

THE WRONG MAN / 1957

(O Falso Culpado)

um filme de Alfred Hitchcock

Realização: Alfred Hitchcock / **Argumento:** Maxwell Anderson e Angus MacPhail, baseado na novela “The True Story of Christopher Emmanuel Balestrero”, de Maxwell Anderson / **Fotografia:** Robert Burks / **Música:** Bernard Herrmann / **Montagem:** George Tomasini / **Direção Artística:** Paul Sylbert e William L. Kuehl / **Som:** Earl Craine Sr. / **Assistente de Realização:** Daruel McCauley / **Conselheiro Técnico:** Juíz Frank O’ Connor / **Interpretação:** Henry Fonda (Christopher Emmanuel Balestrero, “Manny”), Vera Miles (Rose Balestrero), Anthony Quayle (O’ Connor), Harold J. Stone (tenente Bowers), Charles Cooper (detective Matthews), John Heldabrant (Tomasini), Richard Robbins (Daniell), Esther Minciotti (mãe de Manny), Doreen Lang (Mrs. Ann James), Laurinda Barrett (Constance Willis), Norma Connolly (Betty Todd), Nehemiah Persoff (Gene Conforti), Kippy Campbell (Robert Balestrero), Robert Essen (Gregory Balestrero), Dayton Lumms (juíz Groat), John Vivyan (Holman), Will Hare (McKaba), Werner Klemperer (Dr. Banay), Mel Dowd (enfermeira), Peggy Webber (Miss Dennerly), Anna Karen (Miss Duffield).

Produção: Warner Brothers / **Produtor:** Alfred Hitchcock / **Produtor Associado:** Herbert Coleman / **Cópia:** Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 100 minutos / **Estreia Mundial:** EUA, 26 de Janeiro de 1957 / **Estreia em Portugal:** S. Luiz e Alvalade, 15 de Outubro de 1957 / **Reposição Comercial:** Estúdio, 17 de Março de 1966.

Aviso: A cópia que vamos exibir apresenta ruído de fundo constante. Pelo facto, as nossas desculpas.

*“It doesn’ t matter where I am. Or where anybody is.
It’ s fine for you. You can go now”*

(do diálogo final do filme, últimas palavras de Rose)

The Wrong Man introduz, a vários títulos, um corte na obra de Hitchcock dos *fifties*. Após uma dimensão espectacular (e crescentemente onírica) iniciada em **Dial M For Murder** e continuada em **Rear Window**, **To Catch a Thief**, **The Trouble With Harry**, **The Man Who Knew Too Much**, recusa-se essa dimensão e assume-se um pesadelo longe de qualquer espectacularidade. Hitch regressa ao preto e branco (pela penúltima vez na sua obra), abandona os estúdios ou os belos *décors* naturais (Côte d’Azur, Vermont, Marrocos, Albert Hall) e, num desvio à sua habitual forma de ficção (aos seus códigos) afirma basear-se num facto verídico, sublinhando aspectos documentais.

Por outro lado, renova inteiramente o seu *cast* de intérpretes: todos os actores se estreiam em filmes de Hitchcock e, à excepção de Vera Miles (de quem tanto gostou) não voltariam a ser dirigidos por ele. Simultaneamente, reforça a sua presença como autor: pela primeira e única vez na sua obra, surge-nos ainda antes do genérico para anunciar “*This is Alfred Hitchcock speaking*” e a preparar o espectador para “um filme diferente” (este, habituado às suas brincalhonas aparições, é imediatamente “apanhado” pela surpresa de tão graves palavras e pela obscuridade que o rodeia, ocultando-lhe o rosto e deixando apenas ver os contornos da sua sombra).

Finalmente, Hitch parece assumir explicitamente os temas que a crítica por esses anos descobria implicitamente na sua obra: a relatividade da culpa, a ideia, traduzida pelo título português, do “falso culpado”. À época, os homens dos “Cahiers du Cinéma” que haviam iniciado o levantamento de tais temas (perante generalizada incredibilidade) exultaram e Chabrol fazia publicar na revista o famoso anúncio em que agradecia a Alfred Hitchcock ter filmado **The Wrong Man** para provar, à face do mundo, que a revista da *nouvelle vague* tinha razão. O que se virou contra ela e contra Hitch: este perdera a sua “inocência” e filmava, agora, de acordo com ideias que outros lhe tinham impingido.

Qualquer espectador atento pode verificar o total descabimento quer do júbilo dos “Cahiers” quer do ataque dos seus detractores. Sobre a relatividade da culpa, **The Wrong Man** não é mais explícito do que os grandes marcos da obra

anterior, bastando pensar em **Shadow of a Doubt**, **Strangers on a Train** ou **I Confess**. Até talvez o seja menos. Só que o tom do cineasta se tornou crescentemente sombrio e o que se pode dizer, sem entorse à verdade, é que **The Wrong Man** é um dos seus filmes mais terríveis e desesperados.

Muito se tem falado, a propósito deste filme, de universo kafkiano. A aproximação é bastante evidente, na absurda perseguição que se abate sobre Henry Fonda e na terrível desmontagem dos mecanismos policiais (talvez nunca um filme seu tenha ilustrado tão cabalmente o célebre terror de Hitchcock pela polícia). Vezes sem conta o autor se referiu à situação vivida pelo protagonista como a mais terrível que se lhe podia deparar: uma pessoa que volta para casa calmamente, é detida, presa, humilhada, sem poder provar a sua inocência e marcada com todos os estigmas da culpabilidade. **The Wrong Man** é, nesse sentido, o pesadelo por excelência de Hitchcock, a descida ao fundo dos seus próprios pavores.

Mas o mais importante deste admirável filme não está apenas nisso, mas nas diversas reacções de Christopher Emmanuel Balestrero e da sua mulher. Balestrero parece sempre viver um pesadelo de que, acredita, acordará. A normalidade do personagem (típica num certo e não menos terrível sentido do *american average man*, com os seus problemas financeiros, o seu gosto pelas apostas nas corridas de cavalos, o seu estatuto familiar) não é profundamente afectada por tudo quanto lhe acontece. Luta contra as “adversas circunstâncias” e acredita no “milagre” que a seu tempo virá. “Milagre” que é aliás extremamente ambíguo, porque nenhuma certeza é dada ao espectador de que o novo culpado seja de facto o autor dos roubos por que Fonda foi preso. Vemo-lo, é certo, assaltar um supermercado, mas daí não decorre qualquer evidência sobre o seu passado. Pelo contrário: a frase que pronuncia quando é preso é exactamente a mesma que Fonda disse no início do filme; o seu reconhecimento pelas testemunhas é idêntico ao reconhecimento de Fonda. E este não vacila perante essa repetição do pesadelo, antes junta a sua voz à dos polícias, acusando o seu “substituto”.

Pelo contrário, a ordem de perturbação de Vera Miles é radicalmente abissal. Ainda nada tinha acontecido (primeira sequência do casal) e já a vemos, num plano fugaz, duvidar do que lhe diz o marido. Este fala-lhe da sorte que têm (amam-se, têm dois filhos, há um emprego, etc...) e Vera Miles olha-o como que em dúvida radical de que “isso” seja felicidade. O dia da prisão de Fonda (ainda antes de saber) é, para ela, o de um pressentimento contínuo (“*I knew it was something like that*” diz ela quando sabe). E, a partir daí, a fissura intervém entre o casal.

Quando sabem da morte das duas testemunhas, Fonda mostra desapontamento, Vera Miles inicia o riso histérico que a separará definitivamente da “normalidade” de Fonda. Onde este vê só “um mal” Vera Miles vê o Mal, e a sua inelutabilidade. Dimensão a que Fonda jamais acede: o comportamento dela na conversa com o advogado é visto pelo olhar deste, enquanto Fonda parece não lhe dar muita atenção. E quando a dá (lapidar sequência da imagem do espelho partido e da agressão) é ainda para a ver como uma nova provação que sobre ele se abateu, nunca para perceber como ela dirá no final que “*já não há nada nem ninguém que a possa ajudar*”. Fonda jamais perde o seu lugar, a sua identidade; para Vera Miles, pelo contrário, todo o sentido se quebrou e se rompeu. Fonda move-se no universo moral. Vera Miles na dimensão metafísica. Por isso a ele tudo lhe pode acontecer (da prisão ao milagre) sem colidir com o seu equilíbrio; por isso, a Vera Miles de nenhum conforto serve saber que Fonda está livre ou que um outro “culpado” está preso.

A legenda final aniquila esta dupla dimensão? A quem o diga se objecta que é só uma legenda e que, por alguma razão, Hitchcock não filmou a cura de Vera Miles.

Mas também nada autoriza a supôr que Hitchcock privilegie a instância de Vera Miles sobre a de Fonda. Este é o homem de pé, revisitação da parábola de Job, que nada ou ninguém pode arrancar da sua crença primacial e para o qual o sobrenatural (mesmo ao plano do milagre) só vem em prolongamento da obra (o Deus que nos guarda e defende). Vera Miles é o ser do desespero, aquele que um dia olhou o Mal e para quem tudo o resto, depois disso, jamais se volve idêntico. Ela é a habitada, Fonda o habitante. Quem pode julgar sobre tais moradas? Quem é o *wrong man*?

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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