

# 'O FALCÃO MALTÊS' E A PERSONA DE BOGART

Fernando Ferreira

*PUC/RJ — Comunicação Social*

— Hammett, Dashiell. O falcão maltês. Trad. Cândida Villalva. São Paulo, Brasiliense, 1984.

— Huston, John. The Maltese Falcon (título brasileiro: Relíquia macabra). Filme da Warner Bros., 1941

— Anobile, Richard. J. (editor) The maltese falcon. New York, 1974. Livro sobre o filme de John Huston.

O motivo predominante em “v” nas feições de Samuel Spade — no queixo proeminente, na boca flexível, nas narinas e sobranceiras sobre o nariz adunco e sob os pálidos cabelos castanhos —, favorecendo a impressão final de um divertido demônio louro, introduziu uma inesperada personalidade de detetive na literatura policial, numa época — fins dos anos vinte — em que ainda se identificava o personagem central das novelas do gênero como homens com hábitos de gabinete, de modos refinados, dados a exotismos de comportamento e inclinações pedantes. Sherlock Homes socorria-se do violino e cocaína para superar tensões e seu método dedutivo, filho da lógica, era um exercício cerebral beirando o improvável, enquanto a sua mais famosa identificação visual — a capa pelerine, o chapéu de duas pontas, e cachimbo em curva — pressupunha a atmosfera do *fog* londrino, as maneiras finas e galantes. Poirot também se notabilizava pela figura incomum — o pince-nez, os bigodes caprichosamente estimulados e guardados em rede durante o sono, a cerimoniosa elegância — e pela reflexão cartesiana, ao passo que o padre Brown, gorducho e baixo, com sua batina preta e seu eterno guarda-chuva, citava Aristóteles e mergulhava em meandros da alma humana onde o discurso lógico e a psicologia não se animariam.

Com Samuel Spade, mais do que com outras criações de sua galeria de detetives — o Continental Op, Nick Charles, Ned Beaumont — Dashiell Hammett introduziu um pro-

fissional da investigação com uma forte presença realista e cujo comportamento não idealizado, como o dos predecessores europeus, era capaz, ao mesmo tempo, de chocar, convencer e emocionar sem jamais sentimentalizar. Qualidades como objetividade de raciocínio, aparente amoralismo e imoralismo, cinismo, aceitação da violência inevitável em um mundo essencialmente imoral, cínico e violento estavam presentes no comportamento de Spade, cujos diálogos assumiam o tom franco, contundente e por vezes desbocado da conversa comum entre policiais, bandidos e adjacentes de seu universo existencial.

Este diálogo ríspido e de ritmo popular, aliado a uma narrativa descritiva dinâmica, com alguma coisa do vigor jornalístico da imprensa americana dos anos vinte e trinta, fez de Dashiell Hammett, rapidamente, um grande sucesso editorial, com excelente repercussão de venda e ótima receptividade entre a crítica. A notoriedade e o prestígio do escritor ultrapassaram as fronteiras dos Estados Unidos e ele tinha orgulho em comentar as referências elogiosas de um monstro sagrado como André Gide. Na época, um sucesso popular como o que alcançara quase inevitavelmente significava um emprego em Hollywood, e Hammett não foi exceção. Vendeu os direitos autorais do *Maltese Falcon* e do *Thin Man*, com o que ganhou muito dinheiro, o qual, somado ao do trabalho de roteirista, engordou-lhe a bolsa da qual se servia gostosamente com a compra de muitos livros, extravagâncias de perdulário, bebida incontrolável e dias inteiros perdidos nos bordéis. Não escreveu muito ao longo da vida, mas foi bastante produtivo em sua época de maior sucesso. E é neste período — mais exatamente em 1930 — que foi dado a público *O falcão maltês*, cuja boa tradução brasileira (de Cândida Villalva, para a Brasiliense) somente foi editada em 1984. Nem mesmo a fama do filme de John Huston, e o que ele fez de decisivo para a carreira do ator Humphrey Bogart, em 1941, animaram os editores brasileiros a investir em uma tradução do excelente romance policial do autor de *A ceia dos acusados* (*The thin man*), que obtivera êxito popular, no cinema, ainda maior.

Humphrey Bogart nada tinha dos “pálidos cabelos castanhos” do detetive Samuel Spade ou dos “vs” que, no queixo proeminente, na boca flexível, nas narinas e nas sobrancelhas sobre o nariz adunco emprestavam-lhe a divertida aparência de um diabo louro. Mas personificou esta personagem com tal identidade que se tornou, a partir do filme

de Huston, definitivamente marcado por ele. O detetive particular de Hammett exaltava-se, em Bogart, no cinismo, num certo humor sádico, num feitio particular e divertido, cético, sem dúvida, de apreciar as contradições, encenações e mentiras do bando de ambiciosos que se entrededoravam, à sua volta, na corrida pela estatueta de falcão de ouro e pedras preciosas. Se Dashiell Hammett criou o tipo “durão” de detetive — que foi a matriz de tantos outros, inclusive do *private eye* Philip Marlowe, de Raymond Chandler, que Bogart também viveu no cinema (em *The big sleep* *À beira do abismo*, de Howard Hawks, 1946) — Humphrey Bogart, pela mão de Huston exemplificou a sua mais acabada expressão cinematográfica, como um solitário impenitente, sarcástico e desencantado.

*O falcão maltês*, romance, logo se destacou como uma possibilidade de adaptação ao cinema e, em 1931, pouco depois do seu lançamento no mercado de livros, já era um filme malsucedido, interpretado por Ricardo Cortez e Bebe Daniels sob a direção do Roy Del Ruth. Em 1936, com Bette Davis à frente do elenco e mais Warren Williams, sob a direção de William Dieterle, ganhava uma segunda versão (*Satan met a lady*) ainda mais distante do original do que a primeira e, como essa, totalmente destituída de importância. Segundo o relato de John Huston, em sua autobiografia (um livro aberto, Porto Alegre, L & PM ed., 19), os produtores Henry Blanke e Hal Wallis se espantaram com a sua insistência em abordar uma história que já conhecera dois fracassos em cinema. Ele, porém, estava ciente de que o livro jamais tivera uma adaptação decente e que fora descharacterizado por roteiristas que “procuravam imprimir seu próprio estilo na história”. A fidelidade ao original foi, portanto, um dos motivos propulsores da vontade de Huston de realizar o filme. O depoimento não confirma, porém, a informação do roteirista Allen Rivkin a respeito da gênese do filme (cf. Benayoun, Robert. *John Huston. Cinéma d’aujourd’hui*. Paris, Seghers, 1966. p. 30). Segundo Rivkin, que teria dividido com Huston um escritório nos estúdios da Warner Bros; onde ambos eram empregados, antes de criar o roteiro cinematográfico de *Relíquia macabra* (título brasileiro do *Maltese Falcon*), o diretor fizera do livro uma decupagem, dividindo-o em seqüências e planos como um ponto de partida para um filme. Não imaginara, entretanto, que, por instrução do estúdio, as secretárias deviam enviar à diretoria todo material datilografado mandado produzir pelos roteiristas. O resultado foi que Jack Warner, o chefe, teria se agradado do que lera, telefonara a Hus-

ton e dera-lhe o encargo de iniciar imediatamente a filmagem.

Verdade ou não, a história contada por este obscuro roteirista — a quem Huston não cita em sua autobiografia — não contradiz o desejo de fidelidade ao original expresso nas palavras do próprio diretor. Não contradiz como reforça a semelhança absoluta entre livro e filme, o que torna pouco compreensível a reação de Dashiell Hammett ao ver a fita pela primeira vez, quando a considerou “aborrecida” (JOHNSON, Diane. Dashiell Hammett, uma vida. São Paulo, Companhia das Letras, 1986. p. 340), juízo que posteriormente corrigiu. Talvez o romancista, nessa primeira visão do filme, tivesse precisamente encontrado demais do seu próprio livro. Pois, sem embargo das observações que, a respeito de mudanças no filme faz Richard J. Anobile, na introdução ao seu livro sobre *The maltese falcon*, a verdade é que se pode acompanhar o filme com a insistente presença do original de Hammett. A escrupulosa adaptação de Huston não apenas segue capítulo a capítulo o livro como reproduz, tanto quanto possível (e muito mais do que poderia esperar qualquer autor literário ansioso de fidelidade cinematográfica), os brilhantes diálogos da novela policial. Neste particular, o livro editado por Anobile — o primeiro de uma série a que depois se dedicaria — oferece uma boa oportunidade para se apreciar os encontros e desencontros das linguagens literária e cinematográfica. O defeito maior deste e de outros livros do crítico americano reside nas concessões que ele permitiu à diagramação, interferindo, o mais das vezes, na concepção do enquadramento das tomadas. Se o resultado é um livro ágil — embora não exatamente criativo —, na diagramação, ele acaba se tornando, entretanto, insatisfatório quanto ao visual do filme que se propõe reproduzir, seja pela eliminação de importantes elementos da composição da imagem, seja pela ampliação de situações não previstas na concepção do realizador. No entanto, a coleção publicada nos Estados Unidos pela editora Picador é um válido esforço de roteiro ilustrado, que fica, porém, muito a dever ao “mapa” de *Limite*, de Mário Peixoto, concretizado no Brasil por Saulo Pereira de Mello.

A reprodução cena a cena do filme de Huston no livro citado permite, entretanto, acompanhar de perto a fidelidade ao original. É certo, como lembra Anobile, que o realizador cinematográfico eliminou a personagem de Rhea Gutman, a filha do Homem Gordo — momento do livro que talvez encontrasse algum problema com a censura aos

filmes em Hollywood, na época (embora os roteiristas de então estivessem suficientemente treinados para driblar a vigilância do Código Hayes) — e que a possível relação homossexual Cairo-Wilmer nem sequer seja sugerida no filme. Todavia, é mais provável que Huston tenha abandonado as duas situações porque elas realmente nada acrescentam ao filme e nem mesmo grande falta fariam à novela. Em compensação, enquanto o livro nos garante a prisão de Cairo e Wilmer e a morte de Gutman, o filme, submetido, embora, ao controle de uma censura que se afirmava implacável, consegue, como quer Robert Benayoun, deixar a sensação ambígua de que Cairo e Gutman, contra os quais não existiam provas, talvez conseguissem se escapar no encaço da estatueta, um destino mais à altura da pertinaz paixão do Homem Gordo.

Spade e o Homem Gordo são, sem dúvida, os dois pólos da aventura engendrada por Dashiell Hammett, a partir, segundo ele, de uma inspiração colhida em Henry James (em *The wings of the dove*). Em Spade — cujo primeiro nome, Samuel, é o do autor — ele, sem dúvida, projetou muito de sua experiência anterior como detetive particular da notória agência Pinkerton. O personagem age com uma desenvoltura, um conhecimento de causa e uma vivência profissional como não encontraremos, mais tarde, nem em seu mais competente seguidor, Raymond Chandler. O universo de Spade também é definido com precisão por Hammett. O detetive equilibra-se na corda bamba da lei e da corrupção como se ambas fossem complementares e seu juízo a respeito é desiludido e completamente cínico. Restalhe, entretanto, uma espécie de código de honra primário que o aproxima de outro típico herói solitário americano — o cowboy errante: embora Spade fosse amante da mulher do sócio assassinada, e esta morte nenhuma emoção especial lhe causasse, não lhe seria permitido ignorar a sua condição de *partner*. Além do mais, de um detetive espera-se que prenda criminosos da mesma forma que se espera de um cão caçador que não deixe escapar o coelho perseguido. Esta a explicação dada a Brigid O’Shaughnessy para não deixá-la escapar, enunciada em diálogo contundente, durante o qual o escritor menciona o rosto amarelado e úmido do detetive, seus cabelos claros, suas feições bem definidas e talvez belas, um retrato mais próximo do próprio Hammett do que de Humphrey Bogart.

Já Kasper Gutman, o Homem Gordo, é um sensual distinto e de fala refinada, voluptuosamente comprometido com a busca implacável do falcão. Suas maneiras elegantes

e seu discurso erudito não escondem, contudo, a realidade de que sua obsessão não se deteria diante de quaisquer obstáculos. Ele tenta enredar Spade, superá-lo pela violência e finalmente seduzi-lo. Sua própria condição física é, no entanto, uma presença sinistra, camuflada sob roupas impecáveis. Para este personagem ao mesmo tempo cortês e ameaçador, Huston encontrou um ator perfeitamente adequado às intenções de Hammett — o inglês e shakespeariano Sidney Greenstreet, que estreou no cinema, aos 61 anos, com essa interpretação inesquecível. Para acentuar sua presença sinistra, Huston o vestiu sempre de preto e fotografou-o muitas vezes com a câmara baixa, aumentando sua obesidade e surpreendendo em ângulos inesperados o sorriso de canto de lábios ou o sincopado balançar do imenso ventre quando o sorriso cedia ao riso incontrolado e ameaçador.

