

Medos privados em lugares públicos (por Túlío Sousa Borges)



A good scare is worth more to a man than good advice.

Edgar Watson Howe

This suspense is terrible. I hope it will last.

Oscar Wilde

Alfred Hitchcock (1889-1980) é, indubitavelmente, um dos grandes do cinema: mestre do suspense (mas também do romance) e dono de apurado senso de humor; popular (e justamente por isso) muito controverso; inimitável, ainda que incessantemente imitado. Britânico em várias acepções da palavra, transformou-se em artista universal, contribuindo mais do que qualquer outro para o desenvolvimento do caráter cosmopolita – porquanto visual – da sétima arte.

Quando cruzou o Atlântico rumo à América, o cineasta já havia rodado alguns de seus melhores filmes, conquistando uma reputação invejável. Nasceu em Leytonstone, Londres, em uma família católica. Sua educação jesuítica no Saint Ignatius College – bem como a severidade do pai, um atacadista de frutas e verduras sem qualquer inclinação artística – acabaria por exercer influência decisiva em sua obra.

Aprendeu o ofício, narrar por meio de imagens, na época do cinema mudo. Formado em engenharia e habilidoso desenhista, iniciou sua carreira como *designer* de títulos na Famous Players – Lasky de Londres, produtora que se tornaria a Paramount. Foi se envolvendo cada vez mais com a produção de filmes do estúdio, acumulando diversas funções. Por lá conheceu Alma Reville, sua esposa e eterna colaboradora. Dirigiria seu primeiro filme, *The Pleasure Garden* (1925), na Alemanha, onde conheceu o Expressionismo, que seria, ao lado do Cinema Soviético, a principal influência em seu estilo de direção. Até 1939, véspera de sua ida a Hollywood, ele viu-se obrigado a recorrer à engenhosidade técnica para driblar o problema dos poucos recursos à sua disposição e transformou-se aos poucos em um mestre.

No *thriller* *The Lodger* (1927), seu terceiro trabalho de direção, ele encontra sua vocação. Trata-se, coincidentemente, da primeira vez que aparece em um dos filmes – “para mobiliar a tela”, conforme dizia. O gérmen de seu estilo está lançado. *Blackmail* (1929) seria o primeiro filme sonoro britânico, além da primeira ocasião em que Hitchcock utilizaria um monumento nacional como palco do clímax – nesse caso, o teto do British Museum. Não obstante, sua experiência será relativamente frustrante até 1934, quando a primeira versão de *The Man Who Knew Too Much* inaugura quatro anos de êxito, marcados por outros cinco filmes que estabeleceriam sua fama como um ótimo diretor de *thrillers*, sobretudo de espionagem.

O mal é presença constante ao longo de sua filmografia. Apesar disso, Hitchcock parece guiar-se antes de qualquer outra coisa pela reação emocional que deseja obter – normalmente uma variação do medo. É um grande manipulador. Daí a importância da montagem, influência soviética, no seu trabalho. Numa entrevista a Peter Bogdanovich, ele comenta: “Sabe, no que me concerne, o conteúdo é secundário em relação ao manejo; o efeito que sou capaz de provocar no público, e não o

assunto.” Conseqüentemente, o que em geral lhe interessa é a existência de uma ameaça, seja ela representada por maus indivíduos ou por um universo amoral.

Com estilo único, Hitchcock constrói um mundo próprio, estranho e perigoso, onde impera a lógica dos pesadelos. O cineasta acaba fazendo as vezes de um demiurgo perverso, que vez por outra lança uma irônica piscadela para o outro lado da tela. Ao mesmo tempo, não passa de um menino assustado que compartilha seus maiores medos.

O diretor tenciona perturbar a sensação de segurança dos espectadores. Segundo Bogdanovich, por exemplo, seus filmes alertam para os perigos da complacência. Um exemplo notável seria *Lifeboat* (1944), que o próprio Hitchcock descreveu como um “microcosmo da guerra”, onde ele contrasta, de maneira magistral, a organização e implacabilidade dos nazistas com a pusilanimidade dos Aliados, estes enfraquecidos por disputas internas. O inimigo é representado pelo capitão de um submarino alemão, um homem relativamente simpático e, exatamente por isso, muito traiçoeiro e duplamente perigoso. Interpretado por Walter Slezak, faz parte de uma extensa e ilustre galeria de memoráveis personagens hitchcockianas.

