

THE MALTESE FALCON / 1941

(*Relíquia Macabra*)

um filme de John Huston

Realização: John Huston / **Argumento:** John Huston, baseado no romance de Dashiell Hammett / **Fotografia:** Arthur Edeson / **Montagem:** Thomas Richards / **Música:** Adolph Deutsch / **Direcção Artística:** Robert Haas / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Sam Spade), Mary Astor (Brigid O'Shaughnessy), Peter Lorre (Joel Cairo), Sydney Greenstreet (Kaspar Gutman), Elisha Cook Jr. (Wilmer), Gladys George (Iva Archer), Barton MacLane (Lt.Dundy), Lee Patrick (Effie Perrine), Ward Bond (detective Polhaus), Jerome Cowan (Archer), Murray Alper (Frank Richman), John Hamilton (Bryan), James Burke (Luke), Walter Huston (Capitão Jacobi).

Produção: Warner Brothers / **Produtor:** Hal B. Wallis / **Cópia:** 35mm, preto e branco, legendada em espanhol e eletronicamente em português, 100 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, 3 de Outubro de 1941 / **Estreia em Portugal:** Cinema Politeama, a 9 de Agosto de 1945 / **Reposição Comercial:** Cinema Condes, a 2 de Agosto de 1966.

Reportando-nos à carreira de Humphrey Bogart, verificamos que o admirável **High Sierra** de Raoul Walsh é ainda uma obra terminal no quadro do desenvolvimento do *gangster film*. Por essa razão, o primeiro grande papel principal atribuído a Humphrey Bogart revela um notável actor, mas não deixa ainda irromper o mito. Em **The Maltese Falcon** acontece justamente o contrário. Captando o clima hammetiano (é a terceira adaptação para o cinema do célebre romance de Dashiell Hammett), Huston faz com que algo da literatura americana penetre em Hollywood, explorando ao limite a inércia e o cansaço que constituem o traço distintivo do jogo de representação de Humphrey Bogart, através de uma impressionante constrição do espaço (**The Maltese Falcon** é, de facto, um filme claustrofóbico), determinada em boa parte pelo belíssimo trabalho de fotografia de Arthur Edeson. **The Maltese Falcon** é, afinal, o começo de várias coisas: o mito Bogart, um novo género, e a *beautiful friendship* que ligou actor e realizador.

O chamado *gangster film* conheceu um desenvolvimento extraordinário nos anos 30, que são para todo o efeito o período de ascensão e queda do género. Do trio inicial, (**Little Caesar**, **Scarface**, **Public Enemy**), cuja estrutura prolifera em mais de meia centena de títulos, até à decadência do género, distinguem-se nitidamente três fases. Na primeira retrata-se o percurso de um *gangster* (Muni, Raft, Robinson e Cagney são os mais lídimos representantes) com o fatal desenlace que os códigos encomendavam e comandavam. Por via das dúvidas, na segunda fase, o *gangster* é uma figura secundária, sendo os filmes dominados pelos agentes da lei, os *G-men*, se bem que o comportamento de uns e outros acabe por fazê-los da mesma família. A terceira fase, de inegáveis mas nem sempre inequívocos propósitos reformatórios, transporta-nos do espectáculo da violência ou da sua repressão para o que poderíamos chamar uma certa teorização sociológica da criminalidade.

The Maltese Falcon, por mais voltas que se dê, não é desta família. Inaugura senão um novo género, pelo menos uma acentuada inflexão, de tal forma que bem se pode falar de um género

dentro do género. É o primeiro *thriller*, o primeiro *film noir*, o primeiro filme negro. Na medida em que continua uma tradição iconográfica de raiz urbana (automóveis, escritórios, pistolas, telefones, um certo estilo de vestuário) há ainda semelhanças entre o *thriller* e o *gangster film*. A primeira variante - embora não suficientemente distintiva - é a do lugar central atribuído ao detective privado, figura que sendo familiar nos *thirties*, tinha nos filmes daquela década sorte algo marginal. Mas a "revolução" é sobretudo uma "revolução" de clima. Verbalizar o que esse clima seja não é fácil, mas quando se vê **The Maltese Falcon** há um tom negro que nos entra pelos olhos dentro. É um tom e uma disposição que habita casas e ruas, que "divide" os personagens, dando-lhes a ambiguidade que parece ser o cerne de um Mal (e eu, que detesto a hipóstase que toda a maiúscula consagra, aqui não hesito) omnipresente.

Com toda a probabilidade esta é a primeira vez que um género se define primordialmente por uma estratégia estilística (onde as inovações tecnológicas pesam sem disfarce) relegando para segundo plano o conteúdo, de tal modo que o filme negro acaba por não ter necessariamente que abordar o crime e a corrupção, sendo sua condição suficiente a estreita ligação entre um certo pessimismo ético e a romântica iluminação de estúdio (sobre o qual paira soberana a influência germânica). Nesse sentido, o historiador Thomas Schatz afirma que **Citizen Kane** (e não **The Maltese Falcon**) é o primeiro filme a ensaiar as características do género, e eu, tirando as devidas consequências dos postulados de Schatz e também de um artigo de Paul Schrader (*Film Comment*, Primavera de 1972), acrescento ao **The Maltese Falcon** e ao **The Big Sleep** - que ninguém discute como marcos do género - títulos como **Casablanca** e **To Have and Have Not**, a seu modo filmes negros, comprovando-se que a emergência do mito Bogart é um fenómeno indissociavelmente ligado ao espírito e ao estilo de um género.

Para aquele espírito e estilo muito contribuíram duas ordens de razão. Em primeiro lugar, à entrada dos anos 40, passou a dispor-se de um tipo de película e de lentes de sensibilidade mais apurada, permitindo aos directores de fotografia uma manipulação notável da iluminação e da utilização da profundidade de campo. Volta, se se quiser, o chiaroscuro do chamado "expressionismo", iluminando-se apenas uma pequena porção do enquadramento e deixando-se o resto numa total ou semi escuridão (uma das características do filme negro chega a ser de se deixar o personagem principal na sombra). Em segundo lugar, importa lembrar que os dois filmes de arranque, **Kane** e **Falcon** (Thomas Schatz *dixit*), são primeiras obras, sendo a juventude dos seus realizadores um factor sociológico relevante na revolução então operada.

Ao contrário do que sucederia com **Citizen Kane**, a leitura de **Maltese Falcon** como um filme de "autor" obnubila a revolução que ele desencadeia. Não é que John Huston não tenha estado no centro - e no comando consciente - da construção do filme, mas a sua carreira de altos e baixos, com a consequente desvalorização crítica a partir do final da década de 50, pode não deixar ver o que uma análise "material" talvez permita iluminar.

O segredo do filme parece estar na conjugação de três factores distintos: a origem literária, as técnicas que "criam" determinadas marcas de estilo e o certeiro *casting* de **The Maltese Falcon**. A novidade, para irmos ao primeiro dos referidos aspectos, está menos na adaptação do que na integração do estilo dos *hardboiled writers*, sobretudo através dos fabulosos diálogos que nunca deixaremos de admirar, e também desse véu de cinismo que, dir-se-ia, apenas fulge ligeiramente sobre cada acção e cada réplica. Entre todas, lapidar, registo a que exprime a filosofia de Sam Spade (Humphrey Bogart): *"When a man's partner is killed, he's supposed to do something about it. It doesn't make any difference what you thought of him. He was your partner and you're supposed to do something about it. Then it happens we were in the detective business. Well, when one of your organization gets killed it's bad business to let the killer get away with it"*.

