



# FILM NOIR

[ciclo terceiro]

Acercadanoite Bar > Almada-a-Velha

Almada | Setembro/Dezembro de 2010

www.outrosolhares.org

# FILM NOIR

Ciclo Terceiro

Setembro → Dezembro 2010  
Quartas-feiras, 23 horas  
**Acercadanoite Bar, Almada-a-Velha**

**Precursoras**  
15 Setembro  
**O TESTAMENTO DO DOUTOR MABUSE**  
Fritz Lang, 1933  
22 Setembro  
**A REGRA DO JOGO**  
Jean Renoir, 1939  
**Clássicos**  
29 Setembro  
**RELIQUIA MACABRA (THE MALTESE FALCON)**  
John Huston, 1941  
06 Outubro  
**À BEIRA DO ABISMO (THE BIG SLEEP)**  
Howard Hawks, 1946  
13 Outubro  
**HÁ LODO NO CAIS (ON THE WATERFRONT)**  
Elia Kazan, 1954  
20 Outubro  
**ROUBO NO HIPÓDROMO (THE KILLING)**  
Stanley Kubrick, 1956  
27 Outubro  
**A SEDE DO MAL (TOUCH OF EVIL)**  
Orson Welles, 1958

**Nouvelle vague, neo noir & tech noir**  
03 Novembro  
**O ACOSSADO (À BOUT DE SOUFFLE)**  
Jean-Luc Godard, 1960  
10 Novembro  
**CHINATOWN**  
Roman Polanski, 1974  
17 Novembro  
**BLADE RUNNER**  
Ridley Scott, 1982  
24 Novembro  
**BROTHER/IRMÃO**  
Takeshi Kitano, 2000  
01 Dezembro  
**O BARBEIRO (THE MAN WHO WASN'T THERE)**  
Joel e Ethan Cohen, 2001

**Sessão Especial**  
Terça, 07 Dezembro  
**UNDERWORLD**  
Joseph von Sternberg, 1927  
(mudo, banda sonora DJ set ao momento)

**25 ANOS d'histórias**  
**ACERCA**  
DANOITE BAR

**Agradecimentos:**  
António Bajanca e João Fernandes, design;  
Master Bob, pesquisa; Luís Pena, espólio;  
Viriato Teles, web.

**Produção:**  
Nuno Bernardo e José Xavier Ezequiel.

**Acercadanoite Bar**  
Rua da Cerca, 1, Almada-a-Velha



## Film Noir

### Ciclo terceiro

Setembro/Dezembro 2010  
Acercadanoite Bar, Almada-a-velha.

#### Agradecimentos:

António Bajanca e João Fernandes, design;  
Master Bob, pesquisa; Luís Pena, espólio;  
Viriato Teles, web.

#### Produção:

Nuno Bernardo e José Xavier Ezequiel.

© Oficina do Crime // e-dições virtuais  
e josé xavier ezequiel, mmx

## ÍNDICE

**BLACK IS BLACK**  
Do Policial Negro ao Film Noir

[ 6 ]

[ Precusores ]

**O TESTAMENTO DO DR. MABUSE**  
de Fritz Lang, 1933

[ 11 ]

**A REGRA DO JOGO**  
de Jean Renoir, 1939

[ 13 ]

[ Clássicos ]

**RELÍQUIA MACABRA (The Maltese Falcon)**  
de John Huston, 1941

[ 17 ]

**À BEIRA DO ABISMO (The Big Sleep)**  
de Howard Hawks, 1946

[ 19 ]

**HÁ LODO NO CAIS (On The Waterfront)**  
de Elia Kazan, 1954

[ 23 ]

**ROUBO NO HIPÓDROMO (The Killing)**  
de Stanley Kubrick, 1956

[ 25 ]

**A SEDE DO MAL (Touch of Evil)**  
de Orson Welles, 1958

[ 29 ]

[ Nouvelle vague, neo noir & tech noir ]

**O ACOSSADO (À Bout De Souffle)**  
de Jean-Luc Godard, 1960

[ 31 ]

**CHINATOWN**  
de Roman Polanski, 1974

[ 35 ]

**BLADE RUNNER – Perigo Eminente**  
de Ridley Scott, 1982

[ 37 ]

**BROTHER / IRMÃO**  
de Takeshi Kitano, 2000

[ 41 ]

**O BARBEIRO (The Man Who Wasn't There)**  
de Joel & Ethan Cohen, 2001

[ 43 ]



## FILM NOIR

[ciclo terceiro]

Setembro > Dezembro 2010

Quartas-feira, 23 horas

Acercada noite Bar, Almada-a-velha





## BLACK IS BLACK Do Policial Negro ao Film Noir

Costuma atribuir-se ao crítico italo-francês Nino Frank a paternidade da designação film noir, criada para caracterizar **O Falcão de Malta** de John Huston, filme de 1941 que em França só pôde ser visto depois da Guerra. O problema é que, uns meses antes, Jean-Pierre Chartier usara a mesma expressão para designar o mesmo tipo de filmes. O artigo de Chartier saíra em Novembro de 1945 na revista conservadora **Revue du Cinéma** e não era exactamente muito simpático para com aquelas obras que ele considerava desumanas, pessimistas, sem esperança. Frank, pelo contrário, via qualidades onde Chartier via defeitos. É evidente que o posicionamento ideológico da **L'Écran Français** (onde Frank publicou, em Agosto de 1946, o célebre artigo **Un nouveau genre 'policier': l'aventure criminelle**) era substancialmente outro. Basta saber que a revista fora fundada pela Resistência e que nela colaboravam nomes como Prévert, Camus, Sartre, Malraux, Picasso, etc. E, como é óbvio, o naturalismo à Zola e a visão profundamente desencantada das personagens colocava estas películas muito acima do puro entretenimento do tradicional 'filme de

detectives' ou até dos truculentos 'filmes de gangsters'. Frank entendia que se deveriam chamar a estas novas obras 'filmes de crime' ou, mais precisamente, de 'psicologia do crime'.

Independentemente das cronologias, é mais que certo que, um e outro, teriam ido buscar a ideia à **Série Noire**, famosa colecção da Gallimard acabadinha de começar, onde pontificariam todos os grandes nomes do policial negro americano, nomeadamente Dashiell Hammett, Raymond Chandler, David Goodis, etc., ou seja, os autores de quem foram adaptados alguns dos mais importantes film noir.

Mas a verdade é que, já em 1938, a expressão aparecera para adjectivar filmes como **Le Quai des Brumes** de Marcel Carné ou **La Bête Humaine** de Jean Renoir. O que no fim bate certo, já que, a par do expressionismo alemão, o chamado realismo poético francês é justamente considerado uma das directas influências do film noir.

Para grande espanto dos próprios, que não faziam ideia que os seus filmes série B seriam levados tão a sério, a classificação e o culto generalizaram-se. Porém, não é fácil arrumar o noir como um género específico. Claro que há um estilo visual, uma postura desencantada das personagens, um enredo fundado no lado mais negro da vida, mas a verdade é que, se **O Falcão de Malta** e **À Beira do Abismo** (Big Sleep) têm um detective particular como herói (ou anti-herói), já **Roubo no Hipódromo** (The Killing) é filmado na perspectiva do assaltante, **Há Lodo No Cais** (In The Waterfront) versa sobre a corrupção dos sindicatos controlados pela mafia e **A Sede do Mal** (Touch Of Evil) explora o racismo e a corrupção de um polícia decadente. E todos são considerados film noir do mais clássico que há.

Daí que muitos estudiosos afirmem que ele é, não um género, mas um ciclo, um estilo visual, um ambiente. Talvez Frank tivesse toda a razão – a questão do crime, nas suas diversas vertentes, acaba por ser o único tema que os aproxima. E é essa visão do crime, já não no simplificador confronto do bem e do mal, antes navegando nas zonas mais cinzentas da condição humana, que lhe conferem uma ética e uma estética muito próprias. Isso e o encadeamento visual, repescado de Fritz Lang e de Jean Renoir, mas também de Joseph von Sternberg (**Underworld**, 1927 e **Thunderbolt**, 1930), o primeiro que se atreveu a fazer um filme na subjectiva do criminoso.



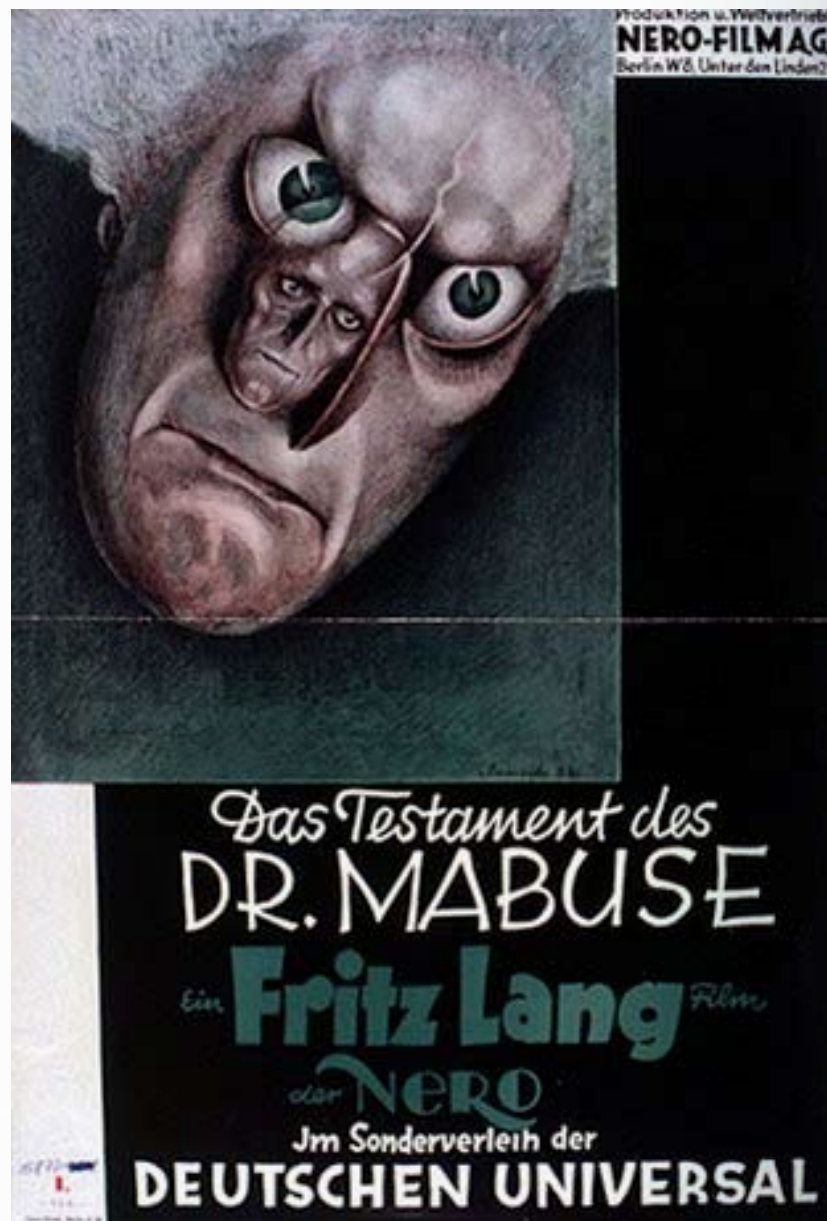
Os anos 40 e 50 são considerados a era clássica do noir. Qualquer coisa entre **O Falcão de Malta** (1941) e **A Sede do Mal** (1958), mas onde se devem referir, para além dos contemplados neste ciclo, títulos tão notáveis como **Laura** (Otto Preminger, 1944), **Gilda** (Charles Vidor, 1946), **O Carteiro Toca Sempre Duas Vezes** (Tay Garnett, 1946), **A Dama de Xangai** (Orson Welles, 1947), **Pagos a Dobrar/Double Indemnity** e **Crepúsculo do Deuses/Sunset Boulevard** (ambos de Billy Wilder, 1944 e 1950) e **Quando a Cidade Dorme/Asphalt Jungle** (John Huston, 1950). Ele há até quem garanta que o primeiro noir propriamente dito é **Stranger On The Third Floor**, 1940, do exilado russo Boris Ingster. O problema é que, se considerarmos que a expressão FILM NOIR foi popularizada pelo artigo de Nino Frank, então a coisa, para todos os efeitos, só começa realmente com **O Falcão de Malta**. Tudo o que foi antes, e houve muitos e bons filmes, são apenas precursores. E não é por isso que ficam em pior posição. Antes pelo contrário.

Dá para a frente, digamos que o advento da cor marca uma baliza cronológica para o fim da era clássica do noir, já que este perde uma das suas referências fundamentais – o jogo da luz e da sombra, o preto e o branco, e toda a zona cinzenta da moral dominante que os anti-heróis tentam fingir. Não admira que os autores da nouvelle vague, muito mais libertos da lógica industrial, tivessem teimado no preto e branco durante boa parte dos anos 60.

Entretanto, no lugar onde o negócio do cinema funcionava cada vez mais à escala mundial, se os anos 50 haviam sido de grande prosperidade material e o princípio dos anos 60 parecia trazer os amanhãs que cantam do mundo capitalista, a guerra do Vietnam e os assassinios de JFK, do irmão e de Luther King voltaram a pôr os nortamericanos em perspectiva. Sam Peckinpah (**Tiro de Escape/The Getaway**, 1972), Robert Altman (**O Imenso Adeus**, 1973) ou Sydney Pollack (**Yakuza**, 1974) reciclaram o conceito, mas talvez tenha sido Roman Polansky (**Chinatown**, 1974) quem melhor redefiniu aquilo que hoje se chama neo noir. E depois há o **Taxi Driver** de Martin Scorsese (1976), as **Noites Escaldantes** (Body Heat, 1981) de Laurence Kasdam, o **L.A. Confidential** de Curtis Hanson (1997), o melhor de Quentin Tarantino (**Cães Danados/Reservoir Dogs**, 1992 e **Pulp Fiction**, 1994) e

de David Lynch (**Blue Velvet**, 1986 e **Mulholland Drive**, 2001). E há, sobretudo, os irmãos Cohen que, quando não fazem verdadeiros exercícios de estilo, nunca deixam de incorporar, em todos os seus filmes, referências expressas ao noir.

Desde a década de 80, o conceito chegou à ficção científica e ganhou o belo nome de tech noir a partir do espantoso **Blade Runner** (Ridley Scott, 1982). A que se podem juntar, neste reduzido segmento, **Gattaca** (Andrew Niccol, 1997), **Dark City** (Alex Proyas, 1998), **Minority Report** (Steven Spielberg, 2002) e **O Homem Duplo/A Scanner Darkly** (Richard Linklater, 2006). É melhor assim. Poucos mas bons.



## O TESTAMENTO DO DR. MABUSE

de de Fritz Lang

c/ Rudolf Klein-Rogge e Otto Wernicke

122', P/B, Nero-Film, Alemanha, 1933

Quarta, 15/09 – 23:00

A quinze dias da estreia, o filme foi banido pelo recém empossado poder nazi. Mais que uma metáfora, eram óbvias as semelhanças entre o diabólico Dr. Mabuse e o alucinado Führer. Estrearia em Budapeste, mas, na Alemanha, apenas seria exibido em 1951.

Lang nasceu na Áustria em 1890, filho de um arquitecto e de uma judia convertida, facto absolutamente irrelevante, excepto para o futuro regime nazi. Contra a vontade do pai, viaja para Paris em busca da arte, mas parte para África, China e Japão em busca do mundo. Regressa para a I Guerra, é ferido com gravidade, e aproveita a cama do hospital para escrever filmes entre a fantasia do glorioso passado sacro-germânico e o hardcore cosmopolita da vida real na destrozada República de Weimar. Por estranho que possa parecer, Lang tornou-se imensamente popular, quer com a grandiloquência futurista, que tanto agradou a Hitler, de **Os Nibelungos** (1924) e de **Metropolis** (1927), quer com os melodramas do primeiro **Dr. Mabuse, o Jogador** (1922) e de **Os Espiões** (1928). Dr. Mabuse era uma vilão popularíssimo dos folhetins de jornal criado pelo luxemburguês Norbert Jacques. Foi a sua mulher Thea von Harbou quem o convenceu a pegar naquela personagem de pulp fiction. A mesma Thea com quem, à época, escrevia todos os filmes. Até aqueles que, mais tarde, já militante do partido nazi, ela teria que renegar. Não só este **Testamento**, como o primeiro sonoro de Lang, **M – Matou**, filme que fazia furor nas salas desde 1931.

