

A Propósito do Centenário de Hitchcock em 1999

José-Augusto França
Universidade Nova de Lisboa

Hitchcock nasceu em Agosto de 1899, tinha o próprio cinematógrafo quatro anos, e aos nove anos de idade pode ver os primeiros Griffith e aos quinze os primeiros Chaplins, podendo aos vinte e sete realizar os seus primeiros filmes (mudos) e, logo um ano depois, "The Lodger" – "o primeiro verdadeiro Hitchcock", Hitchcock "dixit". Mais um ano passado, foi "Blackmail", primeiro filme sonoro, ou meio sonoro.

Desde então foram várias dezenas, em Inglaterra e, logo desde 1940, em Hollywood, depois de "The Lady vanishes" e de "Jamaica Inn", "Rebecca" com Laurence Olivier, como pareceu acertado ao argumento adaptado, britânico de nascença. Como britânica poderá dizer-se toda a sua obra, levando no gosto uma realidade nacional sempre referida em histórias americanas transparentes que na América se passavam (ou não) por comodidade industrial. Discutível propósito este – mas bem importante para a abordagem necessária de um realismo cinematográfico cuja pátria nem sempre é a que parece ser.

Britânico então, Alfred Hitchcock, mesmo possivelmente "knithed" (se tal foi o seu caso biográfico - como bem deveria ser), os Estados Unidos foram-lhe apenas o lugar onde ganhar industrialmente a vida, com a dose de humor e de distância (que ao humor compete essencialmente) que naturalmente confessava, declarando a sua permanente intenção de preencher o ecrã estendido diante das filas de cadeiras que era igualmente necessário encher...

Que dados não nos oferece Hitchcock a uma reflexão sobre este fenómeno social por via estética que é o cinema! E poderemos mesmo dizer que mais do que qualquer outro realizador, sem protestos e ainda menos revoltas que tantos outros nos atiram à cara de espectadores que necessariamente somos, por ingratidão, deles e nossa... Esta humorosa, às vezes irónica e às vezes cínica aceitação das condições de produção industrial e financeira da sua arte, mais do que qualquer outra atitude, revela (ou denuncia) a real essência do cinema, na sua "justa razão" se divertindo o realizador como bom e necessário profissional. Até ao ponto de utilizar, quer em segundo grau discreto quer fazendo melhor por demonstração e gozo, modas hollywoodenses de psicanálise ao fim da guerra ("Spelbound", 1945) e todas as outras modas e ocasiões do seu longo tempo de ofício – espionite, terroriste, cinema policial em realismo "negro", tribunalite, reliquiosite, psicologite, até de neo-realismo humano num salva-vidas argumentado por Steinbeck ("Lifeboat", 1943). Ou de "efeitos especiais", de "Spelbound", ou de "Vertigo"...

Por detrás de todo este leque de temas de agrado certo e sucessivo estando sempre a própria "razão" do realizador bem contratado por seus desejados resultados de arte e bilheteira.

Não é este texto um estudo original ou sequer histórico sobre Hitchcock, que muitos outros cinéfilos poderão fazer melhor e mais pacientemente do que eu, neste ano centenário. Hitchcockiano sou, em excelente companhia dos críticos franceses da minha geração dos "Cahiers du Cinema", o Truffaut e o Rohmer, que descobriram, na sua arte "americana", uma originalidade profunda que à "nova vaga" dos anos 60 convinha, como se sabe. Acho que desde "The Lodger" e de "Blackmail", ou "The Skin Game", tão dramaticamente correcto segundo Galsworth (1931), fui vendo e revendo, várias vezes até, a sua imensa filmografia, e acho também que como nenhuma outra, na sua abundância. Terá sido em "The Lady vanishes" que, pela primeira vez, vi passar, de perfil, o vulto do realizador, padre na ocasião – assinatura divertida ou "porte-bonheur" de uma obra em cumplicidade absolutamente necessária? (dizem os especialistas que já passara em "The Lodger", mas não me lembro). Vi-o passar depois, filme a filme, espreitando sempre a sua presença como em quadros antigos se procurava o pintor. Quer isso dizer que o realizador, auto-retratando-se, se assume como autor, sem de outro modo o declarar, como fazem outros que, porém, não se retratam assim – nesta espécie de inocência maliciosa mais de boa disposição que de ironia, por de tal nunca precisar na comodidade da sua carreira que tudo viu e deu a ver.

Que ele seja aqui, em seu centenário, bom pretexto de reflexões, pensando nos tantos que nele se inspiraram, Hitchcockeanamente, "perseguição" a "perseguição", por mais fácil de imitar, mas também porque, na dinâmica desejada da própria animação cinematográfica, a "corrida" das personagens vinha desde sempre, a pé ou nos automóveis também recentes então. A ela sacrificou o nosso realizador pioneiro, por divertimento essencial que (não o esqueçamos) vinha também da boa tradição do "vaudeville", quando dava para rir, ou do "melodrama", quando se tratava de angústias. Que de mais "à Hitchcock" que "O Terceiro Homem" do seu compatriota Carol Reed, em adicionada inspiração metafísica? – ou que o último Kubrick de agora mesmo, o "Eyes wide Shut"? Isso explicará, em parte o erro de apreciação dos "Cahiers" quando a sua avassaladora publicidade compensa a mediocridade da manufatura com outros ingredientes de um erotismo mal vivido (e como não, com Tom Cruise?), até ao sadismo de pacotilha incrível da missa negra! (Oh Pasolini de "Sodoma" e de "Saló", oh Borowczyk com seus "Contos Imorais"!...).

