

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
26 de Outubro de 2024
DIA MUNDIAL DO PATRIMÓNIO VISUAL – ANTE-ESTREIA

PEEPING TOM / 1960 A Vítima do Medo

Um filme de Michael Powell

Argumento e ideia original: Leo Marks / *Diretor de fotografia (35 mm, Eastmancolor):* Otto Heller / *Cenários:* Arthur Lawson / *Figurinos:* Dickie Richardson; os vestidos de Moira Shearer são de John Tully of Horrockses e os de Anne Massey de Polly Peck / *Música:* Brian Easdale; a música dos números de percussão é de Wally Scott e a música de dança de Freddie Philips / *Montagem:* Noreen Ackland / *Som:* Gordon McCallum (gravação e misturas), C. C. Stevens (gravação), Malcolm Cooke (montagem) / *Interpretação:* Karlheinz Böhm/Carl Boehm (*Mark Lewis*), Moira Shearer (*Vivian*), Anna Massey (*Helen*), Maxine Audley (*a mãe de Helen*), Esmond Knight (*Arthur Baden, o realizador do filme*), Jack Watson (*o inspector de polícia*), Bartlett Mullins (*o dono da loja de jornais*), Miles Malleson (*o cliente na loja*), Leo Marks (*o psicanalista*), Michael Powell (*o pai de Mark*), Columba Powell (*Mark em criança*), Tony (*o vizinho de Mark e Helen*), John Chappel (*o assistente de Mark na rodagem*), Branda Bruce (*a prostituta assassinada*).

Produção: Michael Powell Company / *Cópia:* digital (transcrita do original em 35 mm), versão original com legendas eletrónicas em português / *Duração:* 101 minutos / *Estreia mundial:* Londres, 7 de Abril de 1960 (ante-estreia; estreia comercial na Grã-Bretanha a 16 de Maio do mesmo ano / *Estreia em Portugal:* Lisboa (cinema São Jorge), 7 de Março de 1961 / *Primeira apresentação na Cinemateca a 24 de Outubro de 1990, no âmbito do ciclo “Michael Powell”.*

Apesar de ser um objeto cinematográfico de uma inteligência e uma qualidade excepcionais, **Peeping Tom** foi um autêntico ponto final na carreira de Michael Powell, embora ele tenha voltado a rodar e tenha vivido o suficiente para ter a satisfação de ser reconhecido e receber várias homenagens antes de morrer, em 1990. Desde os anos 40 a carreira de Powell seguia um caminho vitorioso, sempre em parceria com Emeric Pressburger como co-realizador e argumentista, em filmes de grande espetáculo, quase sempre a cores, com argumentos um tanto extravagantes: **I Know Where I am Going**, **Red Shoes**, **A Matter of Life and Death**, **The Tales of Hoffman**, **Black Narcissus**. A última colaboração da dupla, **I'll Met by Moonlight**, data de 1957. Com **Peeping Tom**, Powell mudou totalmente de estilo em relação aos seus filmes mais famosos, abandonando o grande espetáculo e enveredando por uma narrativa inteiramente baseada num jogo sobre diversos planos de representação. Além disso, na Inglaterra anterior à iminente revolução cultural dos anos 60, o tema do filme era demasiado “cru” e “perverso” para o grande público e sobretudo para a imprensa. **Peeping Tom** foi violentamente rejeitado, não como um mau filme, mas como um filme repelente, para enorme surpresa do realizador, que declarou numa entrevista de 1984: “*Fiquei estupefato com as críticas. A minha intenção tinha sido fazer um filme cheio de compaixão por um infeliz rapaz. Quando Fritz Lang fez M teve o mesmo tipo de críticas, porque manifestava piedade pelo assassino*”, acrescentando que não lhe parecia provável que a crítica tivesse visto o filme como se fosse uma produção da Hammer, ou seja uma obra deliberadamente sanguinolenta e *grand guignol*. Powell acrescenta: “*Nat Cohen, o distribuidor, teve tanto medo que em vez de aproveitar as críticas para atrair o público, retirou o filme de cartaz, vendeu-o a preço vil a um dos seus amigos americanos, que amputou-o imediatamente em vinte minutos. Depois disso, não encontrei mais um produtor. Tive de ir para a Austrália fazer filmes*”.