Há pouco espaço para a vida real nos filmes de Hitchcock, que nunca são tediosos, constituindo, desse modo, formidáveis possibilidades de evasão. *Ennui*, esse tema moderno por excelência, surge como trampolim para o incomum, servindo como parte da motivação dos dois psicopatas de *Rope* (1948) e daquele de *Strangers on a Train* (1951) - filme que sinaliza o início da fase áurea do diretor.

Não nos esqueçamos tampouco do início de *Shadow of a Doubt* (1943), quando se introduz a conexão telepática entre a adolescente Charlie (Teresa Wright) e seu tio de mesmo nome (Joseph Cotten). Entediada pela vida em sua pacata cidade na Califórnia, a jovem invoca emoção e perigo. No já mencionado *Spellbound*, Ingrid Bergman - em desempenho soberbo - é uma psiquiatra aparentemente frígida que acaba se apaixonando por um paciente amnésico suspeito de assassinato. Dr. Petersen dá então lugar a Constance, que decide “fugir com um par de iniciais” - “brincando com uma arma carregada”, no dizer de seu velho mentor.

Na mesma linha, Hitchcock gosta de mostrar pessoas comuns inadvertidamente envolvidas em situações extraordinárias. Tem-se, por exemplo, a clássica trama do homem injustamente acusado, que persegue os verdadeiros malfeitores enquanto tenta escapar da polícia. Em *Saboteur* (1942), por exemplo, a rotina desaparece logo no início do filme, envolta por um mar de chamas, fazendo com que o protagonista, um simples operário, se veja obrigado a empreender uma longa e maravilhosa jornada ao redor dos Estados Unidos para dismantelar uma rede de subversivos.

As mesmas coordenadas são visitadas no simplesmente brilhante *North by Northwest* (1959) - que, como bem observa Truffaut, sintetiza a carreira americana do diretor. Na primeira seqüência do filme, o executivo de publicidade Roger Tornhill (Cary Grant) elabora sua agenda com a secretária enquanto se dirige a um de seus corriqueiros almoços de negócio. A situação, comicamente banal, contrasta marcadamente com o vertiginoso clima dos créditos iniciais, estabelecido, entre outras coisas, pela superlativa trilha sonora de Bernard Herrmann. Ao deixar a secretária, Tornhill percebe que ela não poderá cumprir a tarefa de ligar para a mãe dele, pois esta joga cartas em um apartamento sem telefone. Pouco tempo depois, uma curiosa confusão de identidades irá catapultar o protagonista para o centro de uma aventura kafkiana. Com fina ironia, Hitchcock demonstra que nossos planos podem ser inesperadamente arruinados pelo acaso.

Retomamos aqui um instigante paradoxo¹¹, pois estamos falando de um diretor muito minucioso, que planejava todas as tomadas até os últimos detalhes no período de gestação do filme. Com o tempo, passou a desenvolver *storyboards* para todas as cenas. Utilizava a câmera cirurgicamente, a fim de obter o efeito desejado. Insistia, por exemplo, na importância de não se desperdiçar um *close-up* antes da hora.

Assim, tinha tudo na cabeça antes de chegar ao set; e detestava a filmagem em si, já que nela havia a necessidade de fazer concessões e, assim, a possibilidade de perder o controle da produção.

A partir de um determinado momento, passou a empregar seu inegável talento publicitário para assinar suas realizações. Por meio de breves e notórias aparições nos filmes, verdadeiras *gags*, criou uma *persona* inconfundível, robustecida pelo sucesso da série de televisão *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1965).

Nem sempre conseguia recrutar os atores que desejava, seja porque os mais famosos subestimavam *thrillers* (Gary Cooper declinou o convite para trabalhar em *Foreign Correspondent*, de 1941), seja porque os estúdios lhe impunham outros.