Disse erotismo? Que de mais erótico (conceito mais necessariamente mental que anatómico) do que a cena dos "Thirth-Nine Steps" em que Madeleine Carroll descalça as meias molhadas, com a mão presa por algemas à de um Robert Donnat, assim obrigado a roçar as pernas da involuntária companheira, num longo e leve gesto que mais voluntário vai sendo?... E a imagem final, do par reconciliado,

visto de costas, num grande plano das mãos já soltas com a presença das algemas penduradas - não será ela a que Aldo Kírou descobriu como imagem maior do seu "Erotism au cinema" dando-a (por carência de informação) como extraída de um filme desconhecido? Igual é, pelo menos...

Pai de família com seus fantasmas, Hitchcock pregava-os, porém, como borboletas de colecionador, com seu brilho palpitante e breve, para a memória possível dos seus espectadores. E as duas imagens do mesmo filme de 1935, prelúdio e final de um amor-desejo, ficam necessariamente na história (ou na outra história) do cinema, como pontos de luminosa referência que de cada vez se acendem. Como não dá-las em troca de esfregas e cópulas que do cinema "porno" passaram a mais considerável e corrente produção? Como então também o nu mal apercebido da Heddy ainda não Lamar, na sua Tchecoslováquia de origem, muito antes da falsa naturalidade "voyeuse" que vai da cama à retrete, para gáudio do espectador comercial. Nus em Hitchcock são impossíveis, não por efeito do código Hayes em suas medidas então censórias, mas porque, na própria economia dos filmes, eles não eram necessários - ou antes pelo contrário. Como imaginar a Grace Kelly despir-se no quarto do noivo Stewart de perna estendida em gesso? Nada tal adiantaria à tensão das suas relações elegantes... A palavra vem, mundanamente, mas a sua categoria tem uma função maior, da maneira de ser de todas as personagens hitchcockeanas, em comédia ou drama que se encontrem - e só por isso a cumplicidade pode estabelecer-se com o espectador a ela não forçado mas delicadamente convidado. Os contos de Hitchcock não são nunca contos do vigário: nenhuma armadilha nos prende, por habilidade mecânica profissional e comercial, antes somos conduzidos por nossa própria curiosidade e dela sempre responsáveis. O que acontece na história que nos é contada passa a ser, rapidamente, história nossa, em cumplicidade com as suas personagens: a distância do espetáculo anula-se nos acontecimentos. Mas sem se anular, que o realizador, passeando-se entre elas (e nós), estabelece as devidas distâncias, pontuando os espaços da ficção.

É certo que com muitos outros realizadores assim sucede, mas já que Hitchcock nos serve de pretexto, nele melhor podemos deter as nossas observações, por variedade dos elementos que nos são oferecidos. E, já que falámos nos "Trinta e Nove Degraus", e que os tenho presentes, diante de mim, em imagens, paremos na anatomia deste filme que, como se sabe, é uma das obras-primas do realizador, e como clássico conta da sua filmografia. É certo que Robert Donnat, apreciável embora, não tem o talento de James Stewart, de Cary Grant ou de Henry Fonda. É um tanto Ray Nilland, ou situa-se entre ele e Joseph Cotten, para referirmos vedetas da sua fase americana. A Madeleine Carroll está bem, e todos os outros são comparsas - como o desopilante par de cómicos caixeiros viajantes de cintas e espartilhos que exibem a mercadoria no compartimento do comboio em que Donnat foge. Estão ali para pontuar britanicamente (como em "Uma Mulher

Desaparece") um quotidiano de hábitos e interesses fechados ao mundo e aos outros, em discreta, mas radical indiferença de boa educação, pequeno-burguesa no caso, ou mais acima, até esferas oficiais da Scotland Yard, que também, de relance, passam no filme. No caso deles, a exibição das peças anima o olhar escandalizado de um padre que desembarca... Simples apontamento.

Mas vamos ao princípio da história: no "Palladium", o "music-hall" popular da época – e é uma esplêndida cena de costumes "cockney", em gostos semanais de antes da televisão. É uma das tradições do teatro londrino, com seus números sucessivos e seus aplausos ou doestos de uma plateia exigente e versátil e, sobretudo, inesperada, movida por uma piada lançada para o ar, por um assobio, por pequenos movimentos de multidão, zaragatas breves, no meio de boas gargalhadas de prazer e apreço pelos números que venham. É a um número destes que assistimos na primeira sequência: Um Mister Memory capaz de decorar cinquenta novos factos por dia, armazenando tudo para debitar, com precisão sonambúlica, às perguntas que lhe façam, campeonatos de cricket, distâncias quilométricas (em "miles" naturalmente) – que não a idade de Mae West que, por discricção, o actor não revela idade de "ladies", graça de segundo grau que tem referência histórica no próprio cinema popular.

