

ONCE A THIEF / 1965 ("Homicídio em São Francisco")

Um filme de RALPH NELSON

Realização: Ralph Nelson / *Argumento:* Zekial Marko, o adaptando o seu próprio romance *Scrath a Thief* (1961) / *Direção de fotografia:* Robert Burks / *Direção de arte:* George W. Davis, Paul Groesse / *Decoração:* Henry Grace, Jack Mills / *Montagem:* Fredric Steinkamp / *Som:* Franklin Milton / *Música:* Lalo Schifrin / *Interpretação:* Alain Delon (Eddie Pedak), Ann-Margret (Kristine Pedak), Van Heflin (Mike Vido), Jack Palance (Walter Pedak), John Davis Chandler (Sargatanas), Tony Musante (Shoenstein), Jeff Corey (tenente Kebner), Steve Mitchell (Frank Kane), Tammy Locke (Kathy Pedak), Zekial Marko (Luke), Russell Lee (baterista), Yuki Shimoda (John Ling), etc.

Produção: Compagnie Internationale de Productions Cinématographiques (CIPRA) (França, EUA, 1965) / *Distribuição:* MGM / *Produtor:* Jacques Bar / *Produtores associados:* Fred Engel, Ralph Nelson / *Chefe de produção:* J. Paul Popkin / *Assistente de realização:* Erich von Stroheim Jr. / *Cópia:* Svenska filminstitutet, 35mm, preto e branco, falado em inglês e italiano, legendado em sueco e legendado eletronicamente em português / *Duração:* 106 minutos / *Estreia mundial:* setembro de 1965, Festival de San Sebastian / *Estreia comercial português:* 19 de novembro de 1965 / *Primeira exibição na Cinemateca.*

Once a Thief é um filme marcado por três personalidades: Zekial Marko, Alain Delon e Ralph Nelson.

A figura misteriosa de Zekial Marko (que escrevia sob o pseudónimo John Trinian e que tinha como nome de batismo Marvin Leroy Schmoker) atravessa **Once a Thief** no corpo de Delon e no olhar de Nelson. Ator falhado convertido em escritor e argumentista de Hollywood, Marko era próximo de Allen Ginsberg (alegadamente terá ajudado o poeta a encontrar o ritmo e o tom para a famosa leitura de *Howl*, na Six Gallery), Jack Kerouac, Richard Brautigan e restante trupe *Beat*. Ao contrário dos amigos, dedicou-se a um género muito mais lucrativo, o policial, ainda que muitos dos seus romances tratem do mesmo ambiente social e cultural anarco-anti-materialista do movimento *beatnik* (só que agora recheado de crimes e polícias sádicos e corruptos). Segundo os testemunhos daqueles que o conheceram, a figura e a obra coincidem amiúde: as suas personagens e o seu retrato do submundo californiano correspondem às experiências vividas pelo próprio. O seu segundo romance, *The Big Grab* (1959) foi rapidamente adaptado ao cinema, em França, como **Mélodie en sous-sol** (Assalto ao Casino, 1963) com Jean Gabin e Alain Delon nos principais papéis. O filme transformou-se num dos maiores sucessos desse ano em França e foi a partir daí que se começou a orquestrar aquela que viria a ser a estreia norte-americana de Delon. Foi o ator que insistiu na parceria com Zekial Marko e desse "reencontro" surgiu **Once a Thief** (onde, pela primeira vez, o próprio escritor adapta para cinema um romance seu, *Scrath a Thief*, publicado originalmente em 1961), filme de produção francesa rodado em São Francisco, falado em inglês e com um contrato de distribuição da MGM.

A relação de Delon com a América – e em particular com Hollywood – é mais complexa e sinuosa do que se possa pensar. Vincente Minnelli queria-o para **Four Horsemen of the Apocalypse** (1961), mas o estúdio – nesse caso a mesma MGM – receava que o seu nome e o seu sotaque pudessem prejudicar o enorme investimento do filme. Minnelli não conseguiu o que queria e, ainda assim, o filme foi um enorme fracasso comercial. De qualquer forma, Delon foi-se tornando numa das estrelas mais aclamadas do cinema europeu do início dos anos 1960, muito graças a Antonioni e Visconti (mas não só...) e os estúdios americanos não queriam perder a oportunidade. De facto, o referido **Mélodie en sous-sol** tinha já um contrato de distribuição norte-americana com a MGM. Esse era o primeiro título de um contrato de cinco filmes entre a MGM e o ator para distribuição nos Estados Unidos: logo depois veio **Les félins** (1964), onde contracena com Jane Fonda (ela teve de ser dobrada em francês), **L'Insoumis** (1964), realizado por Alain Cavalier sobre a Guerra na Argélia – e como tal censurado em França –, a que se segue uma produção inglesa com base num argumento do dramaturgo Terence Rattigan, **The Yellow Rolls Royce** (1964), com um elenco excepcional – onde contracena com Ingrid Bergman, Rex Harrison, Jeanne Moreau, Omar Shariff, entre outros. A fechar o contrato de cinco filmes (*ou vai, ou racha* – e rachou), a MGM e Jacques Bar produziram, finalmente, um "filme-veículo" para apresentar Delon ao público americano. Juntaram-no com Ann-Margret, que se afirmara nos filmes musicais – **Bye Bye Birdie** (1963), **Viva Las Vegas** (1964) – e que tinha ali o seu primeiro papel dramático, e com Jack Palance e Van Heflin (no papel de detetive – belíssimo!). O filme teve resultados abaixo do modesto e o estúdio não renovou o contrato com o ator – e, como tal, o projeto anunciado de um filme de aventuras realizado por Sam Peckinpah nunca chegou a acontecer. Depois deste, várias serão as tentativas falhadas de Delon em entrar no mercado

norte-americano: que começam logo a seguir com a Columbia Pictures, com **Lost Command** (1966), e que terminam nos anos 1970, contracenando com Charles Bronson ou Burt Lancaster em filmes de série b.

