

NORTH BY NORTHWEST / 1959

(*Intriga Internacional*)

um filme de Alfred Hitchcock

Realização: Alfred Hitchcock / **Argumento:** Ernest Lehman / **Fotografia:** Robert Burks / **Música:** Bernard Herrmann / **Efeitos Especiais:** Arnold Gillespie e Lee Le Blanc / **Montagem:** George Tomasini / **Direção Artística:** Robert Boyle e William A. Horning / **Cenários:** Robert Boyle, William Horning, Merrill Pyle, Henry Grace e Frank McCalvey / **Som:** Frank Milton / **Genérico:** Saul Bass / **Assistente de Realização:** Robert Saunders / **Interpretação:** Cary Grant (Roger O. Thornhill), Eva Marie-Saint (Eve Kendall), James Mason (Phillip Vandamm), Jessie Royce Landis (Clara Thornhill, a mãe), Leo G. Carroll (o professor), Philip Ober (Lester Townsend), Josephine Hutchinson (a falsa Mrs. Townsend), Martin Landau (Leonard), Adam Williams (Valerian), Edward Platt (Victor Larrabee), Robert Ellenstein (Licht), Philip Coolidge (Dr. Cross), Edward Binns (capitão Junket), John Berardino (sargento Emile Klinger), Nora Marlowe (Anna), Doreen Lang (Maggie), Alexander Lockwood (juíz Anson B. Flynn), Stanley Adams (tenente Harding), Frank Wilcox (Weltner), Robert Shayne (Larry Wade), Carleton Young (Fanning Nelson), Paul Genge (Tenente Hagerman), Walter Coy (um jornalista), Maudie Prickett (Elsie).

Produção: Metro-Goldwyn-Mayer / **Produtor:** Alfred Hitchcock / **Produtor Associado:** Herbert Coleman / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, Technicolor, Vistavision, legendada em português, 134 minutos / **Estreia Mundial:** EUA, 17 de Julho de 1959 / **Estreia em Portugal:** S. Luiz e Alvalade, 8 de Março de 1960 / **Reposição Comercial:** Condes, 3 de Junho de 1967.

Hitchcock considerou sempre esta famosíssima obra a síntese e o coroamento do seu período americano (que, efectivamente, se ia prolongar ainda mais de dez anos) tal como **The 39 Steps** (1935) seria a síntese e o coroamento da sua obra inglesa. E **North by Northwest** foi um dos maiores sucessos da carreira, neles tão fértil, de Hitchcock, um dos grandes favoritos do público. As sequências antológicas de Rapid City (o Monte Rushmore, com as gigantescas estátuas dos presidentes) da longa espera de Cary Grant no campo deserto, com o ataque do avião, ou da fabulosa corrida de automóveis inicial, com o protagonista bêbedo, contam-se entre os máximos momentos do cinema de Hitchcock, daqueles que "toda a gente" lembra e "toda a gente" fala.

Para abordar este filme que, comparativamente a **Vertigo**, surge para alguns como um "divertimento" e para outros como uma obra de igual dimensão, escolho três temas.

Seja o primeiro, o tema da queda, que me permite fazer *raccord* com **Vertigo** e com **Rear Window**.

Não sabemos ao certo (ou se sabemos não me lembro) que acidente levou James Stewart em **Rear Window** a partir uma perna. Mas sabemos e vemos como partiu as duas, no fim do filme, suspenso sobre o abismo, onde o assassino o lança. Essa queda final faz desmorronar o mundo *voyeurista* de Stewart e a sua semi-liberdade. Como o plano final mostra, Grace Kelly já o tem

bem agarrado. A queda implica aqui o fim do mundo onírico de Stewart e a sua prisão à realidade da casa. A menos que, possibilidade sempre em aberto, o actor não vá descobrir, para lá do filme, outros motivos de interesse e de queda. Em **Vertigo**, a queda é logo inicial e não se percebe (portentosa elipse) como James Stewart se escapou daquela. Por um efeito típico, é como se o herói morresse no início do filme e, neste filme de ressurreições, se tratasse de uma vida *post-mortem*. Em **North by Northwest**, a queda surge no fim, na histórica sequência do Monte Rushmore. E também não percebemos como é que os protagonistas se salvaram daquela e como aguentaram até ao tempo de os polícias lhes darem a mão. Uma portentosa elipse faz-nos passar para outra queda, aparentemente doutra altura: dum beliche a outro do comboio, que depois veremos enfiar por um túnel, "*símbolo fálico, mas não o digam a ninguém*" (Hitchcock o disse). Desde Freud que sabemos das conotações dos sonhos de queda e de precipícios com o medo e o desejo do orgasmo. Hitchcock não apreciava particularmente a psicanálise, sobretudo aplicada aos seus filmes. Mas, com directa incidência sexual ou não (e neste caso até a tem) o que todas essas sequências implicam é uma fortíssima carga onírica: o medo e o desejo da aventura limite, o *suspense* no seu ponto extremo, com a tensão crescente sobre o que é que vai acontecer. Pelas convenções reinantes no mundo do cinema da época em geral, e no mundo de Hitchcock em particular, sabemos que os protagonistas não podem morrer. Mas como quando sonhamos e sabemos que sonhamos, esse saber em nada diminui a nossa angústia. Só quer dizer, como escreviam os românticos, que estamos perto de acordar. Em dois casos (**Rear Window** e **North by Northwest**) a queda dá-se no final do filme. O pesadelo acaba de facto; em **Vertigo**, a queda ocorre no início, e o pesadelo começa. A queda é o calcanhar de Aquiles e o regresso à mulher. Salvos dela, começa a vertigem (**Vertigo**) ou o abrigo (**Rear Window, North by Northwest**). A partir daqui, pode-se desenvolver como se quisesse a associação fundamental medo-desejo-culpa nos filmes de Hitchcock, associação em que todos nós - espectadores e intérpretes - somos obrigados a meter-nos e em que desejamos meter-nos. Como Cary Grant, no início deste filme, por um puro acaso. Que é o outro nome do destino ou a única coisa que não acontece por acaso (Almada Negreiros).