Segundo Fritz Lang, Goebbels tê-lo-à convidado para tomar conta do cinema do regime. Parece pouco crível, tendo em conta, não só a proibição dos filmes, como sobretudo a sua origem judaica. Contudo, ainda segundo Lang, este aceitou para ganhar tempo e fugiu no dia seguinte para Paris. Dali saltou para os EUA e para uma sucessão de

fracassos. O grande Lang, o homem que tinha, quase por sua conta, inventado o thriller à Hollywood, com muitos tiros, explosões e perseguições de automóvel, não foi capaz de se adaptar ao novo mundo. Em 1960 ainda se deixou convencer por Artur Brauner a fazer o terceiro **Diabólico Dr. Mabuse** (Die Tausend Augen Des Dr. Mabuse) e que acabou por ser a sua última obra.

Morreu em 1976. Os seus filmes ainda não. Sobretudo este **Testamento do Dr. Mabuse**, na verdade o testamento de Fritz Lang que, do alto do seu monóculo no olho esquerdo, nos avisa – cuidado com os arautos da ordem e da moral e da religião e da raça. Os cruzados andam aí. Outra vez.

## A REGRA DO JOGO

de Jean Renoir

c/ Marcel Dalio, Nora Grégor,  
Roulain Toutain e Jean Renoir  
110', P/B, Pathé, França, 1939

Quarta, 22/09 – 23:00

Este, que hoje é considerado um dos filmes mais importantes da História do Cinema, teve uma estreia absolutamente miserável no Coliseu de Paris. Anos mais tarde Renoir recordaria que, além de ter sido profusamente insultado, viu espectadores a tentar arrancar cadeiras e até um a acender o jornal com o intuito de, supôs ele, pegar fogo à sala.

Apesar de sucessivas montagens, foi o seu maior insucesso comercial. O filme seria banido durante a II Guerra e as cópias destruídas pelos bombardeamentos aliados, o tal fogo amigo de que hoje tanto se fala. Já nos anos 50, com a ajuda de Jean Gaborit e Jacques Durand, conseguiu mais uma vez reconstruir este desconcertante **La Règle Du Jeu, Fantasia Dramatique de Jean Renoir**. Nas montagens posteriores o filme abre com um texto corrido onde se assegura que “este divertimento ‘pretende’ ser apenas um estudo de costumes”, mesmo antes de uma citação das **Bodas de Fígaro**, de Beaumarchais, sobre o amor e a mudança. Ironia celeste, se pensarmos que o amor, para os devidos efeitos, deveria ser eterno, ergo, imutável.

Segundo o próprio, o argumento do filme foi remotamente inspirado em **Les Caprices de Marianne**, de Alfred de Musset, autor romântico do século XIX. A ideia seria fugir ao naturalismo e contrapor uma narrativa ao jeito mais clássico de Molière ou Racine. Lui-même, ou seja, o mesmo Renoir que acabava de filmar **A Besta Humana**, uma das histórias mais truculentas do inventor do naturalismo Émile Zola. Porém, na comédia de costumes o nonsense sempre teve por objectivo fazer uma vistosa pega de cernelha à realidade circundante e aos tipos sociais que a povoam. Renoir parece não ter percebido, mas a verdade é que era imensamente mais fácil ao francês médio aceitar um assassino





em série (afinal, uma proletária **Besta Humana** do século anterior), que uma pantomina sobre o mais fundo da alma francesa de então — a do burguês convencido que tinha derrotado definitivamente a Alemanha em Versalhes e que a patética Linha Maginot o iria resguardar, ad eternum, das hordas bárbaras. Roma, uns séculos antes, havia cometido o mesmo erro de cálculo. E com as mesmíssimas consequências. Há males que vêm por bem, lá diziam os clássicos. Talvez o burguês ofendido que lhe queria pegar fogo à sala o tenha obrigado a reconstruir este fabuloso enredo de film noir onde, no fim, o crime compensa. E porquê? Justamente porque é o crime perfeito. Se tudo isto não faz lembrar **Do Assassínio Como Uma das Belas Artes**, do aristocrata anarquista Thomas de Quincey, então o diabo este mandato não usa cascos fendidos — usa Prada.





## RELÍQUIA MACABRA (The Maltese Falcon)

de John Huston

c/ Humphrey Boggart, Mary Astor  
e Peter Lorre

100', P/B, Warner, EUA, 1941

Quarta, 29/09 – 23:00

Em Portugal, um idiota qualquer deu-lhe o título de Relíquia Macabra. Revisto assim, à distância dos anos, chega a parecer um filme pueril. Foi tantas vezes revisitado, durante os últimos 70 anos, que até parece mais um. *Maíke nou mistaikes*, como diria Molero, pois estamos perante um dos filmes mais importantes do século vinte. Não é mais um — é o.

Vejamos. A notória falta de orçamento obrigou o então debutante John Huston a inventar subtilezas dramáticas e inovadores movimentos de câmara para compensar o facto de, numa história tão cheia de acção, ter duas ou três pequenas sequências de exteriores e outros tantos sets, muito modestos, para gastar durante todo o filme. Tal como Tarantino umas décadas depois faria com o admirável **Cães Danados/Reservoir Dogs** (1992), também Huston precisou apenas de meia dúzia de tostões para demonstrar que, mais que tecnologia e efeitos 'especiais', o cinema é feito de três coisinhas apenas, mas em bom: actores, cinematografia e uma história.

Ora, com esta, era já a terceira vez que a Warner adaptava a história de Dashiell Hammett, nascida nas obscuras páginas da **Black Mask** em 1930: **The Maltese Falcon** (1931, depois rebaptizado **Dangerous Female**) e **Satan Meet A Lady** (1936). Curiosamente, num caso e noutro o protagonista era feminino (Bebe Daniels e Bette Davis), misteriosa opção narrativa que se atrevia a pôr em segundo plano o que se tornaria um dos arquétipos do noir, o cínico detective privado Sam Spade.

Na verdade, Hammett e Spade eram as únicas personagens desta produção já com nome estabelecido. Huston tinha feito praticamente de tudo no cinema, excepto dirigir um filme. Bogart, por sua vez, tinha aparecido

em dois ou três bons papéis secundários: **The Petrified Forest** (1936), **Bullets or Ballots** (1936) e **The Return of Dr. X** (1939). Nesse ano de 1941 entra mesmo em **High Sierra** de Raoul Walsh, escrito por W. R. Burnett e John Huston, o último dos moicanos dos grandes filmes de gangsters dos anos 30, tão próximos do noir que, por vezes, se torna difícil arrumá-los em prateleiras diferentes. Porém, na hierarquia do cartaz Bogart ainda aparece atrás da fabulosa Ida Lupino. Portanto, e para todos os efeitos, o primeiro filme protagonizado por Bogart seria este **Falcão de Malta**.

Não admira, tudo assim somado, que este filme seja usualmente considerado a principal razão porque, ainda hoje, os cinéfilos prestam culto ao film noir. *Success to crime*, diz Sam Spade num irônico brinde com dois polícias, praticamente logo no início do filme. E está tudo dito.

## À BEIRA DO ABISMO (The Big Sleep)

de Howard Hawks

c/ Humphrey Bogart e Lauren Bacall  
114', P/B, Warner, EUA, 1946

Quarta, 6/10 – 23:00

Há um curioso paralelo entre o aparecimento do policial dedutivo no século XIX e do policial negro já no século XX. Edgar Allan Poe criou Auguste Dupin em **Os Crimes da Rua Morgue**, fez mais duas histórias com essa curiosa personagem e abandonou-a. Permitindo assim que Conan Doyle, embora assumindo a paternidade, ficasse com os louros de ter criado o arquétipo do gênio dedutivo e, ainda hoje, um dos ícones mais populares do planeta — o fleumático Sherlock Holmes.

