

THE LONG NIGHT / 1947 (*Sob o Manto da Noite*)

Um filme de ANATOLE LITVAK

Realização: Anatole Litvak / *Argumento:* John Wexley, a partir do argumento de Jacques Viot para o filme *Le jour se lève* (1939), de Marcel Carné / *Direção de Fotografia:* Sol Polito / *Direção arte:* Eugène Lourié / *Decoração:* Darrell Silvera / *Guarda-roupa:* Renié / *Maquilhagem:* Layne Britton / *Efeitos especiais:* Russell A. Cully / *Som:* Clem Portman, Richard Van Hessen / *Música original:* Dimitri Tiomkin / *Diretor de coro:* Jester Hairston / *Diretor de orquestra:* Dimitri Tiomkin / *Montagem:* Robert Swink / *Interpretação:* Henry Fonda (Joe Adams), Barbara Bel Geddes (Jo Ann), Vincent Price (Maximilian), Ann Dvorak (Charlene), Howard Freeman (Xerife Ned Meade), Moroni Olsen (Chefe da Polícia), Elisha Cook Jr. (Frank Dunlap), Queenie Smith (Sra. Tully), David Clarke (Bill Pulanski), Charles McGraw (polícia Stevens), Patty King (Peggy).

Produção: Select Productions (EUA, 1947) / *Produtores:* Robert Hakim, Raymond Hakim, Anatole Litvak / *Distribuição:* RKO Radio Pictures / *Cópia:* 35mm, preto e branco, versão original em inglês, legendada eletronicamente em português / *Duração:* 96 minutos / *Estreia comercial:* 28 de maio de 1947, EUA / *Estreia em Portugal:* 26 de julho de 1951, Cinema Politeama / *Primeira exibição na Cinemateca.*

O cinema americano, pela sua natureza industrial, é farto em adaptações literárias (de romances, contos, bandas desenhadas, peças de teatro e quejandos – até livros de cozinha!) e adaptações cinematográficas – ditos *remakes* – que podem ser exógenas (trazer para o espectador norte-americano uma trama europeia ou asiática) ou endógenas (trazer para uma nova geração um título que já havia sido apresentado às gerações anteriores). Para se manter a máquina em movimento há que arrebanhar todo o tipo de materiais preexistentes que sejam, pelas suas formas originais, um garante de qualidade e sucesso comercial. O século XXI tem sido pródigo no ofício da reciclagem, num claro sintoma de endogamia criativa (óbvio sinal de decadência da indústria). Porém, não convém esquecer que a reciclagem e a apropriação (mais ou menos vampírica) sempre foram o *modus operandi* de Hollywood, logo nos augúrios do século. Em particular, as décadas de 1940 e 1950 foram ricas em adaptações/apropriações de materiais europeus, muito graças ao êxodo de artistas que, com a subida ao poder dos vários regimes fascistas um pouco por toda a Europa, encontraram em Hollywood uma nova casa e um novo contexto de trabalho. Assim, multiplicaram-se os *remakes* de filmes franceses e alemães neste período, por vezes realizados pelos próprios cineastas que, anos antes, haviam assinado os originais europeus.

É o caso de Anatole Litvak que, acabado de chegar às américas começou por refazer um dos seus próprios filmes franceses, **L'Équipage** (1935), que, em 1937, com produção da RKO, se passou a chamar **The Woman I Love**. Talvez o epíteto dessas “traduções” Europa-América se encontre na “relação” que se estabeleceu entre Fritz Lang e Jean Renoir. Por duas vezes, Lang trabalhou a partir de romances ou peças de teatro francesas que Renoir já havia adaptado antes: **Scarlet Street** (1945) adapta a peça *La Chienne*, de Georges de la Fouchardière, que Renoir havia adaptado em 1931; mais tarde, **Human Desire** adapta *La Bête humaine*, de Émile Zola, que Renoir havia levado ao cinema em 1938. Nos dois casos, é evidente que Lang se inspira tanto no material literário como no cinematográfico, propondo um diálogo explícito com os filmes de Renoir.