Como reconhece o próprio Powell, a ideia do filme e quase toda a sua concepção são de Leo Marks (que, certamente não por acaso, faz o breve papel do psicanalista), um homem brilhante e cheio de ideias, antigo criptógrafo, que lhe tinha sido recomendado por um produtor. A ideia inicial de Marks era fazer um filme sobre Freud, mas uma semana depois John Huston anunciou o seu projeto sobre o mesmo tema. Algum tempo depois, Marks propôs a Powell um filme sobre um jovem operador de câmara que mata as suas vítimas com a câmara e que é, ele próprio, vítima da escotofilia, da necessidade mórbida de ver. *“É exatamente o que eu quero”*, respondeu o realizador sem hesitar. Powell assinala que *“o espírito inventivo de Leo era agudo e preciso”* e explica que é de Marks toda a concepção, inclusive visual, da cena crucial em que Mark espia e filma a polícia no *plateau* de cinema e assina a sua culpabilidade quando os lápis caem do seu bolso, a quinze metros de altura: *“O Leo concebeu e escreveu tudo. Ele visualizou tudo. Eu fui o executante”*, embora seja evidente que no conjunto do filme ele tenha sido bem mais que isso. Segundo Powell, uma vez o filme pronto, Leo Marks adorou *“a qualidade altamente teatral da cena de abertura, mas ficou decepcionado pelo realismo impiedoso do resto. Ele teria preferido que tudo fosse como na sequência de abertura”*.

O filme é realmente o resultado de dois talentos que encontram um terreno comum, pois o argumento é de uma inteligência excepcional e o realizador não desperdiça nenhuma das muitas e brilhantes ideias que este contém, provando a sua mestria num tipo de cinema inteiramente diferente daquele que o consagrara. Como bem observou Bertrand Philbert num artigo em *Cinématographe*, quando o filme foi reposto em França em 1983, *“a inteligência de Powell consiste em não deixar jamais que um só elemento se afaste do tema do filme: tudo converge de maneira obsessiva para o centro de gravidade que é a pupila”*. Na verdade, todo o filme nasce literalmente deste centro de gravidade, pois a primeira imagem que vemos é a de um olho fechado, em grande plano; a pálpebra logo se abre e vemos um intenso olhar azul, quase tão cortante quanto a lâmina na câmara do protagonista. E o plano final mostra a tela de cinema em que Mark projetava os seus crimes/orgasmos, inteiramente vazia: o fim dos filmes de Mark assinala o fim do filme de Michael Powell. De maneira a prender definitivamente o espectador, **Peeping Tom** começa com uma brilhante sequência, com dois níveis de imagem: é através do visor de Mark que vemos toda a cena, o seu encontro com a prostituta, o caminho até o quarto, a mulher a despir-se sem suspeitar do que a espera. Mark filma aquilo que vê e aquilo que faz (*ver e fazer* são verbos quase sinónimos para ele) e é através da sua câmara, como que encaixada na de Michael Powell, à maneira dos tubos de um telescópio, que vemos toda esta magistral sequência de abertura (exceto na cena final, nunca vemos Mark no ato de matar, só vemos as suas vítimas). Mas como se trata de um filme sobre um criminoso *voyeur*, cujo crime consiste em querer ver o que não deve ser feito e, por conseguinte, visto, vemo-lo a seguir numa projeção deste filme, numa sala fechada que é o seu *playground* onanista, o equivalente do castelo fechado de um romance de Sade, pois para voltar a citar Bertrand Philbert *“como o criminoso sadiano, Mark só pode sentir prazer quando está fechado, o que no seu caso significa estar fechado no olhar, na fortaleza reduzida da pupila”*. Neste quarto secreto, há inclusive uma cadeira com o nome de Mark, como é o caso com os realizadores num *plateau*. Não se contentando em ver através do visor de uma câmara, Mark volta a ver em projeção aquilo que filmou, num outro nível de *voyeurismo* (o do espectador de cinema sentado diante de **Peeping Tom**, por exemplo), razão pela qual Michael Powell teria preferido que o título comercial francês fosse **Le Cinéaste** e não **Le Voyeur**, que no entanto é a tradução literal do original.

