

XI

Ana Maria Delgado

Universidade de Leipzig; Instituto Camões; CLEPUL

Música e inspiração em *The Lady Vanishes* de Alfred Hitchcock*



Iris: *Bandrika may have a dictator but tonight we're painting it red.*

Quando Alfred Hitchcock dirige em 1938 *The Lady Vanishes*¹ tinha já realizado uma longa lista de filmes na Grã-Bretanha e recebia, por aqueles dias, um convite de David Selznick para trabalhar em Hollywood, que viria a aceitar. *The Lady Vanishes* representa de algum modo o auge e o final da carreira britânica de Hitchcock². Ocupando este lugar-charneira, *The Lady Vanishes* cruza temas e motivos com outros filmes desta primeira fase, nomeadamente a primeira versão de *The Man Who Knew Too Much* (1934), *The 39 Steps* (1935) e *Young and Innocent* (1937), temas e motivos esses que irão percorrer toda a produção da fase hollywoodiana de Hitchcock. Esse período áureo do cineasta torná-lo-ia conhecido do grande público e marcaria decisivamente a história do cinema – basta pensar na segunda versão de *The Man Who Knew Too Much* (1950) e em *North by Northwest* (1959), a variação americana de *The 39 Steps*³. Um dos temas que percorre toda a obra de Hitchcock é a conspiração.

O género novo que Hitchcock estava a criar em cinema era o filme de suspense ou *thriller*⁴, sob influência do cinema expressionista de F. W. Murnau e de Fritz Lang⁵. Em rigor, o seu primeiro filme deste género é *The Lodger. A Story of the London Fog* (1927). Mas o mais conhecido filme destes primórdios da sua carreira é *Blackmail*, por ser simultaneamente o primeiro filme sonoro (*talkie*) que realiza, em 1929. E será com a primeira versão de *The Man Who Knew Too Much* – o primeiro thriller sinfónico de Hitchcock⁶ – que o realizador começa a usar mais incisivamente o tema da conspiração na sua obra.

A conspiração parece, no entanto, não lhe interessar tanto em si, mas antes como pano de fundo da intriga. A conspiração e o secretismo que a acompanha⁷ tomam, na obra de Hitchcock, a forma daquilo que o próprio realizador denominou “MacGuffin”. Este estranho termo tem origem numa anedota, segundo ele conta, envolvendo dois escoceses num comboio de Londres para a Escócia. Um deles pergunta ao outro o que contém um embrulho na bagageira, ao que este responde ser um “MacGuffin”. À pergunta sobre o que é um “MacGuffin”, responde ser uma armadilha para apanhar leões nas terras altas da Escócia. Mas, observa o companheiro de viagem, não há leões nas terras altas da Escócia – então, replica, também não há nenhum “MacGuffin”⁸. E Hitchcock terá concluído, ao narrar esta anedota a Truffaut: “So you see that a MacGuffin is actually nothing at all.”⁹.

Em toda a sua extensa filmografia baseada no tema da conspiração e usando “MacGuffins”, Hitchcock não identifica o país ou países envolvidos, nem especifica qual a causa nacional em questão – o “MacGuffin” é um mero pretexto para despoletar a ação do filme. Hitchcock prefere concentrar-se nas emoções das personagens, que sabe serem perenes e encontrarem mais ressonância nos espectadores do que nas intrigas políticas, demasiado marcadas temporalmente¹⁰ – como o próprio cineasta declara, “Melodrama is the only thing I can do”¹¹. Mas este estranho estratagema denominado “MacGuffin” tem um papel central em muitos dos seus principais filmes, nomeadamente *The Man Who Knew Too Much*, *The 39 Steps*, *The Lady Vanishes*, *Notorious*, *North by Northwest* e *Torn Curtain*¹².

* Gostaria de agradecer à Professora Doutora Marina Ramos Themudo (UC) preciosas sugestões durante a redação deste texto; à Professora Doutora Ruth Fine (Universidade de Jerusalém) a importante indicação relativa ao documentário de Hitchcock, as valiosas referências bibliográficas quanto ao papel da classe médica alemã no Holocausto, bem como a leitura da versão final; e à Professora Doutora Rosa Maria Sequeira (Universidade Aberta de Lisboa) a leitura da versão final do texto.

¹ Em Portugal, *A desaparecida* ou *Desaparecida*; no Brasil, *A dama oculta*.

² Seguir-se-ia ainda *Jamaica Inn*, em 1939, um filme dominado pela presença de Charles Laughton e pouco marcante na produção do realizador, embora tenha sido na época um enorme sucesso de bilheteira.

³ Cf. Jack Sullivan, *Hitchcock's Music*, New Haven and London, Yale University Press, 2006, p. 42.

⁴ Cf. *ibidem*, p. 21.

⁵ Hitchcock tinha trabalhado na década de 1920 com o realizador britânico Graham Cutts nos estúdios de Babelsberg em Potsdam, perto de Berlim.

⁶ A designação é de Jack Sullivan, cf. *op. cit.*, p. 31.

⁷ Vide Michael Barkun, *A Culture of Conspiracy. Apocalyptic Visions in Contemporary America*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 2006.

⁸ Cf. Donald Spoto, *Spellbound by Beauty. Alfred Hitchcock and His Leading Ladies*, London, Arrow, 2008, pp. 28-29.

⁹ Cf. Todd McGowan, “Hitchcock's Ethics of Suspense: Psychoanalysis and the Devaluation of the Subject”, in Thomas Leitch and Leland Poague (eds.), *A Companion to Alfred Hitchcock*, Blackwell Publishing Ltd., 2011, p. 514.

¹⁰ Cf. Donald Spoto, *op. cit.*, p. 29.

¹¹ Cf. Jack Sullivan, *op. cit.*, p. 20.

¹² Cf. Donald Spoto, *op. cit.*, p. 28: “Examples of Hitchcock's MacGuffin: the stolen jewels in *Number Seventeen*; the planned assassination in *The Man Who*

Knew Too Much; the design for a new aircraft engine in *The 39 Steps*; the espionage plots in *Secret Agent and Sabotage*; the tune containing a diplomatic secret in *The Lady Vanishes*; the secret clause of a treaty in *Foreign Correspondent*; the uranium ore in *Notorious*; the international politics at stake in the remake of *The Man Who Knew Too Much*; the microfilmed secrets in *North by Northwest*; and the secret formula in *Torn Curtain*."

¹³ Cf. Toby Miller e Noel King, "Accidental Heroes and Gifted Amateurs: Hitchcock and Ideology", in Thomas Leitch and Leland Poague (eds.), *op. cit.*, p. 428.

¹⁴ Cf. Todd McGowan, "Hitchcock's Ethics of Suspense: Psychoanalysis and the Devaluation of the Subject", in *op. cit.*, pp. 508-528.

¹⁵ Cf. *ibidem*, p. 508.

¹⁶ Cf. *ibidem*, pp. 510-513.

¹⁷ Cf. Jack Sullivan, *op. cit.*, p. 1.

¹⁸ Cf. *ibidem*.

¹⁹ Cf. *ibidem*, p. 10.