Porquê este número, mais tarde o saberemos, embora na lembrança nos fique a dúvida. Porquê um "gentleman" canadiano (porquê canadiano?) vem assistir, descendo da sua "Portland Place" aristocrática a um tal espectáculo, pode ficar sem resposta, por simpatia nossa. Preciso porém, isso é, para a economia da história, que não para a sua verosimilhança – o que é de outra ordem de ideias. Dois tiros soam no meio de uma escaramuça que, em tal meio, facilmente nasce e se propaga, ninguém sabe ou quer saber porquê; os tiros geram, porém, pânico e saída célere de espectadores. Saindo também, o canadiano é abordado por uma dama, igualmente mal inserta no ambiente, que pergunta se pode acompanhá-lo. Boa ventura da noite? Tem imediatamente ar disso, mas a dama não, e levando-a ele para casa de "bus", o que não corresponde ao curso habitual de tais coisas. (Ah! se o condutor fosse o próprio Hitchcock! Atentei bem, mas não era...) Chegam ao apartamento, ela tem fome, ele está provisoriamente instalado, os móveis ainda cobertos de panos, no frigorífico uma dose de peixe que a dama devora com uma discricção bem educada. Nenhum sinal erótico, sequer quando ela corre as cortinas. A explicação que dá é a estar a ser perseguida (dois homens vigiam a casa, no meio da rua, como o canadiano constata), e ter sido ela quem, para criar a confusão no "Palladium", deu os tiros, com isso conseguindo fugir aos perseguidores que ali a tinham quase apanhado. Lógica a situação nos seus pormenores, embora não na sua totalidade - que por eles é porém hitchcochianamente absorvida.

Porquê a perseguição? Porquê ela, agente secreto "free lance", descobriu uma terrível conspiração contra a Inglaterra, com roubo de documentos confidenciais de defesa: é o projecto dos "Trinta e Nove Degraus". (O porquê do

nome do "gang" não nos é dito - nem será, mas que importa?). Ela conta ir até a Escócia para procurar um homem que está na raiz da espionagem, e a quem falta uma falange no dedo mínimo; habita ele em certo lugar – que a dama sublinha num mapa da região que lhe cai da mão, quando, alta noite, vem ter com o hospedeiro à cama, mas morrendo já de morte violenta. (Saberemos, por notícia de jornal, ser uma facada nas costas como se fosse notícia exterior, sem importância). Evidente assassinato – jamais saberemos como nem realmente por quem, porque os dois perseguidores continuam na rua, à espreita. À espreita que só pode ser de Donnat, e então, num golpe de humor, ele convence um distribuidor matutino de leite a emprestar-lhe a bata branca e o boné e a própria carroça, para sair disfarçado e escapar aos dois homens. A razão de tal necessidade é, não ter um cadáver em casa (disse-lho, mas o leiteiro não acreditou), mas sair de um encontro galante e ter, em espera, o marido e o irmão da dama. Razão imediata da colaboração machista obtida. Boa partida e boa observação...

Foge o canadiano, e toma o comboio para a Escócia. Inverosímil, sim, mas "benne trovato" se diria, na economia do argumento. É no compartimento que, dos dois viajantes, lendo-lhes o jornal (bem rapidamente informado pela parangona de primeira página!), sabe do assassinato e do cadáver descoberto e da suspeita que sobre si pende, com a polícia no seu encalço. Da morte e da descoberta do corpo soubemos nós, num relance de dois segundos nos 81 minutos do filme, ouvindo o grito da mulher-a-dias (como nos anos 30 se dizia) que, abrindo a porta do apartamento, dá com o cadáver – grito que genialmente se encadeia com o apito da máquina do comboio entrando num túnel e onde Donnat tem que se haver com a perseguição agora contra ele movida pelos seguidores da dama que víamos chegar atrasados à partida do comboio, e que a própria polícia, alertada (como, imagine-se, ou antes acredite-se), substitui nos corredores das carruagens. E é fugindo-lhes que Donnat entra de surpresa num compartimento e deita-se sobre Madeleine Carrol num beijo profundo a que ela mal resiste – mas vingando-se logo a seguir, quando o denuncia aos polícias que chegam e lhe fazem uma pergunta inocente, já que um cavalheiro amoroso não oferecia suspeita. E ele vê-se obrigado a fugir de um salto para fora da carruagem, atravessando então a composição uma bela ponte de ferro, bem recortada na paisagem já escocesa.

A perseguição é difícil, ele esconde-se na armação, o comboio que, por sinal de alarme, se detivera, não pode legalmente permanecer sobre a ponte, põe-se em marcha – e Donnat também, procurando abrigo numa pequena quinta, onde lhe indicam o caminho, próximo, da localidade em que conta encontrar a referência da dama assassinada. Mas a noite, no abrigo oferecido e pago, é difícil porque a polícia chega de automóvel, e o fazendeiro, avaro e roído de ciúmes da jovem esposa infeliz, e contando com prêmio, denuncia-o. Foge mais uma vez o canadiano, levando um sobretudo do velho que a mulher lhe dá por disfarce; e, escapando-se, chega à casa que busca - sem saber que vai cair em mãos inimigas.

Gente de qualidade e jerarquia, um "gentleman farmer" o recebe e se dá a conhecer pela falangeta cortada. Nada a fazer para a sua defesa, Donnat assume, em excelente diálogo "british", a situação que se termina por um cavalheiresco convite ao suicídio, ou, em negativa sua, por uma bala que o prostra, na sala, saindo o dono da casa para o jantar familiar. E ele também, pelo a que a seguir vemos, sequer ferido porque a bala alojara-se no coração de uma Bíblia que o seu pio denunciante tinha no bolso do sobretudo roubado. Utilidade do livro santo – comenta o chefe de polícia local aonde ele vai dar conta dos acontecimentos. E que, afinal, não o acredita, entregando-o, já de noite, a guardas, a que mais uma vez Donnat escapa, saltando pela janela – e refugiando-se numa sessão pública de propaganda política em que é tomado por um orador esperado, herói da guerra, e assim obrigado a discurso. Debita lugares comuns de qualquer retórica provincial, a ver como escapar – quando chega a mulher do comboio que o reconhece e de novo denuncia à polícia entretanto chegada, no acaso das suas buscas. Levado discretamente de automóvel para um posto policial mais distante, a jovem é obrigada a acompanhá-lo para declarações, por estranho que pareça – e é, porque se trata de falsos polícias, dos que desde Londres o seguiam, apaniguados do espião do dedo cortado. E, parado o carro no meio de um rebanho de carneiros, os dois prisioneiros são ligados por uma algema comum, enquanto os guardas saem para arrear os animais. Nisso Donnat pode fugir, arrastando a mulher com ele, por obrigação da algema – numa noite escura, em paisagem expressionista onde os perseguidores se perdem, vencidos a soco.