“Atores são como gado”, disse certa vez em um contexto bem específico. E os utilizava como marionetes. Foi-lhe, então, muito desagradável dirigir Montgomery Clift em *I Confess* (1953) e Paul Newman em *Torn Curtain* (1966), já que ambos haviam formado opiniões próprias a respeito dos respectivos filmes. É claro que Hitchcock preferia trabalhar com estrelas, pois provocavam a cumplicidade do público; aproveitava-se da *persona* do astro e a manipulava, subvertendo-a ocasionalmente. Cary Grant, Ingrid Bergman, James Stewart e Janet Leigh são alguns dos principais exemplos. De todo modo, estrelas ou não, atores de Hitchcock sempre parecem sonâmbulos na tela, reforçando a atmosfera onírica de filmes como *Notorious* (1946), *Strangers on a Train* e *Vertigo* (1958) - seu melhor trabalho.

Avesso por temperamento ao imprevisível, Hitchcock sempre cultivou a organização e a limpeza. Comportava-se de maneira conservadora, vestindo quase sempre o mesmo terno e pouco alterando o cardápio de suas refeições. Ademais, evitava confrontações sempre que possível. Quando era entrevistado, dizia invariavelmente as mesmas coisas, demonstrando elevado grau de autoconhecimento. E esse mesmo homem se especializou no ofício de chocar as platéias, provocando sensações que são, em parte, dele próprio. Soube dramatizar muito bem, por exemplo, o medo que sentia não apenas da polícia, mas de outros agentes da lei. Normalmente apresentados como burocratas insensíveis, esses tipos costumam exercer, ao lado dos vilões principais, o papel de antagonistas.

“But then of course, the Law has no sense of drama, has it?” diz Sir John Menier (Herbert Marshall), o protagonista de *Murder!* (1930), que soluciona o crime em questão com a ajuda de Shakespeare. No mesmo filme, um grupo de jurados debate com desleixo o caso, arbitrariamente condenando uma inocente à forca. Em *Saboteur*, o fugitivo encontra abrigo na casa de um sábio cego capaz de perceber sua verdadeira índole. Esse senhor também é um hábil *conversationalist*, que, ao ouvir da sobrinha a respeito da caçada humana, faz o seguinte pedido: “In fact, dear, would you mind not having any further quotations from the Police? Their remarks are always so expected. They kill conversation”.

Em *I Confess*, Hitchcock demonstra a incapacidade do sistema legal diante de *intractable moral/religious conflicts*. Por sua vez, os policiais aparentemente amigáveis - bem como o cumprimento mecânico dos procedimentos de detenção - em *The Wrong Man* (1956), tornam ainda mais humilhante - e aterrorizante - a injusta prisão de 'Manny' Balestreros (Henry Fonda), ainda que o filme não seja, no todo, muito bom. Tudo isso faz lembrar muito *Changeling* (2008), de Clint Eastwood, outro poderoso pesadelo em celulóide - embora Eastwood seja de uma solenidade opressiva que não poderia estar mais distante do estilo de Hitchcock.

Ninguém observa uma revoada - ou mesmo um simples bater de asas - da mesma maneira depois de ter visto *The Birds* (1963). Na maioria das vezes, Hitchcock logra estabelecer essa profunda comunhão com o espectador e isso se deve em boa parte ao domínio daquilo que ele próprio denomina "regras do suspense", sobre as quais discorre com admirável eloquência nas entrevistas supracitadas. O que mandam essas regras?