Dashiell Hammett criara na revista **Black Mask** o detective profissional para substituir, com muito mais apego à realidade, o anterior supergênio diletante. Pegando nesse Sam Spade, que Hammett nunca mais usaria, Raymond Chandler acrescentou-lhe alguma patine literária e lançou Philip Marlowe, hoje o cânone do policial negro. Que fique bem claro, também Chandler assumiu a 'cópia'. Diga-se ainda que Chandler tinha Hammett em tão alta consideração que o punha a par de Hemingway, Faulkner e Dos Passos na criação do realismo americano.

No que toca ao filme, se John Huston teve pouco dinheiro para fazer **O Falcão de Malta**, já o mesmo se não pode dizer de Howard Hawks cinco anos depois. Rapidamente transformado num peso-pesado do box office, Bogart fez vários filmes de propaganda de guerra, do qual se destaca o algo xaroposo, mas imensamente popular, **Casablanca** de Michael Curtiz (1942).

Em 44, também de Hawks, partindo de um romance de Hemingway adaptado por William Faulkner, o destino juntou Bogart e Bacall no bem sucedido **Ter Ou Não Ter**. De maneira que o sistema dos estúdios ditou que se reunisse a mesma equipa para fazer este filme: Hawks na realização, Faulkner na adaptação e a dupla Bogart/Bacall no casting. Como a história de Chandler é realmente muito boa, tudo se conjuga para que, ainda hoje,

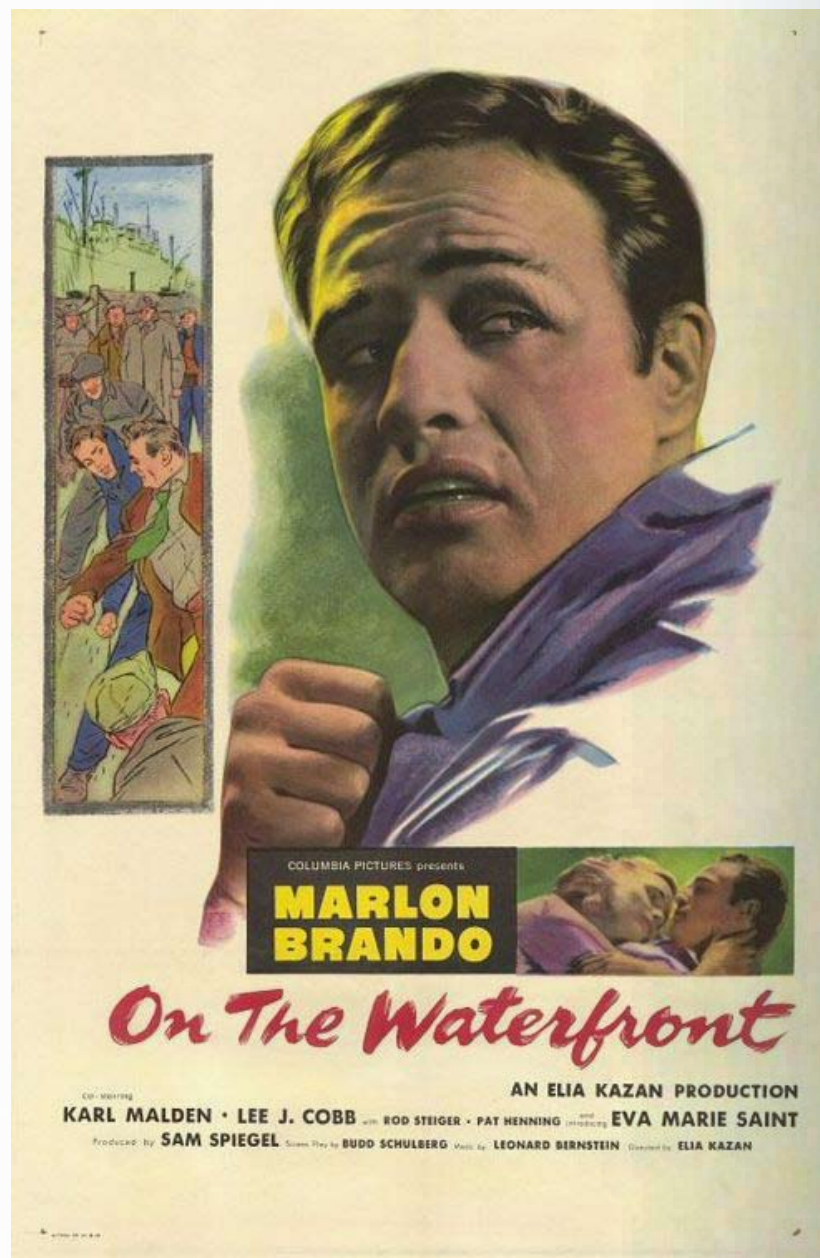


**The Big Sleep** seja uma grandecíssimo filme.

Por isso se estranha que o também muito grande Robert Mitchum tenha aceite o convite da ITC inglesa para recriar o cânone do lado de cá do Atlântico, no auge do neo noir (**O Sono Derradeiro**, como sensatamente se chamou em Portugal esta adaptação de Michael Winner em 1978). O filme não está mal de todo, mas ele há coisas que mais vale estar quieto. Tentar roubar a Bogart a encarnação do cínico-romântico Philip Marlowe, era tarefa condenada ao fracasso. Já para não dizer que a simpática Sarah Miles perde em toda a linha para a longilínea Bacall.

Só mais uma coisa. No início do filme duas sombras acendem cigarros sem filtro que pousam, um ao lado do outro, muito juntinhos no cinzeiro, para dar espaço às letras do genérico. Aham possível começar um filme assim no tempo dos cigarros com filtro e do fumar mata? E cá entre nós — sem glamour de que serve a vida eterna?





## HÁ LODO NO CAIS (On The Waterfront)

de Elia Kazan

c/ Marlon Brando, Karl Malden  
e Rod Steiger

103', P/B, Columbia, EUA, 1954

Quarta, 13/10 – 23:00

Pode parecer uma piadinha fácil com a sua origem, mas a verdade é que um gajo se vê grego para tomar uma posição definitiva sobre Elia Kazanjoglou. Nascido no bairro grego de Istambul, com apenas quatro anos Kazan emigra com para os EUA. Fugindo ao negócio familiar do algodão torna-se actor de teatro. E, agora, attem no currículo do Gadg (de gadget, por ser pequeno e compacto).

Foi co-fundador do célebre Group Theatre de NY em 1931. Também com Lee Strasberg, partindo dos ensinamentos de Stanislavski, fundou o Actor's Studio em 1947, onde introduziram o aclamado Método, que formou actores como Marlon Brando, James Dean, Monty Clift e por aí abaixo. Antes e depois deste **On The Waterfront**, realizou filmes tão importantes como **Pânico nas Ruas** (1950), **Um Eléctrico Chamado Desejo** (1951), **Viva Zapata** (1952), **A Leste do Paraíso** (1955), **Esplendor na Relva** (1961) e **O Grande Magnata** (The Last Tycoon, 1976). Se quiserem avaliá-lo pelo lado mais mundano dos prémios, o melhor é sentarem-se com papel e lápis. Dirigidos por ele, 21 actores receberam nomeações para os óscares; foi nomeado cinco vezes melhor director e ganhou duas; e, para encurtar os highlights, o **Eléctrico** ganhou 4 de 12 nomeações e este **Waterfront** ganhou 8 de outras 12. Para além de 3 Tony's como encenador, 2 Ursos de Ouro em Berlim, melhor filme em Cannes e prémios em Veneza. Tudo isto no meio de nomeações para praticamente todos os seus filmes.

Contudo, quando em 1999 lhe deram o aparentemente indiscutível **Academy Honorary Award**, actores como Nick Nolte, Ed Harris ou Holly Hunter ostensivamente não se levantaram nem aplaudiram. E outros, como Sean Penn, Richard Dreyfus ou Rod Steiger vieram mesmo a público declarar a sua oposição.