²⁰ Cf. *ibidem*.

²¹ Cf. *ibidem*, pp. 28-29.

²² *Ibidem*, p. 29.

²³ *Ibidem*.

Segundo alguns críticos, Hitchcock terá subvertido, através das intrigas baseadas nos "MacGuffins", o gênero filmico predominante na época (*mainstream*), ao destabilizar a convenção segundo a qual o espectador deveria conhecer a intriga do filme a que assiste¹³. Em vez disto, o cineasta usa o "MacGuffin" como pretexto para se concentrar nas complexidades das personagens, nos seus sentimentos e contradições, na imagem e na música, na fruição estética, opondo-se a um cinema comercial baseado quase exclusivamente na ação exterior e num uso banal da banda sonora, feita para acompanhar as imagens sem qualquer distanciamento ou reflexão sobre elas. A crítica psicanalítica também situa o cinema de Hitchcock como opondo-se ao cinema *mainstream*, por privilegiar a pulsão em relação ao desejo, a insatisfação em vez da satisfação, e assim o suspense em vez da surpresa¹⁴. A surpresa alia o prazer a um momento de presença, enquanto o suspense o alia a um momento prolongado de ausência¹⁵. Para McGowan, além dos traços que situam Hitchcock na produção cinematográfica predominante na época – a sua pertença ao sistema de estúdio, a sua vontade de chegar a um público alargado –, o que decisivamente o distancia deste cinema é o modo como não direciona exclusivamente a sua narrativa cinematográfica para um final satisfatório, bem como o seu desprezo pelos filmes *whodunit*, que concentram o interesse do espectador no desenlace do filme, quando se descobre "quem é o criminoso"¹⁶.

Hitchcock tinha já realizado vários filmes mudos quando o advento do cinema sonoro o surpreende a meio da realização de *Blackmail*, que decide transformar num *talkie*. Desde o início que a música é na sua obra um elemento decisivo, quase uma assinatura, como observou o compositor John Williams¹⁷. Jack Sullivan resume os aspetos do tratamento da música presentes em *Blackmail* e que se tornaram característicos na obra do realizador: "This revolutionary 1929 film, which he called a silent talkie, was among the first to blend sound and visual techniques in a personal, sustained, and sophisticated manner that became an intrinsic part of the atmosphere, psychology, and action."¹⁸ Sullivan salienta ainda, no seu excelente estudo sobre a música de Hitchcock, como *Blackmail* exemplifica muita da teorização de Sergei Eisenstein sobre o cinema sonoro e a relação entre imagem e música, bem como a herança do cinema expressionista alemão na obra de Hitchcock. A mente perturbada da protagonista, Alice, estabelece o modelo de um conceito central em Hitchcock: "The human psyche spinning its wheels, a central Hitchcockian concept, was set in motion by Hitchcock's music in 1929"¹⁹. A mente humana em toda a sua riqueza e complexidade e o omnipresente tema da obsessão são o cerne da obra do mestre:

The vicious circle in Hitchcock, a Poe-like musical design connoting a mental maelstrom, would continue to spiral into the collapsing waltz in *Young and Innocent*, the "Merry Widow" dancers in *Shadow of a Doubt*, the repeting theremin in *Spellbound*, the convoluted "love" theme in *Strangers on a Train*, the obsessive spirals in *Vertigo*, the lost highway in *Psycho*.²⁰

Sullivan analisa como Hitchcock procurou uma maneira de fazer com que a música "comentasse subtilmente" a ação em vez de a imitar, e sublinha a preferência de Hitchcock pelo silêncio em muitos casos, dado o seu poder de salientar a música antes e depois da pausa. Hitchcock procura "deslocar as imagens com a música", fazendo a música comentar a imagem, estabelecer um subtexto mais profundo, naquilo a que ele chama o "uso psicológico da música", "o som por debaixo da cena"²¹. Tendo começado a filmar na era do cinema mudo, Hitchcock tinha preferido as imagens às palavras: as imagens, como gostava de observar, são universais, ao passo que o som é meramente local²². Com *Waltzes from Vienna*, Hitchcock reconhece que a música é um tipo de som especial: redescobre o valor universal da música, que é semelhante ao das imagens como porta do inconsciente²³. A partir desta redescoberta do valor do som no cinema, Hitchcock vai usar a música sobretudo como contraponto. A música em Hitchcock, ao mes-

mo tempo que é capaz de transmitir uma grande emocionalidade, será usada pelo cineasta com grande racionalidade e inteligência, de modo semelhante à montagem. *The Man Who Knew Too Much*, o filme que realiza a seguir a *Waltzes from Vienna*, será o seu primeiro filme de suspense sinfônico, e também o primeiro no qual usa o tema da conspiração.

Centrar-nos-emos na análise do filme *The Lady Vanishes* para estudar a relação da música com o tema da conspiração em Hitchcock. Este filme era, de entre os filmes de Hitchcock, o preferido do realizador francês François Truffaut, por considerar que continha todos os elementos característicos do cinema do mestre de suspense. Conspiração e música usam ambas de modo decisivo o silêncio: a conspiração, no secretismo entre os seus membros e no silenciar das vítimas (no assassinio); a música, no intervalo entre as notas, sem o qual não pode existir. São naturalmente usos muito diferentes, até mesmo opostos, do silêncio: enquanto o silêncio na conspiração está ligado à morte e ao secretismo (silenciar, calar, matar; obrigação de segredo do grupo conspirador), na música o silêncio é uma pausa, um intervalo entre sons, ligação, sequência e comunicação. Veremos também como a música está ligada neste filme à ordem e à memória, por oposição ao caos e ao silêncio definitivo, ao esquecimento, ligados à conspiração. Este esquematismo e maniqueísmo de *The Lady Vanishes*, bem como de outros filmes de Hitchcock, em que forças do Bem se opõem e resistem vitoriosamente às forças do Mal, afastam-no do *film noir* e da acusação que já lhe tem sido feita de relativismo moral, e são plenamente justificados pela época histórica que se vivia então na Europa, como teremos ocasião de analisar mais em pormenor (e também pelo género que lhe subjaz como matriz, o romance inglês de espionagem, cuja origem remonta a *The Spy*, de James Fenimore Cooper, de 1821).

