

## BLUES IN THE NIGHT / 1941

Um filme de ANATOLE LITVAK

*Realização:* Anatole Litvak / *Argumento:* Robert Rossen, a partir de uma peça de teatro “Hot Nocturne”, de Edwin Gilbert (com a participação de Elia Kazan) / *Direção de Fotografia:* Ernest Haller / *Música original:* Heinz Roemheld / *Canções:* “Blues in the Night” (William Gillespie), “This Time the Dream’s On Me” (Priscilla Lane), “Hang on to Your Lids, Kids” (Priscilla Lane), “Says Who, Says You, Says I” (Mabel Todd), “Wait Till It Happens to You” (Betty Field) / *Direção musical:* Leo F. Forbstein / *Montagem:* Owen Marks (sequências: Don Siegel) / *Direção de arte:* Mas Parker / *Guarda-roupa:* Damon Giffard / *Maquilhagem:* Perc Westmore / *Som:* Everett Alton Brown / *Interpretação:* Richard Whorf (Jigger Pine), Priscilla Lane (Ginger “Character” Powell), Lloyd Nolan (Del Davis), Betty Field (Kay Grant), Jack Carson (Leo Powell), Elia Kazan (Nickie Haroyen), Wallace Ford (Brad Ames), Howard Da Silva (Sam Paryas), Peter Whitney (Pete Bossett), Billy Halop (Peppi), George Lloyd (Joe), Charles C. Wilson (Barney), William Gillespie (cantor na prisão), Matt McHugh (bêbado), Ernest Whitman (prisoneiro negro), Napoleon Simpson (prisoneiro negro), Dudley Dickerson (prisoneiro negro), Anthony Warde (guarda-costas), Sol Gorss (guarda-costas), etc.

*Produção:* Warner Bros. (EUA, 1941) / *Produtor Executivo:* Hal B. Wallis / *Produtor associado:* Henry Blanke / *Cópia:* em DCP (suporte original em 35mm), preto e branco, versão original em inglês, legendas eletrônicas em português / *Duração:* 88 minutos / *Estreia comercial:* 15 de novembro de 1941, EUA / *Inédito comercialmente em Portugal* / *Primeira exibição na Cinemateca.*

**NOTA:** A presente cópia corresponde à digitalização de uma cópia positiva em 35mm, sem qualquer intervenção digital relevante. Daí que todas as marcas de uso da cópia analógica se mantêm neste novo suporte, incluindo os riscos e os vários saltos de imagem e som.

**A sessão de dia 5 é apresentada por Ehsan Khoshbakht.**

---

No contexto da obra de Anatole Litvak, **Blues in the Night** integra-se no conjunto de filmes escorregados que o realizador realizou, entre o final da década de 1930 e o fim da II-Guerra, para a Warner. Refiro-me ao conjunto de “veículos” de estrelas da companhia como **The Amazing Dr. Clitterhouse** (com Edward G. Robinson) ou **Castle on the Hudson** (com John Garfield), onde uma certa correção de série B era atravessada pelo gosto *pulp do noir*, cruzado com os vários outros géneros: onde **Clitterhouse** era filme de assaltos, filme de médico louco e filme de tribunal, agora **Blues in the Night** é musical, melodrama, e também filme de *gangsters* (antecipando, em certa medida, essa obra-prima esquecida de Raoul Walsh, **The Man I Love**). Litvak especializou-se nesta espécie de subprodutos derivativos que colavam uma série de modelos e situações narrativas, saltitando alegre e desprezenciosamente pelas variações dos vários géneros. Um sub-meta-género a que se poderia chamar, em sentido próprio, *sui generis*. Há, de facto, algo particularmente *singular* neste **Blues in the Night**, singularidade essa que resulta da sua conjugação frenética de tonalidades – mas já lá irei. Antes disso, há que notar a dimensão “fundadora” deste filme, isto é, o modo como é possível traçar o percurso de uma série de futuros cineastas a partir da equipa “técnico-artística” de **Blues in the Night**.

Um ano antes, em 1940, Anatole Litvak havia realizado, de novo para a Warner, **City for Conquest** (exibido ontem, e que repete no próximo dia 10), um veículo para a estrela do estúdio, James Cagney, na forma de um melodrama (de ascensão e queda) sobre um pugilista votado à desgraça (que integrava o popular subgénero do “filme de pugilismo” desses anos, tendo sido produzido quase em simultâneo com **Golden Boy**, que Mamoulian havia realizado para a Columbia). Esse filme, como lembrou bem Manuel Cintra Ferreira, na sua ‘folha’, era menos uma réplica do filme de Mamoulian e mais uma adaptação fiel da peça *Golden Boy*, de Clifford Odets, segundo aquilo que havia sido a encenação do Group Theatre. A “caução” (palavra de Cintra Ferreira) teatral surgia no filme de Litvak através da escolha, para um dos papéis secundários, de um dos nomes mais sonantes dessa companhia de teatro, o jovem Elia Kazan. Pois bem, terá sido a partir dessa experiência que, pouco depois, Kazan voltaria ao encontro da Warner, de novo sob a direção de Litvak.