Passo às técnicas. Não vou repetir o que atrás disse sobre o "estado das coisas" na iluminação e fotografia do princípio dos *forties*. Sublinho, apenas, que foi esse "estado de coisas" que permitiu criar todo o clima nocturno de **Maltese Falcon**. Com raras excepções todas as cenas estão

iluminadas como se fosse noite (e é de noite que se passam as poucas cenas de rua), para tanto se encerrando os personagens em interiores (quarto de hotel de Fat Man, apartamento e escritório de Spade, apartamento de Brigid). De resto, essa preferência indisfarçada pelos interiores liga-se à escolha das linhas oblíquas e verticais, dominantes no filme, criadoras da permanente instabilidade que atinge personagens e espectadores (façam o favor de não se deixarem levar ao engano, a "história" do filme é quase um *macguffin*, a incerteza, a ameaça, vem da obliquidade da composição de cada plano). Obliquidade que é, neste caso, reforçada pela obsessiva presença dos tectos baixos, quase caindo sobre a cabeça das personagens. A iluminação geométrica - criando formas trapezoides e obtusas - completa o quadro. O *tandem* Huston-Edeson (realizador - director de fotografia) tem, aqui, momentos de génio, quer deixando no escuro o personagem que fala, quer preenchendo quase todo o enquadramento com o grande plano do personagem que escuta (e Bogart é um excelente actor quando escuta). Tudo isto se conjuga numa particular alteração do espírito das filmagens; não se subordina a filmagem à acção, mas o contrário. Por isso, Bogart é aqui - e pela primeira vez - igual a si próprio, uma vez que já não é obrigado a controlar cada cena através da sua acção física, como um Gary Cooper, um Wayne ou um Cagney, seriam capazes de fazer, mas toda a cena, e o actor nela, é controlada pelo aparato cinematográfico (câmara, luzes, *set*).

E chego ao impecável *casting*. Fortuna de Huston na adaptação de Hammett (ou não), o certo é que o conjunto dos personagens de **Maltese Falcon** se converteu no paradigma do *filme negro*. Bogart é Sam Spade, protótipo do *private-eye*. Mary Astor fica com o arquétipo da *femme noire* com a sua criação de Brigid O'Saughnessy. Sidney Greenstreet (Fat Man), actor shakespeariano, Peter Lorre (Joel Cairo) e Elisha Cook Jr. (Wilmer) são portentosos secundários, instilando nas suas figuras corruptas, uma ambiguidade sexual capaz de provocar um enfarte ao mais modesto freudiano. A constelação essencial do género está portanto definida em **The Maltese Falcon**.

Para além da economia narrativa, provada na morte em dois planos (que bonita a entrada em campo da pistola) do sócio de Spade, para além da leitura sociológica que o amoralismo de todos os personagens poderá permitir, é mesmo a vertiginosa sexualização de fundo, sensível em todo o filme, um dos motivos de excitação maior dos espectadores da primeira obra de Huston. Repare-se na absoluta insegurança sexual de Brigid ou da mulher de Archer, mas igualmente na abalada segurança de Wilmer (o *gunsel*) constantemente "desarmado" por Spade, em particular na presença do Fatman que o trata, ambigualmente, como um "filho". Não quero dizer nada da homossexualidade manifesta de Joel Cairo, com os cartões de visita cheirando a gardénia, mas não me posso calar nesse plano em que Bogart, à entrada de Mary Astor, se põe de pé. Nem ninguém pode calar a óbvia misoginia - que Huston reforçou fazendo desaparecer do filme a filha que o Fatman tem no romance - de **Maltese Falcon**, polarizada exemplarmente em Sam Spade. A única mulher com quem parece ter uma relação normal é a secretária, tão masculinizada do seu ponto de vista que até lhe pode dizer "*you are a good man, sister*". A prova de fogo é, sem dúvida, o anti-cliché do final, quando Spade se decide a entregar a amada à polícia (tão bonito o plano do ascensor, com as grades a fecharem-se sobre Mary Astor). A súplica da misoginia está na réplica de Bogart, antes de a mandar para a prisão: "*Sure I love you, but that's beside the point. We'll have some rotten nights after we've send you over, but that will pass*".

M. S. Fonseca