

MERRILY WE GO TO HELL / 1932
QUANDO A MULHER SE OPÕE

um filme de **DOROTHY ARZNER**

Realização: Dorothy Arzner *Argumento:* Edwin Justus Mayer, a partir do conto de Cleo Lucas I, Jerry, Take Thee, Joan (circa 1931) *Fotografia:* David Abel *Som:* Harry D. Mills *Montagem:* Jane Loring *Música:* Rudolph G. Kop, John Leipold (não creditados) *Assistente de realização:* Charles Barton *Interpretação:* Sylvia Sidney (Joan Prentice), Fredric March (Jerry Corbett), Adrienne Allen (Claire Hempstead), Richard 'Skeets' Gallagher (Buck), George Irving (Mr. Prentice), Esther Howard (Vi), Florence Britton (Charcie), Charles Coleman (Richard Damery), Cary Grant (Charlie Baxter), Kent Taylor (Gregory 'Greg' Bolslavsky), etc.

Produção: Paramount Pictures (Estados Unidos, 1932) *Cópia:* Park Circus (Universal), DCP, preto-e-branco, legendada electronicamente em português, 83 minutos *Estreia mundial:* 10 de Junho de 1932, nos EUA *Estreia comercial em Portugal:* 25 de Junho de 1934 *Primeiras apresentações na Cinemateca:* 21 de Dezembro de 2019 ("Double Bill", com LES AMOUREUX SONT SEULS AU MONDE de Henri Decoin); 6 de Dezembro de 2022 ("O Cinema Clássico de Dorothy Arzner").

Na década de 30 do século XX, as águas do cinema americano separam-se no momento em que o Código Hays entra em vigor, introduzindo a pauta da moral e dos bons costumes. Há uma Hollywood pré e pós-Código, o que é quase sempre muito visível nos filmes, descobrindo-se quase sempre com muito gosto um título pré-Código pouco visto. É o caso de *Merrily We Go to Hell*, cuja intriga assenta nos meandros da história do casamento da jovem personagem milionária de Sylvia Sidney e do jornalista e dramaturgo alcoólico interpretado por Fredric March: Joan e Jerry casam a contragosto do pai dela, que ainda mais a contragosto assiste aos episódios dos capítulos seguintes, contemplando o lado irreprimivelmente boémio de Jerry, a sua adição e a proposta de um casamento moderno com privilégios iguais para marido e mulher. A declaração é de Sidney: "*Gentlemen, I give you the holy state of matrimony, modern style: single lives, twin beds and triple bromides in the morning.*" Tratando de alcoolismo, abuso, casamento, poligamia, gravidez, o filme deu brado pela incorrecção política, mesmo em época pré-Código. À beira da mudança que se verificaria pouco depois, a 2 de Julho de 1934, quatro anos após o anúncio da obrigatoriedade de submissão de produtores e distribuidores aos mandamentos do código de censura em termos de sexo, vícios e violência, é verdade.

"Vamos alegremente para o inferno", diz Jerry quando faz um brinde. Recorrente, como o "Acho que és espantosa!", a réplica deu o título ao filme "infamemente" amenizado pela distribuição portuguesa, tantas vezes pecando pela falta de graça embora desta feita numa opção justificada pelo nome da peça dentro do filme, escrita por Jerry e anunciada no reclame luminoso do skyline nova-iorquino: *When Women Say No*, uma comédia satírica. Joan é uma rapariga desalinhada da tradição quando esta persistia em ser o que era e uma mulher inteligente não se ficava, mas a mulher em contracorrente encontra-se antes de mais no papel desempenhado pela realizadora. Trata-se de um filme de Dorothy Arzner (1897-1979), prolífera e única realizadora no activo em Hollywood entre os anos 1920 e 40: 16 filmes entre 1927 e 1943, uma série deles produções Paramount a acabar justamente em *Merrily We Go to Hell*, e daí em diante tomando as oportunidades de estúdios diversos. A improbabilidade notou-a Katharine Hepburn num telegrama de 1975

que parece vindo de um filme de bons diálogos dos anos 1930 – "*Isn't it wonderful that you've had such a great career, when you had no right to have a career at all?*" Pois.

