

CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA
MONIQUE RUTLER - “ISTO VAI MUDAR!”: CARTA BRANCA
17 e 23 de setembro de 2024

SUSPENSE / 1913

um filme de LOIS WEBER e PHILLIPS SMALLEY

Realização: Lois Weber e Phillips Smalley / *Argumento:* Lois Weber / *Interpretação:* Lois Weber (a esposa), Val Paul (o marido), Douglas Gerrard (o motorista), Sam Kaufman (o vagabundo), Lule Warrenton (a criada – não creditada) / *Produção:* Rex Motion Picture Company / *Cópia:* DCP, preto e branco, muda, com intertítulos em inglês e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 10 minutos / *Estreia mundial:* 6 de julho de 1913, Estados Unidos / *Primeira exibição na Cinemateca.*

STREET CORNER / 1953

(À Esquina da Rua)

um filme de MURIEL BOX

Realização: Muriel Box / *História original:* Jan Read / *Argumento:* Muriel Box e Sydney Box / *Direção de fotografia:* Reginald H. Wyer / *Montagem:* Jean Barker / *Música original:* Temple Abady / *Direção de arte:* Cedric Dawe / *Maquilhagem:* Nell Taylor / *Cabelos:* Pear Tipaldi / *Som:* Maurice Askew, Gerry Turner / *Anotação:* Ohykkis Crocker / *Interpretação:* Peggy Cummins (Bridget Foster), Terence Morgan (Ray), Anne Crawford (Susan), Rosamund John (Sarg. Pauline Ramsey), Barbara Murray (WPC Lucy), Sarah Lawson (Joyce), Ronald Howard (David Evans), Eleanor Summerfield (Edna Hurrin), Michael Medwin (Chick Farrar), Charles Victor (Muller), Anthony Oliver (Stanley Foster), Harold Lang (Len), Dora Bryan (prostituta), Eunice Gayson (Janet), Michael Hordern (Inspetor Heron), Maurice Denham (Sr. Dawson), Yvonne Marsh (Elsa), Isabel George (Helen), Nelly Arno (cliente), Dandy Nichols (a vizinha, Sra. Furness).

Produção: London Independent Producers / *Produtores:* Sydney Box, William MacQuitty / *Direção de produção:* Elsa Hatchett, Alfred W. Marcus / *Assistência de realização:* Gerry O'Hara / *Cópia:* 35mm, preto e branco, falada em inglês e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 94 minutos / *Estreia mundial:* 17 de março de 1953, Londres / *Estreia portuguesa:* 27 de agosto de 1953 / *Primeira exibição na Cinemateca.*

Como acontecia em muitas das produções do cinema mudo, as tramas, situações e personagens apresentadas pelos realizadores (e realizadoras) resultavam da decantação de modelos narrativos vindos do teatro ou da banda desenhada – recorde-se que o “primeiro filme de ficção” dos irmãos Lumière, **L'Arroseur arrosé** (1895) se inspira numa popular “tirinha” que circulava há décadas nas revistas e jornais. **Suspense** é um caso particular de sucessivas decantações narrativas que desembocam num filme de uma inventividade desarmante. O dramaturgo francês André de Lorde ficou na história do teatro por ser o autor da maior parte das populares peças de Grand Guignol nas primeiras décadas do século XX.

Conhecido como “príncipe do terror” ou “dramaturgo do medo”, De Lorde escreveu mais de uma centena de peças – muitas dela num só ato –, sendo a mais conhecida *Au téléphone*, de 1902. Dada a popularidade do tema, Lucien Nonguet ensaiou o **Terrible Angoisse** (1906), Edission fez **Heard over the Phone** (1908), a Pathé produziu **A Narrow Escape** (1908) e, de forma mais audaz, Mack Sennett adaptou-o para cinema e D. W. Griffith filmou-a em 1909 como **The Lonely Villa**, uma produção da Biograph. A pujança emocional do filme de Griffith prende-se com aquilo que definiria a grandeza do seu contributo para a evolução do cinema enquanto arte narrativa, a montagem paralela. A trama é simples: uma mulher sozinha em casa com as crianças descobre-se rodeada de assaltantes; barricada num quarto, telefona ao marido que, a alta velocidade, vai

salvá-la; o ato final corresponde a uma montagem alternada entre a viagem de carro do marido e as aproximações dos gatunos violadores; no instante decisivo o marido salva a prole.