O duelo entre esses dois homens é um visual que o livro de Anobile consegue aproximar da eloquência do filme. O Gutman-Greenstreet fiel a Hammett contrasta com o Spade-Bogart que, embora distante da descrição física proposta por Hammett, é dele uma correspondência simbiótica. O ator, que chegou ao papel pela desistência de outro (George Raft), marcou com o filme o que se poderia chamar de o início de sua persona cinematográfica, caracterizada por um certo ceticismo, na expectativa do fracasso ou da renúncia, e emoldurada por um comportamento sarcástico e mordaz. O Spade-Bogart, ainda que uma feliz adaptação do Spade-Hammett, assinala, no entanto, a transferência de autoria do livro ao cinema. Pois a personagem adquiriu uma dimensão romântica ausente no livro ou nelas muito bem mascarada. O diálogo final entre o detetive e Brigid O'Shaughnessy, muito fiel também ao original, perdeu algo da crueza do livro e ganhou, na interpretação de Bogart, um acento de melancolia e decepção. Entre ator e diretor estabeleceu-se, aqui e em todo o filme, uma cumplicidade que depois frutificaria em outros filmes.

A decepção do Spade cinematográfico é ainda assinalada pela cena final. O desejo de fidelidade de Huston não o impediu de registrar a sua própria autoria no filme de estória. O trabalho escrupuloso a que se dedicou, ciente de que estava lidando com uma expressão literária que prenunciava o roteiro cinematográfico, levou-o a desenhar cada plano e a ensaiar minuciosamente cada movimento de câmara. Estava atento ao fato de que filmava um roteiro muito dialogado e com certeza conhecia bem as experiências anteriores de Hawks, e principalmente de Capra, de aceleração da fala dos intérpretes para dinamização da montagem.

Em uma só seqüência, no apartamento de Spade, estimava ter utilizado cerca de 26 movimentos de grua, o que dá uma idéia de como se empenhou por um resultado de ritmo cinematográfico incontestável. Ora, este resultado, para plenamente se identificar, reclamava a transferência de autoria. E *Relíquia macabra* foi o primeiro exemplo de que Huston se sensibilizaria outras vezes, ao longo de sua carreira de 41 filmes como diretor, em analisar a aventura fracassada tangida pela ambição devoradora(\*).

Esta reflexão não se encontra na novela de Dashiell Hammett, que após a prisão de toda a gang e a morte de man, retorna Spade ao seu escritório de detetive particular para um novo e inevitável encontro com a viúva do sócio assassinado. Já o final do filme de Huston — que se pode acompanhar com minúcia nas reproduções de cópião do livro de Anobile — mostra-nos Bogart (Spade) atendendo à pergunta que lhe faz Ward Bond (Sgt. Tom Polhaus) sobre o material de que seria feito o falso falcão. "*The stuff that dreams are made of*", responde-lhe um Spade também fracassado do qual repentinamente se esvaíram a loquacidade e o sarcasmo.

Entrou, aqui, definitivamente em cena, graças à porta aberta pelo detetive criado por Hammett, a mais completa expressão da persona de Bogart: a do *tough guy* que sobrevive à solidão e que, desencantado, põe-se na expectativa de uma nova aventura.

(\*) cf. *Three Strangers/Três desconhecidos, 1946, história e roteiro de JH, direção de Jean Negulesco*; *The Treasure of the Sierra Madre/O tesouro de Sierra Madre, 1948*; *The Asphalt Jungle/O segredo das jóias, 1950*; *Beat the Devil/O diabo riu por último, 1954*; *Moby Dick/Moby Dick, 1956*; *The Roots of Heaven/As raízes do céu, 1958*; *The Man Who Would Be King/O homem que queria ser rei, 1975*.