

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
REVISITAR OS GRANDES GÉNEROS: FILM NOIR – NO CORAÇÃO DO NOIR
5 e 9 de junho de 2021

THE BIG SLEEP / 1946

(À Beira do Abismo)

um filme de Howard Hawks

Realização: Howard Hawks / **Argumento:** William Faulkner, Leigh Brackett, Jules Furthman, baseado no romance homónimo de Raymond Chandler / **Fotografia:** Sid Hickox / **Música:** Max Steiner / **Direcção Artística:** Carl Jules Weyl / **Décor:** Fred M. MacLean / **Guarda-Roupa:** Leah Rhodes / **Montagem:** Christian Nyby / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Philip Marlowe), Lauren Bacall (Vivian Rutledge), John Ridgely (Eddie Mars), Martha Vickers (Carmen Sternwood), Dorothy Malone (Dona da Livraria), Peggy Knudsen (Sra. Eddie Mars), Regis Toomey (Bernie Ohls), Charles Waldron (General Sternwood), Bob Steele (Canino), Elisha Cook Jr. (Harry Jones), etc.

Produção: Howard Hawks para a Warner Bros / **Cópia:** 35mm, preto e branco, legendada em espanhol e eletronicamente em português, 113 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, a 31 de Agosto de 1946 / **Estreia em Portugal:** Cinemas Odeon e Palácio, a 14 de Janeiro de 1948 (reposto comercialmente na década de 60).

Das várias adaptações hollywoodianas da obra de Raymond Chandler, **The Big Sleep** talvez seja a mais aparentemente infiel ao estilo do escritor e a que obteve um impacto semelhante aos romances daquele.

Efectivamente, o ambiente opressivo de Chandler, o peso da fatalidade que se insinua nas suas obras, através, sobretudo, do *deux-ex-machina* e omnipresente narrador (o detective Philip Marlowe) está aparentemente nos antípodas da linearidade narrativa de Hawks, tanto quanto a imagem de Bogart está nos antípodas da imagem de Marlowe.

Dou apenas dois exemplos. Seja o primeiro o título: **The Big Sleep** não é, para o romance de Chandler, um nome em vão. O tema fulcral da obra é a morte, a que todos os personagens se abandonam por uma desistência da vida (ou dos valores vitais) que os vai abatendo. Embora a morte não esteja ausente do filme de Hawks (há sete mortes e algumas delas espectaculares ao longo de **À Beira do Abismo**) o realizador jamais a tomou como fulcro: **The Big Sleep** não é um filme sobre a morte, mas um filme sobre o amor: a relação Bogart-Bacall em "grande plano", com o contraponto (genial) no sacrifício de Elisha Cook Jr. (o intérprete do personagem chamado Harry Jones) pela namorada que pouca importância lhe dá. E, mesmo no ambiente mortal dos Sternwood (a estufa) insinua-se um apego à vida que triunfa sobre o *décor* e transparece na relação entre o detective e o general de que nenhum equivalente existe no livro.

O segundo exemplo é a criação de Bogart. O cínico infantilismo (ou infantilismo cínico) de Marlowe, a sua face neutra e desapegada, se se conserva nalguns diálogos e nalgumas situações, é inteiramente subvertida pela integridade e maturidade do actor que ganha uma espessura humana (o tal peso da vida) inteiramente ausente no personagem literário. Bogart não é como Marlowe a morte a entrar na morte, mas o homem que bebe e fuma na estufa (e que provoca, por voyeurismo, a simpatia do general) que é capaz de meter na ordem a mais nova das filhas deste e que é capaz de meter no amor a mais velha. É o homem que estabelece uma imediata relação com a rapariga da livraria (e com Elisha Cook Jr.), que não se atrapalha com o

barroquismo da casa dos crimes (repare-se no modo como lida com as antiguidades-esconderijo) e que mantém um *fair-play* notável com os seus vários opositores, a começar pela polícia.