Nova sequência leva o casal fugitivo a uma hospedaria onde, com a simpática cumplicidade da estalajadeira, obtém o único quarto aberto, amantes secretos, como ele confessa – com isso ganhando, sentimentalmente, uma falsa informação dada pelos hospedeiros quando os perseguidores aparecem. Um telefonema destes para o criminoso patrão, que Madeleine Carroll surpreende, dá finalmente à jovem a convicção que o seu par lhe falara verdade, nas explicações que tentara, para a acalmar e solicitar ajuda – e é uma nova situação para ele e para os dois. Entretanto, obrigada a deitar-se ao lado do fugitivo no único leito, ela aproveitara-se do sono dele, estafado de tanta peripécia, para conseguir libertar a própria mão das algemas que forçadamente os ligara; e foi, ao pensar em fugir sozinha, que tomou conhecimento da realidade dos factos, prontificando-se então a ajudar o companheiro. Isso faz, procurando os cavalheiros da Scotland Yard que nada descobrem de anormal, qualquer falta de documentos secretos de que seria questão. Mas Donnat pela conversa telefónica que Madeleine lhe comunicara, tem uma ideia – que será a boa solução de todo o imbróglio, um "Da Capo" de argumento que assim se perfaz ou se resolve perfeitamente. E a última sequência volta a passar-se no "Palladium", onde o mesmo número de Mister Memory se exhibe. O actor deve partir depois em viagem, levando na prodigiosa memória o segredo de Estado que lhe fora dado a decorar, com suas fórmulas tecnológicas; o

homem do dedo cortado está num camarote para lhe vigiar a partida. Quando, entre várias perguntas do público, Donnat lhe põe a questão provocatória do que são os "39 degraus" – ele responde passivamente, denunciando a existência do grupo de espionagem. O que não parece possível, mas necessário, sim, porque o espião o abate a tiro, do seu camarote, sendo preso a seguir – porque a polícia cedera finalmente aos argumentos do canadiano que assiste à cena, com a companheira ao lado, a qual lhe garante a intervenção policial que trouxera com ela. Como várias vezes acontece em Hitchcock, em teatros finais... Moribundo, Mister Memory debita as fórmulas que decorara para transmitir, e que com ele morrem – é então que Donnat e Madeleine se dão as mãos, a direita dele, com as algemas ainda penduradas (que tudo se passara em tão curto espaço de tempo), e a esquerda dela, num grande plano iluminado em Íris, ou quase, numa figura retórica que da Íris decorre. Ponto final na sua própria perspectiva fotográfica, sinal de um "happy end" que a toda a aventura deve convir, menos por moral da história que por comodidade dela, na sua economia própria, na verosimilhança do seu próprio dinamismo. Quer isto dizer que a história contada segue o seu caminho, com a irrealidade cativa de toda a ficção - através de cem pormenores, esses, sim, reais ou realistas e cada um deles tratado e defendido na sua lógica interna. Cena a cena, sequência a sequência, a verosimilhança (a verosimilidade) de cada uma delas se resolve, enquanto a totalidade se representa numa lógica sem empecilhos, de poder ou não ser assim. Aí o humor de Hitchcock se define num estado de graça, para além das graças que faça: os espartilhos e cintas dos caixeiros viajantes, as piadas do "Palladium", o velho casal de hoteleiros, a reunião política, o marido ciumento. Esta radical distinção entre as unidades realistas do discurso ficcional e a estrutura que magicamente se processa – não será ela a própria definição do hitchcockismo? Onde outros se embarçam, Hitchcock liberta-se...

Porquê um canadiano, como o assassinato à faca, de que modo pode ele sair da casa do espião (dado por morto? Não...), porquê a Carroll há de vir ao "metting", como a fuga do casal na noite, ou a dele saltando da janela do comissariado - seriam assim possíveis? Como os documentos secretos foram dados ler ao actor-memória, porquê o mata o espião, condenando-se a ser apanhado? Nenhuma resposta ante a necessidade abstracta de tais peripécias. E quem é mesmo este Donnat, capaz de tais acções que implicam faculdade de decisão e físicas, ou uma experiência de vida que não a que, em elegância burguesa de viajante, mostra?...

Não cuida Hitchcock de tais coisas que minimiza - pretor ou demiurgo de toda a história que tem visível prazer em contar. E se não a assina com a sua própria travessia de uma imagem, logo depois passará a fazê-lo... E então, reconhecendo-o, reconhecem-se entre si os seus admiradores, que somos todos nós, desde o início do filme à espera de tal brevíssimo e privilegiado momento... O tio Hitchcock tem milhares de sobrinhos na história do cinema – e é o único a tê-

los... E nisso ele se apropria da essência desta arte que viu nascer e durante meio século acompanhou, à distância desejada.