Pois bem, o pioneirismo narrativo de D. W. Griffith (em 1909) é transformado por Phillips Smalley e Lois Weber – que é igualmente a protagonista de **Suspense** – num manancial de possibilidades visuais de uma ousadia ainda hoje surpreendentes (em 1913). De facto, é a partir de 1912 que a montagem paralela se banaliza enquanto ferramenta narrativa cinema norte-americano. Onde Griffith organizava espacialmente a narrativa com o cuidado de manter o espectador preso à composição dos quadros (à localização dos objetos) e à contiguidade dos espaços, Weber assume que o espectador interiorizou toda essa sorte de preceitos básicos da “linguagem” cinematográfica, libertando-se do esquematismo que antes se impunha como necessário à compreensão.

Se o *split screen* (a que o filme recorre na forma de um triângulo – literalizando o “triângulo” de personagens principais: esposa, marido, ladrão) é a mais vistosa dessas novas possibilidades visuais, os realizadores não se ficam por aí: repare-se no uso de planos subjetivos, na forma como os planos picados (ou mesmo “god’s eye” – planos da moralidade) são integrados na ação, no sobre-enquadramento do espelho retrovisor num plano “sobre o ombro”, repare-se também na profundidade de campo que deixa ver o atropelamento em primeiro plano e – longíssimo – o carro da polícia a aproximar-se na estrada, ou ainda o recurso ao grande plano das mãos ou ao jogo de escalas dentro dos planos, com a aproximação dos atores da câmara. Tudo isto é de um singular domínio do cinema enquanto arte eminentemente visual, já liberta da garga expositiva do teatro que dominou muitos dos primeiros filmes.

É, em certa medida, um momento de aprimoramento do meio – na antecâmara daquilo que seria, pouco depois, o salto em termo de duração, para a longa-metragem [**Cabiria** é de 1914 e **The Birth of a Nation** de 1915]. Justamente por isso, há, neste filme de Weber-Smalley, uma dimensão autorreflexiva que se evidencia logo no título. Ao chamarem ao filme “Suspense”, os autores assumem a consciência do feito narrativo que levam a cabo. Há, nesse sentido, uma dimensão algo exibicionista das proezas do meio. O efeito “suspensivo” ganha, por isso, uma dimensão lúdica – no limite da paródia (mas sem nunca cair nela). Não custa imaginar o adolescente Alfred Hitchcock, então com catorze ou quinze anos, a ver este filme na primeira fila e a começar a magicar todo um reinado de diabruras fílmicas.

De forma semelhante, também **Street Corner**, de Muriel Box, é o produto de “decantamentos” sucessivos. Mas quem era Muriel Box? Além de ter sido a primeira mulher a receber um Oscar de Melhor Argumento Original, foi também a mais prolífica das realizadoras inglesas do século XX. Entre os anos 1950 e o início da década seguinte realizou mais de uma dúzia de longas-metragens. Trabalhando dentro do sistema de estúdios inglês (o seu marido, Sydney Box, com quem escreveu vários argumentos, era o responsável pela produtora Verity Films, dedicado ao documentário, depois pelos Gainsborough Studios e a partir da década de 1950 pela London Independent Producers), Muriel Box experimentou diferentes géneros, impondo uma reavaliação realista do melodrama (**The Happy Family** e **Too Young to Love**) e dando particular atenção aos temas da condição feminina (caso de **Street Corner**, seguido por **The Beachcomber**, **The Truth About Women** e **Rattle of a Simple Man**).

Escrito pela própria realizadora, Muriel Box, e pelo seu marido e produtor, Sydney Box, **Street Corner** transforma em “feminino” o esquema narrativo de uma série de filmes policiais do pós-guerra. À data da estreia, **Street Corner** foi comparado a **Detective Story** (1951) – filme de William Wyler com Kirk Douglas no papel principal – e a **The Blue Lamp** (1950), de Basil Dearden com Dirk Bogarde. Em ambos temos retratos de polícias que, no encaixe de um mafioso, vão-

se cruzando com outras figuras de pequena criminalidade. O que define estes três filmes é a vontade de reproduzir o quotidiano das forças policiais, naquilo que este tem de mais mundano e de mais aventuroso. A especificidade de **Street Corner** está no facto de o foco passar a ser a polícia feminina da zona oeste de Londres (a esquadra de Kensington and Chelsea). Mudando-se o género das personagens principais, altera-se também o tipo de intervenção e o retrato que Muriel Box oferece da força policial feminina tem tanto de agente de autoridade como de assistente social e psicólogo.

Nesse sentido, ao contrário das “versões masculinas”, **Street Corner** centra-se quase integralmente nas questões da maternidade e do casamento. Existe todo um *subplot* com um bebé abandonado que acaba por regressar à mãe “original” e um outro sobre uma mulher bígama (mas apaixonada e corajosa). A juntar a esses, há ainda a figura de uma “mãe” arrependida por ter deixado o marido – e o filho – que regressa a casa (e aprende a lição que as tentações do álcool, do sexo e do dinheiro lhe ensinaram) e uma polícia que perdeu o marido e o filho num acidente de automóvel e pondera deixar a força para se “concretizar” enquanto mãe adotiva de uma criança órfã. É, naturalmente, uma abordagem que não se coadunaria com os detetives de Kirk Douglas ou Dirk Borgarde (que certamente nunca teriam que entreter uma criança perdida ou aconchegar um bebé choroso enquanto a mãe é acusada de roubo).

O que resulta desta espécie de “coro” (as personagens multiplicam-se e as histórias desmultiplicam-se – e cruzam-se) é o retrato de uma condição de subalternidade das mulheres-polícia, mesmo enquanto figuras de autoridade (algo que o filme apresenta não tanto como uma denúncia – ainda que essa qualidade lá esteja, na figura de um colega assumidamente misógino –, mas mais como uma inevitabilidade da condição feminina na década de 1950). Não é que não haja autonomia, coragem, zelo ou honra no retrato destas mulheres (aliás, o filme está preocupado em produzir uma representação das mulher-polícias como figuras exemplares das forças de segurança), há – apesar disso – um enquadramento numa esfera limitada de ação: a esfera de ação e de interesses das mulheres, como era entendida no pós-guerra. De qualquer modo, repare-se como, de forma airosa, Muriel e Sydney Box resolvem a perseguição final com a “imobilização” da agente feminina e do agente masculino (os dois, lado a lado, na ambulância), coroando o cão-polícia com a apreensão do bandido. Diplomáticamente, nem eles nem elas são capazes ou suficientes para capturar o mafioso, é necessário o esforço conjunto deles, delas e ainda do amigo canídeo.

O crítico Robert Kass escreveu, à época, que “a Sra. Box, que [além de escrever] também realiza, mantém o filme em movimento. A sua galáxia de tipos londrinos é plausivelmente individualizada e é utilizada de tal forma que o interesse não se esvai, culminando num final que não é nada atabalhado, como acontece frequentemente nestes filmes de várias personagens”. De facto, o que espanta é o modo como as diferentes tonalidades – *film noir*, melodrama “kitchen sink”, realismo urbano, comédia de enganos, romantismo de folhetim – se encaixam de forma orgânica, e como tantas personagens e fios narrativos se sustentam e convivem. **Street Corner** consegue ser tudo isso e tudo isso se apresenta de forma harmoniosa.

Ricardo Vieira Lisboa