

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
AVA GARDNER, CYD CHARISSE, JUDY GARLAND – FATAL JUSTEZA
15 de fevereiro de 2022

PARTY GIRL / 1958 *(A Rapariga Daquela Noite)*

um filme de Nicholas Ray

Realização: Nicholas Ray / **Argumento:** George Wells, baseado num romance inédito de Leo Katcher / **Fotografia:** Robert Bronner / **Direção Artística:** William A. Horning e Randall Duell / **Décores:** Henry Grove e Richard Pefferle / **Guarda-Roupa:** Helen Rose / **Coreografia:** Robert Sidney / **Música:** Jeff Alexander / **Canção:** "Party Girl", música de Nicholas Brodsky, letra de Sammy Cahn, interpretada por Tony Martin / **Montagem:** John McSweeney Jr / **Efeitos Especiais:** Lee Leblanc / **Som:** Wesley C. Miller / **Interpretação:** Robert Taylor (Thomas Farrell), Cyd Charisse (Vicki Gaye), Lee J. Cobb (Rico Angelo), John Ireland (Louis Canetto), Kent Smith (Jeffrey Stewart, o advogado da acusação), Claire Kelly (Genevieve Farrell), Corey Allen (Cookie La Motte), Lewis Charles (Danny Rimett), David Opatoshu (Lou Forbes), Kem Dibbs (Joey Vulner), Patrick McVey (O'Malley), Barbara Lang (a rapariga loura), Myrna Hansen (Joy Hampton), Betty Utey (corista), Jack Lambert (Nick), etc.

Produção: Joe Pasternak para a Euterpe Productions / **Distribuição:** Metro-Goldwyn-Mayer / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, Cinemascope, Metrocolor, legendada em português, 99 minutos / **Estreia Mundial:** 28 de Outubro de 1958 / **Estreia em Portugal:** Cinemas S. Luis e Alvalade, a 11 de Janeiro de 1960.

"Um filme feito de ouro e de púrpura", escreveram os "Cahiers" à data da estreia europeia deste filme, apoteoticamente recebido por aquela revista e pelos admiradores de Ray. Este deitava alguma água na fervura, destingindo tais cores. "Na realidade" - dizia - "as que usei como dominantes foram o encarnado, sobre fundo encarnado e o verde, sobre fundo esverdeado. O encarnado permitiu-me exprimir as emoções da rapariga, emoções reais e não falsas; a palidez que o ambiente verde dá aos desagradáveis convivas do banquete, torna-os apenas máscaras, vestígios de antigos valores que se degradam no seio daquele meio".

Muitos anos depois, e quando lhe perguntaram se achava, como os "Cahiers", que **Party Girl** era o seu melhor filme, Nick respondeu pela negativa e atribuiu essa preferência parisiense ao "lado barroco do filme". *"Deliraram com o uso da cor" - disse. E acrescentou: "As primeiras cópias eram, de facto, magníficas. Quando John Ireland entra no camarim de Cyd Charisse, vesti-o de verde, contra um fundo ainda mais verde. Fartei-me de experimentar com a cor. Como os encarnados sobre os encarnados. Quando Cyd Charisse, vestida de encarnado, se deita no sofá encarnado, depois de tirar o casaco, a minha aposta foi a inversa da que fiz com o mesmo côr, no **Rebel**. Além disso, havia o cinemascope. E em França eu era, nessa altura, o Mr Cinemascope".*

Último filme que Nicholas Ray fez em Hollywood, **Party Girl** atraíu-o sobretudo pela possibilidade que lhe deu de evocar a peculiaríssima atmosfera de Chicago nos anos 30. Nick vivera nesta cidade nesses anos e conhecia-a bem. Mas, embora sempre dissesse que

gostava muito do filme, queixou-se nova e amargamente de coisas que não o deixaram fazer: uma diferente montagem ("*teria sido possível encontrar um tempo que desse mais espessura ao filme e reconstituísse melhor o ambiente*"); a música ("*não me deixaram escolher e acho que podiam ter tido um bocado mais de trabalho para refazer a maravilhosa música daquela época*"), a canção (que dá o título ao filme) e que sempre achou deslocada.

Para além da reconstituição de Chicago, outro aspecto apaixonou Ray: o filme dava-lhe ocasião de experimentar um bocado num género que sempre o atraiu e sempre lamentou não ter feito: o musical. As duas fabulosas sequências das danças de Cyd Charisse (a da capa encarnada, com aquele incrível *plongée*, ou a da "mulher-leopardo") são um passo (belíssimo) nessa direcção. A maior bailarina que Hollywood já teve é, mais do que nunca, espantosa (e não só as pernas, embora as pernas sejam o que são). Além disso, Nick Ray escolheu Cyd Charisse porque "*I wanted to prove that Cyd Charisse could act*". Provou-o e de que maneira!