Independentemente destes constrangimentos de produção, **Once a Thief** é bem mais do que um simples “veículo” para Delon mostrar a sua beleza e os seus dotes no idioma de Shakespeare (que não eram muitos). Feito segundo o molde dos policiais *cool* que lhe viriam a dar a sua maior popularidade, aqui Delon não ocupa a figura do detetive impenetrável que se lhe colaria a partir dos filmes feitos com Jean-Pierre Melville, fica-se antes pelo ex-presidiário que tenta endireitar a vida (só que *o que nasce torto, tarde ou nunca se endireita*). Delon parece querer percorrer os mesmos passos de um Marlon Brando em **On the Waterfront** (1954), interpretando um brutamontes sensível, um assassino arrependido, um gatuno com honra e coração. Se o retrato operário não adere totalmente à sua esbelta figura (como poderia?), o que interessa em **Once a Thief** é – em boa verdade – mais a forma como Ralph Nelson trabalha a partir de uma história cheia de lugares-comuns e personagens tipo e faz dela um exercício jazzístico.

Nelson foi um dos nomes maiores da geração que fez a transição entre o classicismo e a Nova Hollywood, a conhecida geração que se formou na televisão e deu, no final dos anos 1950/início dos 1960, o salto para o grande ecrã, trazendo para o *mainstream* industrial uma leveza crua e desempoeirada. Juntamente com Sidney Lumet, Arthur Penn, John Frankenheimer, Martin Ritt ou Delbert Mann, Nelson atravessa toda a década de 1950 entre diferentes programas e telefilmes até que se afirma logo com o seu primeiro título para cinema: **Lilies of the Field** (1964), que além de ser nomeado para os Oscars de Melhor Filme e Argumento Adaptado, daria o Oscar de Melhor Ator a Sidney Poitier. Nelson impõe-se, assim, como o tarefeiro despachado que os estúdios tanto apreciam, confiável e competente. **Once a Thief** é a demonstração cabal dessa habilidade resoluta e elegante que marca muito do cinema dessa geração de cineastas.

Os primeiros minutos do filme são, simplesmente, eletrizantes. Ao som da bateria de Russell Lee a montagem vai intercalando sequências de bar, conversas entre pessoas anónimas (entre elas surgem já a Kristine Pedak de Ann-Margret e o próprio Zekial Marko) e um assalto feito de sombras e grandes-planos de mãos. Repare-se nesse (falso) plano sequência – filmado ao ombro – em que da multidão se solta um homem, sempre de costas, que seguimos até que, de súbito, a câmara se torna subjetiva e passamos de observados a observadores, de vítimas a predadores, de anónimos a protagonistas. E o plano subjetivo prossegue: entramos num carro, percorremos as ruas animadas de São Francisco, entregamos um revólver ao condutor e... A câmara regressa à bateria e esta marca o ritmo do assalto que se segue. As lentes começam a distorcer, transformando a crueldade de um homicídio a sangue-frio numa experiência plástica, onírica, onde as noções de tempo e espaço se contraem e dilatam – literalmente, porque a câmara lenta dilui os movimentos numa dança de gestos conhecidos e as anamorfoses tornam tudo difuso, memorial. E tudo culminando numa subjetiva do dono da loja que acode a mulher baleada e um *flash* de uma câmara fotográfica que nos encandeia, que nos acorda do transe jazzístico, que nos impõe um outro regime de realidade, a frieza dos médicos legistas e dos inspetores da polícia. Esses primeiros cinco minutos carregam o fardo do talento de Nelson que, na hora e meia seguinte, raramente tem rédea livre para se poder expandir.

Claro que o segundo assalto é filmado eximamente. E claro que há aquele belíssimo plano desfocado do beijo entre Delon e Ann-Margret (o olhar da criança que não tem idade para ver o que os adultos fazem à noite e, como tal, se entrega ao sono). E além desses, todo o filme é exemplarmente composto: o *scope* dá lugar a uma *mise en scène* feita de diferentes escalas conviventes, reflexos e janelas, recortes de portas e corredores (ao que parece o diretor de fotografia, Robert Burks, usou pela primeira vez numa produção de Hollywood uma nova película, Eastman 4-X, que por ser mais sensível permitia filmar em exteriores sem grande iluminação). E há ainda as cenas com o próprio Zekial Marko, o homem de bigode que Delon encontra na cela, que são particularmente cheias de uma crueza muito despretensiosa – ao que se conta, Marko foi preso por posse de marijuana na véspera da rodagem, pelo que a equipa acabou por filmar essa cena na prisão onde o escritor estava recluso, conseguindo autorização para que este fosse temporariamente transferido para uma cela devidamente iluminada (o posterior diálogo entre Marko e Van Heflin é uma delícia de autoconsciência descomprometida).

Once a Thief não é, certamente, uma obra-prima, nem tampouco contem um dos grandes desempenhos de Alain Delon, mas apesar do seu reacionarismo machista (Delon só aceita regressar ao mundo do crime porque é incapaz de ser “dono de casa” e tratar da filha enquanto a mulher vai “ganhar a vida” – aliás, há toda uma série de insinuações homossexuais particularmente divertidas) é um exemplo de um cinema escorreito, que parte de um princípio derivativo e entende isso como um reino de possibilidades para desenvolver a subtil arte das variações que sempre definiu o cinema de Hollywood.

Ricardo Vieira Lisboa