O jovem ator havia adquirido os direitos de uma peça de teatro de Edwin Gilbert, intitulada *Hot Nocturne*. A intenção era trabalhar o texto e adaptá-lo à Broadway, no entanto, diante das dificuldades de tal projeto, Kazan vendeu os direitos à Warner. Como explicou o futuro realizador, na entrada do seu diário com a data de 25 de dezembro (!) de 1940 (diário esse que viria a ser publicado, em segmentos, no fundamental *Kazan on Directing*): “Cometi uma série de erros muito graves em relação a *Hot Nocturne*. Nunca devia ter iniciado a produção de uma peça (por exemplo, oferecê-la a apoiantes, a outros profissionais do teatro, etc.) sem estar

convencido de que está na melhor forma possível. E também, a menos que esteja realmente convencido [da sua qualidade]. Se eu não estiver convencido é porque algo está errado. E devo continuar a trabalhá-la até que tudo fique bem. Isto é o que se chama Integridade Profissional. Esta peça não estava em condições de ser produzida há três meses, quando a comecei a vender. Até evitei pensar em certos elementos embaraçosos. Nunca se deve patrocinar uma peça que nos envergonhe, seja de que maneira for. Devemos corrigir os pontos que estão manifestamente errados. Isso pode ser feito. Está a ser feito agora com o *Hot Nocturne*. (...) Estou agora a trabalhar no *Hot Nocturne*, algo que deveria ter feito há meses. É indesculpável. Há razões, etc.; elas não são válidas aqui. Nunca se pode trabalhar verdadeiramente de forma criativa enquanto não se acabar completamente a peça que se vai dirigir! (...) Vendam-na completamente a vocês próprios antes de começarem a vendê-la aos outros.”

Como se depreende desta passagem, a primeira versão da peça era manifestamente insuficiente (pelo menos aos olhos de Kazan), e precisamente por isso, a Warner viria a entregar a adaptação para cinema a outro jovem-futuro-cineasta, Robert Rossen – aliás, **Blues in the Night** conta ainda com uma outra jovem promessa, Don Siegel, responsável das *montage sequences* (e que *montagem sequences*!), trabalho que assumiria nesse início de década de 1940, em filmes como **The Roaring Twenties**, **They Drive by Night**, **Meet John Doe**, **Casablanca**, entre muitos outros. Kazan aceitou que o seu nome não fosse creditado como argumentista, recebendo em contrapartida o papel de Nickie Haroyen, o jovem saxofonista que abandona o curso de direito para se tornar músico de *blues*. Justamente, Litvak começa o filme com um grande plano de Kazan/Nickie, como que recebendo o filme das suas mãos. Pois bem, segundo Robert Cornfield, o responsável pela seleção e comentários de *Kazan on Directing*, “Kazan concluiu da experiência [da rodagem de **Blues in the Night**] que, ‘É certinho que consigo realizar melhor que o Anatole Litvak [*I sure as hell can direct better than Anatole Litvak*]’.” E, como é sabido, o jovem ator e encenador estreiar-se-ia como realizador (para a 20th Century Fox) com **A Tree Grows in Brooklyn**, três anos depois.

De facto, a abertura de **Blues in the Night**, com Kazan ao telefone a falar com a mãe, marca desde logo o tom e a candência deste filme-metrónomo que não pára um instante, seguindo sempre o compasso veloz dos diálogos cuspidos a duzentos à hora e das canções ritmadas do *jazz*. Há um lado febril – muito *late thirties*, a fazer lembrar as *screwballs* tresloucadas de Hawks – que atravessa todo o filme e que Litvak consegue sustentar de forma surpreendente (para isso muito ajudam as sequências de montagem de Siegel, em particular a sequência de sonho/pesadelo que é um pequeno tratado de expressionismo *noir*). Tudo é tão rápido e tão despachado que a ação é composta por uma sucessão de sequências interrompidas por enormes elipses, que tudo explicam sem nada dizerem. Tanto assim é que, por exemplo, a morte de um recém-nascido é reduzida a uma tirada curta no meio de uma conversa sobre outros assuntos muito mais importantes (como o prazer de tocar piano...). A rapidez – algo doentia (a personagem principal interpretada Richard Whorf, o pianista Jigger Pine, é diagnosticada como maníaco-depressivo) – de todo o filme carrega o ímpeto de uma promessa mui americana de que com esforço e persistência *you can make it anywhere*. Essa promessa é bastante bem identificada, logo no início do filme, com a passagem sobre a *jazz band* como uma unidade, “não é uma banda, é uma unidade. É um tipo multiplicado por cinco. É uma unidade que respira ao mesmo ritmo. (...) É como uma mão numa luva, cinco dedos, cada qual bem encaixado e ajustado”. Tudo isto para tocar “os verdadeiros *blues*, aqueles nascem das pessoas, das pessoas verdadeiras, das suas esperanças e dos seus sonhos, daquilo que têm, e daquilo que desejam, todos os EUA num coro só...” A banda é, portanto (e de forma explícita a partir desse monólogo), metáfora da sociedade (ou melhor, sinédoque). E, como tal, nela se revêm os conflitos, as diferenças, a cooperação, o dissenso e a harmonia desse todo chamado América.

Mas que América? Trata-se de um quinteto especializado no “*blues* de New Orleans” composto por jovens caucasianos. Eis o paradoxo de “América” e da “Imagem da América” que o cinema construiu. É certo que, a certa altura, se lhes junta uma mulher (que é facilmente substituível) e é certo também que Litvak e companhia fazem questão de prestar homenagem aos homens negros que inventaram o *blues*. A sequência da prisão, e o facto desta acontecer na prisão é bastante significativo (uma prisão para a qual os homens brancos vão em passeio – a mãe de Nickie vai pagar-lhes a fiança dentro de poucas horas – e os homens negros passam as noites e os dias), é talvez uma das mais tocantes de todo o filme. A figura e a voz de William Gillespie, entre as grades, naquele *travelling* ligeiro que nos leva de encontro ao seu rosto sofrido, esse momento é de levar às lágrimas.

Ricardo Vieira Lisboa