Mas se tudo isso é verdade, os admiradores de Chandler não têm que clamar por traição: porque o essencial da obra deste - uma imparabilidade simultaneamente contida e torrencial - atravessa em conteúdos diversos o filme de Hawks, levando-nos a uma identificação-projecção com o e no protagonista que é da mesma ordem da que o escritor procurou para Marlowe. Imparabilidade que percorre a *découpage* e a planificação, o ritmo dos diálogos e o ritmo dos gestos e olhares, a evolução da narrativa e o modo admirável de narrar uma história.

Hawks afirmou toda a vida que a "intriga" não teria tido para ele qualquer importância e que nunca soube muito bem (como o não teriam sabido os argumentistas) "quem matou quem e porquê". E disse que foi *"isso que fez com que tudo saísse tão bem"*. Porque o que mais lhe importou neste filme não foi o nexo "policial" entre os vários crimes e os seus autores, mas o nexo erótico das relações de amizade e amor (ou de ódio) que Bogart vai estabelecendo com tudo o que o rodeia (personagens ou décors) e sobretudo a relação com Lauren Bacall.

Essas afirmações foram dogma até à morte de Hawks e, mesmo depois dela, até 1997. De cada vez que algum detractor (com os anos, tornaram-se raros) falava de um filme em que *"não se percebe nada"*, os defensores sorriam com ar superior e respondiam: *"Foi exactamente o que Hawks quis"*.

Só que a história (a do filme e não só a de Chandler) estava mal contada. Casualmente, em 1996 - o ano do centenário do nascimento de Hawks - descobriu-se uma cópia do filme completamente diversa, que seguia com fidelidade o livro de Chandler, estava bastante bem adaptada, tinha muitas cenas que não aparecem nesta versão e a que faltavam muitas cenas que aparecem nesta versão. Era uma cópia em 16mm, tirada para as forças armadas americanas, ainda durante a guerra (1944) como era costume fazer-se para entreter com filmes as noites dos soldados.

Com alguma investigação, reconstituiu-se a história. Hawks rodou em 1944, logo a seguir a **To Have and Have Not**, o primeiro filme do par Bogart-Bacall, o filme que lançou Lauren Bacall, um primeiro **The Big Sleep** em que Bacall pouco entrava e em que se demorava nas peripécias policiais. Dessa versão fez-se a tal cópia para os soldados. Mas, quando uma *preview* em Hollywood já estava marcada, a Warner recebeu os primeiros resultados da exploração de **To Have and Have Not**. O filme estava a ter um sucesso colossal e estava-o a ter devido ao par Bogart-Bacall e devido à *instant star* em que Lauren Bacall se tornara. Toda a gente queria mais Bacall e mais filmes Bogart-Bacall. Lançar uma obra com o mesmo par, em que Bacall pouco aparecia, era um suicídio. O público não iria perdoar. Já os soldados não perdoavam, decepcionadíssimos por tão pouco verem "Slim".

E logo a Warner chamou Hawks e lhe pediu que filmasse mais cenas Bogart-Bacall, que mudasse tudo, de maneira a que Bogart-Bacall aparecessem todo o tempo. Só que o filme já estava com 127 minutos. Mais 30 de Bacall - que era o que a Warner queria - tornaria **The Big Sleep** enorme, o que também não se aconselhava. Solução: cortar, cortar cenas com outros actores e remontar tudo. *"Não se vai perceber nada"* objectou Hawks. *"Não interessa"*, responderam-lhe. O que o público quer é ver os dois e os dois a *"tratarem-se mal"* como sucedera em **To Have and Have Not**. E Hawks assim fez. E foi assim que o filme foi sempre visto, desde a estreia oficial que, por causa dessas peripécias, só teve lugar a 31 de Agosto de 1946. A "cópia dos soldados" foi imediatamente retirada e nunca mais ninguém lhe pôs a vista em cima.

