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

IN A LONELY PLACE / 1950

(Matar ou Não Matar)

um filme de Nicholas Ray

Realização: Nicholas Ray / **Argumento:** Andrew Solt e Nicholas Ray (não creditado), baseado no romance homónino de Dorothy B.Hughes / **Fotografia:** Burnett Guffey / **Direcção Artística:** Robert Peterson / **Décors:** William Kiernan / **Guarda-Roupa:** Jean-Louis / **Música:** George Antheil / **Direcção Musical:** Morris Stoloff, com orquestração de Ernest Gold / **Montagem:** Viola Lawrence / **Som:** Howard Fogett / **Interpretação:** Humphrey Bogart (Dixon Steele), Gloria Grahame (Laurel Gray), Frank Lovejoy (Brud Nocoli), Art Smith (Mel Lippman), Carl Benton Reid (Capitão Lockner), Jeff Donnell (Sylvia Nicoli), Martha Stewart (Mildred Atkinson), Robert Warwick (Charlie Waterman), Morris Ankrum (Lloyd Brnes), William Ching (Ted Barton), Steven Geray (Paul), Aedda Brooks (a cantora), Alice Talton (Frances), Jack Reynolds (Henry Kesler), Ruth Warren (Effie), Ruth Gillette (Martha), Guy Beech (Swan), Lewis Howard (Junior), etc.

Produção: Robert Lord para Santana Pictures (Humphrey Bogart) / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 93 minutos / **Estreia Mundial:** 17 de Maio de 1950 / **Estreia em Portugal:** 1 de Outubro de 1952, nos Cinemas Odeon e Palácio.

I was born when she kissed me
I died when she left me
I lived a few weeks
While she loved me

(poema dito no filme por
Dixon Steele (H.Bogart)

"Sempre achou que toda a gente
o queria lixar. Na verdade ninguém
o queria lixar. Mas quando alguém acha
que toda a gente o quer lixar, acaba
sempre por haver uma pessoa que faz
esse papel."

(Rodney Amateau, conselheiro técnico
do filme a propósito de Nicholas Ray)

Segundo e último filme de Nicholas Ray para Humphrey Bogart e com Humphrey Bogart, **In a Lonely Place** é um dos cumes da arte de Ray, uma das suas obras mais trágicas, mas excessivas e mais confessionais. Ao longo de toda a vida, sempre que lhe fizeram a sacramental pergunta sobre os filmes de que mais gostava, incluiu **In a Lonely Place**, a par com **Rebel Without a Cause** e **The Lusty Men**. Frequentemente juntou-lhes **They Lived by Night** e **Johnny Guitar**.

"Movie on the movies", **In a Lonely Place** só singularmente se inscreve nesse género , como só singularmente se inscreve no de "filme negro" que também é. No fundo, é um filme que escapa a qualquer categoria. *"Feito de ambiguidades e silêncio"* - como escreve Eisenschitz - *"está tão longe das fórmulas de qualquer género como das afirmações sociológicas"*.

Ainda estamos no genérico e já a imagem se fragmenta, com os olhos de Bogart enquadrados no retrovisor de um carro, que avança a grande velocidade. Ao primeiro sinal de *stop* percebemos que estamos em Hollywood e que Bogart é um argumentista famoso (sequência do diálogo com o casal do carro que se detém ao lado do dele).

Famoso, mas na mó de baixo, como a sequência seguinte - no famoso restaurante "Paul" - nos vai mostrar. Meia dúzia de apontamentos e Hollywood anos 50 está dado: a menina do vestiário que tem uma história para um filme; o agente; o velho actor Charlie Waterman, declamando Skakespeare. Há "os novos ricos" (Junior, que troça do actor e lhe deita a cinza no copo) e há a raiva de Bogart contra esta nova gente, explodindo na segunda sequência violenta do filme. Antes, já tínhamos visto miúdos a pedir autógrafos e a tentar distinguir *nobody* de *somebody*.

Nessa fabulosa sequência, a identificação Bogart-Ray é claramente sublinhada. Como Ray, Bogart diz que não faz filmes de que não gosta, que não faz filmes por acaso, *"just another picture"*. E o *noble prince* como lhe chama o actor, admite os seus fracassos, mas não admite que gente sem talento se meta com quem o tem ou teve. Se há nessa sequência um assombroso retrato mitológico de Bogart (os copos, aquelas mãos, a violência contida, a soberana arrogância), há também um auto-retrato de Ray, mais até projectado na sua imagem futura do que naquela que então tinha. Alguém se refere à personagem como *"um homem doente"* e essa expressão engloba-os a ambos. Dixon Steele é Bogart (e que Bogart!) mas é Ray, também.