Tudo porque, em 1952, Kazan se sujeitou à triste condição de “*testemunha amigável*” durante a mal afamada caça às bruxas, liderada pelo boçal Senador McCarthy. Kazan militara no PC entre 1934-36 e, para salvar a carreira, não se coibiu de denunciar os amigos. O argumento de que já estavam todos marcados, vale o que vale. E a justificação de que tomou a mais tolerável de duas opções intoleráveis, colide com a coragem de outros (que nunca tiveram currículo tão vermelho), como John Huston ou Orson Welles, que aceitaram o exílio como forma de escapar à perseguição.

Ainda assim, e em seu abono, lembre-se que, debaixo de fortes pressões, em 1952 realizou **Viva Zapata** sobre o revolucionário mexicano e, em 1954, levou a sua avante com esta denúncia do controle sindical pela máfia. Resumindo e concluindo, “Kazan trocou a alma por uma piscina”, como terá dito Orson Welles, mas trocou-a por uma piscina olímpica. E, bem vistas as coisas, nem todos podem ser heróis. Ora atirem lá a primeira pedra.

## ROUBO NO HIPÓDROMO (The Killing)

de Stanley Kubrick

c/ Sterling Hayden e Colleen Gray

85', P/B, Harris-Kubrick, EUA, 1956

Quarta, 20/10 – 23:00

(s/ legendas)

Tirando o igualmente grande Roger Corman, embora obviamente noutro patamar, não se vislumbra autor que tivesse feito filmes de género de forma tão sistemática e assumida: ficção científica (**2001, Odisseia no Espaço**, 1968 e **Laranja Mecânica**, 1971), guerra (**Horizontes de Glória**, 1957 e **Nascido Para Matar/Full Metal Jacket**, 1987), terror (**Shining**, 1980), histórico (**Spartacus**, 1960), amor (**Lolita**, 1962, **Barry Lyndon**, 1975 e **De Olhos Bem Fechados**, 1999) e até uma comédia negra (**Dr Estranhoamor**, 1964). É evidente que Kubrick pegou nos géneros e desmontou-os à sua maneira. E é exactamente por isso que se poder classificar de autor. De outro modo seria apenas mais um funcionário de Hollywood.

De uma forma ou de outra, todos estes poucos filmes para tão longa carreira são hoje incensados pela crítica que, vesga, parece esquecer que o primeiro género praticado por Kubrick foi, precisamente, o film noir.

Porque ele expressamente assim o quis, deixamos de fora o seu primeiro filme de ficção, **Fear and Desire** de 1953 (antes havia realizado três curtos documentários). Aliás, não fora a Kodak ter arquivado uma cópia aquando da revelação da película e o filme teria desaparecido para sempre, já que Kubrick destruiu todas as que supunha existirem.

O seu segundo filme, **Killer's Kiss** (A Morte Passou Por Perto, 1955), é claramente um noir, com uma história, a dar para o melodramático, que envolve o submundo do boxe, um pugilista, uma namorada fugidia e muita fatalidade à mistura.

E, assim, chegamos a este seu terceiro filme, também muito pouco visto em Portugal, adaptado de um policial negro de Lionel White (**Clean Break**, 1955) pelo próprio e por Jim Thompson, um dos maiores



autores de policial negro americano, entre nós apenas conhecido pelas adaptações de livros seus: entre outros, **The Getaway/Tiro de Escape** (Sam Peckinpah, 1972) e **The Grifters/Anatomia do Golpe** (Stephen Frears, 1990).

Tal como o anterior, este filme ainda tem os seus clichés. A subjectiva do bom ladrão, a clássica narração em off e a obrigatória moralidade fatalista. Kubrick era jovem e, como descobriria rapidamente, o código industrial apertava (e aperta) quem tenta torner as convenções. Por essas e por outras, não admira que lhe fosse cada vez mais difícil arranjar financiamento. O mau comportamento paga-se caro em Hollywood. Ainda bem. Em vez de fazer filmes uns atrás dos outros para cumprir o contrato, Kubrick teve tempo para fazer, de cada um dos seus filmes seguintes, uma verdadeira obra-prima.





## A SEDE DO MAL (Touch of Evil)

de de Orson Welles  
c/ Charlton Heston, Janet Leigh,  
Orson Welles e Marlene Dietrich  
107', P/B, Universal, EUA, 1958

Quarta, 20/10 – 23:00

Seja qual for a lista, o **Citizen Kane** (O Mundo a Seus Pés, 1941) aparece sempre em primeiro lugar como sendo, senão o melhor, pelo menos o filme mais influente de sempre. O que não deixa de ser espantoso, sobretudo se tivermos em conta que, tirando uma curtazita em 1934, foi mesmo o primeiro de Welles. Não tendo uma história de policial negro a sustentá-lo, a maioria dos críticos não desdenharia da sua classificação como film noir. Bom, se levarmos a peito um recitadíssimo artigo de Paul Schrader (**The Fim Noir**, Filmex, 1971), o noir não é um gênero, mas um movimento politicamente engajado. Permissa que sai ainda mais reforçada se atentarmos que não haverá autor de noir que não tenha tido os seus achaques com a Comissão de Actividades Anti-Americanas, vulgo caça às bruxas.

Bruxa nem tanto, mas Welles era seguramente um aprendiz de feiticeiro quando, ainda um ilustre desconhecido, encenou em 1938 o romance de H. G. Wells, **A Guerra dos Mundos**. Que uma peça radiofônica, que se socorria do ruído de uma tampa a desenroscar dentro de uma sanita para simular a chegada de uma nave alienígena, tenha conseguido pôr um milhão de labregos a fugir, não do grande perigo vermelho, mas de uns mionorcas invasores verdes, explica a brusca fama do jovem e atrevido Welles.

Seja como for, se o **Citizen Kane** apenas se fica pelo mood do noir (para além dos revolucionários planos em contra-picado que, ainda hoje, fazem as delícias de cineastas e publicitários), uma boa parte da ficção de Welles, senão mesmo a melhor, é feita de film noir puro, seja no ambiente, no enredo ou nas personagens: **A Jornada do Medo** (1943), **O Estrangeiro** (1946), **A Dama de Shangai** (1947) e, até mesmo, **O Processo** (1962). Talvez tenha sido por causa destes filmes

que Schrader formulou aquele conceito de movimento, em vez de gênero, mesmo em cima do reaparecimento do noir. Convém lembrar que Schader não era parte desinteressada neste renascimento. Para além de argumentista de **Yakuza** (Sydney Pollack, 1974) e **Taxi Driver** (Martin Scorsese, 1976), escreveu e dirigiu o belo exemplar de neo noir que é o **American Gigolo** (1980).

Teorias à parte, **Touch of Evil** é, para muito boa gente que tem a mania de fazer as suas próprias listas, o melhor filme de Orson Welles. Atentem no espantoso plano sequência com mais de três minutos logo no início. Atentem no decadente e corrupto e racista polícia encarnado por Orson Welles (isto em 1958, muito antes da moda dos direitos cívicos dos anos 60). E, sobretudo, atentem bem numa deixa da velha puta Marlene Dietrich, dirigida a esse velho polícia que ela, contra todas as convenções (de esquerda ou de direita), não consegue deixar de amar: *Your future is all used up.*

## O ACOSSADO (À Bout De Souffle)

de Jean-Luc Godard

c/ Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg

arg. François Truffaut, supervisão Claude Chabrol

90', P/B, Studiocanal, França, 1960

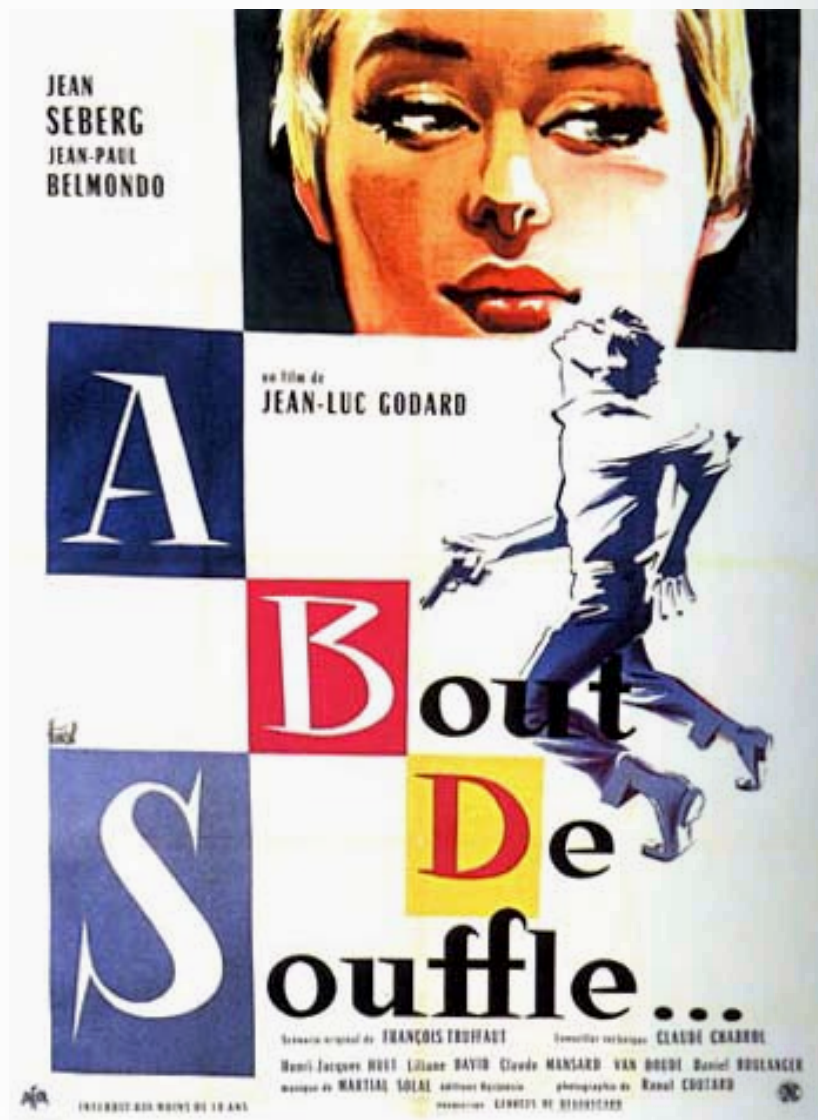
Quarta, 3/11 – 23:00

Para o grande público, aquele que só frequenta multiplexes com sacos de crepitantes pipocas, Godard é um nome a evitar. É verdade que, mesmo para o pequeno público que ainda dá crédito às estrelinhas dos críticos, Godard se tornou demasiado grandiloquente. Mas nem sempre foi assim. Usando e abusando da estética de massas para melhor afrontar o capitalismo, ao bom exemplo dos situacionistas de Guy Deborde, Godard constrói nesta sua primeira longa uma história de amor entre um ladrão de automóveis e uma aspirante a jornalista, muito bem colada com o cuspo da mais reputada iconografia popular.

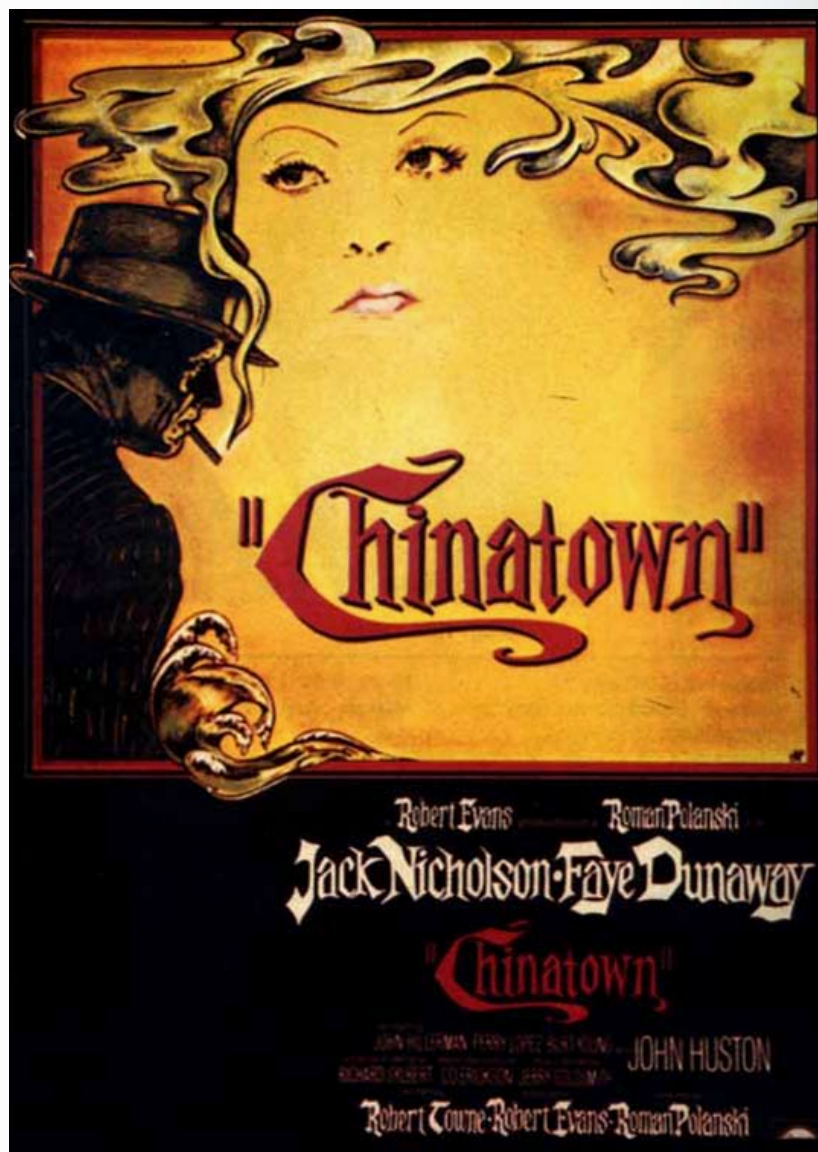
*Tudo o que preciso para fazer um filme é de uma rapariga e de um revólver*, terá dito Godard por essa altura. Não será bem assim, mas a dedicatória à Monogram, uma obscuríssima produtora de série B, dá o mote. A personagem de Belmondo copia os tiques de Bogart e cria aquele famoso passar do polegar pelos lábios que tanto Martini fez correr aqui há uns anos. Jean Seberg, descoberta por Otto Preminger, é o contraponto perfeito a Belmondo. Se este se veste à antiga, de eterno Borsalino na cabeça e cigarro sempre aceso nos queixos, aquela usa uma insinuante t-shirt e um androginamente vanguardista cabelo à rapazinho.

E não se fica por aqui. Picasso e Bergman misturam-se com Fuller e Lang e Scarface e Rififi. Ou seja, Godard é um dos primeiros a perceber que o cinema é feito de referências cuja memória visual, devidamente remisturada, se transforma na narrativa da cultura popular. Não admira que gente tão díspare como Tarantino, Altman, Scorsese, Wenders, Linklater, Jarmusch, De Palma, Stone, Soderberg e até, pasme-se, John Woo, assumam as sua directa influência. Tanto mais estranha, se pensarmos que a maioria destes discípulos não costuma ter problemas





com os favores do tal grande público. Enfim, faz parte da História da Arte. Uns arrombam a porta e outros levam a mobília. E esta porta começou a ser aberta quando André Bazin criou os **Cahiers du Cinéma** em 1951. No fim da década, as teorias expressas na revista produziram, quase em simultâneo, aquilo que ficou conhecido por *nouvelle vague* com três filmes fundadores: **Os 400 Golpes** (François Truffaut, 1959), **Hiroshima Meu Amor** (Alain Resnais, 1959) e este **Acossado**, escolhido para aqui a representar. Escolha que reside, sobretudo, no facto de ser uma clara homenagem ao noir: pelas personagens, pelas referências e até pelo facto de ter sido assumida e directamente influenciado pela **Sede do Mal** de Orson Welles, que Godard viu pela primeira vez na Expo 58 em Bruxelas. *A rapariga bonita, o mau rapaz e o revólver* — assim reza o início da “treila”. *Let's look at the film?*



