



CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
Cinemateca Júnior

CAVALCADE/2019 – 3D
"Cavalgada"

um filme de Johann Lurf

Realização: Johann Lurf / **Cópia:** digital, cor, 3D, 5 minutos

Johann Lurf (n. 1982, Áustria) é um artista e realizador cujos filmes exploram o espaço e a própria linguagem do cinema e da imagem animada. Em CAVALCADE, filmada em 35 mm e iluminada por um feixe de projetor e luz estroboscópica, uma roda giratória hipnótica sobre um riacho torna-se palco de uma estonteante ilusão de óptica. A exhibir em cópia digital, 3D.

DIAL M FOR MURDER/1954 – 3D
Chamada para a Morte

um filme de Alfred Hitchcock

Realização: Alfred Hitchcock / **Argumento:** Alfred Hitchcock e Frederick Knott, baseado na peça homónima deste / **Fotografia:** Robert Burks / **Música:** Dimitri Tiomkin / **Montagem:** Rudi Fehr / **Cenários:** Edward Carrère e George James Hopkins / **Guarda-Roupa:** Moss Mabry / **Som:** Oliver S. Garretson / **Assistente de Realização:** Mel Dellar / **Interpretação:** Grace Kelly (Margot Wendice), Ray Milland (Tony Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), John Williams (Inspector Hubbard), Anthony Dawson (capitão Swan Lesgate), Leo Britt (narrador), Patrick Allen (Pearson), George Leigh (Williams), George Alderson (polícia), Robin Hughes (sargento), Guy Doleman (Thayer Roberts).

Produção: Warner Brothers / **Produtor:** Alfred Hitchcock / **Cópia:** digital, cor, 3D, 103 minutos / **Estreia Mundial:** EUA, 29 de maio de 1954 / **Estreia em Portugal:** Monumental, 17 de maio de 1955
Reposição Comercial: Odeon, 19/1/1966.



Dial M For Murder estreou-se em 1954, dois anos depois de **I Confess**. 1953 foi o primeiro ano da carreira de Hitchcock (iniciada em 1922) em que o realizador não apresentou um filme. A sua primeira pausa.

Em compensação, estrearam-se em 1954 duas obras fundamentais: a que agora me ocupa e **Rear Window**. Ambas tendo como protagonista feminino Grace Kelly que iria fazer com ele três filmes sucessivos (caso único) que constituem o ponto mais alto da carreira da defunta infanta do Mónaco.

A versão original de **Dial M For Murder** era em Três Dimensões e em NaturalVision, aproveitando as grandes novidades técnicas desses inícios dos anos 50. Quando o filme se estreou, contudo, as três dimensões estavam a revelar-se pouco convidativas para o público e, por esse motivo, o filme foi distribuído, em quase todo o mundo, "normalmente". Hitchcock não deplorou muito esse facto. A Truffaut disse que *"a impressão de relevo era sobretudo dada nas tomadas de vista em contra-plongé. Preparei um fosso para colocar a câmara ao nível do chão. Tirando isso, havia poucos efeitos directamente baseados no relevo"*. À época da entrevista, quase ninguém (nem Truffaut) conhecia a versão em 3D. Só nos anos 80, ela voltou a circular e veio a Portugal, pela primeira vez, numa memorável sessão na Cinemateca Portuguesa, a 20 de março de 1982, para regressar depois algumas vezes e sempre a esta sala.

E sem querer ser mais papista do que o Papa (Hitchcock), **juro** que ele não tem razão. Muitas coisas deste filme, só as percebi quando o vi "em relevo", sobretudo a *mise-en-scène* da morte de Anthony Dawson (da janela à tesoura) e a disposição da famosa chave. **Dial M For Murder** é mesmo, de todos os filmes em 3-D que conheço, o único em que o processo foi usado com **significado estético** e não apenas técnico. [...]

Dial M For Murder baseia-se numa peça de teatro que o filme segue fielmente. A grande aposta formal de Hitchcock foi não sair quase nunca do *décor*, filmando quase tudo no apartamento dos Wendice e sem que o espectador sinta qualquer saturação por esse facto ou, sequer, se aperceba muito dessa onnipresença dum único espaço. A Truffaut explicou a sua teoria sobre filmes baseados em peças: *"Muitos cineastas pegam numa peça de teatro e dizem: 'Vou fazer disto um filme', ou seja, começam a 'desenvolver' a peça destruindo a unidade do lugar e saindo do décor (...) Por exemplo, na peça um personagem vem da rua e diz ter vindo de táxi. No filme, esses cineastas mostram a chegada do táxi, as pessoas que saem do táxi, que pagam ao chauffeur, que sobem a escada, batem à porta e entram na sala. Intercalam, depois, uma longa cena que já existe na peça. Mas se um personagem conta uma viagem, aproveitam para no-la mostrar em flash-back. Esquecem-se que a qualidade fundamental da peça reside na concentração (...) Em Dial M For Murder só saí do décor duas ou três vezes, por exemplo quando o inspector quer verificar qualquer coisa. Pedi mesmo um chão autêntico, para que se pudesse ouvir o barulho dos passos, ou seja sublinhei o lado teatral"*.

Essa extrema concentração, sentida ao longo de todo o filme, não vem apenas do sublinhado do lado teatral, mas do uso de assombrosas elipses que em dois ou três planos permitem avançar consideravelmente a narrativa. Dois exemplos fundamentais. O primeiro é o início da obra. Depois de vermos o plano do telefone (o "*dial M*"), temos três breves sequências mudas: a primeira mostra-nos Grace Kelly ao colo de Ray Milland, beijando-se como bons marido e mulher, a segunda mostra-nos Grace Kelly a ler no jornal (que vemos com ela) a notícia da chegada de Robert Cummings. Olha furtivamente para o marido, como quem tem medo de ser surpreendida. Encadeado rápido e terceira sequência com Grace Kelly ao colo de Robert Cummings (amante dela), beijando-se também, em total simetria com o plano do casal. Em menos tempo do que leva a contar e sem palavras, o espectador está informado da relação triangular e do adultério. Fica a saber também que Grace Kelly julga que o marido não sabe, o que depois é desenvolvido na conversa entre ela e Cummings.

O segundo exemplo é a sequência do tribunal. Quando as suspeitas se começam a acumular sobre a protagonista e logo após a saída de casa para a esquadra, a fim de prestar declarações, intervém essa brevíssima sequência fortemente onírica (cores intensíssimas e totalmente irrealistas dos planos de Grace e do juiz) em que sabemos da condenação à morte. Mas o processo é tão inusitado e a sequência tão irreal que o espectador é levado a pensar num pesadelo de Grace até voltar ao apartamento (sequência entre Milland e Cummings) e ser informado que tudo aquilo já de facto aconteceu. É uma genial passagem do segundo ao terceiro acto da peça, que preserva, como Hitchcock disse, a unidade da emoção (*"Se tivesse mostrado a sala do tribunal e o processo, o público pensaria que um segundo filme estava a começar"*).

Fundamentalmente, **Dial M For Murder** é, uma vez mais, uma história de *transfert* de culpabilidade. Grace Kelly sente-se culpada (da sua relação com Cummings) desde o início e isso lhe permite assumir o

crime que involuntariamente cometeu, ajudando o plano de Ray Milland. Mais uma vez os beneficiários do crime são os “inocentes” Cummings e Kelly (que podem finalmente casar e ter muitos meninos) e o culpado (Milland) nada lucra. E saltará à vista do espectador a semelhança do pacto Milland-Dawson com o pacto Walker-Granger de **Strangers On a Train** (Ray Milland como Farley Granger é um jogador de ténis).

Uma vez mais também o espectador é levado a identificar-se com o criminoso. Na famosa sequência do telefonema e da morte falhada de Kelly (vítima transformada em assassina) sofremos com o fatídico atraso de Milland (o relógio parado) e desejamos, tão intensamente como ele, que o plano não falhe. A nossa expectativa é ver o crime e só não nos sentimos inteiramente defraudados porque de facto o vemos, só que assistindo à morte de Dawson em vez da de Kelly.

Mas Hitchcock brinca muito mais com o espectador. A suprema astúcia é a armadilha final estendida a Milland, com o “filme mudo” (comentado pelo inspector) em que seguimos da janela do apartamento o raciocínio de Milland a propósito da chave. Como o inspector receamos que Milland não perceba o acontecido, como o inspector exultamos quando ele bate na testa e volta atrás. Colocados no “ponto de vista de Deus” somos os justiceiros, saboreando essa inultrapassável partida do destino.

E quem estiver atento reparará em mais um requinte: tanto Milland como o inspector se enganam à cerca do momento em que a chave foi posta debaixo do tapete (julgam que Dawson a deixou lá antes de entrar na casa, ao contrário do que estava combinado). Só nós, espectadores, **os únicos que vimos**, sabemos que não foi assim e que Dawson pôs lá a chave, quando, por causa do atraso do telefonema, ia a sair do apartamento.

Dawson não errou. Toda a culpa veio do relógio parado, momento fatal que desarticulou o plano. Dele todos foram joguetes, como nós também, sempre suspensos da inconcebível maestria deste filme e do inexcedível rigor da sua *mise-en-scène*.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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