A história é esta, adaptada do romance de Ethel Lina White, *The Wheel Spins*²⁴: nos primeiros trinta minutos do filme assistimos a várias cenas num hotel de um país ficcional, Bandrika, algures na Europa central, no imediato pré-Segunda Grande Guerra, onde se fala um vernáculo inventado por Hitchcock. Um grupo de passageiros britânicos em curso numa viagem de comboio transcontinental ficou retido devido a uma avalanche que bloqueou a linha férrea. O hotel da pequena localidade está superlotado, não há quartos nem comida suficiente para todos os hóspedes e assistimos a várias cenas em tom de comédia envolvendo personagens que se vão distinguir em três grupos. As personagens centrais são uma senhora de idade, Miss Froy (Dame May Whitty), uma jovem que regressa a Londres para se casar, Iris Henderson (Margaret Lockwood) e um jovem etno-musicólogo que estuda a música e danças da região, Gilbert (Michael Redgrave). Miss Froy trava conhecimento com Iris ainda no hotel e, como Iris foi atingida por um vaso de flores na cabeça antes de embarcar no comboio, Miss Froy diz às duas amigas da jovem que ficam na estação: "I'll look after her.". No comboio, e após tomarem chá na carruagem-restaurante e fazerem as apresentações formais (Miss Froy escreve o nome na janela porque o apito do comboio impede Iris de perceber o que ela diz), Iris adormece ou perde consciência pela segunda vez (a primeira, logo que entra no comboio) por causa da pancada na cabeça e, quando acorda, Miss Froy tinha desaparecido. A única pessoa no comboio que ajuda Iris a procurar a sua companheira de viagem é Gilbert. O segundo grupo é constituído por personagens à volta do Dr. Hartz, um neurocirurgião que se revelará como chefe do grupo de conspiradores e seus mercenários a viajar no comboio. Estas personagens quase não têm desenvolvimento psicológico, todas são caricaturadas e grotescas. O terceiro grupo de personagens retrata a classe média britânica da época, mostrando as contradições de género, classe e sexualidade²⁵ da sociedade inglesa de então. Ainda no hotel, Miss Froy escuta à noite, à janela, uma serenata, e vemo-la repetir, pensativa, a melodia. O que ela não vê é que o músico foi estrangulado (apenas vemos as sombras das mãos do estrangulador). Depois de variadas peripécias no comboio, Iris e Gilbert descobrem que Miss Froy, que se apresentara como uma professora de música e precetora, foi raptada pelo grupo do Dr. Hartz e corre perigo de vida. Miss Froy acaba por conseguir fugir do comboio com a ajuda do jovem par, não sem antes lhes revelar que não é quem

²⁴ Ethel Lina White, *The Wheel Spins*, London, Collins, 1937 (1.ª ed.: 1936).

²⁵ Cf. Toby Miller e Noel King, *op. cit.*, p. 442.

²⁶ Vide a este propósito Richard Allen, *Hitchcock's Romantic Irony*, New York/Chichester, Columbia University Press, 2007, p. 84 ss., "The Joint Quest Narrative".

²⁷ O próprio Hitchcock narra a Truffaut esta lenda urbana de uma conspiração internacional na Exposição Mundial de 1889 em Paris: duas inglesas, mãe e filha, em viagem de regresso da Índia para o Canadá, param em Paris para ver a Exposição. A mãe adocece, e o médico pede à jovem que vá buscar um medicamento. Quando volta ao hotel, a mãe tinha desaparecido. No final vem a descobrir-se que a mãe tinha tido peste. Hitchcock voltaria a adaptar esta lenda em 1955, num episódio de "Alfred Hitchcock Presents", "Into Thin Air", com Patricia Hitchcock no papel de filha. Vide Robert Fischer (ed.), *Truffaut/Hitchcock*, München, Zürich, Diana Verlag, 1983, p. 98 ss.. Vide também Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock: a life in darkness and light*, New York, Harper Collins Publishers, 2003, p. 207: "Changing the film's title to *The Lady Vanishes* was a nod to Woollcott, one of the writers Hitchcock devoutly read in his favorite U.S. magazine, *The New Yorker*."

²⁸ Cf. Richard Allen, *op. cit.*, p. 82 ss..

parece e pedir-lhes para levarem uma mensagem codificada numa melodia – a mesma da serenata – ao Ministério dos Negócios Estrangeiros em Londres. Os minutos finais do filme mostram-nos a Victoria Station, com uma muito breve *cameo-appearance* de Hitchcock, de fato preto, chapéu na mão e a fumar um cigarro, e Iris e Gilbert a dirigirem-se para o *Foreign Office*. Gilbert, na excitação de ter conseguido ficar com Iris, que desistiu de um casamento de fachada e por interesse, esqueceu-se da canção e só consegue trautear a Marcha Nupcial. Mas de uma porta fechada ecoa ao piano a melodia reveladora; ao entrarem encontram Miss Froy ao piano e juntam as mãos no reencontro.

A primeira vez que Iris e Gilbert suspeitam de uma conspiração acontece na cena na qual procuram Miss Froy no vagão de transporte de bagagem. Gilbert não está a princípio convencido da existência real de Miss Froy. Chega mesmo a dizer a Iris, na carruagem-restaurante: "You're always seeing things!", uma descrição que se adapta ao significativo nome de uma das heroínas deste filme e a identifica como foco narrativo principal, já que o espectador segue a perspectiva de Iris, que incorpora a visão do próprio realizador. Mas a partir do momento em que vê, por um feliz acaso e apenas por fugidios segundos, o rótulo da embalagem de chá que Iris lhe tinha dito ter sido dada por Miss Froy ao empregado de mesa para preparar o chá (visão que é o contraponto do nome que Miss Froy escrevera na janela do comboio e que desaparecera), Gilbert começa a acreditar na versão de Iris e iniciam uma busca conjunta por Miss Froy²⁶. Essa busca vai revelar-se proveitosa: descobrem que o italiano que viaja no mesmo compartimento é um ilusionista e encontram um eloquente cartaz do espetáculo do Grande Doppo, mágico e ilusionista, intitulado "The Vanishing Lady". Este pormenor, como tudo em Hitchcock, é igualmente revelador, e uma espécie de *mise-en-abyme* do filme *The Lady Vanishes*, que aliás assim se chama como homenagem do cineasta a um conto de Alexander Woollcott, "The Vanishing Lady", do seu livro *While Rome Burns* (1934)²⁷. Como que a confirmar estes dados novos, Iris e Gilbert encontram em seguida os óculos de Miss Froy. Na verdade, o terceiro grupo de viajantes, os indiferentes, mentem por razões meramente egoístas, dizendo não ter visto Miss Froy com Iris: o casal adúltero não quer complicações e o par homossexual não quer atrasos para chegar a tempo a um jogo de *cricket*. Os dotes detetivescos de Gilbert e Iris complementam-se, a racionalidade e dedução masculinas e a intuição feminina²⁸, num delicioso diálogo:

Iris: You were about to tell me about your theory.

Gilbert: Oh, my theory. Well [pondo o boné à Sherlock Holmes], my theory, my dear Watson, is that we are in very deep waters indeed. [Iris estende-lhe o cachimbo] [...] In the first place a little old lady disappears. Everyone that saw her promptly insist that she never was there in the first place. Right?

Iris: Right.

Gilbert: We know that she was. Therefore they did see her. Therefore they are deliberately lying. But why?

Iris: I don't know, I'm only Watson!

É Gilbert quem deduz que a paciente do Dr. Hartz cujo rosto está envolto em ligaduras deve ser Miss Froy; e Iris quem desconfia da freira (interpretada por Catherine Lacy, na sua estreia em cinema) que está a tomar conta da doente, por usar sapatos de salto alto. Iris e Gilbert contam as suas descobertas ao Dr. Hartz, que se tem fingido muito solícito com eles:

Gilbert: How do you know it is not Miss Froy?

Iris: We believe there has been a substitution, Doctor.