Party Girl acentua, mais uma vez, a tendência que se desenhava desde **Bitter Victory** e se reforçou em **Wind Across the Everglades** para inverter estatutos e idades dos rebeldes. O personagem anárquico, violento, belo, neste filme, o *King*, não é esse Robert Taylor, que tem neste filme o papel da sua vida, mas Lee J. Cobb, o gangster. Rico Angelo se, por um lado, é a personagem arquetípica do mafioso de Chicago, anos 30 (o *décor* chega a sublinhar a época, com um retrato de George Raft, na parede), com o "clímax" no banquete de ajuste de contas com o rival, por outro, surge como personagem vulnerável, quanto mais não seja pela profunda relação que o liga a Farrell e que Farrell trai muito mais do que ele. O seu "trono episcopal" (essa sumptuosa cadeira, elemento inesquecível do filme) sublinha-lhe a "realeza" tanto quanto a "sacralidade".

Mais uma vez, na obra de Ray, a elipse sobre o passado é fundamental. Do que vamos sabendo fragmentariamente (sequência da conversa na ponte, com prodigioso aproveitamento do *décor*) é que, muitos anos antes, na infância de Farrell, Rico foi para ele um "pai", protegendo-o e amando-o. Nesse grande plano "ultra-scópico", com Farrell e Vicki nas extremidades do "écran", do que se trata é do que explica a relação do advogado com o "gangster", que faz imediato *raccord* (mudança de cenário) com o apartamento de Vicki, com Farrell de pé, em primeiro plano, e ela ao fundo sentada no sofá encarnado com a outra "triste história de amor" da vida de Farrell: o primeiro casamento. Por alguma razão, é nessa altura que emerge o tema do "coxo". Foi por ser coxo, "aleijado", que a mulher o deixou, foi por ser coxo, "aleijado", que Rico o protegeu. A mesma deficiência provocou a infidelidade feminina e a fidelidade masculina. "*I want you to know*" diz Farrell. Se todo o *racconto* pode ser visto como mais uma figura de retórica (intercalar, entre o primeiro discurso de Farrell ao júri e o sinistro discurso final) quem sobressai é Rico, que começamos a ver sob luz diferente.

Muitos comentadores tem notado a relação equívoca (ou nada equívoca) entre o gangster e o advogado, sublinhando sobretudo a expressão do primeiro (vago e controlado ciúme) quando sabe da relação Farrell-Vicki. Mas, muito mais do que nessa cena, essa relação de amor sobressai em dois momentos capitais do filme: se Rico manda executar La Motta e todo o seu *gang* não é tanto pela traição feita a ele, mas pela traição que fizeram a Farrell. Se Canetto tanto odeia Farrell não é só por ciúmes de Vicki, mas por ciúmes de Rico. Para o "deus" Rico, Canetto é sempre o Caim dum Abel chamado Tom. "*I need you, Tom*" diz-lhe Rico quando o manda chamar da "viagem de núpcias". E quando Farrell lhe responde: "*I'm out for good*" é muito menos o patrão do que o homem quem lhe responde (genial plano) "*Nobody ever quit me*". Mais uma vez, essa sequência rima com a da conversa, pouco anterior de Vicki com a ex-mulher de Tom. Sequências especulares as duas (repare-se no papel dos espelhos na cena entre as duas mulheres, cuja semelhança física é expressamente

salientada) numa (entre Vicki e Genevieve) do que se trata é dum negócio; na outra (entre Farrell e Rico) dum divórcio, duma separação.

Se o calcanhar de Aquiles de Farrell é visível e este sabe servir-se dele, o calcanhar de Aquiles de Rico é invisível, chama-se Tom e Rico não sabe servir-se dele. Por o saber e o saber tão bem, o advogado joga com isso no fabuloso confronto final, uma das mais sórdidas sequências de traição da obra de Ray. O *nice speech* de Tom atinge uma tal dimensão porque Tom toca na fibra íntima de Rico, nessa vulnerabilidade funda. "*A man cannot change that much*"; "*in your way you're still the King*". E volta o episódio da infância, o *flash-back* que não há. Mas tudo isso, verdade profunda para Rico, verdade que o detém, é mentira profunda de Tom, truque asqueroso do advogado, usado para ganhar tempo e para que a polícia chegue. Os grandes planos intercalares do relógio (que ao longo do filme, assume importância crescente e que, no final, é dado ao procurador como *souvenir*) estão lá para no-lo lembrar. Os ponteiros a avançar não tem qualquer função de "suspense" (nunca duvidamos do desfecho) mas de pontuação da traição. Se Rico não mudou *that much* em 30 anos, Tom também não: na situação crucial, é o mesmo crápula, repetindo, face ao amigo que traí, o discurso que no início tivera perante os membros do júri e usando as mesmas armas (o aleijão, o relógio) quer é vencer pela astúcia e trair tudo e todos. "*Can you do it?*" pergunta quase antes da chegada da polícia Farrell a Rico. A pergunta já Rico não tem tempo para lha devolver, com muito mais justiça: o espantoso tiroteio final (com a morte de Rico, lançado janela fora) é a vitória do mais traidor.