Mas além de Litvak ou Lang, poder-se-iam citar dezenas doutros casos deste mesmo período “clássico” em que filmes franceses serviram de “inspiração” a produções de Hollywood. **The 13th Letter** (1951), de Otto Preminger, é um *remake* de **Le Corbeau** (1943), de Henri-Georges Clouzot (realizador cuja obra tem inspirado várias outras adaptações norte-americanas ao longo das décadas). **Lucky Partners** (1940), de Lewis Milestone, adapta para o contexto americano **Bonne chance!** (1935), de Sacha Guitry. **The Lady in Question** (1940), de Charles Vidor (o

primeiro filme que juntou Glenn Ford e Rita Hayworth), é um *remake* de **Gribouille** (1937), de Marc Allégret (originalmente com Raimu e Michèle Morgan). Convém recordar que até **Some Like It Hot** (1959), de Billy Wilder, se baseia na trama de **Fanfare d'amour** (1935), de Richard Pottier: dois músicos desempregados que se disfarçam de mulher para integrarem uma orquestra feminina. E talvez o mais paradigmático caso destas correspondências transatlânticas seja **Fanny** (1961), de Joshua Logan, que corresponde à adaptação de uma peça da Broadway encenada pelo próprio Logan, que por sua vez havia transformado em musical a trilogia de peças de teatro de Marcel Pagnol, *Marius* (1929), *Fanny* (1931) e *César* (1936) – sendo que a primeira e a última haviam sido já adaptadas ao cinema na década de 1930 com Raimu e Pierre Fresnay nos principais papéis. Pois bem, o presente **The Long Night** é igualmente um *remake*, desta feita de um filme de Marcel Carné, **Le Jour se lève** (1939), onde o papel de Jean Gabin é agora interpretado por Henry Fonda.

Estreado em 1947, **The Long Night** marca o regresso de Litvak à realização depois de cinco anos a participar do esforço de guerra, assinando (juntamente com Frank Capra) documentários propagandísticos para a série **Why We Fight**. Aliás, importa recordar que Litvak (também conhecido pelo apelido Tola) receberia, pelo seu desempenho na Grande Guerra, a Medalha de Ouro do Governo Britânico, a Legião de Honra do Governo Francês e a Estrela de Bronze da Legião Militar dos Estados Unidos da América. No entanto, **The Long Night** não foi, necessariamente, a primeira escolha do realizador para o seu regresso a Hollywood após a Guerra. Segundo o seu biógrafo, Michelangelo Capua, o seu primeiro projeto versava sobre a cena do *jazz* de Nova Orleães (um regresso aos mesmos temas de **Blues in The Night**, de 1941, só que agora sob o ponto de vista dos músicos afro-americanos). O segundo correspondia à adaptação do romance *Coup de grâce*, do escritor francês e seu amigo pessoal Joseph Kessel, que Litvak havia reencontrado em França, durante a Guerra. Depois destes dois projetos terem falhado (ambos concretizar-se-iam pela mão doutros realizadores), eis que surge o *remake* de **Le Jour se lève**.

Ainda a Guerra não havia acabado e já Robert e Raymond Hakim (os produtores do filme de Carné) haviam vendido os direitos para o *remake* americano. Foram eles que propuseram a Anatole Litvak que se encarregasse da realização, já que lhe conheciam a adaptabilidade, o pragmatismo e a eficácia – e, também, porque o realizador já havia demonstrado a sua habilidade em adaptar histórias originalmente europeias à sensibilidade do público americano. Ele aceitou de imediato com a condição de que teria liberdade total na escolha dos intérpretes: Henry Fonda no papel principal, a “descoberta” Barbara Bel Geddes (que se estreia em cinema com este filme e que, depois de uma carreira discreta como atriz de cinema – o seu papel mais memorável é como Marjorie em **Vertigo** –, se tornaria muito popular como Miss Ellie na série **Dallas**) e Vincent Price no papel do domador de cães que antes havia pertencido a Jules Berry. Segundo Capua, a rodagem foi afetada por vários acidentes envolvendo Vincent Price. Num dos dias tiveram que interromper as filmagens porque a cara do ator estava completamente inchada, na sequência de uma cena de bofetadas. Doutra vez torceu o pulso enquanto fazia um truque de magia, impondo nova pausa para recuperação. Por fim, partiu uma costela na sequência (que abre o filme) em que cai pelas escadas após ser baleado.

Este género de pequenas histórias de produção, que circulavam na imprensa generalista, serviam para construir interesse em torno dos filmes. A RKO procurou, por todos os modos, chamar a atenção dos meios de comunicação. Uma das estratégias passou por organizar um julgamento fictício para o qual convidaram o advogado que defendeu Al Capone, Herbert L. Callahan, a defender um arguido nas mesmas circunstâncias da personagem de Henry Fonda. A outra estratégia, que teve grande impacto mediático, foi a destruição de todas as cópias disponíveis de **Le Jour se lève**. Segundo a RKO, os produtores teriam comprado e queimado todas as cópias existentes do filme de Carné, deixando apenas uma no National Film Archive britânico sob a condição de que a mesma só poderia ser exibida com a autorização dos mesmos. Naturalmente não foi assim. De facto algumas cópias terão sido destruídas numa manobra publicitária, mas o filme de Carné nunca esteve de facto em risco de

desaparecer como se fez crer – e como ainda hoje se advoga. Aliás, os produtores de Carné, os irmãos egípcios Hakim, quiseram vender os direitos da adaptação americana (e autorizaram a manobra publicitária de destruição de cópias) certamente porque estavam desesperados: após a sua estreia, no Verão de 1939, **Le Jour se lève** foi proibido pelo governo de Édouard Daladier em dezembro do mesmo ano por ser considerado desmoralizante, e logo depois pelo governo de Vichy, que acabaria por autorizar a sua reposição em 1942, com alguns cortes e uma classificação etária para maiores de dezasseis anos. Independentemente dos esforços propagandísticos, **The Long Night** tornar-se-ia num fiasco comercial, dando um prejuízo de mais de um milhão de dólares.

A questão que se impõe, quase oito décadas depois da produção, é perceber em que medida o *remake* de Anatole Litvak se compara com aquela que é amplamente considerada como uma das obras-primas da parceria Marcel Carné/Jacques Prévert? Vistos costas-com-costas, **The Long Night** é, em sentido próprio, um fidelíssimo *remake*. Talvez a palavra apropriada seja mais decalque. John Wexley, ao adaptar o argumento de Jacques Viot e os diálogos de Prévert, limitou-se a traduzir do francês para o inglês, acrescentando apenas alguns elementos de pormenor para a adaptação ao contexto cultural norte-americano. Ao invés do casal protagonista ser François e Françoise, em inglês passa a Joe e Jo Ann. Fora isso, quase tudo é o eco absoluto do filme de Carné: o mesmo apartamento (reconstruído ao pormenor), o mesmo tiro por de trás da porta, o mesmo corpo que cai pelas escadas, o mesmo cego que descobre o cadáver, o mesmo urso de peluche sem uma orelha (o mesmo gesto junto ao espelho, com Gabin substituído por Fonda), a mesma visita às oficinas de limpeza com jato de areia, as mesmas flores, o mesmo copo de leite bebido na pausa do trabalho, a mesma história de orfandade, os mesmos postais e a mesma fotografia à *la minute*, as mesmíssimas linhas de diálogo, a mesma rajada de tiros, a mesma porta rebentada, o mesmo roupeiro arrastado, o mesmo discurso à janela sobre a curiosidade mórbida dos transeuntes e dos jornais, o mesmo desmaio na multidão, etc., etc., etc.

É, portanto, compreensível que a RKO quisesse destruir todas as cópias de **Le Jour se lève** que ainda restassem em circulação nos Estados Unidos (o filme havia estrado comercialmente no Verão de 1940) – além de manobra de *marketing* era contraproducente concorrer na mesma pista com o original. Ao contrário de muitos dos *remakes* americanos de filmes franceses que referi anteriormente, onde os cineastas procuraram preservar apenas a estrutura base da trama e, a partir daí, deram aso à sua própria interpretação das possibilidades dramáticas daquele assunto (veja-se o caso dos referidos filmes de Lang, Preminger e Billy Wilder), Litvak – como aliás já tinha feito em sede própria com **L'Équipage** e **The Woman I Love** – limita-se a repetir com obsessão copista o filme de Carné (o que, em certo sentido, pode ser entendido como a mais justa das homenagens ao trabalho do realizador francês, que Litvak terá conhecido durante a sua estadia francesa e cujo trabalho muito apreciava).

Diante de tal réplica, toda e qualquer pequena alteração ganha enorme relevo. A primeira delas, e provavelmente a mais relevante, prende-se com a atualização da personagem de Gabin/Fonda. Entre 1939 e 1947 ocorreu uma guerra que deixou terríveis sequelas em muitos dos jovens recrutados que tiveram a sorte de sobreviver. Na versão de Litvak, Fonda é um veterano da Segunda Guerra que, segundo o uniforme que guarda no armário (outra das pequeníssimas alterações) terá integrado a Sétima Divisão de Cavalaria do Exército Americano (os chamados *Lucky Seventh*, que combateram na frente ocidental entre agosto de 1944 e o armistício). Esta divisão ficou conhecida pela enorme valentia e pela eficácia no campo de batalha. A partir dos poucos elementos que Litvak e Wexley juntam ao histórico da personagem, logo o seu contexto e as suas decisões se transformam significativamente. Onde Gabin era vítima da sua condição social (e Carné via o filme à luz da luta de classes – com os desapossados a virarem-se contra aqueles que detêm o poder, o conhecimento e o dinheiro), Fonda é vítima da sua condição mental. Esse recentramento no stress pós-traumático e nas questões da sanidade antecipa já o filme seguinte do realizador, **The Snake Pit** (1948), sobre as condições e os métodos dos hospitais psiquiátricos americanos no pós-guerra.