Como observamos, o fundamental para Hitchcock consiste em reter a atenção do espectador, custe o que custar, por meio do seu envolvimento emocional no filme. É importante não apenas criar, mas conseguir preservar a emoção, de modo que a tensão seja mantida. Na interpretação de Truffaut, o suspense seria a dramatização do material narrativo de um filme ou, melhor ainda, a apresentação mais intensa possível das situações dramáticas.^[2]

Para que o suspense funcione, Hitchcock deixa bem claro, é preciso estabelecer as situações com clareza, fornecendo um conjunto de informações essenciais para a compreensão do que acontece e do que pode acontecer. O diretor sempre mencionou o exemplo de uma bomba. Se ela explode de repente, sem aviso, há apenas um susto; por outro lado, no caso de uma bomba ativada, que está prestes a explodir, cria-se ansiedade. Ao falar sobre seu estilo, Hitchcock também menciona uma distinção algo rígida, apesar de importante: aquela entre suspense e mistério. Diz que não se interessa pelo segundo, parecendo ignorar o fato de que *Vertigo* não seria tão bom sem seu aspecto misterioso.

Hitchcock manipulava a tensão de diferentes maneiras. Às vezes, lançava mão de um *red herring* - i.e., algo para distrair a atenção para longe do que realmente importa. Nos filmes, isso aparece como uma situação aparentemente ameaçadora que acaba se revelando inofensiva. É o caso, por exemplo, do cachorro que surge nas escadas em *Strangers on a Train*. O mais usual, porém, é a criação de ameaças a partir de circunstâncias a princípio inofensivas, em plena harmonia com o desejo de criar a sensação de insegurança.

Contribui muito para isso o aspecto insólito dos locais em que se passam os filmes. Neles, afinal de contas, uma casa não é meramente uma casa, nem um trem apenas um meio de transporte; ambos são lugares onde coisas ruins podem - e, não raramente, terminam por - ocorrer. Em alguns casos, essa aparência estranha é planejada; noutros, acidental. Deve-se, por vezes, à profundidade das tomadas, à utilização da câmera "subjativa", ao fato de que o diretor preferia rodar seus filmes no estúdio (com o uso de diversos truques visuais) ou, finalmente, à própria trama.

Fetichista, Hitchcock retém a atenção da platéia por meio do uso de algum objeto capaz de concentrar a força dramática da narrativa: a faca tanto em *Blackmail* (1929) quanto em *Sabotage* (1936); as algemas em *The 39 Steps* (1935) e *Saboteur*; as chaves em *Notorious*; o isqueiro de *Strangers on a Train*; a aliança de *Rear Window* (1954).

Mas assim como John Ford, Hitchcock também entendia a necessidade de intercalar cenas de comédia e romance no meio do drama a fim de quebrar um pouco a tensão; diferentemente do primeiro, consegue fazer isso sem prejudicar a coesão narrativa. A diferença talvez tenha algo que ver com o sentimentalismo de Ford, mas não podemos nos esquecer de que romance e humor harmonizam-se naturalmente com o suspense na obra de Hitchcock, diretor de alguns dos mais belos beijos do cinema e adepto de uma abordagem essencialmente irreverente.

Em suas extraordinárias tramas, o protagonista corre perigo, mas também é elevado a um novo nível de consciência. A situação desesperadora pode melhorá-lo ou destruí-lo. Uma das possibilidades que se lhe apresentam é o amor, gerando outra típica ironia hitchcockiana: as mesmas circunstâncias que aproximaram o casal ameaçam sua felicidade. Em *Secret Agent* (1936), a guerra é o obstáculo. Quando o casal de espíões se reencontra na estação de trem grega, seu abraço é atrapalhado por uma cerca e pela espada de um soldado. Em *Rear Window*, James Stewart só percebe que realmente ama Grace Kelly no momento em que a vida dela está por um fio. Perto do fim de *North by Northwest* - e depois de ter escapado de alguns atentados - Cary Grant confessa a Eva Marie Saint que jamais se sentira tão vivo. Eles se despedem, pois não sabem se voltarão a se encontrar, mas as carícias são interrompidas pela buzina do agente do FBI que os avisa da necessidade de partirem para suas respectivas missões. Em *Lifeboat*, existe um ódio mútuo entre a colunista de moda 'Connie' Porter (Tallulah Bankhead) e o mecânico comunista Kovac. Quando o bote parece prestes a afundar, no entanto, beijam-se apaixonadamente. É apenas um dos dois casais que se formam entre os nove sobreviventes que nem sequer sabem se chegarão vivos à terra firme. Eis aqui o tema da indiferença cósmica aos anseios dos amantes!