O que é mais curioso nesta história (e mostra bem como as regras em Hollywood funcionavam) é que nunca ninguém contou o que se passara. Nem Hawks, que sempre manteve a história de "nunca ter percebido quem matou quem e porquê", nem Bogart, nem Bacall. Nem Faulkner, que tão acusado foi de não saber fazer um *script*. O segredo durou cinquenta anos e só em 1997 foi conhecido quando, se estreou a "outra" versão. Em 1998, a Cinemateca Portuguesa, mostrou as duas, para comparação. E é verdade que numa reina Chandler e noutra - nesta - reinam Bogart e Bacall.

Porque nesta versão (e como é a que vamos ver, a partir de agora só falarei nela) a relação Bogart-Bacall é, de facto, o verdadeiro centro do filme, em torno da qual tudo se articula. No meio dum jogo (uma teia de relações) em que os mais diversos móveis se entrecruzam, o que está em jogo para Bogart (sobretudo a partir do momento em que se sente jogado, isto é quando Bacall o tenta pôr fora de jogo) é não perder no único tabuleiro que lhe interessa e que é exactamente esse. Por isso, pouca importância tem que, ao contrário do livro e, ao contrário da primeira versão, Bacall não tenha de facto morto ninguém, pois que, mesmo que o tivesse, Bogart já tinha percebido que o seu motivo era de ordem de grandeza bastante diversa dos outros personagens. A aliança - em termos de ambos perceberem que estavam do mesmo lado - já se tinha dado, o que confere um lugar primacial à sequência que precisamente decorre numa casa de jogo e em que Bacall faz batota para ocultar uma regra que a não admite. É por isso que após esta sequência se situa o fabuloso diálogo (que à época determinou, em Portugal, que o filme fosse retirado de cartaz) em que, por alegoria ainda situada no mesmo espaço de jogo (a equitação), se estabelecem os compassos em que era possível o acordo entre esses dois seres. Acordo que vai funcionar, na mais admirável perfeição, no cigarro aceso e passado quando Bogart é preso em casa de Eddie Mars (com o genial diálogo: "*I wonder... I wonder too*") ou na sequência final, novamente com a consonância perfeita de gestos e a réplica final de Bacall "*Nothing you can't fix*", quando Bogart lhe pergunta o que se passa com ela.

Quanto ao resto, **The Big Sleep** é a portentosa construção dum ambiente e da sintonia de personagens com ele. Num ritmo vertiginoso vão-nos sendo dados os elementos que pontuam esta história de amor. Em que os diálogos, as situações e os movimentos de câmara são simultaneamente da ordem do mais complexo e cerrado (não há um segundo inútil, não há uma palavra a mais ou a menos, não há movimento que não seja o exacto, seja do aparelho, seja do personagem face a ele) e do mais elíptico e despojado.

Para terminar exemplifique-se uma vez mais:

- a) a aparição de Elisha Cook Jr., a seguir à sova dada a Bogart, com o caixote do lixo e o candeeiro, para nalgumas sequências se ir desenvolvendo a complexidade daquele secundário personagem, até à sua morte *in* e *off* pois que vemos a cena, mas a vemos através de Bogart que só ouve o que se passa;
- b) a morte de Canino, na sequência entre os automóveis, em que a mais prodigiosa *mise-en-scène* não consente um momento de retórica ou de sublinhado;
- c) o plano fixo, a seguir a essa morte, no carro entre Bacall e Bogart, com o dedo daquela na cara do detective;
- d) finalmente, a assombrosa morte de Eddie Mars, com a porta a abrir e a fechar e a criação do espaço de Bogart: a sombra, a luz, um telefonema e o diálogo final com Bacall.

The Big Sleep é porventura a ilustração máxima da arte de Hawks: uma construção tão evidente que não pode ser doutro modo e o milagre de a descobrir. Milagre tanto maior quanto, como o sabemos hoje, podia ser de outro modo, num filme com o mesmo título, mas, completamente diferente.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico