

NIGHT AND DAY / 1946 Fantasias Douradas

Realização: Michael Curtiz / **Argumento:** Charles Hoffman, Leo Townsend e William Bowers / **Adaptação:** Jack Moffitt, baseado na carreira e nas canções de Cole Porter (1891-1964) / **Direção Artística:** John Hughes / **Direção Musical:** Leo F. Forbstein / **Arranjos Orquestrais:** Ray Heindorf. / **Fotografia:** Peverell Marley e William V. Skall / **Direção Técnica do Tecnicolor:** Natalie Kalmus / **Numeros Musicais Orquestrado e Dirigidos:** Ray Heindorf / **Coreografia:** LeRoy Prinz / **Música Adicional:** Max Steiner / **Arranjos Vocais:** Dudley Chambers / **Cenários:** Armor Marlowe / **Efeitos Especiais:** Robert Burks / **Montagem:** David Weisbart / **Som:** Everett A. Brown e David Forrest / **Canções:** "In the Still of the Night", "Old-Fashioned Garden", "Let's Do It", "You Do Something to Me", "Miss Otis Regrets", "What Is This Thing Called Love?", "I've Got You Under My Skin", "Just One of Those Things", "You're the Top", "I Get a Kick Out of You", "Easy to Love", "My Heart Belongs to Daddy", "Begin the Beguine", "Night, and Day" de Cole Porter. / **Intérpretes:** Cary Grant (Cole Porter), Alexis. Smith (Linda Lee Porter), Monty Woolley (Monty Woolley), Ginny Simms (Carole Hill), Jane Wyman (Gracie Harris), Eve Arden (Gabrielle), Victor Francen (Anatole Giror.) Alan Hale (Leon Dowling), Dorothy Malone (Nancy), Tom D'Andrea (Bernie), Selena Royle (Kate Porter), Donald Woods (Ward Blackburn), Henry. Stephenson (Omer Cole) Paul Cavanagh (Bart McClelland), Sig Rumann (Willowsky), Carlor Ramirz (cantor) Milada Mladova, George Zoritch, Adam e Jayne DeGatano (bailarinos).

Produção: Arthur Schwartz para a Warber Bros. / Cópia em 35 mm, colorido, Versão original, com legendagem electrónica em português, / **Duração:** 128 minutos. / Estreia em Portugal: a 15 de Março de 1948 no Cinema Tivoli.

Night and Day deve ter sido um filme assaz ingrato para toda a gente que nele se meteu. Senão vejamos, nem os espectadores podem ficar contentes com o gato por lebre que é esta "biografia" de Cole Porter, nem Michael Curtiz pode eximir-se ao insucesso deste "biopic", sendo amarga a comparação com o soberbo **Yankee Doodle Dandy**, a sua estreia no sub-género, nem tão pouco Cary Grant se pode dar por satisfeito com a sua criação do personagem, ainda para mais depois de ter sido o próprio Porter a recomendá-lo para o papel. Nada pode ilustrar melhor esse clima de fracasso do que o modo como Cary Grant se despediu de Curtiz: "Mike, agora que o último plano do filme já está nas latas, quero que você saiba que se eu alguma vez for suficientemente idiota para voltar a trabalhar consigo é porque fiquei arruinado ou porque perdi o juízo".

Sei bem que não estou a ser nada animador para quem venha ver o filme e tenha o hábito de ler a folha antes da sessão, mas adiante me penitenciarei metendo alguma água (não muita) na fervura. (Ao invés, o espectador que ler a "folha" depois da sessão, talvez ache que o parágrafo anterior peca por demasiado afável...).

Todavia, a dramatização da vida de Porter levantava problemas específicos. Em primeiro lugar, Porter estava vivo, não se dispondo de um elemento tão forte como o que animava toda a dramaturgia de **Rhapsody in Blue**, a saber, o da morte precoce do criador genial. Em segundo lugar, Porter não só estava vivo, como também estava no auge da sua carreira, o que deitava por terra a hipótese de repetição de uma estrutura semelhante à da biografia de Cohan. Em terceiro lugar, a "verdade histórica" da vida de Porter estava acima de tudo o que Hollywood (estou a pensar no código nefando e na sensibilidade "média" dos espectadores

americanos) poderia mostrar. De facto, Porter era reconhecidamente homossexual, "active and happy" segundo fontes fidedignas, mau grado o seu casamento de conveniências. A Warner conhecia o seu mercado e, apesar da tentação que possa ter sentido para explorar o que então seriam revelações chocantes, afastou liminarmente a hipótese de insinuar sequer a existência de tendências homossexuais ou bissexuais nos personagens de **Night and Day**.

Não só não há a menor insinuação – pelo menos eu não percebi nenhuma – como a estrutura de **Night and Day** se baseia em dois processos extremamente convencionais: a história da busca do sucesso e os característicos meandros do "lost-and-found-love". E só à força de muita especulação se conseguiria ver no conflito entre Porter e Linda (fundado no "amo-te, mas estou cheio de trabalho" que define a atitude dele) uma referência a perversas incompatibilidades: pelo contrário esse conflito, como o conflito que opõe Porter ao avô, assenta na tensão entre a família e o teatro, tensão cujas causas e resolução dramática é diferente em cada caso. No conflito com o avô sublinha-se o arcaísmo dos preconceitos do ancião e o drama resolve-se a favor de Porter. No conflito com Linda, a sua mulher, a invasão da privacidade provocada por Porter (compare-se o Natal com a família, no início, com os ensaios em sua casa, depois do casamento) funciona contra o compositor que tem então, do ponto de vista dramático, o seu "pico" negativo, tudo se recompondo com o recurso ao processo convencional de argumento, já mencionado, o "lost-and-found-love".

A escassez de material dramático para a ficcionalização do "biopic" de Porter – ou a "impossibilidade" de utilizar o que de facto existia – fez com que **Night and Day** se baseasse mais na **carreira** do que na vida de de Porter. A crítica da época, que recebeu o filme com bastantes reservas (salvo o inefável "Variety" que logo previu o inevitável êxito de Box-office), assinalou o facto e, em vários comentários se ressalva queo que se considerou ser uma óptima utilização da música de Porter. Cito como exemplo o que, no "The Commonwell", escreve Philip T. Hartung: "Em **Night and Day**, a música de Porter irrompe maravilhosamente. É um prazer voltar a ouvir números como "What Is This Called Love?", "I've Got You Under My Skin", "Begin the Beguine", "I Get a Kick Out of You". Mas estas belas canções parecem pregadas a martelo na história sem drama."

Não havia drama, mas havia cor, luxo, e belos "production numbers": o número azul que é "I've Got You Under My Skin" feito para Ginny Simms; o cenário esquimó e o "strip" de Mary Martin em "My Heart Belongs to Daddy"; o "ensaio" de "I Get a Kick Out of You"; o cenário tropicalista (as bananeiras e os cestos de fruta trazem o cheiro da Carmen Miranda de **Gang's All There**) de "Beguine the Beguine", com uma das coreografias mais espectaculares, a que nem sequer falta o registo de Carlos Ramirez (cf. "folha" de João Bénard sobre **Bathing Beauty**).

Tudo estava programado para uma produção típica do "studio system", mas de repente houve qualquer coisa que não funcionou. Foi Cary Grant. Não se podia pedir a Cary Grant que fosse Cole Porter. Era colocar um espartilho inaceitável num actor insuperável no "underacting", insuperável na ambiguidade (basta lembrar o seu filme seguinte, o **Notorious** de Hitchcock), e ninguém no seu juízo se lembraria de pedir a Grant que se encaixasse mimeticamente no Cole Porter real (à imagem do que James Cagney fez para representar George Cohan em **Yankee Doodle Dandy**) Cary Grant seria sempre Cary Grant: competia a Curtiz utilizar isso a seu favor. Como fizeram Hitchcock, Hawks, Cukor, McCarey, Kanin, entre outros. No meio de tudo isto só Alexis Smith (Linda) parece ter tirado prazer da representação de Grant. Ela confessa que na primeira cena em que ele a beijou, se esqueceu do texto que tinha de dizer e que, quando ele lhe dizia, "Amo-te", ela se esquecia que estava a representar.

Também eu, ao vê-lo representar, me esqueço que ele "É" Cole Porter e só o vejo como Cary Grant. Por isso é que acho insuportável terem-no obrigado a fazer a cena em que as gotas de chuva o inspiram a compôr o "Night and Day"...