Hitchcock não teria conseguido empregar todos esses recursos em benefício de suas tramas se não houvesse dominado desde cedo as técnicas do cinema. Seu estilo se desenvolve ao longo de muitos anos e por mais que ele afirme não se interessar muito pelo conteúdo do que filmou, a consistência temática de sua filmografia salta aos olhos. *The 39 Steps* seria refeito duas vezes, como *Saboteur* e *North by Northwest*. A queda do avião no oceano em *Foreign Correspondent* sugeriria nada mais nada menos do que a trama de *Lifeboat*, cujo vilão absorve algo da Sra. Danvers de *Rebecca* (1940), primeiro filme americano do diretor. Isso tudo sem mencionar que, por sua vez, o conceito de um microcosmo da guerra já havia sido tentado de forma canhestra na cena do trem em *Saboteur*. Como trama psicanalítica, *Spellbound* antecipa *Marnie* (1964), que inverterá os papéis de médico e paciente.

O sentimento de culpa está presente em quase todos os filmes e o duplo - com suas raízes expressionistas, católicas e vitorianas - é outro tema importante. Hitchcock sente prazer ao sugerir que todos têm um lado negro. Junto com ele, torcemos ocasionalmente pelo malfeitor e sentimos satisfação com a morte de certos crápulas - como a esposa do tenista em *Strangers on a Train* ou o advogado chantagista de *I Confess*. Como diria Bruno Anthony, "todo mundo é um assassino em potencial". Entrementes, o diretor transita de comentários acerca das conflituosas relações entre os sexos a piadas de humor negro sobre as dificuldades de se livrar de um cadáver.

Discutir o cinema de Alfred Hitchcock, com suas virtudes e defeitos, envolve o risco de adotar uma dicotomia por demais artificial entre público e crítica. Costuma-se pensar que o diretor obteve aclamação popular durante toda a sua carreira. Nada poderia estar mais distante da realidade. *Vertigo* - sua grande obra-prima, o filme que coloca os demais em segundo plano - foi recebido

negativamente nos cinemas.

Tragicamente, o diretor sempre ansiou por reconhecimento, não aproveitando totalmente a liberdade ensejada por sua relativa alienação. Brincando de transferência de culpa, ele responsabilizou a suposta velhice de James Stewart pelo fracasso do filme. Cary Grant, quatro anos mais velho do que Stewart, seria curiosamente chamado para protagonizar o filme seguinte, *North by Northwest*. Certidões de nascimento, porém, não importam, pois Grant projetava a imagem correta e Hitchcock sempre se preocupou com a verdade da tela. Além do mais, tudo isso parece muito apropriado no caso de um diretor que discutiu com muita propriedade o poder das ilusões.

As características gerais associadas à fase de transição, que vai de *Rebecca* a *Stage Fright* (1950), valem na realidade para descrever toda a filmografia do diretor, eclética e repleta de altos e baixos, às vezes num mesmo filme. *Saboteur* pode até carecer de coesão, mas isso não justifica sua má reputação, especialmente se levarmos em conta que seus retratos da bondade e comunhão humanas rivalizam com o melhor que já foi produzido pela literatura. *Notorious*, por sua vez, é melhor e mais representativo do que alguns filmes feitos pelo diretor na década de 1950.

De todo o modo, a periodização tradicional da carreira de Hitchcock tem sua razão de ser. Depois de *The Birds*, grande filme que se perde na escalada do horror, inicia-se o declínio derradeiro. Como muitos já afirmaram, o diretor foi ficando cada vez mais irrelevante do ponto de vista comercial. Apesar disso, nenhum dos filmes dessa época pode ser considerado particularmente ruim. Normalmente apolítico, Hitchcock fez denúncias contundentes do comunismo em *Torn Curtain* e *Topaz* (1969). Acabou classificado como “um dos cínicos mais morais de nosso tempo” por Vincent Canby do *New York Times*.

Family Plot (1976), último trabalho do diretor, é uma pérola, digna de ser colocada entre seus grandes filmes. Os primeiros minutos lembram os bons momentos de David Lynch, outro diretor - razoavelmente influenciado por Hitchcock - que privilegia o aspecto visual do cinema.

A influência de Hitchcock é tão multifacetada e complexa que mal podemos começar a mapeá-la. Alguns bons realizadores do passado tomaram-lhe muita coisa. É o caso de J. Lee Thompson em *Cape Fear* (1962) - e não apenas por causa da composição de Bernard Hermann. Por outro lado, Peter Stone bebeu da mesma fonte - com destaque para a leveza de *To Catch a Thief* - antes de escrever *Charade* (1963), dirigido por Stanley Donen e estrelado por Cary Grant, que dessa vez contracena com a adorável Audrey Hepburn.

Roman Polanski também pode ser considerado um herdeiro, ainda que tenha superado Hitchcock como artista. Os exemplos abundam: *Repulsion* (1965), *Le Locataire* (1976), *Frantic* (1988) e o subestimado e incompreendido *The Ninth Gate* (1999). *Chinatown* (1974), hitchcockiano por várias razões, mas sobretudo por girar em torno do problema do *dovoyeurismo*, supera qualquer coisa que o mestre do suspense tenha feito. Subestimar Hitchcock seria um erro, mas não podemos nos esquecer de que ele foi acima de tudo um *entertainer*, enquanto Polanski é um artista “mais sério”.

Todos os admiradores de Hitchcock na *nouvelle vague* se inspiraram em sua obra. Ecos podem ser percebidos em quase todos os *thrillers* de Chabrol. E *La Marieé était en Noir* (1968) é uma bela homenagem de Truffaut, que parece ignorar alguns dos princípios que regiam o trabalho do homenageado.

Brian De Palma, que dificilmente transcende a paródia e o pastiche, talvez seja o seu mais notório imitador. O virtuosismo de De Palma, porém, seria desprezado por Hitchcock, que, ao contrário do americano, subordinava seus elaborados *set pieces* à narrativa.

O tema do homem inocente inspirou a série de suspense *The Fugitive* (1963-1967), transformada no início da década de 90 em um ótimo filme protagonizado por Harrison Ford. Do lado negativo, surgiu mais recentemente uma cópia particularmente infeliz de Hitchcock, o jovem D. J. Caruso. O plano geral da cidade do Québec em *Taking Lives* (2004) é uma clara referência à tomada semelhante de *I Confess*. Mais importante, Caruso atualiza - e, portanto, distorce - Hitchcock para um público cada vez mais estúpido e juvenil, haja vista suas releituras de *Rear Window - Distúrbia* (2007) - e *North by Northwest - Eagle Eye* (2008).

Talvez a última palavra deva caber a Dario Argento em *Ti piace Hitchcock?* (2005). Trata-se de uma produção para a televisão que faz uma bem-humorada e inteligente homenagem a Hitchcock, com incontáveis referências a seus filmes. No final do filme, Argento sugere que o cinema não passa de uma reciclagem de velhas idéias. Difícil aceitar a tese em sua totalidade. Não obstante, quando a massa tem precedência, o maneirismo se apresenta como tentação...

.....

^[1] Na introdução ao célebre livro de entrevistas *Hitchcock/Truffaut*, o diretor francês menciona o instrutivo contraste entre um Hitchcock público, seguro de si mesmo, deliberadamente cínico e aquele Hitchcock vulnerável, sensível e emotivo.

^[2] *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. Companhia das Letras, 2004, p. 25

Túlio Sousa Borges é crítico de cinema da revista virtual *Candango* e bacharel em *Relações Internacionais* pela Universidade de Brasília.

Artigo publicado originalmente na revista-livro do Instituto de Formação e Educação (IFE), *Dicta&Contradicta*, edição nº 3, Junho/2009.

Tags: Alfred Hitchcock, Cinema, Crítica, Dicta & Contradicta,

Fonte: IFE Campinas. Disponível em: <http://ife.org.br/medos-privados-em-lugares-publicos/>