

YOUNG AND INNOCENT / 1937

um filme de Alfred Hitchcock

Realização: Alfred Hitchcock / **Argumento:** Charles Bennett, Alma Reville, Edwin Greenwood e Anthony Armstrong, baseado no romance de Josephine Tey *A Shilling for Candles* / **Diálogos:** Gerald Savory / **Fotografia:** Bernard Knowles / **Música:** Louis Levy, com canções de Lerner, Goodhart e Hoffman / **Montagem:** Charles Frennd / **Direção Artística:** Alfred Junge / **Intérpretes:** Nova Pilbeam (Erica Burgoyne), Derrick de Marney (Robert Tisdall), Percy Marmont (Coronel Burgoyne), Edward Rigby (o velho Will), John Longden (Inspector Kent), Basil Radford (Tio Basil), Mary Clare (Tia Margaret), George Curzon (Guy), Pamela Carne (Christine Clay), George Merritt (Sargento Miller), J. H. Roberts (Advogado Henry Briggs), Jerry Verno (o motorista do camião), John Miller (o polícia), Gerry Fitzgerald (cantor).

Produção: Gainsborough / **Cópia:** DCP, preto e branco, legendado eletronicamente em português, 83 minutos / **Estreia Mundial:** Londres, em Novembro de 1937 / **Inédito comercialmente em Portugal.**

Sessão seguida de comentário por João Figueiredo e Joana Matos Frias

Young and Innocent não costuma aparecer nas listas dos melhores Hitchcocks. Na generalidade considera-se o seu ante-penúltimo filme inglês como um simples divertimento, no qual se reconhece a maestria "técnica", apontando-se inevitavelmente o portentoso movimento de grua no restaurante, perto do fim, como o melhor momento do filme, que nos EUA o autor de **Notorious** aperfeiçoará, e exactamente neste filme. Penso que é tempo de acabar com essas distinções de um Hitchcock "inglês" e um "americano", sendo o primeiro um "esboço" do segundo. Digamos antes que a atmosfera americana era mais propícia para o trabalho do realizador. O referido plano-sequência não é só, tecnicamente, o melhor do filme, mas um dos melhores de todo o Hitchcock. **Young and Innocent** é, na fase britânica (para retomar essa divisão), também secundarizado em comparação com obras como **The Man Who Knew Too Much**, **The Thirty Nine Steps** (de que seria uma simples variação, sem a espionagem) e **The Lady Vanishes**. A "posição" é particularmente injusta. **Young and Innocent** parece-nos, pelos temas nele desenvolvidos, pela forma como Hitchcock conta a história, pela leitura subliminar que permite, e pelas marcas "hitchcockianas" que o percorrem, o melhor filme desta fase. Dito de outra forma, **Young and Innocent** é o mais americano dos filmes ingleses de Hitchcock.

Começamos pelo que, para alguns, poderá ser uma fragilidade do filme: a aparente ruptura que parece existir entre duas histórias: a de um crime e a descoberta do criminoso, e a da progressiva conquista de Erica por Robert, sendo esta a parte central que forma a quase totalidade do filme. De facto, a outra história pouco mais dura que dez minutos, dois ou três no começo (é, por isso, fundamental ver o filme desde o princípio) e o resto no fim, na já citada, e famosa, cena do restaurante. Se o crime e o criminoso ocupam tão pouco tempo, é porque eles não interessam muito a Hitchcock. Aqui, como em quase todos os seus filmes, o que se conta é uma história de amor, a história de um homem que deseja uma mulher, a resistência desta e o triunfo da libido. Se um crime num filme de Hitchcock é, geralmente, um pretexto (no sentido literal de um "pré texto"), nunca como em qualquer outro filme do mestre, ele ficou reduzido a essa condição como em **Young and Innocent**. Poderia dizer-se que o crime tem aqui a mesma função do urânio em **Notorious** ou do microfilme em **North by Northwest**:

é o *macguffin*, puro e simples, sem outra função do que levar o par para os braços um dos outro, como é um outro cadáver (sem crime) em **The Trouble with Harry**. Poderá surpreender a muitos (e isso terá sido uma das causas da subvalorização) que uma sequência com tal impacto como a inicial, não tenha continuidade. Na verdade, depois de conhecermos o criminoso só voltaremos a encontrá-lo no fim. E por aqui, por este filme, se compreende uma das máximas do autor de **Vertigo**, a da honestidade com o público dando-lhe todos os dados de que precisa logo ao começo. Se já sabemos quem é o criminoso, o suspense decorre então de outras instâncias (como em **I Confess**), mas sendo **Young and Innocent** uma história de amor entre o par que se vai conhecer a seguir (como em **39 Steps**), então a reaparição do criminoso iria desviar o filme da sua verdadeira história. Ele só voltará, por isso, no final, embora mais tarde Hitchcock encontra a forma de tornejar esse mesmo obstáculo para se concentrar exclusivamente no par (em **Vertigo** esquecemos mesmo a personagem do criminoso).

Se é importante não perder o começo deste filme é porque ele é simétrico do final. É nestas sequências que Hitchcock capricha nos efeitos técnicos, como se quisesse, dessa forma, reforçar o seu carácter onírico (os obstáculos da bela ao encontro do seu amado) com o par dos jovens antecipando perversamente no seu contrário, e com a câmara reforçando esse aspecto quase sinistro: a profundidade de campo com o rosto do criminoso em grande plano e a vítima ao fundo, a paisagem da costa batida pelo mar e o relâmpago que ilumina os tiques do homem. A cena final retoma, com a aparição do criminoso, essa atmosfera inquietada. Tudo começa com o famoso movimento de grua que vai de Erica e o vagabundo, ao longo da sala, até enquadrar a orquestra e chegar ao plano de pormenor dos olhos do baterista (com o rosto pintado de preto) a piscarem. Mas esquece-se o outro plano, que segue o percurso inverso, e que termina com a convulsão e desmaio do baterista que o denuncia. Esse é o verdadeiro remate do filme, simétrico do começo, e resolução do conflito, dissipando todos os equívocos (**Strangers on a Train** introduzirá uma nota de perversão em cena idêntica, com Bruno tentando uma última mentira).

A sequência seguinte à do crime (antes do encontro do par) é outro momento decisivo porque é o que estabelece a confusão. Robert encontra o cadáver da atriz (naquela genial série de planos, que começa com as vagas onde se avista um braço que parece o de um nadador, que depositam o corpo na areia, enquanto o refluxo arrasta o cinto incriminador) e corre em busca de socorros sendo avistado *nesta acto* por duas veraneantes. São elas a base da acusação, que se apoia, à partida, numa identificação que confunde os gestos (a mesma base de acusação do personagem de Henry Fonda em **The Wrong Man**, como o fora já, em parte, a de Robert Donat em **The 39 Steps**). O encontro do par marca o início da "verdadeira" história. Tudo se centra agora à volta da forma como Robert conquista Erica, e, nesta a sequência da festa de aniversário da prima é um portento, talvez mesmo um dos grandes momentos de Hitchcock, na ironia, nos segundos sentidos, na suspeita e na sombra de dúvidas (como as crianças parecem a futura garota de **Shadow of a Doubt**) de uma tia dominadora e inquietante, por detrás da sua aparência simpática (Brenda de Banzie, na versão americana de **The Man Who Knew Too Much**, parece copiada desta personagem). E a relação entre os dois vai, progressivamente, evoluindo para a posse que tem lugar não no clássico beijo de *happy-end* nem no reencontro no quarto depois da separação forçada, mas na portentosa sequência da mina depois da perseguição da polícia. Erica está prestes a cair no precipício e é a mão de Robert que a salva in extremis (como mais tarde a mão de Cary Grant salvará, com o mesmo sentido de posse, Eva Marie Saint em **North by Northwest**). Posse que será sancionada no final pelo pai. Repare-se que o último plano representa, de certo modo, uma transmissão de poderes: depois do pai entregar a filha ao marido como na cerimónia tradicional do casamento, a câmara enquadra o rosto de Erica olhando primeiro para o pai e virando a cara para o novo homem da sua vida, aí se fixando.

Neste filme de olhares e de ilusões será curioso reparar na tradicional aparição de Hitchcock, que adquire uma função significativa que irá marcar a maior parte delas nos filmes americanos: ele é um fotógrafo que desajeitadamente procura manipular a câmara à porta do tribunal: uma câmara fotográfica, portanto incapaz de perceber o jogo de ilusões que decorria à sua frente, com a saída de Robert mascarado de óculos que praticamente o cegam.