Dr. Hartz: You really mean to say that you think that someone has [...]

Gilbert: [trauteia as primeiras notas da melodia reveladora]

[...]

Iris: It's a conspiracy, that's what it is! All these people on the train say they haven't seen Miss Froy, but they have.

[...]

[O Dr. Hartz faz um brinde aos dois, tentando que Iris acabe a sua bebida, que tem supostamente um poderoso sedativo]

Dr. Hartz: Go ahead! And may our enemies, if they exist, be unconscious of our purpose!

[...]

[Já na carruagem com os dois]

Dr. Hartz: Yes, the patient is Miss Froy. She will be taken off the train at Morsken in about three minutes. She will be removed to the hospital there and operated. Unfortunately the operation will not be successful. Oh, I should perhaps explain – the operation will be performed by me. [Aponta um revólver a Gilbert] You see, I am in this conspiracy. You are a very alert young couple [...]

²⁹ Cf. *ibidem*, pp. 82 e 86: "women in Hitchcock's English thrillers are defined more by their agency than by their sexual identity", ao contrário do que sucede no período americano, dada a interpretação de feminilidade como maternidade ou como sexualidade, ditada pelo sistema de estrelato americano.

Mas de que conspiração se trata, afinal, e porquê a perseguição a Miss Froy? Só quase no final do filme se revela a sua identidade. No hotel, ela apresenta-se como professora de música e preceitora, salientando de modo idealizado o carácter musical dos habitantes de Bandrika, em conversa com o casal *gay*, muito indisposto pela falta de comida no restaurante do hotel:

Miss Froy: I'm a governess and a music teacher, you know. [...] In the six years that I lived here I've grown to love the country. [...] Everyone sings here. The people are just like happy children, with laughter on their lips and music in their hearts.

Charters: It's not reflected in their politics, you know.

Miss Froy: I never think you should judge a country by its politics.

Mas Miss Froy não é quem aparenta ser. Durante um tiroteio quase no final do filme, ela chama à parte Iris e Gilbert e entrega-lhes uma mensagem destinada ao *Foreign Office*, no caso de não conseguir sobreviver, já que vai arriscar fugir do comboio:

Miss Froy: I just wanted to tell you that I must be getting along now. [...] Listen carefully: in case I'm unlucky and you get through, I want you to take back a message to a Mr. Callendar at the Foreign Office in White Hall.

Iris: Then you are a spy!

Miss Froy: I always think that's such a grim word.

Gilbert: What's the message?

Miss Froy: It's a tune. It contains – in code, of course, the vital clause of a secret pact between two European countries. I want you to memorise it. The first part of it goes like this [trauteia].

"A cláusula vital de um pacto secreto entre dois países europeus", contida em código numa canção, é o "MacGuffin" do filme e a única revelação que temos sobre o mistério que envolve a personagem desaparecida. Tudo o resto é uma lacuna que o espectador tem de preencher. Miss Froy é a figura principal do filme, uma heroína diferente de Iris: ela pertence ao grupo de heroínas de Hitchcock que são autossuficientes e se assumem como agentes secretas²⁹. A relação que estabelece com Iris, como figura de mãe – "I'll look after her", diz de Iris ao entrar no comboio –, quase se inverte durante toda a sequência do comboio, em que é Iris quem cuida de Miss Froy. Mas o inverso não deixa de ser verdade, enquanto o seu trabalho secreto visa cuidar de todos. Ela é a senhora que desaparece, mas há algo de ambíguo no título do filme, pois é Iris que desmaia ao entrar no comboio, o primeiro de cinco desmaios durante a viagem. A vida de Miss Froy depende da recordação que Iris mantém dela, e por isso o seu desaparecimento

³⁰ Vide Graham Fuller, "Mystery Train", *Sight and Sound*, janeiro de 2008, p. 37.

³¹ Cf. Toby Miller e Noel King, *op. cit.*, p. 432, e Toby Miller, "39 Steps to 'The Borders of the Possible': Alfred Hitchcock, Amateur Observer and the New Cultural History", in Richard Allen e S. Ishii-Gonzalès (eds.), *Alfred Hitchcock. Centenary Essays*, London, British Film Institute, 1999, p. 321 ss.

³² Significativamente, a lista de alcunhas de membros dos serviços secretos britânicos da época denota essa "joie de vivre", como refere Toby Miller (*ibidem*, p. 323).

³³ Cf. *ibidem*, p. 321.

³⁴ Cf. Jack Sullivan, *op. cit.*, p. 52.

³⁵ Cf. *ibidem*.

ou reaparecimento depende de a sua jovem companheira de viagem ser capaz de provar a veracidade da sua versão/visão/recordação. Este é o traço mais moderno e contemporâneo do filme:

It's tempting to seek topicality in the appeasement theme, the espionage plot and the film's meditation on Englishness, but none of these elements resonate much today. What does is Hitchcock's manipulation of Iris' consciousness and, through the use of the train as a vehicle for dreaming, the idea that she, not Miss Froy (the literal disapparee), is the lady who vanishes.³⁰

Miss Froy não corresponde minimamente ao tipo de heroína dos filmes de espionagem, ela não é nenhuma Mata Hari. É mais uma anti-heroína, uma pessoa comum, que serve o seu país num momento difícil. Ela não triunfa sobre os seus inimigos conspiradores da Axis (as potências principais do Eixo durante a Segunda Grande Guerra foram a Alemanha, Itália e Japão) nem pela juventude, nem pela beleza física, nem pelo uso de tecnologia avançada. Ela vence o Mal absoluto, que aqui se delineia nas personagens do grupo conspirador, pela sua humanidade, poder de comunicação e porque está do lado do Bem. Depois do caso Dreyfus em França, reinava na época uma espécie de pânico moral contra estrangeiros e espiões³¹ – a personagem de Miss Froy serve de algum modo para humanizar a figura do espião e o aproximar do público. Quando ela se apresenta a Iris no comboio, diz: "Froy... rhymes with joy."³² As personagens reunidas à volta do Dr. Hartz e da conspiração, pelo contrário, agem mercenariamente (vemos o ilusionista Doppo a exigir mais dinheiro ao médico). O Dr. Hartz diz mesmo a Iris e Gilbert que tenciona matar Miss Froy durante uma operação que será mal sucedida, revelando-se um profissional de Medicina a fazer um uso radicalmente errado da sua vocação e profissão de médico. Quanto a Iris e Gilbert, eles são o par romântico do filme mas, em termos da intriga, são heróis acidentais, detetives amadores por necessidade das circunstâncias. As personagens de Miss Froy e de todos os conspiradores agem sob disfarce, sob uma falsa identidade. Esta perturbação da identidade garante a modernidade das personagens e é um tema constante na obra de Hitchcock, sempre preocupado com a perda da memória e/ou identidade³³.