Expressionista nas noites do "Lodger"? Efeitos especiais surrealistas (oh Dalí!) no "Spellbound", ou na queda no vazio de "Vertigo", ou no voejar catastrófico dos pássaros aziagos, não falando em sobreposições e "fondus" comuns à linguagem de então? Ou a sequência (quase) única da "Corda" (e os seus "zooms"), com a câmara seguindo as personagens que era preciso seguir, em seus gestos e falas, como um espectador as selecciona num palco de teatro, sem fechar os olhos entre os enquadramentos que a sua visão faz?... Assim, pelo olhar, um espaço contínuo se gera, com a sua submissão temporal. São outras tantas figuras e habilidades a que o realizador pode entregar-se por desfastio, ao serviço da história que conta com seres na manipulação. Como ingrediente ou "lien" básico, está o humor que é sempre, psicologicamente, a melhor garantia de cumplicidade, por estado de espírito.

O famoso "suspense" do realizador é, ele, uma mecânica intelectual não despida de prazer na sua prática, bem entendida, ou bem vista, mas para além dessa qualidade imediatamente identificável, e que por jeito de argumento bem pode imitar-se, como tem muitas vezes acontecido na produção seguinte de uma indústria que vive, fatalmente ou economicamente, da repetição de receitas de agrado certo – está o seu inimitável e pessoalíssimo "humor". Britânico, entenda-se, por natureza, e toda uma fase de produção inglesa dos anos 50 dele se serviu, com maior ou menor empenho, e sucesso mitigado fora das ilhas nacionais, nomeadamente em França, cuja crítica cinematográfica jamais o assumiu ou, sequer, aceitou, na ponta da pena reprovadora.... Mas quando os seus novos e melhores praticantes, o recebiam, com entusiasmo eufórico, das mãos do Hitchcock americano – que jamais em Hollywood se separou do seu estilo, estado de espírito em calma sustentação. Várias razões podem explicar o fenómeno, em cruzamentos culturais e na estratégia da "nova vaga" de pensamento cinematográfico, em que o humor ia contar, depois do jogo preverteano dos dois irmãos poetas de um "Drôle de Drame" mal vivido, vinte anos atrás.

E não será pelo humor que a culpabilidade pode assumir-se na distância desejada e sem complacência posta nas relações entre personagens? O jogo de reflexos que a ironia implica, em descarga de responsabilidade (dá-se a outrem como sendo um bem, o mal que nele se denuncia assim, indirectamente; ou, mais classicamente, e na origem filosófica do comportamento, leva-se o outro à confissão por contradição das respostas manipuladas), tem no humor uma situação oposta, por posição permanentemente afirmativa, jamais interrogativa – e gratuita em primeira instância de intenção, pelo menos. O que em humor se faz, ignorando todo o absurdo desse fazer e do seu resultado, cria uma situação em si, sem julgamento porque sem comparação com qualquer padrão optimal de comportamento.

Hitchcock encerra as suas personagens num destino próprio antes de as passar a um discurso comum: a culpabilidade, como tema essencial e recorrente da sua obra, pode assim (ou deve) apresentar-se como maneira de falsa culpabilidade. Ou não será falsa toda ela – menos interessando o verdadeiro culpado que o erro que, provocado embora, é a realidade do jogo e do prazer do realizador? Na verdade, tanto faz a culpa como a inocência, e a inverosimilhança global da aventura exprime isso mesmo. Ou, em mais lato sentido, a própria categoria da ficção. Sua necessidade e sua fatalidade para quem, como Hitchcock, se situa fora das coisas e dos sentimentos e, mais ainda, das personagens, ou seja das pessoas, desta humanidade que se recusa a tomar a sério. Ou que toma "em humor"...

O falso culpado, na mecânica da sua aventura, ou da aventura que lhe acontece, é perseguido – e a perseguição é o processo temático principal destas obras, ou desta obra inteira. Falsa perseguição, ao fim e ao cabo, porque só a sua funcionalidade conta, razão do argumento – destes noventa minutos (em média) assim encadeados, de uma maneira ou de outra, com o atropelo que a montagem não procura (ou não precisa de) corrigir. Nenhuma correcção intervém na definição do estilo hitchcockeano – ou seria contraditória para com o jogo tranquilamente jogado, sem "repentirs" fáceis. Ou, por assim mais gravemente dizer, desonrosos.

Que o herói do "Lodger", dos "39 degraus", do "Caso Paradine", do "To catch a thief", ou próprio "Wrong man", ou deste prodigioso "North by Northwest", repetido de encarnação em encarnação, seja inocente de toda a culpa imputada, ou que sejam mesmo culpados os protagonistas de outras tantas histórias, desde o começo desvendados (se não pelas outras personagens, pelo espectador), como o de "Shadow of a doubt" (e aí com o contraponto de um inocente acusado), ou de "Notorius", ou da "Corda", ou dos "Strangers in a train", onde o outro é mesmo um dos inocentes inculcados - que importa? Ou até os três culposos às voltas com um não crime que vitimou o "Harry", que será, em confusão de linhas de culpa, a mais extraordinária (e sintética) proposta do realizador que saltou de júbilo sobre um romance sequer secundário... O problema é sempre o mesmo: idêntica ou indiferente a culpa e a inocência, que só contam, enquanto divertimento, para a satisfação do "happy end" desejado, pelo tácito contrato estabelecido entre o realizador e o espectador, com produtor interposto, na realidade da indústria em que Hitchcock tranquilamente se insere, e que sem ele não poderia existir.

Que nisso se imiscuem angústias e terrores de "suspense", faz parte do jogo necessitado, droga mais ou menos mansa que todo o espectáculo por natureza consome, "circes" a par do pão que as sociedades convenientemente fornecem para a paz geral dos costumes e dos espíritos. O "suspense" que em tempo (ou "durée"), se opõe à curta mecânica da "surprize" ou do "shock". Que nisso se incluía também o divertimento do próprio realizador, nada mais moral, para que cada qual tenha direito ao seu prazer. Queres "suspense"? Ora toma! - e longe de o esconder em profundas teses, Hitchcock declara-o nas famosas entrevistas de Truffaut que, agora

mesmo, em comemoração do centenário, foram dadas a conhecer integralmente, em gravação inesperadamente descoberta, na sua voz lenta, grossa e gorda, cortesmente pausada, pela rádio francesa, em vinte e cinco programas diários de meia-hora cada - a trinta e sete anos de distância... Ou de divertida distância, que vem do ano da realização do mais terrível filme que fez, estes "Birds" de 1962, parábola que do nada vem e no nada termina. Como se nada entretanto acontecesse, ou só em pesadelo.

Este nada, que a ficção preenche e substitui, é o espaço do "entertainment" que Hitchcock reivindica e faz seu, na ausência de qualquer intenção moralizadora em mensagem social, política e ainda menos religiosa. Como se pintasse flores, diz ele também, e nessa aproximação de similares declarações dos pintores impressionistas há que entender uma valorização do seu cinema que correu paralela (e produzida pelo mesmo pensamento crítico parisiense dos anos 60, sediado nos "Cahiers du Cinéma") ao elogio de Renoir seu contemporâneo. Ambos a propósito de uma produção americana em que os próprios valores culturais originais dos dois realizadores não se tinham perdido, e antes exaltado. Que de mais impressionista, como visão pictural, que as lindas paisagens outonais de "Trouble with Harry"? Que naturalmente farão reparar no Renoir de "The River" – de "partie de campagne" em "partie de campagne"...

A comparação possível entre os dois realizadores não se deteria aqui, se fosse caso disso – mas num ponto ela pode ser registada, que é a narração feita em fantasia criativa, na verdade retida por uma perfeita exigência profissional. Que não possam organizar-se assim nos detalhes mostrados, não impede qualquer dos dois criadores de prosseguir a lógica mágica dos seus filmes, na certeza de que a vida é uma comédia, mais ácida, decerto, no grande Renoir da "Règle du Jeu" (mas já não no não menos grande da "Carrosse d'or", e de "Elena et les Hommes", com a Bergman, atriz também de Hitchcock, por duas vezes em que a gente humana melancolicamente se entrega ao tempo que passa), mais desembaraçadamente divertida nas peripécias insólitas e jamais falhadas de Hitchcock. Mas comparáveis, decerto, os dois amigos de Truffaut numa campanha crítica que deu nova definição ao cinema na segunda metade do século – e fixou, sem dúvida, uma situação de após a sua mitologia social, feita à força de astros e divas que catalisavam, antes, a acção ficcional através do mundo, em seus pólos franco-alemão e americano.

Aí residirá a importância maior de Hitchcock (e de Renoir), vindo da primeira metade do cinema e do segundo quartel do século, vogando em pleno banho mitográfico - e até, uma vez ou outra, usando actores como tal instituídos, como Marlène Dietrich (mas ela é inútil no "Stage Frigt", em 1950 – no ano final do meio-século, digamos, para precisão, e supondo-lhe apropriada significação), ou como Laurence Olivier e Ingrid Bergman cujo estatuto medeou sempre por talento cénico, entre o tenebroso e o "charme", passíveis ambos de aplicações outras. Os seus actores favoritos e mais usuais são, pelo contrário, personagens "passe-

partout" de Hollywood nas suas admiráveis capacidades de adaptação sobre um fundo identificável que garante um necessário interesse de bilheteira. São os casos de Cary Grant, de Peck, de Cotten, sobretudo de Stjuart e de Fonda, por mais aprofundamento mecânico ou psicológico – nenhum deles, porém, se impondo como encarnação de valores ou sonhos de projecção, a que o cinema tanto convidara, suscitando-nos os próprios e básicos desejos; tal teria sido, por exemplo, o caso de Clark Gable que nunca trabalhou com Hitchcock, é possível que por razões contratuais de produção (como pode ser investigado), mas cuja ausência do seu naipe de intérpretes não deixará por isso de assinalar. Como o Gabin nos Estados Unidos, ou como a Garbo. Não poderia o realizador ilustre obtê-los, se tal desejasse? – mas para fazer o quê, com eles, no quadro da sua obra pessoal? Quanto a duas actrizes que preferiu, a Grace Kelly e a Kim Novac, elas representam com a maior evidência (também de falta de talento cénico) a não representatividade de algo que pudesse ultrapassar o projecto do realizador, e, assim, matéria plasmável para o bom andamento da história, "fares-valoir" mais ou menos passivos e louros.

O cinema de Hitchcock assim recusa um comportamento que entre-as-duas-guerras se processou cultural, ou seja (por integração de elementos e valores) socialmente, garantindo desse modo uma perenidade atemporalmente clássica, como deve dizer-se.

Desse modo a arte do realizador britânico situa-se fora da modernidade legitimamente atribuída a outras criações – que em meados do século (e antes da "Nouvelle Vague" não só francesa) tinha como elemento maior, senão determinante, Orson Welles (darei que o de "Othelo", mais exactamente, em 1952), numa equação mais ou menos matemática que se imaginasse (e imaginada foi em 1958 - hoje curiosidade especulativa em seu tempo de reflexão crítica...) para tal modernidade. Nela, importa reparar que não cabia Hitchcock - nem podia caber, não, obviamente por falta de admiração ou apreço matemático improvisado, mas porque o seu caso era outro, ou de outra categoria. Renoir, sim, digamos que cabia, (ou devia caber) porque a sua narratividade ocorrente, marcava já uma situação charneira para um "tempo cinematográfico" que se arredava da mecânica rítmica do campo-contracampo a pontuar os espaços. A sua maneira de recortar o discurso (se a compararmos à de René Chair ou de Carné, como autoridades maiores do cinema francês desse momento) amortece-se numa fluidez que se diria "impressionista" e não só por referência histórica da formação do realizador, em seu gosto visual.