Essa inversão de pontos de vista (Carné, social, Litvak, individual) evidencia-se igualmente no modo de filmar de cada um (ainda que Litvak reproduza fielmente várias das soluções de Carné). Em particular, é frequente que Carné filme a janela das águas furtadas onde mora Gabin a partir de fora (num posicionamento de câmara impossível, só permitido a um olho divino), ao passo que Litvak é concentracionário e reduz toda a ação e quase todos os enquadramentos à pequena divisão onde Fonda passa aquelas fatídicas horas. Um exemplo evidente disso encontra-se na antecipação da rajada de tiros, que Carné filma de fora da janela (com Gabin a aproximar-se e a afastar-se da linha dos disparos) e Litvak filma de dentro (como que insinuando que Fonda pode desejar a própria morte).

Ao contrário do filme de Carné, que começa com um cartão onde se explica, de imediato, que iremos ver a história de um assassino (de um homem que matou, e que esse homem – nas circunstâncias adequadas – poderíamos ser nós), o de Litvak arranca com uma citação de Shakespeare, retirada do quarto ato de *Macbeth* (“... the night is long/ That never finds the day”), a que se segue uma sequência de paisagens urbanas com uma narração que explica que a história que iremos ver não se passa em nenhuma cidade específica, mas numa cidade qualquer. Essa abertura é particularmente curiosa porque estabelece – com recursos mínimos – uma dimensão de conto moral que é aqui é dada à partida pelo “Era uma vez...” da narração. Nesse sentido, a introdução da personagem da menina de seis ou sete anos que vive no piso de baixo vem acentuar essa dimensão de fábula.

Embora a estrutura narrativa seja idêntica em **The Long Night** e **Le Jour se lève**, isto é, a ação avança através de três *flashbacks* intercalados com as ações policiais contra o protagonista barricado, o filme de Litvak tem uma particularidade curiosa e bastante improvável: no segundo *flashback* o realizador e o argumentista decidiram incluir um *flashback* dentro do *flashback*, desta feita da personagem de Barbara Bel Geddes. Assim, dentro das memórias de Joe acedemos às memórias de Jo Ann (sem nunca ficar claro que esse acesso se faz através do filtro do primeiro, ou se por via direta, como se nesse instante fosse ela a protagonista do filme). Esta matrioska de memórias pretende apenas uma coisa: desenvolver a natureza da relação de Jo Ann com Maximilian (Vincent Price – que tem muito mais protagonismo que Jules Berry no filme de Carné). Ou seja, tudo aquilo que era dúvida e ambiguidade no desenlace do filme de Carné (será que Françoise se entregou – do ponto de vista carnal, entenda-se – a Valentin?), fica aqui perfeitamente iluminado e esclarecido, para que o espectador americano se pudesse tranquilizar sobre a pureza da jovem.

Nesse sentido, Litvak é muito mais pudico (recorde-se, em **Le Jour**, a cena dos beijos em cima do fardo de palha, na estufa, e compare-se com a mesma sequência junto ao cartaz publicitário em **The Long Night**). Mas é-o em consonância com as limitações impostas pelo código Hays, que restringiam a representação e a abordagem de certos assuntos, em particular os de cariz sexual. Recorde-se, por exemplo, um dos primeiros filmes americanos de Litvak, **The Amazing Dr. Clitterhouse** (1938), e repare-se como aí, apesar de o código já vigorar (mas ainda sem a expressão que viria a assumir durante e após a Guerra), tudo é perverso e sugestivo. Foi justamente para aceder às imposições morais do código Hays que o final de Carné/Prévert foi alterado na versão americana. A morte de Gabin (o suicídio, na verdade), coincidindo com o troar do relógio despertador que impunha mais um jorna na fábrica era, além de desesperada, tocada por um niilismo cruel sobre a imobilidade social e a exploração do trabalho. Na versão de Litvak/Wexley o protagonista é salvo pelo amor de duas mulheres (!) e pela fé no sistema de justiça – o que é ingénuo, mas consentâneo com a dimensão de fábula. E talvez aí se encontre o grande achado de Litvak, o momento em que a sua fina ironia transparece (e a crítica às limitações do código Hays se insinua). É que no clímax final todas as personagens estão lavadas em lágrimas, mas fica por saber se estas são genuínas ou resultado do gás lacrimogénio lançado pelos polícias.