Fereydoun Hoveyda, num texto de que Nicholas Ray muito gostou, salientava com razão a semelhança entre Farrell e outro aleijado de Ray, o John Derek de **Run for Cover**, notando que Robert Taylor, como Derek, julga, devido à sua inferioridade física, que tudo lhes é devido. Mas enquanto Derek se redime desse estigma no final de **Run for Cover** (quando salva Cagney, à custa da própria vida) em **Party Girl**, Robert Taylor, assume o estigma até ao fim, e dele se vale para matar Rico. Nesse sentido, está mais próximo doutros heróis de Ray, como ele, fisicamente marcados: o zarolho de **They Live by Night** o homem da cicatriz de **The Lusty Man**.

Só que em Taylor (e daí a complexidade trágica do filme) tudo é muito mais ambíguo. Ser coxo é também para ele como notou Hoveyda uma "fixação infantil", o que o torna dependente dum "pai" (Rico) o que o leva a procurar comiseração ("*Do you want pity? You got mine*", como lhe responde, ferida, Cyd Charisse). A cura física fá-lo sair dessa fixação, mas não o cura moralmente. É o mesmo, no princípio e no fim.

Entre os dois homens, como joga e como se joga, *the party girl*, essa incrível Cyd Charisse, *that face of an angel?* A ambiguidade não é menos prodigiosa. Porque Vicki Gaye jamais é (ou foi) a ingénua perdida naquele meio, onde vendia o orgulho barato, como lhe observa Farrell. Ex-amante de Canetto, usa-se deste e na sequência do camarim (na festa do fim do ano) está longe de ser (ou de correr o risco de ser) a vítima violada, como depois se auto-descreve a Farrell. Há, nalguns instantes, e naqueles enquadramentos de que só Ray tinha o segredo, uma profunda cumplicidade física dela, magistralmente invertida quando oraliza a situação e a descreve a Robert Taylor. O seu *raccord* é uma provocação sexual ("*so closer to me, so closer as you are he was*") e se, efectivamente, o que descreve corresponde ao que vimos, o efeito que procura provocar é o da denúncia, na luta por arrancar Farrell a Rico e ao que pressente que há entre eles dois. Essa "mulher-leopardo" (para voltar à sumptuosa sequência da segunda dança) é também um ser felino, cujas garras se pressentem no encontro com a outra mulher. Por isso, os espelhos constantemente duplicam a sua imagem dupla, imagem dúplice. E quando denuncia, não estamos longe de nos lembrar da Mattie de **They Live by Night** só que, neste caso, Cyd Charisse parece não recear noites futuras.

A sua imagem final é de cara tapada, como se já estivesse desfigurada pelo ácido (aproximar do magnífico plano em que vemos o efeito deste sobre o seu lenço). A mulher que no início sacara o dinheiro de Canetto, também pouco muda ao longo do filme, na púrpura e no encarnado que a cercam, cingem e paramentam. Uma das mais fabulosas personagens femininas de Ray, é também (mau grado as aparências) uma das mais demoníacas, na luta por um espaço próprio, que lhe evite o destino da companheira de quarto, essa loira que entrevimos (no rápido plano fulgurante que Jorge Silva Melo citou em **Ninguém Duas Vezes**) nua, afogada na banheira. Quando se acusa dessa morte, Robert Taylor nota-lhe que mais dia menos dia tinha que acontecer. É desse "mais dia menos dia" que Vicki foge nas noites equivocadas e trágicas de **The Party Girl**.

Esse "negativo" dos protagonistas, em sombras e espelhos devolvido, confere a **Party Girl** (para além de todo o resto) uma enorme carga de insólito na obra de Ray, sendo como é, depois de **Bigger Than Life**, o seu filme mais desesperado e sombrio. Com a eventual exceção de Cobb, nenhum personagem é grande ou belo, e nem mesmo o *young rebel* (La Motte, interpretado pelo inesquecível Corey Allen, o Buzz do **Rebel**) é abordado com qualquer simpatia. Também, por isso, aqui, não existem momentos perfeitos, ou só há a irrisão deles (na rápida e convencional montagem da viagem de núpcias europeia, a que não falta Veneza, para compor o *cliché* hollywoodiano).

Para além de tudo o resto, disse eu. E o resto é o *dirty bar* de Oklahoma e o amor muito romântico do passado, quando Vicki Gaye tinha 15 anos e aprendeu a *never get too close*; é Robert Taylor visto pela primeira vez de costas e que de costas se afasta também no fim; é o espaço trágico de todas as traições.

E são ainda coisas tão belas como o plano em que, vestida de encarnado, Cyd Charisse adormece no sofá encarnado (e Taylor a hesitar se a há-de tapar ou não); é a incrível "paramentação" dos protagonistas, com os casacos de peles e as estolas de Cyd Charisse; é o presente do colar (cf. **Born to Be Bad**); é o *strip-tease* de Cyd, a seguir à antológica sequência da primeira dança; são doze rosas numa festa de anos que não há; é o comboio de Springfield; são todas as fabulosas mortes, desde a do *gang* de La Motte à de Rico.

Party Girl, filme barroco, filme trágico, é também uma das obras mais "temperamentais" de Ray, no sentido em que, no filme Lee J. Cobb usa essa palavra para se referir ao seu *boy*, Tom Farrell: "*Temperament. Temperament: And I Like it*". Eu também.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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