Hitchcock encontrava-se então não para além, mas por fora dessa situação, e bem alheio a tal preocupação: ele vinha da aprendizagem de um cinema aprendido na fractura do "découpage" que na "moviola" se decidia, com portentosa conquista de narratividade, em tempos-espaços paralelos ou recuados e avançados, apelando para uma ginástica de percepção que era inteiramente nova na experiência visual do Ocidente (ou desde que o universo narrativo gótico fora

domesticado pela teatralidade das cenas renascentistas, tomadas como progresso de representação sintetizadora) – e era, em si própria, a inteira proposta do cinematógrafo, para os seus contemporâneos. Nascido nessa experiência, o realizador aperfeiçoou-a com a naturalidade de um "gentleman", em seu país, primeiro, na antiga colônia dele, depois, certo de que um "british" estaria sempre em sua casa, em qualquer parte do mundo... E dela não precisou jamais de sair, em buscas ditas de vanguarda.

Pode chamar-se tal posição de pós-moderna, se tal etiqueta responde a uma categoria de geometria variável por variados interesses e equívocos. No caso, trata-se de uma posição pessoal e intransmissível, com marca de fabrico própria – e mesmo facciosa assinatura de autor. Como se dest'arte patenteasse ele o seu irreduzível individualismo, e a sua incontornável distância do mundo só feito de histórias para contar. Lembrem-se os programas que apresenta na televisão, de sub-produtos vagamente ou aplicadamente inspirados na sua obra, ou outra espécie de prefácios literários. Que isso seja feito para cobrar dividendos da sua celebridade não pode impedir-nos de apreciar a indiferença divertida com que o faz...

Não se dirá que uma nova praxis foi instituída nesta obra, e tal não era o seu propósito, ou antes pelo contrário: ela dá continuidade ao sentido narrativo instalado. Só que o seu sentido próprio é outro, no movimento inacreditável da acção – e só o fazê-la aceitar assim mesmo, a faz saltar dos gonzos da normal e comprovada verosimilhança. "Credo quia absurdum" – e a vitória do realizador é alcançada no prazer da fuga e da perseguição, da culpa e da inocência, da dúvida e do suspense, do "happy end" enfim. Seja na primeira metade seja na segunda metade do século, dentro dos mitos ou após a sua vigência histórica a obra de Hitchcock processa-se igual só a si própria, no que categorialmente deve chamar-se um "estilo". Estético e ético, como os verdadeiros estilos necessariamente são – estilos de vida por seu princípio e seu fim.

Esta pós-modernidade cedo definida, ou "avant-la-lettre" do seu baptismo (mais que do seu entendimento), atravessa com toda a naturalidade (que é a sua) um largo período da história do cinema – e mais se alarga nas frequentes "reprises" de exibição dos filmes, como agora, no privilégio do centenário comemorado, do quadro restrito dos cine-clubes do mundo inteiro à multiplicidade contada em "audimats" das televisões, e pelas imitações confessadas ou (mesmo) ignoradas – o "Eyes wide shut" é exemplo em que deve insistir-se, pelo escândalo marginal levantado...

Entre os dois pólos (que suponho) da história do cinema na sua situação imediatamente sociológica, que são Chaplin e Woody Allen, Hitchcock passa – ou perpassa, culturalmente...

Chaplin foi, é, o mito por excelência do cinema como arte (como Picasso o é da pintura, e Proust o será da literatura, etc., etc.) criando-se ("self-made-myth" foi dito) tinha o cinema quase vinte anos, e levando o seu discurso significativo até ao

termo do seu primeiro meio século (ou nosso meio século XX, por cronologia) com o ponto final, de letal lógica, do "Monsieur Verdoux", em 1948. Desacertos e angústias, esperanças e lirismos, o amor em suma, que podemos então viver, realiza-se na obra portentosa do criador britânico emigrado na América; perfaz-se por nossa necessidade quando chegou o tempo disso, que foi ao termo da segunda guerra mundial, em plena "guerra fria" que, para não levar a outra, mais onerosa, se foi satisfazendo em guerras locais num rosário interminável de ameaças. Que pode o indivíduo, na sua luta e no seu artesanato, fazer por um Deus que inutilmente queira consolá-lo? Um mito morre ou mata-se, perante outro já falecido na indiferença dos tempos... Que mitologia podemos oferecer-nos, depois desse momento suspenso num pátio de prisão, à sombra da guilhotina que, mítica também, exerce um dos seus últimos ofícios, na simpática civilização ocidental? A morte de São Verdoux (se assim podemos chamar-lhe, como tenho suposto), não é, por adequada via cinematográfica, o apagamento do último mito do nosso tempo de entre guerras e ditaduras?

