

STRANGERS ON A TRAIN / 1951

(O Desconhecido do Norte Expresso)

um filme de Alfred Hitchcock

Realização: Alfred Hitchcock / **Argumento:** Raymond Chandler e Czenzi Ormonde, baseado no romance homónimo de Patricia Highsmith, adaptado por Whithfield Cook / **Fotografia:** Robert Burks / **Música:** Dimitri Tiomkin, dirigida por Ray Heindorf / **Efeitos Especiais:** H. F. Koenekamp / **Montagem:** William H. Ziegler / **Cenários:** Edward S. Haworth e George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Leah Rhodes / **Som:** Dolph Thomas / **Assistente de Realização:** Mel Dellar / **Interpretação:** Farley Granger (Guy Haines), Robert Walker (Bruno Anthony), Ruth Roman (Ann Morton), Leo G. Carroll (Senador Morton), Patricia Hitchcock (Barbara Morton), Laura Elliot (Miriam Haines), Marion Lorne (Mrs. Anthony), Jonathan Hale (Mr. Anthony), Howard St. John (Capitão Turley), John Brown (Professor Collins), Norma Varden (Mrs. Cunningham), Robert Gist (Leslie Hennessy), John Doucette (Hamond), Charles Meredith (Juiz Donahue), Eddie Hearn (Tenente Campbell), Jack Cushingam (Fred Reynolds), Ed Clark (Miller), Edna Holland (Mrs. Joyce), John Butler (o cego), George Renevant (Mr. Darville), Odette Myrtil (Mrs. Darville), Laura Treadwell (Mrs. Anderson).

Produção: Warner Brothers / **Produtor:** Alfred Hitchcock / **Produtor Associado:** Barbara Keon / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 99 minutos / **Estreia Mundial:** EUA, 30 de Junho de 1951 / **Estreia em Portugal:** Politeama, 30 de Outubro de 1952.

Em 1950, Hitchcock regressou à América, após os malogros comerciais que foram os seus dois filmes ingleses (**Under Capricorn** e **Stage Fright**) para preparar um filme que teve, de novo, enorme êxito junto do público e da crítica. Foi **Strangers on a Train**, baseado num excelente romance de Patricia Highsmith, e num *script* onde colaborou Raymond Chandler .

Strangers on a Train é um filme que apresenta impressionantes analogias com **Shadow of a Doubt**, obra de 1943. **Shadow of a Doubt** foi o filme de Hitchcock que mais acentuou o tema do duplo, com a construção sistemática, baseada no número dois. A mesma coisa sucede na obra que vamos ver em que Farley Granger e Robert Walker bem podiam ter o mesmo nome, como os dois Charlie (tio e sobrinha) de **Shadow**. Efectivamente, eles são um só personagem, desdobrado em duas aparências, uma das quais admite expressamente o crime de que não beneficia e a outra recusando implicitamente esse crime de que é o único beneficiário. Desde a celebrada sequência inicial, em que só vemos pés e *rails*, que os personagens se confundem, até literalmente tropeçarem um no outro e iniciarem a sua estranha viagem e o seu estranho pacto. Bruno propõe a Guy o crime perfeito. Baseado num desejo comum (ambos desejam ver-se livres de uma outra pessoa) propõe-lhe a troca de crimes: Bruno mataria a mulher de Guy; Guy mataria o pai de Bruno. Se só um cumpre o pacto, o outro jamais se recusa, se não nas aparências, a ele. De facto, é Guy quem previne Bruno pelo telefone que a mulher recusa o divórcio ("*double crossing*" é a expressão que utiliza, como mais tarde ele próprio o fará com Bruno) e deixa que as coisas aconteçam, arranjando todos os pretextos para não contar a verdade (enreda-se mais na mentira

do que Bruno). A simbiose entre as duas personagens é levada ao cúmulo em duas sequências capitais do filme: a visita nocturna de Guy a casa do pai de Bruno (de uma terrível ambiguidade) e a sequência final no carrossel. O homem com quem Bruno esbarrou na noite do crime, reconheceu e diz aos polícias (dois): "É ele". Os polícias respondem-lhe que já o sabiam, deixando o espectador na dúvida de como tinham essa certeza. Só depois percebemos que o "ele" foi interpretado pelos polícias como dirigido a Guy. O engano desfaz-se, graças à ajuda do isqueiro (sinal comprometedor que se torna em sinal salvador) mas a frase "É ele" continua aplicável aos dois: ao autor material do crime e àquele que realmente o desejou e a quem o crime resolveu a vida.

Mas há muito mais duplos no filme: Barbara Morton (interpretada pela própria filha de Hitchcock, num papel com grandes analogias com a irmã de **Shadow of a Doubt**) é, simultaneamente o duplo da mulher de Guy (a semelhança física, os óculos) e o duplo de Bruno, no seu mesmo desejo de crime (todas as suas portentosas intervenções apontam para uma enorme dúvida sobre a inocência de Guy e o enorme desejo de que qualquer coisa de violento se passe ou se venha a passar). O mais impressionante exemplo é a célebre sequência da festa, em que Bruno conversa com as velhas e lhes vai acordando o desejo de crime que existe em todos nós. Não só essa sequência é genial, porque as "inocentes velhinhas" vão inventando (com prazer erótico) formas de morte bastante mais terríveis do que a praticada por Bruno (ainda por cima, aplicando essas mortes aos próprios maridos), como a brincadeira de Bruno se vai quase transformando em crime real, devido à aparição de Barbara Morton. E aqui, Hitchcock joga com duas leituras: aparentemente a perturbação de Walker (já antes registada) é devida aos óculos e à semelhança da irmã de Ann com a mulher assassinada; mas, fundamentalmente, no terrível plano de Barbara, há um enorme desejo de ver o crime e desse encontro de desejos surge o desmaio de Bruno.

Reparar-se-á também nas duas viagens de comboio (uma sempre lembrada, outra sempre esquecida), nos dois intrusos (o bêbedo e o importuno passageiro da sequência final), nas duas sequências do luna-parque, nas duas festas, nos dois planos da gravata de Bruno que tanto revelam e tanto ocultam.

E, mais uma vez, é possível a uma análise mais aprofundada, encontrar muitas outras correspondências. A quem objectar que se trata de preciosismos gratuitos, sublinha-se novamente que essa figura do duplo é a ideal para um filme que não tem outro tema senão o da misteriosa transferência de responsabilidades e culpas. Transferência de que o espectador participa (não só na já citada sequência das velhinhas, como na mortal embriração que desperta o personagem da mulher de Guy) tornando-nos a todos (como a magistral sequência do ténis exemplifica) em *voyeurs* e cúmplices de uma partida, em que estamos do lado do desejo, em que estamos do lado da morte. Não é por acaso que o crime se passa num "túnel do amor" e que o vemos, num dos efeitos técnicos mais celebrados da obra de Hitchcock, através de uns óculos. Ou seja, um espelho, em reflexo deformado.

Strangers on a Train é um dos máximos exemplos da obra do autor sobre o permanente tema da culpa e das aparências. Salvaguardadas estas pelo carácter neurótico atribuído a Bruno, o espectador pode ir para casa tranquilo porque o "mau" foi punido e a "inocência" de Guy descoberta. Mas quem realmente ganhou foi o "inocente"; o "culpado" pagou com a vida (e pelas mãos do "inocente") um crime que literalmente não lhe dizia respeito. Foi a projecção do desejo de Guy. Para que o crime fosse perfeito era necessário que essa projecção fosse destruída também. Só então tudo voltaria à paz primordial com a aniquilação simultânea do desejo e da projecção dele. As imagens e as verbalizações (visualizadas também) pagam-se caro, enquanto exprimem o que para sempre deve permanecer oculto do olhar dos outros. Por isso, Guy consegue todas as cumplicidades (inclusive a da respeitável família futura), por isso Bruno não consegue nenhuma, a não ser a da mãe, personagem tão inquietante como ele (a sequência do retrato).

E, para terminar, volto à sequência do ténis. Em montagem paralela, é-nos dada uma das mais admiráveis utilizações do sentido do tempo no cinema: Guy tem que ganhar a partida a tempo de poder impedir que Bruno deixe o isqueiro no local do crime; Bruno tem que apanhar o isqueiro do buraco onde o deixou cair, a tempo de o poder pôr na feira. Distraído pelo *suspense*, o espectador não repara que o que se suspende é outra coisa bem mais importante: o desejo de Guy de levar até ao fim o seu plano de *double crossing*, o desejo de Bruno de impedir até ao fim ser a vítima de Guy. Ganha o mais rápido, aquele que, como diz o comentador, "*mudou o seu estilo de ataque*". Ou de defesa.

E, neste filme repartido entre um personagem aparentemente nocturno (Bruno) e um personagem aparentemente diurno (Guy) (repare-se, como desde o início, o primeiro surge vestido de escuro e o segundo de claro) essa sequência final processa-se, também, numa luta entre a noite e o dia. A angústia de Guy está ligada ao temor de que se faça noite antes de chegar à feira: por isso, tem que ganhar a partida depressa, por isso segue no comboio, ansiosamente, a marcha do sol; a angústia de Bruno está ligada ao tempo que demora a ser noite, ou seja ao dia que nunca mais acaba. Guy deseja a suspensão da claridade e do tempo; Bruno deseja o acelaramento dessa mesma obscuridade e desse mesmo tempo. Um quer o dia, o outro quer a noite. Encontram-se no crepúsculo, quando a noite começa e o dia acaba. Tudo ligado à posse do isqueiro, onde a inscrição "*From A. to G.*" quer dizer "*From Ann to Guy*" mas também pode querer dizer "*From Anthony to Guy*", Anthony sendo o apelido de Bruno. Porque é entre os dois que tudo se passa, é entre os dois que tudo acontece.

JOÃO BÉNARD DA COSTA