Hepburn foi uma das atrizes que Dorothy Arzner filmou estreantes (*Christopher Strong*, de 1933, é imediatamente seguinte ao primeiro título da atriz, *A Bill of Divorcement* de George Cukor). Arzner começou a trabalhar em cinema em finais dos anos 10 de 1900, quando as pioneiras Alice Guy-Blaché ou Ida May Park ou Cleo Madison tinham dado cartas assinando filmografias importantes (Guy tem uma filmografia de uns mil títulos a partir de 1896, ou seja, dos primórdios, distinguindo-se pelo relevo de feitos técnicos pioneiros). Na época, Lois Weber estava na Universal, onde realizara filmes tão polémicos como *Hypocrites* (1915), *Where Are My Children?* (1916) ou *The Blot* (1920). Na Paramount, Arzner inicia-se como estenógrafa, argumentista e montadora de inúmeros títulos aqui sinalizados na indicação de *Blood and Sand* (Fred Niblo, 1916), em que especialmente se distingue pela destreza inteligente do ofício. Tem de teimar com o estúdio para poder realizar, o que vem a suceder no ano em que o cinema se torna sonoro, mas em produções mudas: *Fashions for Women*, *Ten Modern Commandments*, *Get Your Man* (1927), *Cocktail* (1928). É no entanto sua a primeira produção sonora do estúdio, *The Wild Party* (1929, com Clara Bow, bisando a vez de *Get Your Man*): *remake* de uma versão muda que a própria Arzner montara anos antes, é um êxito assinalável, abrindo caminho a *Anybody's Woman*, *Honor Among Lovers*, *Working Girls* (1930/31).

O elenco de títulos é anterior à saída da Paramount, concretizada após *Merrily We Go to Hell*, de onde Dorothy Arzner ruma um percurso independente, realizando filmes para a RKO (*Christopher Strong* e mais tarde *Dance, Girl, Dance*), a United Artists (*Nana*), a Columbia (*Craig's Wife* e por fim *First Comes Courage*), a MGM (*The Bride Wore Red*), até ao afastamento de Hollywood em 1943 (*First Comes Courage*), seis anos antes de Ida Lupino assumir o papel de realizadora e vários conflitos volvidos com Louis B. Mayer. Mas não largou os filmes, assinando pequenos títulos para a Women's Army Corps e, em 1958, anúncios publicitários para a Pepsi-cola, além de ensinar cinema (na Pasadena Playhouse e na UCLA), trabalhar em teatro e na rádio, onde produziu um programa chamado "You Were Meant to Be a Star". O conjunto da obra releva a atenção por questões de género, como hoje se diz e então se traduzia pelo tratamento de temas ligados ao quotidiano das mulheres, o casamento, o adultério ou a maternidade ou a sexualidade, mas também questões de classe, e uma desassomburada perspectiva nem sempre valorizada na complexidade das suas *nuances*. Dos factos consta ainda o de Dorothy Arzner ser a única mulher a trabalhar em Hollywood como realizadora em 1932. "...when (she) had no right to have a career at all."

O ponto, de referência inescapável, não é o exclusivo da sua singularidade. Em 2014, por ocasião de uma retrospectiva Arzner em Espanha, escreveu Quim Casas: "Os seus filmes podiam ter sido discretos ou vulgares e a posterior reivindicação de perspectiva militante (via estudos culturais, a exaltação de um discurso feminista activado por uma realizadora lésbica em Hollywood dos últimos passos do cinema mudo a toda a década de 30) não chegaria para que Arzner merecesse o reconhecimento que começa agora a ter, como não chega que Kathryn Bigelow, Sofia Coppola ou Claire Denis sejam mulheres atrás da câmara para considerarmos que os seus filmes são bons. Se Arzner tem algum mérito é porque alguns dos seus filmes, sobretudo *Merrily We Go to Hell*, *Christopher Strong* (1933), *Craig's Wife* (1936) e *Dance, Girl, Dance* (1940) tratam por tu o cinema, nos registos da comédia sofisticada e do melodrama, que nos mesmos anos dela George Cukor, Mitchell Leisen, Gregory La Cava, Preston Sturges ou Howard Hawks praticaram." É fácil concordar com Casas, que toca em sensíveis pontos e sensíveis filmes. Mas também é claro que a qualidade da obra de Arzner realizadora não se atém aos títulos mais sonantes, por merecido que seja o elogio e por extraordinárias que sejam as personagens e as atrizes que as interpretam sob a direcção da cineasta – Sylvia Sidney, Katharine Hepburn, Billie Burke ou Rosalind Russell. Vale a pena estar atento aos demais, da

explosividade de *Get Your Man* e do furor em *Wild Party*, transbordantes da energia de Clara Bow e reveladores da atenção dada, nestes filmes, à sexualidade feminina, à aproximação ao “filme de guerra” em *First Comes Courage*, protagonizado pela admirável personagem de Merle Oberon espécie de parente afastada do Rick de Humphrey Bogart em *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), filme que para sempre teremos ambientado numa Marrocos de estúdio em escala para uma Lisboa supostamente neutral e Paris como refúgio de fantasia.

Então, *Merrily We Go to Hell*. Sylvia Sidney faz par com Fredric March – e quando o desafia nas festas dançantes do torpor do champanhe e dos cocktails tem novos galãs ao seu lado, como Cary Grant, muito novo e muito playboy de uma única cena alguns filmes antes de Mae West o declarar uma descoberta sua em *She Done Him Wrong* (1933) posto que antes só o vira fazer “testes com umas *starlets*”. Regista-se pela curiosidade da aparição de Cary Grant, mais que um plano, mais do que duas falas. Acontece já na parte final do filme, quando o casal Sidney/March rodopia de festa em festa e de par em par, no caso de Joan para fazer face ao fraquinho de Jerry pela loura Claire, uma paixão antiga que entra na vida deles quando a peça entra em campo e, ela, atriz, é chamada à cena. Claire ocupa o palco na primeira sequência tornando Joan espectadora da sua relação com o marido dela. Basta que se sente no sofá do escritório ao lado do dito com a intimidade do mundo para comentar o lugar da sua personagem na peça escrita por ele com a história dos dois em mente. “Quando as mulheres dizem não.” Numa cena mais inicial, o monólogo de Jerry com a fotografia de Claire que tem pregada na parede da casa de solteiro mostra a mágoa dele, associável à desolação emocional em que o encontramos no começo do filme.

O primeiro plano de *Merrily We Go to Hell* é de Jerry, cheio de graça etílica, a titubear em grande plano atrás de uma mão-cheia de garrafas vazias, tal e qual um filme de Hong Sang-soo no século XXI (não faltando, a essa sequência século XX, um zoom de Arzner). No terraço da casa da festa em que Jerry conhece Joan, e em que pela primeira vez lhe atira o “*I think you’re swell!*”, a primeira noite do filme parece benigna alcoolicamente falando, apontando para a graça e não para a desgraça dos copos mesmo se, num plano, Joan surge totalmente desfocada aos olhos de Jerry que já não se recorda que instantes antes combinou um encontro para o dia seguinte. “*Ginger and bread*”, uma e outra coisa ditam o casamento de ambos, depois dos beijos com buzinadelas no automóvel fustigado pela chuva. Carregando as suas razões, Jerry alivia-as nas noites que contrapõe aos dias na redacção do jornal, sendo que cedo se percebe que o alívio é um afogamento. A bebida põe-no *knock out*, enrolado em posição fetal no banco de trás de um automóvel quando falha a festa do próprio noivado, por exemplo. Ou quando antes desmancha a compostura no bar do costume com os amigos do costume (um homem e uma mulher e que não são um casal, também é curioso), deixando a sobriedade calar-se depois de exprimir que não tem provavelmente direito de pôr uma “rapariga espantosa” no papel de sua mulher legítima, mostrando que sabe como sabe ser um traste. Ou quando falha o abraço da mulher nos bastidores do palco em noite de estreia, embriagado a ponto de perder a consciência no fim da noite.