## CHINATOWN

de Roman Polanski

c/ Jack Nicholson, Faye Dunaway

e John Huston

125', Technicolor, Paramount, EUA, 1974

Quarta, 10/11 – 23:00

Polanski é, seguramente, uma das figuras mais mediáticas do cinema. Mas nem sempre pelas melhores razões. Em 1969, um ano depois de ter alcançado o seu primeiro sucesso americano com **Rosemary's Baby** (A Semente do Diabo), a sua mulher Sharon Tate é assassinada, grávida, pela célebre Família Manson. Voltou para França e só regressaria, contrariado, para filmar este **Chinatown**. Quando parecia que a sua carreira americana ia novamente de vento em popa, em 1977 é acusado de abuso de uma menor e tem que sair novamente dos EUA, desta vez para não ser preso. E ainda hoje essa maldição o persegue, como bem se prova pela detenção na Suíça em 2009 quando, inadvertidamente, aceitou o convite para ir receber um prémio.

Talvez por uma compreensível relação emocional, também ele um judeu polaco sobrevivente do Holocausto, para Polanski **O Pianista** (2002) é o seu preferido. Porém, a generalidade do público e da crítica considera que, ao longo de 50 anos com muitos altos e baixos, este **Chinatown** é o seu melhor e mais influente filme. Embora de início Polanski não o quisesse fazer, e ainda menos ter que filmar em Los Angeles, onde a acção tem lugar no ano de 1937, **Chinatown** acabou por se tornar a principal referência daquilo que hoje se designa de neo noir. Desde o belo générico rétro, passando pelo insinuante solo de trompete da banda sonora de Jerry Goldsmith, acabando no espantoso trabalho da já consagrada Faye Dunaway e do então emergente Jack Nicholson, tudo bate certo. Mas o melhor de tudo é o argumento de Robert Towne, uma história nada linear à Chandler, onde uma tragédia familiar incestuosa se mistura com a especulação imobiliária e a corrupção política. Razão talvez pela qual, das onze nomeações para os óscares, Hollywood tivesse acabado por lhe atribuir apenas o do Melhor Argumento Original.

Towne tinha imaginado fazer uma trilogia sobre a saga do crescimento desbragado da metrópole do cinema. Como Polanski não estava interessado, em 1990 Jack Nicholson reencarnou o detective J.J. Gittes e dirigiu-se a si próprio na sequência falhada que foi **The Two Jakes** (O Caso da Mulher Infiel), afinal o quarto e último falhanço de Nicholson como realizador.

No argumento original nada se passava em Chinatown e o título, segundo Towne, era apenas uma metáfora sobre “a futilidade das boas intenções”. Polanski decidiu que isso não fazia sentido e fez questão de filmar a última cena naquele bairro de LA. Um final infeliz que, contra todas as regras da indústria, não beliscou minimamente as receitas de bilheteira. Mas que ajudou a garantir a intemporalidade deste espantoso filme.

## BLADE RUNNER – Perigo Eminente de Ridley Scott

c/ Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young e Daryl Hannah

110', Digital Remaster, Warner, EUA, 1982

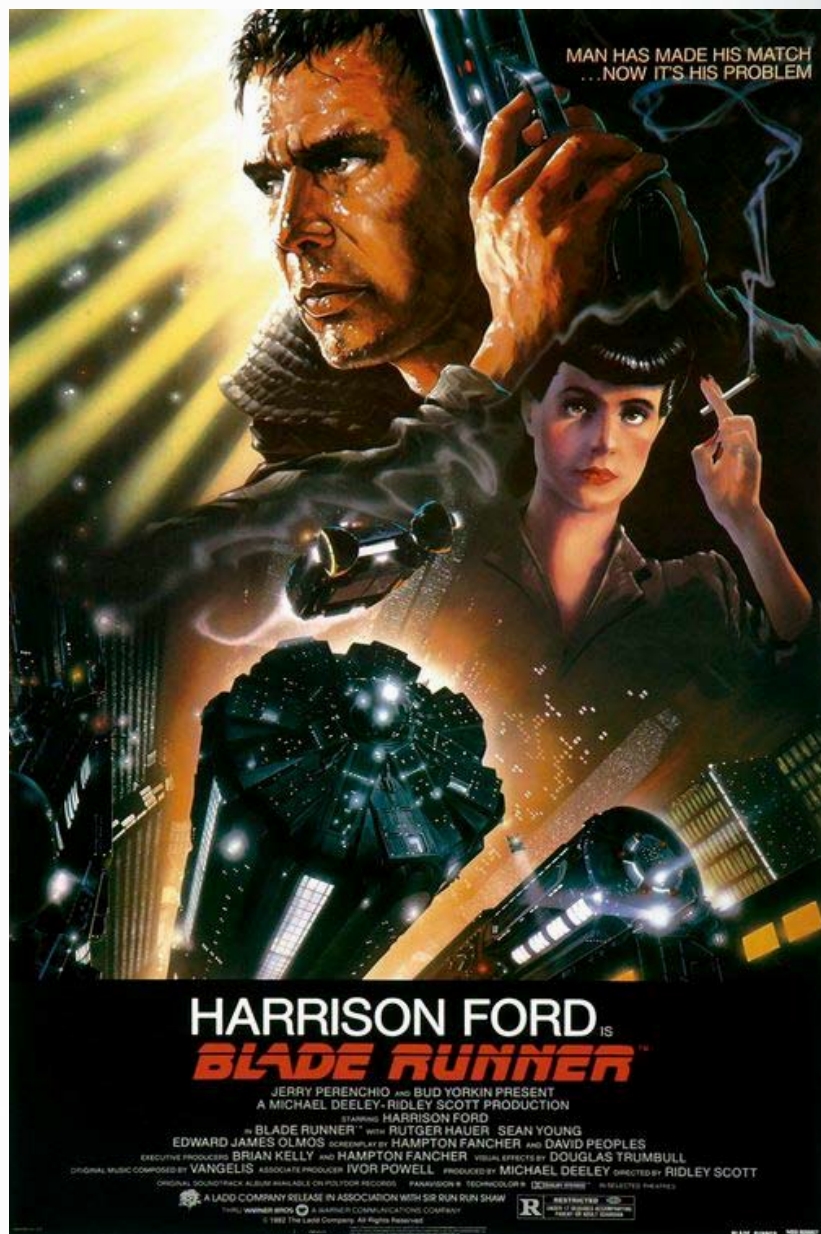
Quarta, 17/11 – 23:00

Como é que um filme tão belo e tão consistente, mas, ao mesmo tempo, tão fraco na bilheteira, se tornou um dos filmes mais influentes da História do Cinema? Bom, o enredo (**Do Androids Dream Of Electric Sheep?**, 1968) ajuda muito. Hoje em dia Philip K. Dick tornou-se o autor de ficção científica mais adaptado: **Total Recall** (Paul Verhoeven, 1990), **Barjo** (Jérôme Boivin, 1992), **Screamers** (Christian Duguay, 1995), **Impostor** (Gary Fleder, 2001), **Minority Report** (Steven Spielberg, 2002), **Pay Check** (John Woo, 2003), **A Scanner Darkley** (Richard Linklater, 2006), **Next** (Lee Tamahori, 2007), **Radio Free Albermuth** (John Alan Simon, 2010), **The Adjustment Bureau** (George Nolfi, 2011) e **VALIS** (anunciado por Terry Giliam). E isto sem contar com a TV e os videogames. Porém, até então, apenas tinha sido adaptado para um episódio da série **Out Of This World**, apresentada por Boris Karloff, em 1962.

Quando se agarrou a este ainda hoje fresquíssimo **Blade Runner**, Scott já não era um novato. Para além de várias séries de TV, de **O Duelo** (1977) e de **Alien** (1979), tinha realizado em 1973 aquele que é considerado o melhor anúncio de sempre do Império Britânico: **Boy on Bike** para o pão de forma Hovis. Repetiria a façanha com **1984**, a partir da distopia de George Orwell, criado pela Chiat/Day para lançar o Macintosh da Apple. Foi apenas exibido comercialmente duas vezes. A primeira, à socapa, em Dezembro de 1983, para justificar a inscrição nos festivais de publicidade. E a segunda, a sério, no intervalo do Super Bowl, a 22 de Janeiro de 1984. E tornou-se um dos arcanos da cultura popular.

É de crer que estas coisas não aconteçam nunca por acaso. Se esta pérola da fc estava muito à frente em 1982, dois anos depois o conceito





No **Future** implícito na visão pós-industrial cyberpunk de Dick foi posto literalmente em cima da mesa, pela dupla Jobs/Wozniak, com o primeiro computador pessoal. E que glória maior se pode desejar que é ter razão antes do tempo? Que importa se deu pré-juízo na bilheteira se o juízo final da História lhe é tão favorável? Tomara Ridley Scott que os seus filmes posteriores corressem tão mal no box office (a exemplo, aliás, do **Alien**), em vez de se apoucar com menoridades muito bem sucedidas como o **Gladiador**.

Ma uma coisa ninguém lhe tira — a origem da expressão *tech noir*. Embora com alguma injustiça, já que, no longínquo ano de 1965, Godard tinha feito **Alphaville**, uma bizarra adaptação de Peter Cheyney, onde um Lemmy Caution futurista tenta destruir em Nueva York o computador-ditador Alpha 60. O filme, que mistura referências de Éluard com Borges e Cocteau, esteve para se chamar **Tarzan versus IBM**. Antes fosse, pois evitaria que as gerações futuras tivessem o desprazo de associar **Alphaville** ao nome de uma ranhosita banda alemã dos anos 80, fatora da cançoneta **Forever Young**, que ainda hoje faz as delícias dos ouvintes da Renascença.





## BROTHER / IRMÃO

de Takeshi Kitano

c/ Beat Takeshi e Omar Epps

108', Office Kitano, EUA-Japão, 2000

Quarta, 24/11 – 23:00

A primeira vez que o ocidente se deparou com Kitano no grande écran (passe a banalidade muito mais que o galicismo) foi num filme de Nagisa Oshima, de 1983, com as estrelas pop David Bowie e Ryuichi Sakamoto nos papéis principais. Tratava-se de um crossover onde, através de um melodrama homo-platónico entre dois oficiais dos dois defuntos Impérios da II Guerra, o ocidente se começava a ajoelhar perante o renascimento oriental — industrioso, disciplinado e com evidente excesso de liquidez.

Kitano era apenas o sargento-bode-expiatório que, exactamente no fim, mesmo antes de lhe cortarem a cabeça por crimes de guerra, dizia com um sorriso aparentemente persignado: *Mely Clismas Mister Lolence*. Apesar do toque patético, o filme não era uma comédia. No entanto, no Japão o público riu-se à gargalhada, pois Kitano era, até então, apenas reconhecido como um comediante famoso pelas suas piadas politicamente incorrectas em horário nobre.

Nesta altura da conversa convém esclarecer, caso ainda não tenham percebido, que Takeshi Kitano e Beat Takeshi são uma e a mesma pessoa. A mesmíssima que produz e escreve e realiza e protagoniza e edita filmes onde muitos vislumbram a herança do grande Kurosawa. E publica muita poesia. E faz rádio. E televisão. E pinta uma espécie de kitsch que vale uma pipa de massa na marchanderie internacional. E dá aulas na Tokyo University of the Arts. E fuma desalmadamente, à razão de pagar um assistente para lhe segurar o cinzeiro enquanto monta as suas múltiplas produções. E, ainda assim, desloca-se de lambreta pelo trânsito infernal de Tokyo. Não admira que, em 1994, um encontro nocturno com um automóvel lhe paralisasse metade da cara, uma tatuagem muito apropriada a este samurai do século XXI.

Um japonês, educado nas intrincadas regras do Bushido, está tão preso à fatalidade como um fadista vadio ao crucifixo peitoral de 24 quilates. E o fado japonês é todo ele feito, nos dias que correm, de samurais resignados à condição de yakuzas. Daqueles que se aliviam dos dedos mindinhos para sarar dívidas de honra. Ora bem, deslocalizar um soldado deste calibre para L.A., a cidade-arquétipo da decadência ocidental, um homem que não tem medo da morte e se ri do sofrimento físico, tinha que dar um filme onde a violência industrial se transforma em anedota. Perante a qual, com as tripas todas de fora, nós ocidentais nos rimos com a mesma desfaçatez com que os japonese se riram do sargento Hara na madrugada da sua decapitação.

Mishima suicidou-se em directo. O seu Japão imolou-se em Hiroshima. O Imperador casou-se com uma plebeia. A Nissan deixou-se comprar pela Renault. A Sony deixou-se fazer de conta que é americana. E Takeshi Kitano ri-se. *Mely Clismas, Mr Kitano.*

## O BARBEIRO

(The Man Who Wasn't There)

de Joel & Ethan Cohen

c/ Billy Bob Thornton, Frances McDormand,  
James Gandolfini e Michael Badalucco

116', P/B, USA Films, EUA, 2001

Quarta, 1/12 – 23:00

Vai-se a ver e os nazis até tinham razão — os judeus controlam mesmo esta 'coisa'. Mas esqueçam o Marx e o Freud, o Einstein e o Eisenstein, o Spielberg e o Polanski. Os irmãos Cohen é que são dois judeus com estudos, muita guelra e um sentido de humor ímpar (duvidoso adjetivo tratando-se de um par). Desde o primeiro filme, nos idos de 1984, já nem sequer o neo noir estava na moda, que os Cohen demonstram como se fazem filmes delicados, complicados e, ao mesmo tempo, muito lucrativos.

É claro que, para tudo, é preciso saber. Ter estudos. Queimar a pestana. Ora a ver. O primeiro chamava-se **Blood Simple** (Sangue por Sangue, 1984), título sacado de uma fala do anónimo Continental Op, o não-herói de Dashiell Hammett em **A Ceifa Vermelha** (1929). Este seu primeiro romance é hoje justamente considerado a origem daquilo que, nos países latinos (contando com a França), se designa de policial negro. Romance que, por sua vez, está na génese da segunda obra-prima dos Cohen — **Miller's Crossing** (História de Gangsters, 1990).

Se Hammett também inventou o anti-herói Sam Spade em **O Falcão de Malta** (1930), foi Raymond Chandler quem melhor o desenvolveu com o seu Philip Marlowe (um e outro reencarnados pelo não menos importante Humphrey Bogart), base da desajeitada personagem de **O Grande Lebowski** (1998).

**Barton Fink** (1991) era um escritor que bloqueia quando tem que escrever a metro para filmes de série B. Em **Fargo** (1996) as personagens eram tão saídas da **Black Mask** que, apenas por respeito aos factos, conseguimos acreditar que é baseado numa história real. E podíamos ir por aí fora até este **O Barbeiro**.

NACH „FARGO“, „THE BIG LEBOWSKI“ UND „O BROTHER, WHERE ART THOU“  
DER NEUE FILM DER COEN-GRÜNDER.



BILLY BOB THORNTON • FRANCES McDORMAND • JAMES GANDOLFINI

# THE MAN WHO WASN'T THERE



Esgotadas as citações literárias, só lhes restava fugir para a frente e arriscar o desusado preto e branco dos primeiros film noir. E recitar Orson Welles naquele plano-sequência inicial onde são documentados os cortes de cabelo em vigor. E o vigarista-bicha que, grande falta de respeito pela profissão do vigarizado, usa um demasiado óbvio capachinho. E o enredo de cornos consentidos e abstinências forçadas. E a lolita pianista, afinal tão pouco virtuosa que quer fazer uma coisa linda ao nosso barbeiro enquanto ele conduz. E o castigo divino que os faz capotar numa curva da estrada. E a redenção em forma de jante-disco-voador. Moral da História: *o humor faz a liberdade*. Ainda bem que não acabaram com eles em Aushwitz.

