

NIGHT MOVES / 1975

(Um Lance no Escuro)

um filme de Arthur Penn

Realização: Arthur Penn / **Argumento:** Alan Sharp / **Fotografia:** Bruce Surtees / **Câmara Submarina:** Jordan Klein / **Música:** Michael Small / **Som:** Richard Vorisek e Jack Solomon / **Montagem:** Dede Allen e Stephen A. Rotter / **Interpretação:** Gene Hackman (Harry Moseby), Jennifer Warren (Paula), Edward Binns (Ziegler), Harris Yulin (Marty Heller), Susan Clark (Ellen Moseby), Kenneth Mars (Nick), Janet Ward (Arlene Iverson), James Woods (Quentin), Anthony Costello (Mary Ellman), John Crawford (Tom Iverson), Melanie Griffith (Delly).

Produção: Robert M. Sherman para a Warner Brothers / **Cópia:** 35mm, Technicolor, com legendas eletrônicas em português, 100 minutos / **Estreia Mundial:** 17 de Março de 1975 / **Estreia em Portugal:** Berna, 28 de Julho de 1976.

Ao lado de **The Missouri Breaks**, **Night Moves** é talvez o filme mais original de Arthur Penn. Se como nos anteriores, um e outro testemunham das mutações porque o cinema americano passou em duas décadas, eles são a sua expressão racional porque subvertem inteiramente os géneros em que se filiam (o western e o policial, respectivamente, e se ainda se pode falar de géneros). Além disso **Night Moves** é um caso peculiar na medida em que, ao que atrás ficou dito, se acrescenta o facto de ser um dos mais significativos que se fizeram nos Estados Unidos depois, e dentro do clima, do escândalo Watergate. Poucos filmes como este reflectem o clima de incerteza, de perda de confiança nas instituições, de um tempo que, mais do que qualquer outro, merecia a designação de "era de suspeitar", e que tem outros retratos significativos em filmes como **The Parallax View** de Allan Pakula, **Three Days of the Condor** de Sidney Pollack e, principalmente, **The Conversation** de Coppola. É um período que se caracteriza pela ambiguidade das soluções das narrativas cinematográficas, como se todos se tivessem bruscamente impotentes, para avaliar quaisquer princípios. Impotentes ou paralisados, e não deixa de ser curioso como uma forma de pontuação na linguagem cinematográfica (o paralítico) seja usado com tanta frequência nesta altura para remate dessas narrativas. Não é o caso deste filme, mas isso não invalida a afirmação.

Voltemos a Penn e às mutações que o seu cinema testemunha como referi ao princípio. **The Left Hand Gun** e **The Miracle Worker** têm a ver essencialmente com as relações entre o teatro e a televisão e como extravasaram para o cinema numa forma quase perversa como cerca de trinta anos antes acontecera com o domínio do teatro sobre o recém nascido cinema sonoro. **Mickey One** marca a influência do cinema europeu (Godard, Fellini, etc.) sobre o americano nesse começo da década de sessenta influência que o próprio Penn refere. Mesmo que **The Chase**, um projecto comercial mais declarado é, pelos múltiplos acidentes de produção, testemunho de peso específico que o produtor teve neste período (não menor que nos outros mas mais visíveis), e de Sam Spiegel em especial.

A originalidade de **Night Moves** não está no tema. De facto podia-se ver naquela história uma mistura algo confusa do **Big Sleep** com **Key Largo**, com um Bogart que tivesse perdido até a confiança em si próprio. O que o filme de Penn tem de diferente é a forma como a tradicional intriga principal, o fio condutor, se secundariza em relação ao restante. O próprio espectador se esquece dela para dar a sua atenção ao drama particular de Harry Moseby e só volta ao *whodunit* por uma pirueta artificial do argumento. De facto coexistem duas histórias de detective em **Night Moves**. Há uma investigação exterior e uma interior, o próprio Penn o declarou numa entrevista à "Sight and Sound", e a primeira importa apenas na medida em que serve para definir o personagem de Harry na sua profissão, e para reforçar o seu sentimento de desconfiança. Tudo à sua volta se revela ambíguo, nada é aquilo que aparenta ser, é o mundo em que o *private eye* tradicional costume mover-se. Só que ele perverteu de tal forma o mundo pessoal de Harry que tudo o que à sua volta se passa é objectivo de suspeita.

A história policial clássica anda à volta de uma rapariga desaparecida, ponto de partida banalíssimo e usado milhentas vezes, de Hawks a Polanski, de Hammett a Ross MacDonald, e como nessas intrigas serve de pretexto para uma digressão pelas taras dos habitantes de um certo meio, neste caso o do cinema, o que também nada tem de original. Mas, logo de imediato, Arthur Penn desvia a acção para a vida privada do investigador, mostrando-nos a instabilidade do seu casamento. E enquanto procura localizar fisicamente a rapariga (e será o trabalho mais fácil), procura entender e alcançar a personalidade da sua mulher. O tema, e a forma como é exposto, aproxima o filme de Penn de outro cineasta europeu, Antonioni. Aliás o diálogo de Harry com o amante da mulher, evoca outros momentos do cineasta italiano: **La Notte**, por exemplo, e talvez não seja por acaso que Marty seja aleijado, o que é uma variante do moribundo Wicki no filme de Antonioni.

A investigação de que é encarregado revela-se de fácil resolução. Libertina como a mãe a jovem (Melanie Griffith, filha de Tippi Hedren, a Marnie psicanalizada por Hitchcock), irmã gémea da Carmen Sternwood do **Big Sleep**, vivia incestuosamente com o padrasto. Harry leva-a de volta para um ambiente ainda degradado, o que acabará indirectamente por contribuir para a morte num acidente durante as filmagens. É em parte por um sentimento de culpa que Harry regressa ao caso, porque vê na sua possível resolução uma saída também para o seu problema pessoal. Seja ela qual for, será a verdade inacessível? A conclusão do filme (a sequência do barco aos círculos, com Harry ferido) é-nos dada com antecipação antes da partida para a Florida, após a precária reconciliação com a mulher: em conversa com ela revela-lhe a verdade sobre o pai, e essa revelação explica a própria profissão de Harry e a dificuldade que tem em deixá-la mesmo que não goste dela. Há em Harry Moseby simultaneamente o desejo de conhecer a verdade, e o medo desse conhecimento, coexistindo com a sensação de impotência em alcançá-la, reflexos dessa era de incerteza de que este filme é testemunho.

Manuel Cintra Ferreira