Delas não cuida Woody Allen, desde 1965, quinze anos depois do começo da segunda metade do século – já após os anos 50 que viram nascer e morrer os últimos mitos cinematográficos, em equívoco que lhes foi fatal, e que se chamaram Marilyn e James Dean (senão a B.B. dos mais ingénuos "copains" de antes do Maio de 68). Se Chaplin começou catorze anos após o ano 1 de 1900, para uma carreira de cinquenta e dois anos, quando acabará a de Woody? Em 2019?... Por enquanto, e enquanto não se esgota o século em cujo último terço tanto intervém, o realizador vai sendo, filme a filme, com uma matemática regularidade, o contador de uma história absurda de viver – na América de Nova York, diga-se, e entre judeus, "jew in love" que Ben Hecht descreveu em angustiada e cómica análise, ele que também para Hitchcock trabalhou. A estátua da Liberdade enganou Chaplin, em sequência famosa, porque nela o imigrante punha fé; não engana ela Woody Allen, de fé sequer perdida mas ignorada, nas peripécias da vida e do sexo triste – que nunca assim o foi para Chaplin, em sua crueldade amorosa. Também no amor como tal acreditou miticamente Chaplin, buscando, companheira a companheira, a felicidade a dois. Não, porém, Woody, a quem o jogo sobretudo interessa, não para que finde em sossego, mas para que se complique e renove em drama e comédia. O novo tempo não é de mitos, mas de uma relação entre o possível e o impossível, que nenhum Deus projecta, e mais nenhuma personagem, ou herói assume. Restará a prática do amor envolvendo os dias e o protesto necessário para que nela não intervenha a censura social: "hands off love!" clamaram os surrealistas, quando de perseguições movidas à Chaplin nos anos 30 e a mesma injunção me lembro de ter publicado a propósito de Woody – pondo o retrato de um sobre o retrato do outro, com a legenda famosa pelo meio... Não somos nós todos (e mais ou menos desde que Woody Allen fez o seu primeiro filme) "judeus alemães", no grito de batalha de Maio de 68?...

Hitchcock não: nem amoroso transido ou bastante, nem judeu de pecado. Esposo fiel e pai de família pequena (é certo que a filha única se queixa de mau tratamento no *métier*) trabalhador infatigável, arredando todas as lendas do "show business", tranquilamente engordando sem dietas que lhe tirassem o gosto da vida, e governando-a numa emigração quando a guerra assentou, não pondo o problema de regressar em torna-viagem que o progresso da indústria cinematográfica inglesa do após guerra parecia possibilitar, Hitchcock não tem outra carreira que aquela que profissionalmente criou e quis. Ele encontra-se, assim, entre duas posições que não lhe dizem respeito – e se aqui mesmo dessa maneira aparece, digamos que é por simples pretexto que ele nos oferece com esta maneira de fazer cem anos de idade. Quatro menos que o cinematógrafo, diferença que entre nós não deve contar...

E, depois, há a própria categoria do "humour", elemento mais do que ingrediente da obra hitchcockiana. Se a ironia, por natureza, pede resposta, no equívoco estabelecido e denunciado, o humor não tem resposta possível, afirmativo e absoluto que é, no mundo absurdo da não-relação. Entende-se ou não, aceita-se ou repele-se, o destinatário (o espectador, no caso) nada tem a acrescentar ao choque recebido, por evidência dele. Não é essa a situação de Chaplin, nos seus "gags" que vêm do domínio dos "slapsticks" de Mack Sennet e do "music-hall" londrino (que, para o Hitchcock inglês, ainda é lugar onde, por necessidade de argumento, e depois se torna em teatro de concerto, à espera, também – "suspense"! – do acorde detonante), nem a situação de Woody Allen, nos seus diálogos de um teatro "intelectual" de carácter nostálgico no seu processo lógico – cujo apreço passou a correr paralelamente (mais uma vez através de Truffaut) ao do cine-teatro de Sacha Guitry, para não falar do perfeito "huis-clos" de Eric Rohmer, tão seu concorrente francês, por via clássica de Mme. de La Fayette-Benjamin Constant-Colette...

"Humour", "suspense", as suas dificuldades de segundo grau intelectual só Hitchcock conseguiu polarizá-las. Não é ele "o cineasta mais acessível a todos os públicos, pela simplicidade e a clareza do seu trabalho"? Isso com "a excelência com que filma as relações mais subtis entre os seres" – como o jovem Truffaut acrescentou, em ambas as observações desejando definir o cinema que começara já a realizar... Um cinema sem equívocos, "pós-moderno", como a "nouvelle vague" dos seus amigos dos "Cahiers" o foi, numa cultura que conheceu (e como não a inglesa) o "modernismo" de 1910-20.

As formas que Truffaut atribuía, como "inventor" ("dos maiores de toda a história do cinema") a Hitchcock, tem a discrição anti-formalista ou anti-esteticista que o cinema passará a atrair numa política de produção de "efeitos especiais", numa técnica cada vez mais sofisticada. Mas que se enraíza na invenção de "clips" de uma publicidade de cantores de "rock" ou de detergentes – e que desemboca em "guerras de estrelas" de larguíssima bilheteira, "cinema do III milénário" produzido por bonequeiros para públicos de doze anos de idade (mas já isso se dizia do

cinema americano em anos 30 e 40...) como um Georges Lucas já chamado "Leonardo da Vinci do século XX"... Quando as imagens, por sua "virtualidade numérica", "irão ter cada vez menos verdade" – afiança o Institut National du Audiovisuel francês, em constatação passiva. Verdade que, entre Chaplin e Woody Allen, ficcionalmente, Hitchcock realizou, como ninguém...

... Depois de Méliès, evidentemente, que em 1914 destruiu, por desespero, o seu "atelier" – marcando com isso o fim da "Belle Époque", tinha o cinema nove anos de idade e de magia sonhada e perdida...

Jarzé, Outubro de 1999