O segundo tema é, mais uma vez, a história hitchcockiana do *MacGuffin*. O que parece fundamental não tem interesse nenhum. No caso de **North by Northwest**, o *MacGuffin* é a complicada história de espionagem e dos segredos escondidos na estatueta. Nem espectadores, nem o realizador, perdem tempo a tentar perceber ou explicar que trapalhada é aquela. O que interessa é o que, por causa dela, acontece a Cary Grant e a Eva Marie-Saint. A comparação com **Notorious** (história do urânio) é curiosa porque, também neste caso, temos uma mulher a fazer jogo-duplo, por duplas ou triplas razões e um homem que não percebe nada. Quando se supõe amado está a ser enganado; quando se supõe enganado, está a ser amado. E em ambos os casos, o seu comportamento é egoísta e covarde (a situação de Grant como "filho da mãe") sempre nada percebendo e tropeçando a cada passo (como Mason, e o seu grupo) numa história que só Eva e o distante FBI conhecem em pormenores de todo irrelevantes. O que interessa é que Grant se salve, e que o amor dos protagonistas funcione. O *suspense* vem de todas as ameaças a isso. O resto é *MacGuffin*, um pouco como o "O" do nome do protagonista (a inscrição na carteira de fósforos) que ele próprio explica que não serve para nada, mas acaba por ser a letra mais evidente quando quer dar a conhecer a sua presença a Eva Marie-Saint, na fabulosa casa de Rapid City (compare-se o "O" de Roger O. Thornhill com o de Johnny O. do **Vertigo** com os dois "Ff" do Ffolliott de **Foreign Correspondent**, ou com o P.T. de Devlin em **Notorious**).

E chego ao terceiro e último tema, a que os dois outros nos vão conduzir. Temos um filme onírico em que tudo acontece inexplicavelmente e por uma série de acasos que desafiam qualquer lógica (repare-se como, entre a sequência do avião e a sequência do leilão, toda a gente e Cary Grant se parecem esquecer da gigantesca perseguição que a polícia lhe move e o herói se passeia tranquilamente por hotéis, táxis e leilões). Mas, e precisamente porque a estrutura é onírica, isso não interessa nada e o espectador engole tudo. São os *MacGuffin* de **North by Northwest**, os buracos ou quedas do argumento. Porque o que prevalece, desde que Grant é raptado no hotel, é a pergunta sobre a razão de tudo aquilo e essa pergunta só reenvia ao mundo do nosso desejo de

aventura, excitação e perigo. Mas, tem que haver intervalos entre esses desejos. Intervalos preenchidos por desejos mais intensos ainda, que são os do medo de que nada se passe. No meio das estátuas, suspenso entre a vida e a morte, Cary Grant explica a Eva que se divorciou duas vezes porque as mulheres achavam que ele levava uma vida demasiado monótona. Esse terror da monotonia, ou melhor esse fantasma, é aquele com que Hitchcock joga genialmente na famosíssima sequência do deserto, enorme cena com uma duração de sete minutos, uma das mais ousadas apostas do cinema. O espectador sabe que algo vai acontecer, Cary Grant começa a desesperar que algo aconteça (ou seja que não lhe apareça o inexistente George Kaplan) mas uns e outros ficam suspensos dessa terrível espera, tempo morto que consegue ser o mais tenso tempo do cinema. Como sublinhou Truffaut "*o aspecto sedutor desta cena reside na sua própria gratuidade. É uma cena esvaziada de qualquer verosimilhança e de qualquer significado: o cinema, praticado deste modo, torna-se verdadeiramente uma arte abstracta, como a música*". E Hitchcock responde-lhe que é um facto "*que tenho o gosto do absurdo e que o pratico religiosamente*". O sublinhado é meu, pois do que se trata, neste filme e em toda a obra de Hitchcock, é duma religião, no sentido etimológico da palavra, do absurdo às pulsões e instintos e emoções fundamentais do homem. Hitchcock conduz-nos a um mundo em que tanto se pode dizer que tudo é absurdo, como sustentar a evidência de que o absurdo não existe.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico