

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
5 e 22 de Março de 2025
O CINEMA E CONRAD, CONRAD E O CINEMA (I)

SABOTAGE / 1936
À 1 e 45

Um filme de Alfred Hitchcock

Argumento: Charles Bennett, baseado no romance “The Secret Agent” (1907), de Joseph Conrad / *Diretor de Fotografia* (35 mm, preto & branco): Bernard Knowles / *Cenários:* Oskar Werndorff e Albert Jullion / *Guarda-Roupa:* Joe Strassner / *Música:* Louis Levy / *Montagem:* Charles Frennd / *Som:* A. Cameron / *Interpretação:* Sylvia Sydney (*Sylvia Verloc*), Oskar Homolka (*Verloc*), John Loder (*Ted, o detective*), Desmond Tester (*Steve, o irmão de Sylvia*), William Dewhurst (*o professor*), Joyce Barbour (*Renée*), Matthew Boulton (*o comissário de polícia*), S. J. Warmington (*Hollingshead*), Torin Thatcher (*um cúmplice de Verloc na reunião*), Sarah Algood (*a cliente na loja de pássaros*), Martita Hunt (*a filha do professor*).

Produção: Michael Balcon e Ivor Montagu, para a Shepherd e a Gaumont-British Pictures / *Cópia:* 35 mm, versão original legendado em castelhano e eletronicamente em português / *Duração:* 76 minutos / *Estreia Mundial:* Londres, Dezembro de 1936 / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema Politeama), 9 de Novembro de 1939 / *Primeira apresentação na Cinemateca:* 6 de Abril de 1982, no âmbito do ciclo “Alfred Hitchcock”.

O filme contém um trecho de WHO KILLED COCK ROBIN, produção dos estúdios Walt Disney, da série “Silly Symphonies”.

AVISO: a cópia – única disponível – tem riscos em diversas passagens e alguns saltos na imagem. Pelo facto as nossas desculpas

Quarto e último filme de Hitchcock produzido pela importante figura que foi Michael Balcon, **Sabotage** (reintitulado **A Woman Alone** nos Estados Unidos e a não confundir com **Saboteur**, de 1942) foi durante algum tempo considerado um dos mais importantes filmes do período britânico do realizador, posição que mais tarde veio a ser seriamente atacada. No importante estudo de 300 páginas que consagrou a Hitchcock, publicado pela primeira vez em 1967, Jean Douchet faz apenas uma breve alusão ao filme. Dez anos antes (ainda em vida de André Bazin, que nunca levou Hitchcock a sério, preferindo-lhe William Wyler e Roger Leenhardt), no primeiro e brilhante e livro consagrado a Hitchcock, Eric Rohmer e Claude Chabrol são severos: “Esta obra é sem dúvida única na obra de Hitchcock. Tendo em mãos um tema capaz de inspirá-lo da melhor maneira, ele escolheu deliberadamente fazer apenas um filme de prestígio pessoal. Não se esqueceu de nada. Depois de ler ao pormenor os artigos que lhe tinham sido consagrados e analisado as críticas e elogios que lhe tinham sido feitos, Hitchcock forjou-se uma segunda personalidade, que correspondia em tudo à ideia que os outros tinham dele. Sabia perfeitamente que o filme seria académico, frio e falso, mas que poderia ser bom para a sua carreira. (...) Para ter a certeza de atingir o alvo, contratou uma célebre vedeta americana, Sylvia Sydney, que também era uma excelente atriz, para mostrar que sabia reconhecer o talento. (...) Polido, repolido, demasiado polido para ser honesto, o filme foi evidentemente coberto de elogios. Era o «filme psicológico» que se esperava há muito tempo de Hitchcock. (...) Por conseguinte, é fácil perceber porque **Sabotage** é o filme de Hitchcock preferido por aqueles que não gostam de Hitchcock”. É saboroso ver estes dois ilustres comentadores dos *Cahiers du Cinéma* criticarem Hitchcock por fazer um filme “que correspondia em tudo à ideia que os outros tinham dele”: ainda hoje há quem ache que em fins dos anos 50 Hitchcock fez alguns

filmes que “correspondiam à ideia” que os *Cahiers du Cinéma* tinham dele (para alguns, é o caso de **The Wrong Man**, para outros o de **Vertigo**). No célebre livro-entrevista de Hitchcock com Truffaut, de 1966, o filme também não é muito bem tratado. Truffaut diz que o vira muito recentemente *“e confesso que fiquei um pouco decepcionado, devido à reputação do filme. A exposição é excelente. (...) O que me parece decepcionante é essencialmente o personagem do detetive”*. Hitchcock explica que o personagem fora escrito para Robert Donat (o protagonista de **The 39 Steps**), mas que o produtor Alexander Korda recusou-se a cedê-lo e que foi obrigado a reescrever o diálogo durante a rodagem *“porque o actor não prestava”*. Também declarou não estar totalmente satisfeito com o trabalho de Sylvia Sydney (*“embora ache que um actor de cinema não deve exprimir nada, não teria sido mau se o rosto dela tivesse mais alguns movimentos...”*). E, para arrematar, quando Truffaut lhe perguntou qual era a sua opinião de conjunto sobre **Sabotage**, respondeu que *“o filme foi um pouco... sabotado!”*. O que é mais importante: Hitchcock declarou a Truffaut nesta entrevista trinta anos posterior ao filme que fora um grave erro fazer com que o rapazito levasse a bomba, *porque “ao longo do trajecto o rapaz tornara-se demasiado simpático aos olhos do público, que depois não me perdoou tê-lo feito morrer quando a bomba explode. Teria sido melhor que Oskar Homolka assassinasse deliberadamente o rapaz, sem que se visse o crime e que a sua mulher o matasse para vingar o irmão”*. À excepção do *flashback* mentiroso de **Stage Fright**, não há nada em toda a sua obra de que Hitchcock se declare tão arrependido quanto a morte do rapaz em **Sabotage**, que é, no entanto, um elemento dramático de uma audácia de que só um grande cineasta seria capaz e que seria impensável num filme da grande indústria de hoje, a não ser que se tratasse de um filme de propaganda política sobre bombistas suicidas.

No entanto, embora se situe a um nível inferior aos filmes que costumam ser considerados os pontos culminantes do período britânico de Hitchcock (**Blackmail**, **Murder**, **The 39 Steps**, **Young and Innocent**, **The Lady Vanishes** e, na opinião de alguns *happy few*, **Rich and Strange**), **Sabotage** é, digam que disserem, um dos momentos altos do seu trabalho nos anos 30, certamente superior à primeira versão de **The Man Who Knew Too Much**, por exemplo. Estamos diante de um filme no qual o sistema de cinema de Hitchcock se manifesta em pleno, um filme que ilustra o que diz Jean Douchet na abertura do segundo capítulo do seu citado livro: *“A arte de Alfred Hitchcock revela-se de uma extraordinária complexidade. Tudo é ligado a tudo. Nenhuma coisa é aquilo que parece ser, pois cada acontecimento, cada personagem, cada gesto, cada objeto, traz em si signos susceptíveis de múltiplas interpretações”*, embora seja evidente que nesta vasta obra (53 longas-metragens) haja filmes mais complexos do que outros, filmes em que o *“grande ilusionista”* manipula num jogo mais ou menos cerrado *“esta ilusão (...) de que ele sabe ser a primeira vítima”*. É por isso que o seu cinema se presta às duas principais maneiras de ver um filme: a menos interessante, típica do enfoque académico, consiste em fazê-lo entrar numa “grelha de leitura”, eliminando e ignorando tudo o que não se enquadre nesta grelha; e a mais interessante e fértil, consiste em abrir os filmes, como quem abre uma gaveta para ver o que há lá dentro, tirando o sentido do filme das suas imagens e dos seus sons, daquilo que lá está e não daquilo que lá se põe. Se o cinema clássico se presta particularmente a esta segunda maneira de analisar os filmes, o de Hitchcock é um território particularmente inesgotável. No caso de **Sabotage**, basta citarmos em exemplo uma escolha de Hitchcock na transposição do romance de Conrad do século XIX para a Londres contemporânea: no livro, a “cobertura” de Verloc para as suas actividades é uma livraria que vende material pornográfico; no filme, é um cinema contíguo a uma mercearia, o que, como bem observou Charles Barr em *English Hitchcock*, é uma justaposição dos meios em que se formou Hitchcock, a profissão do seu pai e a sua. Deste modo, eficazes elementos de utilidade narrativa unem-se a um sentido subjacente mais vasto, por detrás de uma escolha aparentemente anódina.

Embora faltem a **Sabotage** o tempero erótico de **The 39 Steps** (John Loder, o actor que faz o papel do detective é, de facto, demasiado insosso) ou sequências de alta virtuosidade como em **Young and Innocent**, para ficarmos pelo período britânico, a articulação

dramática e visual é feita com mão de mestre (a mão de mestre Hitchcock), pela alternância constante do geral e do pormenor, como é demonstrado nos primeiros instantes do filme. A importância dos objectos no cinema de Hitchcock é bem conhecida e o plano de abertura mostra-nos a página de um dicionário com a definição da palavra *sabotagem*, título do filme e uma das suas chaves. Segue-se a imagem de uma lâmpada, a de uma rua iluminada, volta-se à lâmpada, que desta vez se apaga, em consequência da *sabotagem* de uma central eléctrica, daquilo que fora definido no breve plano inicial. Tudo o que está em jogo é definido em quatro breves planos, vazios de qualquer presença humana. E uma das primeiras presenças humanas que vemos é o rosto do sabotador, pois Hitchcock não gosta dos *whodunnit*, os filmes em que é preciso saber “quem é o culpado”: prefere que saibamos de imediato quem é quem e quem fez o quê, para a partir daí elaborar o seu grande jogo de grande ilusionista, manipulando o espectador, que contrariamente aos personagens, nunca pode fugir para parte alguma: atado por vontade própria à sua cadeira, o espectador é submetido periodicamente a momentos de *suspense*, a *crescendos* de tensão e de atenção. O *suspense* funciona precisamente porque já sabemos quem fez o quê: o *como* é mais importante do que o *quê*, o que é uma das características do grande cinema, sobretudo do cinema clássico, o cinema que conta histórias. Jean Douchet sugere a seguinte definição para o *suspense*: trata-se da “*dilatação de um presente tomado entre duas possibilidades contrárias de um futuro iminente*” e lembra-nos que não é pejorativo nem redutor aderir à fórmula jornalístico-publicitária, segundo a qual Hitchcock é “o mestre do *suspense*”, pois trata-se de um dos principais fermentos da sua obra. Para aumentar ainda mais a acção deste fermento, para não cair na total abstracção, Hitchcock privilegia sempre contextos que sejam facilmente reconhecíveis pelo espectador, ainda que este não conheça os lugares onde a acção tem lugar. Se um dos seus filmes se passa na Holanda, há guarda-chuvas e moinhos de vento, na Suíça há lagos e montanhas, em São Francisco a baía e a ponte e assim por diante. **Sabotage** passa-se em Londres e os marcos célebres da cidade abundam no filme: o Jardim Zoológico, Piccadilly Circus, os autocarros, o então célebre desfile do Presidente da Câmara (Lord Mayor’s Show), cenário da mais longa cena de *suspense* e da primeira parte do desenlace. Esta cena literalmente espectacular, o maior acto de sabotagem de **Sabotage**, com a controversa morte da criança (que transporta uma bomba, mas pensa que está transportando uma lata de filme: um elemento literal e metaforicamente incendiário - até aos anos 50, a película era altamente inflamável - sobretudo nas mãos de um realizador como Hitchcock) é seguida por outra sequência de morte, num contexto íntimo. Passar do grande ao pequeno, do distante ao próximo, é um dos princípios formais deste cinema, executado magistralmente no período final de **Sabotage**. Depois da explosão de um autocarro em pleno centro de Londres, com vários mortos, a chegada da polícia, dos bombeiros, etc., passamos à intimidade de um casal que vai jantar. Ao cortar silenciosamente a carne, ocorre à mulher a ideia de cortar outra carne, a do marido criminoso e Hitchcock leva aqui a sua virtuosidade ao ponto de fazer uma cena deliberadamente sem *suspense*. Não temos dúvida sobre o que vai acontecer, o homem deixa-se matar, mas é preciso que o espectador também tenha vontade de matá-lo. Hitchcock faz com que a câmara vá e volte das mãos de Sylvia Sydney aos seus olhos, até que o seu olhar se torne consciente daquilo que ela tem nas mãos, a faca. A expressão da actriz é deliberadamente lisa, neutra, mas terrivelmente eficiente pelo jogo da montagem, de uma precisão absoluta e não espalhafatosa. “*Filmar mal esta cena teria consistido em pedir a Sylvia Sydney que explicasse ao público pelos jogos da sua fisionomia aquilo que lhe vai na alma*”, observou Hitchcock, acrescentando: “*Sou um cineasta e tento transmitir ao público os estados de alma desta mulher apenas com os meios do cinema*”. Não “tenta”, consegue-o e este “apenas” está longe de ser pouco e é utilizado com a máxima eficácia. É por isso que o cinema de Alfred Hitchcock é inesgotável. É o cinema de um grande contador de histórias, que também é um grande formalista, além de nunca perder de vista as necessidades comerciais. Proporciona prazeres imediatos, o prazer do abandono à ilusão cinematográfica, e prazeres posteriores a esta ilusão, o prazer da inteligência que reconstitui aquilo que cria esta ilusão.

Antonio Rodrigues