CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
CORRESPONDÊNCIAS - RITA AZEVEDO GOMES | REALIZADORA CONVIDADA
03 de novembro de 2026

SHADOW OF A DOUBT / 1943

(Mentira!)

um filme de Alfred Hitchcock

Realização: Alfred Hitchcock / **Argumento:** Thornton Wilder, Alfred Hitchcock, Sally Benson e Alma Reville, baseado numa história original de Gordon McDonnell / **Fotografia:** Joseph Valentine / **Música:** Dimitri Tiomkin, dirigida por Charles Previn / **Montagem:** Milton Carruth / **Direcção Artística:** John B.Goodman / **Cenários:** Robert Boyle, A. Gausman e L. R. Robinson / **Guarda-Roupa:** Adrian e Vera West / **Som**: Robert Pritchard / **Assistente de Realização:** William Tummel / **Interpretação:** Teresa Wright (Charlie Newton), Joseph Cotten (Charlie Oakley), MacDonald Carey (Jack Graham), Patricia Collinge (Emma Newton), Henry Travers (Joseph Newton), Hume Cronyn (Herbie Hawkins), Wallace Ford (Fred Saunders), Edna May Wonacott (Ann Newton), Charles Bates (Roger Newton), Janet Shaw (Louise), Estelle Jewell (Catherine).

Produção: Universal / **Produtor:** Jack H. Skirball / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 106 minutos / **Estreia Mundial:** EUA, 15 de Janeiro de 1943 / **Estreia em Portugal:** Odeon e Palácio, 25 de Abril de 1945.

Aviso: A cópia que vamos ver apresenta um ligeiro ruído de fundo. Pelo facto apresentamos as nossas desculpas.

Alfred Hitchcock disse, um dia, que **Shadow of a Doubt** era o seu filme favorito. Também é verdade que, mais tarde, admitiu não ter exactamente dito isso e foi mais cauto nas preferências. Seja como for, e a opinião do autor não é, nestes casos, mais importante que a dos outros, o que é indiscutível é que esta foi uma das obras que mais cuidou e amou. Também é indiscutível que é uma das obras que mais exemplarmente reflecte a imagem do que uns chamarão um certo Hitchcock e outros dirão ser Hitchcock, pura e simplesmente. Se este filme tivesse sido feito nos fins da década seguinte, não faltaria quem dissesse (como, por exemplo, se disse a propósito de **The Wrong Man**) que era um filme feito propositadamente para se conjugar com as teorias críticas nesses anos desenvolvidas acerca de Hitchcock. Sendo um filme de 1943, tempo em que ninguém havia ainda reparado que em Hitchcock havia muito mais do que um grande talento de "contador de histórias" e do que uma suprema maestria técnica, **Shadow of a Doubt** iliba o autor de **Rebecca** dessa suspeita. E confirma que este autor nunca fez prosa sem saber, antes "fez prosa" muito primeiro que outros reparassem no sentido do que estava a "escrever". Será, com efeito, muito difícil sustentar que se esteja perante um filme "transparente" em que só espíritos rebuscados procurarão ocultos sentidos.

Na verdade, quem persista em associar o autor apenas ao *suspense* e às fortes emoções terá boas razões para sair desapontado. Aparentemente nada "acontece" neste filme em que os dados fundamentais surgem logo no início (apetecia dizer "antes do início" mas já lá vamos). Aparentemente não há "sombra de dúvida" sobre a culpabilidade do tio Charlie e o espectador que aguarde um desfecho "à Hitchcock" será frustrado. Se há três cenas de *suspense* - em termos convencionais - (as duas tentativas de assassinato e a morte no comboio) pouca gente estremecerá com o resultado final delas. Não há surpresas, por esse lado.

Em compensação, surpresas não faltam por todos os outros. Comecemos pelo genérico sobre um plano de vários pares dançando a valsa da "Viúva Alegre". A explicação para esse genérico temo-la - ou tem-na quem reconhecer a valsa, cujo nome jamais é nomeado - no decurso do filme, quando sabemos que o criminoso é conhecido como "o assassino de viúvas alegres". Mas qual a razão porque esse plano não se refere à actualidade do filme e nos transporta ao século XIX? Certamente, não foi naquele baile ("antiquíssimo e idêntico" e várias vezes voltando como *leit-motiv* ao longo do filme) que Charlie (o tio) encontrou as suas supostas ou reais vítimas. Naquele tempo, ainda não seria nascido ou era novo demais

para bailes. E qual a razão porque voltam, tantas vezes, fotografias antigas, reportando-se, sem excesso de imaginação, ao tempo da imagem do baile? Fotografias dessas estão à cabeceira de Cotten, na sequência inicial e a câmara demora-se nelas; outras semelhantes são oferecidas por Cotten à irmã e identificadas com as dos pais; finalmente, é uma fotografia dessas que Emma vai buscar para provar que, ao contrário do que Cotten dizia, este tinha sido, uma vez, retratado (antes do desastre e antes de ter ficado tão diferente).