Mas filmar os seus crimes e ver o que filmou é apenas um dos níveis da relação do protagonista com a imagem em movimento. Mark é um operador de câmara profissional e parte da ação se passa num estúdio, durante uma rotação, o que

organiza a narrativa em círculos concêntricos, fazendo-nos passar do filme privado e criminoso de Mark a um filme de ficção, da projeção dos crimes de Mark à dos *rushes* de uma longa-metragem de ficção em preparação. O estúdio onde se faz a rotação é uma versão ampliada do estúdio/laboratório de Mark, que por sua vez era o laboratório do seu pai, que filmava as traumatizantes experiências que fazia em Mark quando este era criança, para avaliar o medo e a reação ao medo, instaurando uma relação nitidamente sado-masoquista. Numa torção suplementar, o próprio Michael Powell e o seu filho fazem os papéis do pai de Mark e deste em criança nestes filmes domésticos que funcionam como *flashbacks*. A introdução dos episódios da infância de Mark tem lugar relativamente no começo da narrativa, o que evita aquelas cenas em que um personagem descobre que tinha um trauma psicológico (um só, como se fosse um pecado original) e, num *insight* como só existe no cinema, revive o trauma e supera-o logo antes do *The End* (como se vê, Leo Marks tinha uma visão bem mais acertada e menos religiosa da psicanálise do que Alfred Hitchcock, por exemplo). Além de evitar toscas explicações posteriores aos factos, embora explicando-os, esta opção de Leo Marks mantém as relações entre os personagens no domínio da imagem e do *voyeurismo*. E há ainda o personagem da cega que “vê” quem é Mark, o que resulta na impressionante sequência em que ele projeta para ela, que não pode ver (nem ouvir, pois o filme não tem som), um dos seus crimes; a dado momento, quando Mark se aproxima da tela, a imagem é projetada nas suas costas, no seu corpo, como se o invadisse e tentasse anexá-lo. Há no filme dois crimes que são encetados, mas que Mark não quer levar a cabo e por isso não pode, literalmente, cometê-los, o de Helen e o da sua mãe. Há, por conseguinte, três homicídios em que a câmara/arma está em ação, todos mostrados de modo diferente (o terceiro, na verdade, não é mostrado, fica fora de campo, numa elipse). Se na sequência com a prostituta, a presença o sexo é mais do que evidente (mas talvez não o erotismo, devido à natureza da relação entre uma prostituta e um cliente), na sequência do homicídio de Vivian a dimensão erótica é explícita. Ela convida-o para ficar depois da hora do expediente, ele diz que seria “a minha primeira vez” e, juntos no vasto *plateau*, numa sequência que se baseia num terrível mal-entendido, ambos executam uma espécie de dança nupcial, autêntico preâmbulo sexual, mas no caso dele a realização sexual se fará pela morte (ele penetra o corpo das mulheres, porém com um lâmina, não com seu próprio corpo) e pela visão do momento da morte, de maneira especular: ele vê a vítima pelo visor e esta se vê num espelho posto acima do visor: há uma última troca de olhares, mediada pela câmara. Mas embora Mark se mate do mesmo modo como matava as suas vítimas, Powell não filma esta morte da mesma maneira que as outras: vemos o gesto de Mark que prepara a câmara e os *flashes* que estalam, mas nem ele nem nós vemos o seu rosto no momento da morte e do medo da morte. Como observou, mais uma vez, Bertrand Philbert: “a espiral só cessa com a morte do protagonista, quando a fantasia se torna realidade, deixa de existir. É difícil imaginar pessimismo mais radical e mais perfeitamente transmitido pelo realizador”.

Antonio Rodrigues