Sylvia Sidney mostra-lhe como é, nessa noite em que ele chama Claire a Joan, desencadeando a reacção enérgica mas inesperada da mulher. Aparece-lhe ela com os copos, e se só vemos uma graciosidade trôpega, ela pretende que ele veja outra coisa – “Só queria mostrar-te como és quando estás bêbedo.” Ele tenta brindar, “*merrily we go to hell*”, e ela abre-lhe a porta que ele vai pedindo que ela tranque como se fosse boa ideia ser agarrado para não correr. “*Merrily you go to your girlfriend.*” O resto da noite fica em eclipse. Vem então a proposta da paridade dos privilégios e a dança e contradança que a eferescência de um casamento moderno não impede de acabar mal. Mas apesar de tudo, mesmo pré-Código e progressista, Hollywood sempre foi Hollywood e pagando o preço de uma tragédia, a recuperação faz-se à distância e a (re)união faz-se por amor (não à boleia de um Rolls Royce). Na última fala dos inspirados diálogos – em que

se ouve alguém dizer que “este país precisa de menos ventilação e mais fumo” e em que Jerry também verbaliza que um murro no nariz leva menos tempo a sarar do que um coração destroçado, Joan reconcilia-se com uma sincera mas não necessariamente auspiciosa tirada. “Oh Jerry, my baby, my baby.”

É uma mulher que acaba de perder um filho, depois de meses de uma gravidez solitária em casa do pai que nunca lhe falhou, imune às cartas e aos ramos de flores que o marido por fim abandonado tenta enviar como declarações tardias de amor. O “happy end” assenta numa tragédia à maneira implausível de Hollywood, o que faz e não faz sentido. Há a notar é como o filme, abordando o alcoolismo na recta final da Lei Seca, e seguindo a história de um relacionamento entre duas pessoas em estados emocionais não correspondentes compõe um retrato reflexivo de um desvario e do casamento como um lugar sombrio, tecla em que outros filmes de Arzner baterão sem clemência e sem ligeireza. Aqui, a sequência do casamento é particularmente esclarecedora, na graça/desgraça do saca-rolhas a fazer de aliança ou na coreografia fúnebre da cerimónia religiosa, mas sobretudo nos campos e contracampos em que cada um dos noivos faz as suas promessas, para não falar do apontamento das pernas tremelicantes do amigo que ampara as noitadas de Jerry.

As pernas são aliás filmadas como um elemento corporal de grande expressividade em *Merrily We Go to Hell*, em que há tantos planos de movimentos dançantes a rasar o solo: é por não conseguir caminhar com firmeza no chão encerado da mansão do pai de Joan que Jerry a faz rir de novo, depois das gargalhadas que a levam a apaixonar-se por ele no terraço do arranha-céus, mostrando, por outro lado, a diferença social dos mundos que habitam e logo fazendo vacilar o horizonte de entendimento a que os dois resistem, da mesma maneira que ela resiste a perceber o que significa decepção atrás de decepção. Mas enfim, Fredric March – que já tanto se transfigurara no *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde* de Mamoulian (1931) no mesmo ano em que Sylvia Sidney, ainda a começar, filmara com Mamoulian e Sternberg – é de facto irresistível nessa primeira cena nocturna e lunar, como Dorothy Arzner bem sabia, ela que com ele filmou quatro vezes, mais do que com qualquer das suas atrizes. Todos espantosos.

Maria João Madeira