Passado o genérico, a câmara mostra-nos imagens de uma cidade: uma ponte, detritos, ruínas, crianças jogando à bola. Imagens que aparentemente nada têm a ver com o que o filme será, mas introduzem a acção num *décor* insólito, povoado e ausente, onde como em Murnau ou em **The Birds**, é preciso passar a ponte para os fantasmas virem ao nosso encontro.

Entramos então no quarto de Cotten, deitado na cama, com as tais fotografias na parede e notas espalhadas por toda a parte. Diz estranhas coisas à senhoria e murmura que ainda não chegou o tempo de nada (ou tudo) acontecer. Depois sai, passa entre os dois homens (que mais tarde saberemos serem detectives) incólume (porquê?) e olha-os em *plongé*. O seu olhar domina a cidade e os perseguidores, insinuando que aquele personagem está num "plano" superior ao da realidade que se estende aos seus pés e vê para além dela. Só começamos a tomar consciência "disso" quando, não apenas implícita, mas explicitamente, somos lançados na relação entre os dois Charlie: o tio e a sobrinha. Vemos esta num plano quase idêntico àquele em que fomos introduzidos a Cotten. E é ela quem começa a falar de "almas" e do tio (que não via há muito) introduzindo a palavra telepatia quando descobre a simultaneidade dos telegramas (um em acto, outro em intenção). E o tio chega a casa da irmã, num comboio, envolto em fumo negro. Sem que saibamos ainda nem como nem porquê, o "mal" chegou.

Também não sabemos nem como nem porquê vão acontecendo as estranhas coisas que acontecem a seguir: a valsa que inexplicavelmente Teresa Wright começa a trautear (com o regresso do plano do baile); a esmeralda oferecida com a misteriosa dedicatória; a razão da "declaração" de Charlie sobrinha a Charlie tio (e é na cama da primeira que o segundo vai ficar). Sobretudo não sabemos nem como nem porquê a câmara se move num incessante vai-vem entre os dois personagens, sem que o contra-campo se subjectivize, ocupando o lugar de cada um deles, o mesmo e idêntico ao que o outro deixara antes vazio. E é quando se nos pega a dúvida (ou a certeza) de que algo daquela história não cabe naquela história, que há um "filme" perdido no meio deste, ou outra ou outras vidas de que só fragmentos se evocam. Ou que só fragmentariamente pode ser evocada. Tudo parece impelir os dois Charlie um para o outro; a memória comum e inominada, a mãe (de que mais tarde se diz que a revelação da verdade a mataria), ou a espantosa personagem hitchcockiana que é a irmã mais nova (que vai dando todas as pistas, não tem tempo para mais nada senão para pensar e que sabe tudo de toda a gente).

À medida que a história "progride" (se é que tal se pode dizer) e que a câmara se vai movendo, encurralada, entre portas e escadas e quartos fechados, a presença do segredo (ou do mistério, se se preferir) vai adquirindo, como as sombras, um peso cada vez maior. E as perguntas multiplicam-se sem que jamais o filme lhes dê uma resposta que não seja tão obscura como elas. O que é que o tio sabe que a sobrinha sabe? O que é que o decide a ir-se embora e, enquanto procurava desfazer todas as pistas, a sustentar o incómodo e comprometedor diálogo sobre o seu ódio às viúvas ricas? Ou, ainda mais, será ele o verdadeiro assassino, ou sê-lo-ia o outro que na outra extremidade da América a polícia matou antes de o poder ouvir? E que catalisação provém dos dois "inocentes" da fita (o pai e Hume Cronyn) e das suas nada inocentes conversas? Porque razão o intruso Cronyn - que tanto irrita a *little Charlie* - é quem se intromete para a salvar da morte, na garagem? E será lícito dizer "para a salvar"?

Depois, vêm outras e cada vez mais perturbantes coincidências. Truffaut notou, em tempos, a permanência do número dois: 2 Charlie, 2 cenas de gare, 2 tentativas de assassinato, 2 suspeitos. Houve quem fosse mais longe e notasse 2 telegramas, os 2 livros que Ann lê por semana, 2 corridas de Teresa Wright, 2 vezes interrompidas pelo polícia, 2 vezes a valsa trauteada por Charlie até às 2 horas no relógio da porta do bar. Delírios de exegetas? Quem o disser, terá que concordar que são coincidências a mais num filme em que a coincidência tem um tão importante papel.

Porque, o que alguma atenção obrigará a verificar, é que nesta estranha história do *uncle Charlie* e da *little Charlie*, tudo parece repousar sobre fios que estão ocultos e que quando se desvendam não são reconhecidos. O medo da identificação é maior que o desejo dela, como o medo do amor é maior do que o medo da morte.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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