Dez anos depois, Fereydoun Hoveyda numa crítica a **Party Girl** (e num texto que Nick particularmente amou) dizia haver sempre *"nos heróis de Nicholas Ray, um sentimento de inferioridade compensado por uma procura frenética de superioridade e domínio sobre os outros" (...) um forte sentimento de culpabilidade, uma 'falha' que as personagens sentem como castigo e cuja responsabilidade acabam por atribuir ao mundo inteiro"*. Exemplificava com Mason no **Bigger than Life**, com Dean no **Rebel**, com Derek no **Run for Cover**, com Robert Taylor no **Party Girl**. A lista podia ser muito mais extensa. E *"o exemplo mais alucinante"*, para citar a expressão do crítico, talvez não seja Mason, mas precisamente Bogart em **In a Lonely Place**.

É porque duvida de si próprio e porque se sente cercado na selva (na selva de Hollywood, neste caso) que Boggie assume essa violência frenética que o irá perder. Ao princípio perde Mildred, a menina do vestiário que sonhava com grandezas e que está disposta (apesar das aparências) a vender-se ao primeiro. E o "filme dentro do filme" surge na "noite fatal" no apartamento de Dixon. O filme que ela lhe conta e Bogart já não ouve (nem nós ouvimos bem, porque à narração dela se sobrepõe a "voz *off*" de Bogart, a pensar como se pode ver livre daquilo) é o filme que vamos ver, com pouquíssimas alterações. O "estúpido argumento" contado ao argumentista é o argumento de **In a Lonely Place** num *raccourci* dramaticamente prodigioso, porque nem nós nem ele (Bogart) lhe damos, na altura, qualquer importância.

A atenção (nossa e dele) já está centrada na "vizinha", que, ainda no pátio da casa, vinda de fora do enquadramento, se interpõe entre os dois, de casaco claro, mãos nos bolsos, atravessando-se. Vemo-la, depois, à janela, ouvindo os *help* da pobre Mildred, demasiado excitada com a sua própria narrativa. E assim surge do escuro e em claro, Gloria Grahame.

Impossível aqui não recorrer ao confessionalismo. Sabe-se que os estúdios queriam para esse papel Ginger Rogers e que Ray jogou tudo em Gloria. Os patrões pensaram que era cunha familiar, já que a actriz era a esse tempo mulher de Nick. Só não sabiam que o casamento estava a acabar (divorciaram-se logo a seguir ao termo das filmagens) e já nem juntos viviam. Ray escolheu Gloria não para consagrar a mulher, mas para um terrível ajuste de contas, na dimensão mais apaixonada e mais demencial de que o cinema conservará memória. **In a Lonely Place** é também um psicodrama, e dele vem a carga emocional que varre o filme da primeira à última imagem.

O encontro dos protagonistas ocorre na esquadra da polícia, sob o signo do falso amigo, antigo camarada de armas, agora suspeitoso que Dixon tenha algo que ver com a morte de Mildred (morte que, aliás, nunca será explicada no filme, numa elipse significativa). Laurel volta as costas a Dixon e, nunca se dirigindo a este (num plano prodigiosamente encenado) é, na verdade, sempre a Dixon que se dirige: ao contrário do que este diz, não vestia um *négligé* na noite da véspera: referindo-se-lhe, comenta: *"I like his face"*.

Há copos de papel por onde se bebe café e uma imensa sujidade. Sujidade do *décor* que rima com a de quase todas as personagens: o capitão da polícia, aparentando simpatia, mas já com convicção feita; um amigo que desconfia; uma mulher que quer engatar um argumentista célebre para deixar de ser actriz em *low budget pictures*. O único personagem limpo, o único que confia, é o "violento" Dixon, que acredita nos piropos de Laurel e no tom fraternal de Brud. *"She likes my face"*, diz, contente consigo próprio.

Na manhã seguinte, desenvolvem-se as pistas do amor e da traição. Laurel começa a apaixonar-se por Dixon, mas isso não a impede de continuar a desconfiar dele e de continuar a fazer jogo duplo com a polícia. Em oposição - nessa vertiginosa oposição dos filmes de Ray - há a tão bela personagem do agente, o único capaz de amar até ao fim Bogart. *"My agent. My alibi"*. Essa apresentação corresponde profundamente a uma e outra coisa? Could be, como em **They Live by Night**.

A partir daí, *décor* e espaço, fundem-se e dividem-se cada vez mais. Laurel vem viver para o apartamento de Dixon (o plano da cama e das almofadas), mas muita coisa se passa fora do olhar de Dixon, em *off* de Dixon. Muita coisa se passa nas costas de Dixon , como aquele plano fabuloso sobre as costas nuas de Gloria Grahame, em que a gorda massagista (numa relação mais que ambígua) reforça a distância entre os dois. Há muitos beijos, há prodigiosos diálogos (*"I was looking for someone for a long time. Now, I know her name, I know how she loves how she looks"*). Mas o cerco aperta-se à roda de um homem, ele também, apesar das aparências, "novo demais na terra", dum homem cujo *tremendous ego* era apenas o reverso do amor imenso que tinha para dar e jamais recebera. Outro *stranger here*, destruído por quem é incapaz de reconhecer e acreditar.

Soará depois uma canção ("Never be my love, till you") e o *till you* fica a ressoar muito tempo nesse "momento perfeito", com o fabuloso beijo de Gloria Grahame. "Momento perfeito" que se prolonga na sequência da praia, no piquenique a quatro, de noite, até Dixon descobrir que todos o traíram e todos lhe deram o beijo de Judas.

Um dos mais geniais momentos do cinema de Ray é a sequência seguinte: o tão vertiginoso quanto silencioso regresso da praia, naquela louca velocidade do carro de Bogart. Laurel ainda esboça o gesto da oferta do cigarro, mas não tem resposta. Ou tem-na: na agressão brutal ao outro automobilista, que mais reforça o medo e a suspeita dela e mais tudo perde em total negrume com as sombras a tomarem conta de tudo.

Todo o barroquismo de Ray, toda a arte de Ray, está nessa sequência capital. Como está no seu desfecho. Fim dos *travellings*, chegada a casa, plano fixo e Dixon a abrir a boca pela primeira vez: *"I'll take that cigarette now"*. E, em grande plano diz o poema que serve de epígrafe a este texto e faz Laurel repeti-lo. Inadjectivável? Precisamente.

Mais tarde, pode Laurel confidenciar à mulher do polícia que tem vergonha do que sente. As palavras terríveis já foram ditas. *"I love him but I'm afraid of him. He acts like a maniac"* (palavras que tanto se podem aplicar a Bogart como a Ray). A câmara avança até um grande plano da cara dela e há o "raccord" com o relógio. Já é só uma questão de tempo.

Tempo da inesquecível sequência da toranja (a faca espetada): *"Numa boa cena de amor nunca se deve falar de amor. Deve ser como esta, assim, eu a preparar toranjas e tu, sentada aí, meio drogada, meio a dormir"*. O actor é o realizador, ou realizador é o actor?

Tempo do café a subir, dos últimos beijos e das últimas mentiras.

Tempo da prodigiosa conversa de Laurel com o agente: *"If you love him, you must trust him, bad or good"*. E só ele percebe as consequências horríveis da mentira de Laurel, quando fingira aceitar casar com Dixon. Até ao fim, esse fabuloso personagem selará essa confiança, mesmo depois de uma sova injusta, de óculos partidos e olhos feridos, no mais belo dos apertos de mão, numa casa de banho.

Tempo de um actor continuar a recitar o Hamlet e a chamar *"sweet prince"* a Bogart e a beijar a mão da *princess* que não era nem *noble* nem *sweet*.

Tempo de tudo se consumar, com desculpas e descobertas, como se não se tivesse tratado de destruir um homem e a sua última possibilidade.

À janela, nesse permanente roupão debruado de pele, a mulher que dormia sem pijama, Gloria Grahame, em grande plano, repete, de olhos rasos de lágrimas, os últimos versos do poema: *"I lived a few weeks"*. Em *plongé* Boggie afasta-se. *Good-bye Dick*. Ou *good-bye Nick*?

Chego ao fim e reparo que quase me limitei a lembrar-me do filme. Tantas vezes isso me acontece com Nick Ray. O que fica são as memórias dos planos, as memórias dos diálogos, a memória da *mise-en-scène*, a memória dos actores. E as saudades imensas de tudo isso, sempre a apetecer ver outra vez, para perceber melhor como é feito, como é que se conseguiu e sempre a perdermo-nos (ou a encontrarmo-nos) naquelas personagens, naquele *décor* de estátuas e fontes, de escadas e estradas, de mar e de céu.

Filme "entre a espada e a parede" como disse Eisenschitz, a um passo do abismo, do caos? É verdade. Mas nisso mesmo reside, como em todos os grandes filmes de Ray, o seu imenso fascínio. Uma só falha, ou um só excesso e toda a estrutura se desmoronaria, de tal modo se articula em torno do insólito, de tal modo são frágeis os seus alicerces. Mas nunca há esse passo em falso. Como nas grandes tragédias ou nas grandes confissões, a harmonia resulta da discordância e, como Nietzsche ensinava, a finalidade da tragédia e da arte em geral resulta da união de divindades opostas.

É muito difícil estar assim, tão sozinho, no lugar do mais geral (Hollywood, dos códigos e dos géneros) e do mais pessoal (a história mais íntima). Tão difícil que é preciso ser-se genial para o conseguir. Quem não se convencer disso com esta obra, nunca mais se convence com nenhuma.

"Now cracks a noble heart. Good night sweet prince / and flights of angels sing thee to thy rest". Não estou a inventar Shakespeare para cauções culturais. A frase está no filme e é dita pelo velho actor, essa personagem tão bela como, cuja última festa, também em **In a Lonely Place** se interrompeu.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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