, a escritura do som na obra cinematográfica atua na instância narrativa registrando a presença de Rebecca em Manderley por meio de um *leitmotiv*, qual seja, o Tema

eterno roncar de trovões e assobios, toca uma música que exerce um efeito irritante sobre os nervos. Fiquei contente de os nossos quartos estarem na ala leste". (tradução nossa)

⁴ "Eu podia ouvir o mar de onde eu estava, taciturno e lento, quebrando-se nas grutas abaixo do bosque". (tradução nossa)

⁵ www.sylviagouveia.wix.com/portfolio

de Rebecca:



O tema curto é executado ao longo do filme com dinâmica e variações diversas, de acordo com o efeito estético pretendido. Ora executado pela orquestra, ora por instrumentos isolados, o tema configura-se como elemento artificial em função de intencionalidades específicas, dentre elas a descrição da personagem Rebecca por meio da música. A propósito do tema da personagem, Selznick solicitou a Hitchcock: “Please make clear to Mr. Waxman the ‘Rebecca’ theme should not be depressing. If anything, it ought to be on the sensuous side” (SULLIVAN, 2006: p. 67).

A partir do tema de Rebecca, Waxman compôs uma suíte que veio a ser executada pela National Philharmonic Orchestra, em 1974, sob a condução de Charles Gerhardt⁶. Com quase oito minutos de duração, a suíte *Rebecca* reflete não apenas as características exigidas por Selznick em relação ao tema que descreveria a personagem no filme, mas a própria síntese da presença da personagem na obra fílmica. A escuta dos primeiros minutos da suíte permite apreender o tom de suspense, mistério e elegância: nos primeiros três segundos ressoam apenas as batidas do pêndulo de um relógio; do segundo 00h00m04s ao 00h00m08s inicia-se uma melodia ascendente que figura como uma espécie de anacruse; do segundo 00h00m09s a 00h00m20s a orquestra inicia uma marcha que sugere tensão; do segundo 00h00m21s ao 00h00m24s ingressa uma cadência decrescente, que restabelece a tranquilidade furtada pelo movimento anterior; por fim, a partir do segundo 00h00m25s, inicia-se o tema de Rebecca,

⁶www.sylviagouveia.wix.com/portfolio

leitmotiv da obra fílmica.

Para além da intencionalidade relacionada à caracterização de Rebecca, o tema, misterioso e lírico, inscreve a presença da personagem na narrativa, fazendo com que esta possa “aparecer” e interagir com ações e personagens mesmo sem nunca ser vista. O tema retrata, também, o estado psicológico da nova Mrs. de Winter, diante da ameaçadora presença da falecida Rebecca. Assim, o *leitmotiv* encarna a personagem Rebecca e atormenta, constantemente, a nova Mrs. de Winter em Manderley, transformando-se na trilha sonora de seu subconsciente (SULLIVAN, 2006: p. 60):

In Rebecca, Hitchcock’s Hollywood debut, music has uncanny powers. It conjures the illusion of Rebecca de Winter’s jealous ghost roaming the gigantic rooms of Manderley, watching her living love rival. It is a siren call tempting the new Mrs. de Winter to her doom as Hitchcock’s claustrophobic camera locks her (...) (SULLIVAN, 2006: p. 67).

Mais que a identificação de personagens e situações, os *leitmotivs* são capazes de apresentar sentimentos e recordações, inclusive aqueles inscritos no plano do inconsciente dos personagens. Esse trânsito espaço-temporal revela o seu alcance no relato musical, que funciona como aparelho de tempo/espaço que nos conecta e nos conduz por lugares diversos, no presente e no passado (CHION, 1995: p.189). Tal capacidade decorre, dentre outros aspectos, do acréscimo trazido, pelo som, à narrativa fílmica, com informações, emoções e atmosferas oriundas de um efeito sonoro que Michel CHION denomina “valor agregado”. O valor agregado não designa outra coisa senão o valor expressivo e informativo com que o som enriquece a imagem a partir da *síncrese*⁷ (*synchrèse*), efeito psico-fisiológico que faz com que fenômenos sensoriais e simultâneos, no caso a imagem e o som, sejam percebidos imediatamente como um só efeito.

Nesse sentido, verifica-se que em *Rebecca* o *leitmotiv* exerce, ao mesmo tempo, uma função estruturante e subjetivante. No primeiro ponto, ele delimita, dentro das sequências de imagens, um objeto. No segundo, diante a ausência

⁷ Neologismo derivado da junção das palavras “síntese” (*synthèse*) e “sincronização” (*synchronisation*).

imagética desse objeto, ele tem o potencial de instaurar a presença da personagem ausente (Rebecca) por meio do tecido sonoro, edificando-o na subjetividade de uma personagem presente (a nova Mrs. Winter) e em seus conflitos emocionais. Pode-se afirmar, entretanto, que o *leitmotiv* é capaz de esculpir a presença física por meio da materialidade sonora que emerge do tema musical.

A primeira correspondência entre Rebecca e o seu tema é bastante óbvia: ele aparece pela primeira vez nos segundos iniciais, quando o nome do filme, que coincide com o da personagem, é projetado na tela (00h00m40s). Entretanto, na instância narrativa, a primeira aparição do tema ocorre quando a nova Mrs. de Winter ingressa no escritório que antes pertencia à Rebecca, a fim de verificar as correspondências enviadas à Manderley. Ao aproximar-se da escrivã, a nova Mrs. de Winter visualiza sobre a mesa três objetos com a letra “R” bastante visível (*close-up*). No instante em que segura nas mãos uma agenda de endereços (00h39m39s), que também trazia a letra “R” estampada em sua capa, inicia-se o tema, tocado *pianíssimo*, de modo a sugerir o aparecimento paulatino e misterioso de Rebecca em Manderley, e no imaginário da nova Mrs. de Winter.

Num segundo momento, uma vez já introduzida na narrativa, a personagem Rebecca, por meio do tema, registra a sua presença durante um jantar, com Beatrice, irmã de Maxim, e seu esposo. No íterim de um diálogo sobre as habilidades da nova Mrs. de Winter (00h43m55s a 00h44m52s), o esposo de Beatrice pergunta se a jovem esposa de Maxim sabe velejar e, diante da resposta negativa, afirma que “felizmente”, numa alusão à morte de Rebecca, durante um passeio no mar. Nesse instante (00h44m42s) o tema ressurge tocado – desta vez, *piano*, de forma mais demarcada: Rebecca já informara a sucessora sobre sua onipresença.

O tema de Rebecca aparece *forte* pela primeira vez quando a nova Mrs. de Winter ingressa, por acaso, na cabana diante da enseada. Não se trata, pois, de mera casualidade, já que a cabana era o local onde Rebecca tinha o hábito de refugiar-se. Após sair para um passeio com Maxim, a personagem dispara atrás de Jasper, o cão da família, que corria em direção à praia. Ao chegar na

enseada, a nova Mrs. de Winter encontra uma velha cabana e, ainda sem saber do que se tratava, adentra o recinto. Assim que entra em contato com o ambiente (00h48m50s) abandonado, porém com a mobília ainda preservada, o tema de Rebecca ressoa outra vez, contudo, numa dinâmica mais forte, acusando uma presença fantasmagórica já bastante demarcada.

A progressão da intensidade do tema no decurso narrativo, em variações e dinâmica, opera-se de maneira gradual, à medida que a presença de Rebecca torna-se mais e mais perturbadora. O retorno constante e ameaçador do tema – é possível recordar, aqui, a função correspondente exercida pelas ondas do mar, no romance – submete a nova Mrs. de Winter a um perigo iminente, circunstância que acomete seu imaginário e contamina o estado emocional do espectador, que se identifica com a situação representada. Dessa perspectiva, o tema, à semelhança do som do mar no romance, atua na formação do suspense.

O ápice da inscrição *leitmotiv* de Rebecca em termos de intensidade na obra fílmica coincide com o ápice do *leitmotiv* no romance de Daphne Du Maurier e ocorre numa cena em que os signos semânticos representativos da personagem se conjugam magistralmente na tela. Esse momento crucial nos conduz ao ingresso da nova Mrs. de Winter no quarto de Rebecca, ambiente no qual, tanto no espaço romanesco quanto na sequência de planos do filme, a personagem-fantasma se revela na narrativa em toda a sua plenitude.

No romance, esse momento é assim descrito pela narradora-personagem:

I turned the handle of the door and went inside. It was dark of course, because of the shutters. I felt for the electric light switch on the wall and turned it on. (...) My first impression was one of shock because the room was fully furnished, as though in use. (...) For one desperate moment I thought that something had happened to my brain, that I was seeing back into Time, and looking upon the room as it used to be, before she died ... In a minute Rebecca herself would come back into the room, sit down before the looking-glass at her dressing-table, humming a tune (...) I could hear the sound of the sea very plainly. I went to the window and swung back the shutter. (...) The daylight gave an even greater air of reality to the room. (...) Then I heard a

step behind me and turning round I saw Mrs. Danvers. I shall never forget the expression on her face⁸. (DU MAURIER, 1943: p. 196-199)

Na adaptação fílmica, o ingresso da nova Mrs. de Winter no quarto de Rebecca é precedido por um close-up na maçaneta da porta (1h7m22s). Assim que a porta é aberta, inicia-se o tema, tocado *pianíssimo*, apenas por um oboé (1h7min26s). A nova Mrs. de Winter caminha e abre uma cortina que dá para o quarto. Nesse instante, uma harpa une-se ao tema de Rebecca (1h7m34s), anunciando a sua presença no recinto. A nova Mrs. de Winter caminha lentamente, enquanto o tema ressoa ainda tímido, tocado apenas pelo oboé, de forma contida, imersa em mistério. Ao se aproximar da janela, a harpa ressurgue (1h7min57s), como se fizesse um novo anúncio. Assim que as cortinas são abertas e o quarto é iluminado, a nova Mrs. de Winter observa o ambiente ao seu redor e o tema passa a ser tocado pela orquestra (1h8m5s), sugerindo imponência e elegância. Segundos depois, abruptamente, o tema é interrompido pelo ruído da janela batendo (1h8m26s). A nova Mrs. de Winter visualiza a chegada de Mrs. Danvers, atrás das cortinas. O tema de Mrs. Danvers⁹ (1h8m32s) substitui, então, o tema de Rebecca.

A conjugação dos signos semânticos representativos de Rebecca na obra fílmica em diálogo com a representação da personagem no romance – a qual pode ser tomada no âmbito do presente estudo como a junção dos *leitmotifs* no

⁸ Virei a maçaneta da porta e entrei. Estava escuro, naturalmente, por causa das persianas. Senti o interruptor de luz elétrica na parede e liguei. (...) A minha primeira impressão foi de choque, pois o quarto estava todo mobiliado, como se estivesse em uso. (...) Por um momento pensei que algo tinha acontecido com meu cérebro, que eu estava voltando no tempo e olhando para o quarto como ele costumava ser, antes de ela morrer... Em um minuto Rebecca voltaria à sala, sentar-se-ia diante do espelho em sua penteadeira, cantarolando uma melodia. (...) Eu podia ouvir o som do mar muito claramente. Fui até a janela e abri o trinco. (...) A luz do dia deu um ar ainda maior de realidade para o quarto. (...) Então eu ouvi um passo atrás de mim e me virei, vi Mrs. Danvers. Jamais esquecerei a expressão no rosto dela. (tradução nossa)

⁹ O tema de Mrs. Danvers aparece, pela primeira vez, na obra fílmica quando a nova Mrs. de Winter a conhece (00h30m34s), após Maxim dizer “This is Mrs. Danvers”, com ênfase na dinâmica de sua execução no momento do close-up da câmera no rosto da governanta.

ápice da formação do suspense – ocorre no instante em que Mrs. Danvers ameaça sutilmente a nova Mrs. de Winter, impondo a supremacia de Rebecca. Eis a descrição da narradora-personagem, na obra de Daphne DU MAURIER:

She paused. She went on looking at me, watching my eyes. 'Do you think she can see us, talking to one another now?' she said slowly. 'Do you think the dead come back and watch the living?' I swallowed. I dug my nails into my hands. 'Sometimes I wonder,' she whispered. 'Sometimes I wonder if she comes back here to Manderley and watches you and Mr. de Winter together.'¹⁰

Na obra de Hitchcock o momento é narrado na mesma sequência de planos do quarto de Rebecca, quando Mrs. Danvers se posiciona diante de Mrs. de Winter, à frente da porta, e questiona: “Você acha que os mortos podem voltar?” (1h12m30s). Rebecca, assustada, permanece em silêncio. Então, Mrs. Danvers anuncia: “Ouça o mar...! Ouça o mar...!” (1h12m50s). A governanta repete a frase algumas vezes enquanto caminha em direção à janela, de onde passa a observar o mar (*close-up* nas ondas). Nesse instante, o barulho das ondas batendo nas pedras ressoa (1h13m10s) e entre as ondas surge uma enorme letra “R”. Tão logo a letra “R” se torna visível, o ruído do mar agitado mescla-se com o tema de Rebecca, tocado *fortíssimo* (1h13m14s). A junção dos *leitmotifs* na formação do suspense, na sequência de planos acima descrita, revela o diálogo do filme de Hitchcock com o romance de Daphne Du Maurier, no que tange à inscrição do som em ambas as obras. Observe-se que Mrs. Danvers questiona a narradora-personagem sobre a possibilidade de retorno dos mortos – aludindo, evidentemente, à Rebecca – e, em seguida, faz menção ao som do mar, *leitmotiv* de Rebecca na obra de Daphne Du Maurier.

No romance, esse som advém de um elemento natural (o mar), que adquire na

¹⁰“Ela fez uma pausa. Ela continuou me olhando, fitando meus olhos. ‘Você acha que ela pode nos ver, conversando agora?’ ela disse devagar. ‘Você acha que os mortos podem voltar e assistir à nossa vida?’ Engoli em seco. Eu apertei minhas unhas em minhas mãos. ‘Às vezes eu me pergunto’, ela sussurrou. ‘Às vezes me pergunto se ela vai voltar aqui para Manderley e observar você e Sr. de Winter juntos’”. (tradução nossa)

narrativa os contornos da personagem que ele representa: aquela que insiste em retornar, persistente e ameaçadora. É, pois, em virtude dessa intencionalidade semântica que o barulho das ondas é invocado acompanhado de adjetivos que suscitam no leitor o mistério, a ameaça e a perturbação vivenciados pela narradora-personagem. A formação do suspense na prosa romanesca decorre, assim, da percepção de um som que já é conhecido, revelando o alcance estético-literário dos sinais acústicos no espaço do romance, no instante da recepção: o rumor monótono, obstinado, queixoso e persistente do mar chega ao leitor por intermédio do signo linguístico, mas é pelo leitor experimentado numa dimensão acessível por meio da memória acústica.

No filme, embora o som do mar exerça a sua influência semântica no íterim da narrativa, associado, também, à presença de Rebecca, percebe-se que o registro da personagem ocorre, sobretudo, por meio de seu tema, cujo efeito estético advém de um elemento artificial (a composição original), produzido, também, em razão de uma intencionalidade, qual seja, inserir na narrativa a personagem que, embora nunca seja vista, encontra-se onipresente. Rebecca, por não possuir correspondente imagético, é, assim, esculpida na narrativa por meio da matéria sonora. Com efeito, a inscrição do som atua, na narrativa fílmica, em diversas instâncias, como na composição das cenas e na intensificação das emoções (especialmente de Mrs. Winter), mas é principalmente na personificação de Rebecca que ela se revela.

No campo do cinema, as propriedades da música e o seu potencial sugestivo, sobretudo no que diz respeito ao seu valor agregado e à sua capacidade de enriquecer as estratégias narrativas, já são, desde o surgimento do cinema sonoro, deveras conhecidos. É por esse motivo que Michel Chion nos recorda que questionar o valor do som na narrativa cinematográfica corresponde a “se perguntar por que o circo de trapezistas não apresenta o seu número em silêncio, por que a música acompanha as sessões de magia e por que em Shakespeare há frequentemente lugar para uma canção” (CHION, 1995: p.13). Ao conduzir essa reflexão para o campo da estética comparada, em consideração, sobretudo, ao cruzamento intersemiótico inerente às narrativas modernas e contemporâneas,

torna-se possível visualizar a elevação dos estudos interartes, em sua ocupação com o intercâmbio entre as diferentes linguagens e os seus mecanismos de formação de sentido, a uma importante posição.

O *leitmotiv* de Rebecca no filme, agregando-se ao seu *leitmotiv* na obra literária, corporifica a personagem falecida: o som do mar (diegético) une-se ao tema de Rebecca (não diegético). Porém, além da presença da personagem, o tema viabiliza o alcance da condição emocional de Mrs. Winter, e, ao permitir a percepção de seus pensamentos, assume, também, uma dimensão metadieética, na composição do efeito estético da obra. Rebecca é então revelada num enquadramento sonoro que expressa a sua presença por meio do tema e da correspondência de sua onipresença na obra de Daphne Du Maurier (ao unir-se ao som do mar), num cruzamento intersemiótico que revela a escritura do som e a sua inscrição em *Rebecca*, de Daphne Du Maurier e de Hitchcock, de acordo com as diferentes linguagens e seus alcances narrativos.

É, pois, desse modo que em *Rebecca* os critérios composicionais utilizados para estruturar o som integrado às narrativas romanesca e cinematográfica revelam-se, juntos, na obra fílmica, na sequência de planos que expressa o ápice do suspense na apresentação dos *leitmotiv* sem indissociável junção (1h13m14s) – o som do mar se une ao tema de Rebecca e agrega sentido à imagem da enorme letra “R” que aparece em meio às ondas. A sequência de planos revela a condição fantasmagórica da personagem e, ao mesmo tempo, amalgama música, cinema e literatura numa simbiótica composição: a grande letra R em meio às ondas, o som do mar e o tema da personagem, unidos na sintaxe expressiva contígua que denota a presença de Rebecca em ambas as narrativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

BAPTISTA, André. *Funções da música no cinema - Contribuições para a elaboração de estratégias composicionais*. Dissertação de Mestrado (Música e

Tecnologia). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/ Escola de Música, 2007.

CHION, Michel. *La audiovisión - Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A, 1994.

_____. *La musique au cinéma*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1995.

COHEN, Annabel J. *Music as a Source of Emotion in Film*. New York: Oxford University Press, 2001.

DU MAURIER, Daphne. *Rebecca*. New York: The Modern Library, 1943.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies, Narrative Film Music*. Indiana: Indiana University Press, 1987.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Lauro Antônio e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes (Elementos de estética comparada)*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto. São Paulo; Cultrix, 1982.

SULLIVAN, Jack. *Hitchcock's music*. Yale University Press, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.