O triângulo de personagens centrais do filme está ligado entre si numa história de solidariedade e entreatura, que é simultaneamente uma história romântica de amor, uma aventura da qual Iris sairá modificada e que a levará a rejeitar um casamento de fachada, sem amor, optando por ficar com Gilbert. A música é o elo que liga as personagens de Miss Froy e Gilbert: Miss Froy apresenta-se como professora de música, Gilbert é um jovem etno-musicólogo interessado em estudar a música e dança de Bandrika, e poderá por isso memorizar facilmente a canção de Miss Froy. A melodia que, no final, se revela como sendo a chave do filme, está presente logo no início do genérico, sublinhando sobretudo o título do filme e o nome do realizador. Reaparecerá numa longa cena que começa no restaurante do hotel e se prolonga pela serenata que Miss Froy escuta atenta à janela do seu quarto, repetindo e parecendo tomar nota. A música de Levy estará ausente de toda a sequência do comboio, para apenas voltar a aparecer quando Miss Froy pede a Iris e Gilbert para transmitirem a mensagem codificada na canção ao *Foreign Office*, em Londres. Na cena que já citámos na carruagem-restaurante com o Dr. Hartz, Gilbert trauteia por breves instantes as primeiras notas da canção, mas é como se fosse um comentário musical do realizador, já que Gilbert não conhecia ainda a melodia. Mas a música continua presente em toda a sequência do comboio, apesar de estas cenas apenas terem som ambiente: "But even as the film eschews conventional movie music, it absorbs us in musical jokes, games, stratagems, and atmospheres."³⁴

A música continua a ser o elemento que liga tudo em *The Lady Vanishes*: "Like *The 39 Steps*, *The Lady Vanishes* is a giddy combination of love story, comedy, and spy suspenser, all connected by music"³⁵. Tal como a personagem

principal, que desaparece, a música seria o elemento mais importante do filme. Quando reaparece contém o “MacGuffin” e fará a transição para o final do filme: Iris e Gilbert estão juntos no *Foreign Office* para transmitir a mensagem de Miss Froy quando, para seu desespero, Gilbert verifica que se esqueceu da canção reveladora – nesse momento ouve-se a melodia ao piano, a porta abre-se e as três personagens principais dão as mãos. A música é assim elemento de revelação e de reunião, bem como a principal força e instrumento do grupo que se opõe à conspiração. Opondo-se à conspiração, opõe-se também ao silêncio ligado ao silenciamento, secretismo e morte, ao esquecimento e ao caos, atributos ligados à conspiração. A música, neste sentido, é memória e ordem, tal como noutros filmes de Hitchcock do período britânico, nomeadamente em *Young and Innocent* e em *The 39 Steps*. Neste filme, a personagem de Mr. Memory, que atua durante um espetáculo de *music-hall*, permitirá repor a ordem e provar a inocência do herói, falsamente acusado; e é também durante a atuação de uma orquestra num salão de baile que se deteta o verdadeiro culpado de um crime de que o protagonista era erradamente acusado, em *Young and Innocent*. Nos dois casos a música é a pedra de toque, o meio que permitirá avaliar a inocência das personagens ou a sua culpabilidade. Esta preocupação com a memória está bem patente nalguns dos mais conhecidos filmes do realizador, *Spellbound* e *Marnie*, ambos casos de amnésias ou de perturbações da memória, e em *Vertigo*, história de uma fobia e de uma obsessão.

O título do romance no qual o filme se baseia, *The Wheel Spins*, alude ao movimento das rodas do comboio. O comboio é um poderoso símbolo de liberdade e mobilidade, por um lado, e de clausura e imobilismo, por outro (a expressão “spin one’s wheels” significa desperdiçar tempo, ficar numa posição neutra, sem avançar nem recuar)³⁶. Referimos já atrás neste nosso texto como Jack Sullivan faz remontar ao primeiro filme sonoro de Hitchcock, *Blackmail*, a imagem da “human psyche spinning its wheels, a central Hitchcockian concept”³⁷. Esta imagem do círculo, do remoinho, ou da espiral significa a obsessão das paixões humanas, o tema central de Hitchcock, o seu traço melodramático, que encontrará a forma mais acabada em *Vertigo* (1958).

Em *The Lady Vanishes*, o rodar da espiral das rodas do comboio está presente numa montagem que acompanha o primeiro desmaio de Iris ao entrar no comboio, dando o ponto de vista ótico dela: “The image blurs and dissolves into the superimposed images of a whirlpool and multiple shots of her friend waving goodbye that combine with images of a train conductor waving and the spinning wheels of the train, whose rhythmic sound accompanies the montage”³⁸. Esta montagem aponta também para o poder hipnótico do comboio e das imagens do próprio filme, e do cinema em geral. Na cena em que Iris e Gilbert vasculham a carruagem-bagageira, encontram, para além dos óculos de Miss Froy e de um cartaz do ilusionista Signor Doppo, uma caixa daquelas que os mágicos usam para fazer desaparecer e reaparecer pessoas. Gilbert diz então: “In magic circles, we call it the disappearing cabinet, you get inside and vanish”. Em termos simbólicos, os três objetos desta importante cena – os óculos, o cartaz e a caixa mágica do ilusionista – apontam para a arte do cinema e para o seu poder, e para este filme em especial, *The Lady Vanishes*. O realizador também é um ilusionista, que nos envolve no seu círculo mágico de imagens hipnóticas (o próprio projetor de uma sala de cinema tem esses cilindros que fazem rodar as bobinas com a película e projetar o filme). Trata-se de uma reflexão sobre a arte do cineasta, do cinema, e o poder das imagens, como que alertando para o carácter ilusório do mundo do cinema. Mas enquanto, por exemplo, em *The Wizard of Oz* (1940) a montagem durante a qual também Dorothy desmaia nos conduz a um mundo de ficção e de sonho, o do cinema por excelência, passando mesmo das imagens a preto e branco para o filme a cores, em *The Lady Vanishes* a visão de Iris permanece bem real, afirmando-se esta realidade no decurso da busca conjunta com Gilbert e no final.

³⁶ Cf. Toby Miller e Noel King, *op. cit.*, p. 444: “The train in both novel and film is a paradoxical object, a source of both prison and liberty, incarceration and flight.”

³⁷ Cf. p. 110 do presente texto.

³⁸ Cf. Patrick McGilligan, *op. cit.*, p. 173.

39 Boris fala no telefone interno do hotel e pede aos empregados que levem mais uma garrafa de champanhe ao quarto de Miss Henderson (Iris), que festeja com as amigas a sua despedida de solteira: "Bandrika may have a dictator but tonight we're painting it red."

40 Este apagamento da figura feminina acaba por ter o efeito contrário, e o filme é dominado pela presença/ausência obsessiva e fantasmática de Rebecca, que nunca chegamos a ver.

41 Vide Lucy Fischer, "The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies", *Film Quarterly*, vol. 33, n.º 1 (outono de 1979), pp. 30-40.

42 Vide *ibidem*, p. 30.

43 Lucy Fischer resume assim o seu ensaio: "In summary, then, the rhetoric of magic – in its theatrical and cinematic varieties – constitutes a complex drama of male-female relations. In the guise of the magician figure, the male enacts a series of symbolic rituals in which he expresses numerous often-contradictory attitudes toward woman: his desire to exert power over her, to employ her as decorative object, to cast her as a sexual fantasy, to exorcize her imagined powers of death, and to appropriate her real powers of procreation.", cf. *op. cit.*, p. 37.

44 Vide Karen Beckman, "Violent Vanishings: Hitchcock, Harlan, and the Disappearing Woman", *Camera obscura*, 13 de setembro de 1996, pp. 77-103.

Poderemos, pois, interrogar as referências do filme ao tempo histórico. Bandrika (ou Bandrieka), o país ficcional onde a ação se desenrola durante a maior parte do filme, poderá ser uma variação de um nome jugoslavo, de um vale nas Montanhas Pirin, na Bósnia, o Vale de Banderica. Miss Froy diz que Bandrika é "One of Europe's few undiscovered countries". De facto, Hitchcock acabou por aceitar realizar esta adaptação do romance *The Wheel Spins*, depois de uma tentativa de rodar o filme na Jugoslávia ter falhado, porque os habitantes receavam que o filme desse uma visão negativa do país. Bandrika poderá ainda aludir ao perigo de uma nova Guerra Mundial que se desenhava na época, no imediato pré-Segunda Grande Guerra, pela ligação da ex-Jugoslávia e da Bósnia ao incidente que foi a causa próxima para o eclodir da Primeira Grande Guerra, o assassinio do Arquiduque Franz Ferdinand da Áustria, herdeiro do trono austro-húngaro, e de sua mulher Sophie, Duquesa de Hohenberg, a 28 de junho de 1914 em Sarajevo, por um grupo de conspiradores e assassinos bósnios. Nomes de outras estações de caminho-de-ferro que aparecem durante o filme são Zolnay, Dravka e Morsken – Zsolnay é uma localidade na Hungria, Dravka na Croácia, e Morsken uma localidade sueca, tanto quanto consigo verificar.

Vejam os finalmente quais são os sinais que apontam neste filme para o perigo do fascismo em ascensão na Europa da época. O grupo de conspiradores liderado pelo Dr. Hartz alude à Alemanha, embora a língua que falem os habitantes de Bandrieka seja um vernáculo ficcional. Hitchcock consegue isto sobretudo através da representação da *Englishness* da época, no retrato, também ele muito crítico, de personagens britânicas. A freira que vigia Miss Froy acaba por trair o grupo de conspiradores, por solidariedade, ao saber que a senhora de idade é inglesa: "You didn't tell me the old girl was English?", pergunta ela, censurando o Dr. Hartz. O marido adúltero, um pacifista ingénuo, resolve sair do comboio empunhando uma bandeira branca e é imediatamente morto a tiro, mostrando a opinião de Hitchcock quanto às tentativas de *appeasement* da Inglaterra de então com a Alemanha. *Last but not least*, fica-nos o estranho sintoma no meio do discurso no vernáculo de Bandrika proferido pelo gerente do hotel, Boris, sobrecarregado de trabalho pela afluência de hóspedes na sequência da avalanche³⁹: "Oy vei zmir", uma expressão em *yiddish* (a língua hebraica falada pelos judeus na Europa Central e de Leste, uma mistura de alemão com hebreu, línguas eslavas e outras línguas). Esta expressão significa "woe is me", mostrando temor ou ansiedade em relação ao que aconteceu ou está para acontecer, e pode ser interpretada no contexto histórico do filme como sério aviso em relação ao Mal absoluto que se avizinhava com a Segunda Grande Guerra e o Holocausto.

Embora alguns dos mais emblemáticos filmes de Hitchcock estejam ligados a uma simbologia de apagamento da figura feminina (*Rebecca*, de 1940, será marcado pela ausência radical de uma mulher⁴⁰), *The Lady Vanishes* parte da tradição bem concreta dos espetáculos de magia de finais do século XIX, que consistia em fazer desaparecer senhoras. Esta temática foi tratada por Lucy Fischer no artigo de 1979 "The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies", da perspectiva da teoria feminista, salientando a predileção do cinema, desde a sua origem, por fazer desaparecer figuras femininas⁴¹. O pequeno filme de George Méliès intitulado *Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin*, em inglês *The Vanishing Lady*, de 1896, é um dos mais antigos exemplos de um truque cinematográfico que possibilitava a representação em filme desse número de ilusionismo. O próprio Méliès teria sido ilusionista antes de fazer filmes e teria comprado o Teatro Robert-Houdin em 1888⁴². Lucy Fischer acentua a violência simbólica destes números de ilusionismo e sua continuação na convenção cinematográfica, e relaciona-os com a definição de mulher de Simone de Beauvoir em *Le Deuxième Sexe* como "o outro" e como mistério para o homem⁴³. No ensaio "Violent Vanishings: Hitchcock, Harlan, and the Disappearing Woman"⁴⁴, Karen Beckman faz remontar a origem desta tradição no cinema aos números de ilusionistas vitorianos, intitulados "Vanishing Lady Trick" ou "Vanishing Woman Act", executados pela primeira vez por Charles Bertram, o ilusionista preferido da Rainha Victoria, em agosto de 1886. Irá comparar *The Lady Vanishes* com um filme do mesmo ano do realizador alemão

Veit Harlan, *Verwehte Spuren (The Footprints Blown Away)*, uma reescrita da lenda urbana do desaparecimento misterioso de uma senhora durante a Exposição Mundial de 1889 em Paris, ao que parece baseada numa história verdadeira, com a qual o filme de Hitchcock também está relacionado⁴⁵. Beckman interrogar-se-á sobre o significado político do desaparecimento e como o desaparecimento de mulheres poderá estar ligado ao apagamento do “outro” no momento histórico que antecede a Segunda Guerra Mundial.

Os romances e filmes de espionagem deste período da História europeia entre as duas Grandes Guerras adicionam uma nova figura às já tradicionais de crime contra o indivíduo e a propriedade, o crime contra Estados soberanos⁴⁶. Em *The 39 Steps*, o protagonista faz a defesa de um mundo melhor no discurso improvisado durante um comício político em que se vê envolvido durante a fuga e no qual faz equivaler um mundo melhor a um mundo sem conspirações:

I ask your candidate and all those who love their fellow men to make this world a happier place to live in. A world where no nation plots against nation, where no neighbor plots against neighbor, where there is no persecution or hunting down, where everybody gets a square deal and a sporting chance, and where people try to help and not to hinder. A world from which suspicion and cruelty and fear have been forever banished.

The Lady Vanishes comenta subtilmente a política europeia de 1938 e, apesar da censura do *British Board of Film Censors*, que não permitia qualquer crítica aberta a governos estrangeiros⁴⁷, a imprensa da época compreendeu a referência de Hitchcock: “most of the film’s action takes place ‘in Central Europe, where almost anything is liable to happen nowadays (and things do happen)’”⁴⁸. Hitchcock critica tanto a passividade britânica como a agressividade alemã, mas alerta seriamente para o perigo nazi que ameaçava já claramente a Europa. O neurocirurgião que chefia a conspiração apresenta-se como Dr. Egon Hartz, de Praga – o nome Hartz é uma combinação de *hard* (*hart*, *duro*) com *heart* (*Herz*, *coração*) e preludia a violência do rapto e planeado assassinio de Miss Froy, uma agente britânica (no romance de White ela era uma cidadã comum que foi confundida com uma espia)⁴⁹.

Hitchcock tinha insistido no seu desejo de juntar ao enredo do romance de White um ilusionista, e veremos porquê. O Dr. Hartz chefia uma conspiração que tem como objetivo impedir a saída de Bandrika, governada por um tirano, de informações vitais sobre um pacto secreto entre dois países europeus. Para tal, terá de raptar, esconder e posteriormente eliminar numa fatal operação uma agente secreta britânica. O parceiro do neurocirurgião, o ilusionista Signor Doppo (especialista no número “The Vanishing Lady Act”) contribuirá decisivamente para tornar impercetível o desaparecimento violento de Miss Froy. Karen Beckman é muito clara quanto ao significado ideológico desta aliança entre o médico e o ilusionista: “Through this alliance, Hitchcock uncovers a key factor of the workings of ideology – the mystification of the moment of violent incision.”⁵⁰ O mundo da ilusão e do ilusionismo aponta para o cinema, tal como vimos, mas também para a ideologia. Beckman faz o paralelo do assassinio de elementos indesejados – o seu corte do corpo social – com os cortes da montagem, mostrando como Hitchcock mantém o espectador atento em relação a esta técnica, nomeadamente no episódio central, a que não assistimos, do rapto violento de Miss Froy: “In *The Lady Vanishes*, a film steeped in the politics of Britain’s relationship with Germany and Central Europe, ‘the cut’ becomes crucial in its narrative and cinematic function. Hitchcock employs a variety of fragmenting camera techniques to draw our attention to the hidden incisions of the editorial cuts.”⁵¹

Karen Beckman mostra claramente o paralelo entre esta intriga internacional de *The Lady Vanishes* e a retórica fascista da década de 1930, contida na linguagem violenta de Hitler e Mussolini, para descrever o seu papel de líderes na recuperação daquilo que consideravam o corpo doente da nação. Mussolini

⁴⁵ Vide nota 27 do presente texto.

⁴⁶ Vide Ernest Mandel, *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*, London, Pluto, 1984.

⁴⁷ Vide Karen Beckman, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁸ Cf. Toby Miller e Noel King, *op. cit.*, p. 443.

⁴⁹ Vide Karen Beckman, *op. cit.*, p. 83. A autora observa ainda que Praga seria entendida num contexto alemão, já que em 1938 quer a Áustria quer a Checoslováquia tinham desaparecido do mapa da Europa como nações independentes, tendo a Checoslováquia sido dada à Alemanha para a Inglaterra ganhar tempo.

⁵⁰ Cf. *ibidem*, p. 86.

⁵¹ Cf. *ibidem*.

⁵² Cf. *ibidem*.

⁵³ Cf. *ibidem*, p. 88.

⁵⁴ Cf. *ibidem*: "Following this, the scene disintegrates into another series of verbal, cinematic, and bodily fragments".

⁵⁵ Cf. *ibidem*, p. 89.

⁵⁶ Cf. *ibidem*.

escreveu que era necessário "to use the scalpel to take away everything parasitic, harmful, and suffocating" e Hitler usou o mesmo discurso da remoção cirúrgica e representou os Judeus como uma praga ou bactéria que infetava a nação alemã⁵². Hitchcock contrapõe às forças conjuntas da conspiração do Dr. Hartz, aliado com o Signor Doppo, a consciência que procura criar no espectador da ilusão de continuidade cinematográfica, chamando a atenção para os cortes da montagem. O espectador não assiste à cena do desaparecimento de Miss Froy, que ocorre durante o sono de Iris. E a cena no vagão de transporte da bagagem, na qual Iris e Gilbert descobrem toda a parafernália do ilusionista, é fulcral nesta consciencialização: "When the magician, artist of legerdemain, suddenly pulls out a knife, the illusion of mystery fades and exposes the true violence of Miss Froy's disappearance."⁵³ Logo a seguir a cena mostra uma série de fragmentos, pondo em evidência os cortes da montagem⁵⁴, para manter bem desperta a consciência do espectador quer em relação à ilusão da continuidade e unidade cinematográficas, quer em relação ao processo ideológico que opera na conspiração. Destes cortes poderíamos destacar como exemplo o corte da figura de Iris pela cinta, na cena da luta com o Signor Doppo, recordando a convenção do ilusionismo, e do filme nos seus primórdios, de representação do truque de cortar uma mulher ao meio. Este corte recorda uma outra cena no hotel de Bandrika, em que Iris festeja com as amigas a despedida de solteira e o empregado traz mais uma garrafa de champanhe ao quarto. A câmara mostra-nos Iris de pé em cima da mesa, mas só a vemos da cinta para baixo, enquanto ela diz:

I, Iris Matilda Henderson, a spinster of no particular parish, solemnly renounce my maidenly past and declare that on Thursday 26... I shall take the veil and orange blossom and change my name to Lady Charles Fotheringail.

No momento em que declara esta cisão na identidade pelo casamento, como bem observa Karen Beckman, tomamos consciência da ansiedade de Iris em relação ao seu próprio desaparecimento, o que, combinado com o nome *Iris*, a vai tornar a pessoa ideal para procurar Miss Froy⁵⁵. Os óculos de Miss Froy, que Iris e Gilbert encontram nesta cena, estão partidos, e Iris e Gilbert são atacados pelo Signor Doppo, armado de uma faca: "[Iris:] He's got a knife! [Gilbert:] Get hold of it before he cuts a slice off me." Forçando o espectador do filme a ter esta consciência, Hitchcock alerta para "the machinations of an ideology like National Socialism which employs the illusion of disappearance to disguise the violent excision of that which is other to its own self-image"⁵⁶.

A montagem corta do todo fílmico aquelas partes que estão a mais, criando um objeto estético caracterizado pela unidade e continuidade. O paralelo com o discurso ideológico do nacional-socialismo é evidente, pois também aí se eliminou o que não é a autoimagem. A ideologia nazi tinha a pretensão de criar uma unidade limpa, depurada do que está a mais, do que não considerava herança pura, i.e., da descontinuidade, da diferença, de tudo o que julgava ser uma ameaça à identidade, à continuidade rácica que se recebe pela herança do sangue, e mais ainda purificando-a. Embora em áreas absolutamente distintas, pretendem o mesmo resultado, tendem para o mesmo objetivo: a montagem no plano ideal do estético, a ideologia nazi na existência histórica dos povos. São dois atos verdadeiramente criadores, que visam modelar a realidade como obra de arte. Aquilo que o nacional-socialismo tentou fazer no plano ideológico foi obter uma configuração ideal (do seu ponto de vista) da realidade no plano histórico-social, visando organismos que se vão desenvolvendo na sua diferença, na sua realidade, e que por isso constituem o que não é moldável. Na Sociologia não se podem fazer experiências, trata-se de uma área na qual se trabalha com seres humanos na sua inter-relação e interação, e na qual a vontade e a decisão dos indivíduos contrariam qualquer intenção na modelagem do social. Estas realidades vivas foram camufladas nos campos de concentração, criando situações artificiais que implicavam o fechamento, como no laboratório, e o silenciamento à volta do

que aí se fazia.

Toda esta chamada de atenção para os cortes da montagem cinematográfica no filme, aliada ao tratamento dado à figura do Dr. Hartz, estranhamente prefiguram o que viria a ser o papel da classe médica alemã durante a Segunda Grande Guerra e o Holocausto, executando experiências cruéis e letais em sujeitos humanos entre 1939 e 1945 em campos de concentração nazis:

Between 1939 and 1945, at least seventy medical research projects involving cruel and often lethal experimentation on human subjects were conducted in Nazi concentration camps. These projects were carried out by established institutions within the Third Reich and fell into three areas: research aimed at improving the survival and rescue of German troops; testing of medical procedures and pharmaceuticals; and experiments that sought to confirm Nazi racial ideology. More than seven thousand victims of such medical experiments have been documented. Victims include Jews, Poles, Roma (Gypsies), political prisoners, Soviet prisoners of war, homosexuals, and Catholic priests.⁵⁷

Para concluir, gostaria de salientar a carga ideológica do filme que Karen Beckman compara com *The Lady Vanishes*, por tratar o mesmo fio narrativo, o mito urbano à volta da história verdadeira de duas senhoras, mãe e filha, que passam por Paris na altura da Exposição Mundial de 1889, vindas da Índia, de regresso ao Canadá⁵⁸. Trata-se do filme de 1938 do realizador alemão Veit Harlan, *Verwehte Spuren (The Footprints Blown Away)*. Harlan mantém a sua narrativa muito próxima da história herdada, mas com uma carga ideológica evidente: o filme abre com uma longa sequência de um cortejo alegórico em que estão representados os vários continentes, abrindo com a Europa representada por uma mulher loira quase nua da cinta para cima, montando um touro, seguida por vários aborígenes representando os outros continentes. No final da sequência a câmara detém-se nos rostos de mãe e filha, sugerindo a sua diferença (são canadianas). Depois do desaparecimento misterioso da senhora mais velha, a filha vem a descobrir que a mãe tinha tido a peste e tinha sido incinerada pelo Dr. Moreau (uma reminiscência estranha do médico vivisseccionista de uma obra de H. G. Wells), com quem no entanto vem a casar-se. Trata-se de uma muito clara apologética da purificação, da purga, queima-se e apaga-se a recordação, faz-se desaparecer da realidade e da memória tudo aquilo que pudesse vir a contaminar a sociedade.

A música de Louis Levy acompanha o desaparecimento de Miss Froy, para só reaparecer no final do filme. Não poderia deixar de assim ser, dado o significado da música no filme, opondo-se radicalmente ao mundo da conspiração. Não poderia evocar o excesso da música wagneriana, demasiado próxima da Alemanha de então, embora Hitchcock cedo venha a retomar em *Rebecca* uma banda sonora muito diferente da austeridade da música em *The Lady Vanishes*. Quando reaparece, a música de Lévy recordará o espectador do que viu antes do desaparecimento de Miss Froy, ligando-se assim a esta personagem e ao que ela representa, para melhor se nos gravar na memória. Isto corresponde à função que a música tem na filmografia de Hitchcock de uma maneira geral: mesmo quando é instrumentalizada pela conspiração, como é o caso da longa sequência sinfónica no *Albert Hall* das duas versões de *The Man Who Knew Too Much*, em última análise a música opõe-se à conspiração e sai vitoriosa.

Hitchcock transforma a personagem de Miss Froy de “vanishing lady” – a adjetivação mostra o ponto de vista masculino que entende a mulher como “outro” e como mistério, fantasia, ilusão, características às quais Miss Froy é alheia, pela idade e por ser uma figura comum – em sujeito da ação no título do filme, *The Lady Vanishes*. Tendo sido objeto de um rapto que a fez desaparecer sem ninguém ter visto nada, Hitchcock faz Miss Froy desferrar-se na cena do filme em que, após ter revelado a melodia a Iris e Gilbert, desaparece por ação própria, não deixando o mérito deste desaparecimento final por mãos alheias, saltando

⁵⁷ Vide United States Memorial Museum, “Medical Experiments”. A página está disponível online e contém uma vasta bibliografia sobre este tema: http://www.ushmm.org/research/library/bibliography/index.php?content=medical_experiments.

⁵⁸ Vide nota 27 do presente texto, e Karen Beckman, *op. cit.*

⁵⁹ Hoje em dia disponível online: <http://www.youtube.com/watch?v=joWT9RGKYo4d>.

da janela do comboio (com a ajuda de Gilbert) para a floresta de Bandrika, conseguindo levar a mensagem contida em código na melodia da canção para a Grã-Bretanha. Hitchcock mostra assim mais uma vez a sua versatilidade, ironia e sentido de humor.

Mas o que mais nos surpreende ainda hoje em dia é a percepção de Hitchcock não só daquilo que estava já em marcha na Europa e no mundo em 1938, mas também a sua extraordinária capacidade de prever alguns dos aspetos mais sórdidos do Nacional Socialismo e do Holocausto. O documentário de sua autoria sobre a libertação de prisioneiros judeus e outros dos campos de concentração alemães depois do fim da Segunda Grande Guerra⁵⁹ é um exemplo flagrante da uma aguda consciência e sensibilidade temporal, contradizendo uma leitura da sua obra como alheia à dimensão contemporânea da História.

Resumo:

Tendo como base *The Lady Vanishes* (1938), o presente ensaio trata o conceito de conspiração no filme em causa e noutros do mesmo realizador, relacionando-o com a importância também da música em Alfred Hitchcock, ao mesmo tempo que se demonstra o carácter revolucionário da sua obra. No *thriller*, enquanto género inaugurado por Hitchcock, a conspiração figura como um pano de fundo da intriga que não chega, afinal, a ser nada em concreto. A música deixa de ser apenas coadjuvante das imagens para, refletindo sobre elas, deter um papel decisivo nos filmes deste cineasta. As técnicas da conspiração no plano estético são ainda comparadas às do plano sociológico, aqui ilustradas pelas técnicas efetivas da ideologia do Nacional Socialismo, de alguma forma perscrutadas por Hitchcock já em 1938.

Palavras-chaves: Hitchcock; *Thriller*; *The Lady Vanishes*; Conspiração; Música.

Abstract:

Based on *The Lady Vanishes* (1938), this paper covers the concept of conspiracy in that movie and in others of the same director, comparing it with the importance of music in Alfred Hitchcock and showing at the same time the revolutionary features of his work. In the *thriller*, film genre initiated by Hitchcock, conspiracy figures as a background of the plot, but it isn't, actually, nothing in concrete. Music is no longer a mere support for images but it reflects about them, playing a crucial role in this filmmaker's movies. The conspiracy techniques in the aesthetic field are also compared with the effective techniques in the sociologic field, here illustrated by the National Socialism's ideology, which techniques were somehow foreseen by Hitchcock in 1938.

Keywords: Hitchcock; *Thriller*; *The Lady Vanishes*; Conspiracy; Music.