

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
INADJECTIVÁVEL
20 de fevereiro de 2023

GENTLEMAN'S AGREEMENT / 1947

(*A Luz é Para Todos*)

um filme de Elia Kazan

Realização: Elia Kazan / **Argumento:** Moss Hart, baseado num romance de Laura Z. Hobson / **Fotografia:** Arthur Miller / **Direcção Artística:** Lyle Wheeler e Mark-Lee Kirk / **Décors:** Thomas Little e Paul S. Fox / **Guarda-Roupa:** Key Nelson / **Música:** Alfred Newman / **Montagem:** Harman Jones / **Interpretação:** Gregory Peck (Phil Green), Dorothy McGuire (Kathy), John Garfield (Dave Goldman), Celeste Holm (Anne), Anne Revere (Mrs Green), Dean Stockwell (Tommy Green), June Havoc (Miss Wales), Albert Dekker (John Minify), Jane Wyatt (Jane), Nicholas Joy (Dr. Craigie), Sam Jaffe (Professor Liebermann), Roy Roberts (Mr. Calkins), Harold Vernilyea (Jordan), etc.

Produção: Darryl F. Zanuck para a 20th Century Fox / **Distribuição:** 20th Century Fox / **Cópia:** 35mm, preto e branco, com legendas em espanhol e legendagem eletrónica em português, 118 minutos / **Estreia Mundial:** 11 de Março de 1947 / **Estreia em Portugal:** Cinema Tivoli, a 16 de Maio de 1949 / **Reposição Comercial:** Cinema Alvalade, a 1 de Agosto de 1969.

"To me the words 'No Exit' are the essence of dramaturgy"

ELIA KAZAN

Gentleman's Agreement é um dos mais estranhos casos jamais acontecidos em Hollywood. Normalmente é referido como um dos primeiros filmes - ou o primeiro - a atacar de frente o problema do anti-semitismo na América. O próprio Kazan o acentuou no seu famoso livro-entrevista com Michel Ciment: *"For the first time someone said that America is full of anti-semitism, both conscious and unconscious and among the best and most liberal people (...) It was saying to the audience: 'You are an average American and you are anti-semitic. Anti-semitism is in you'. 'It is better than to say: It is a bunch of freaks that are anti-semitic'"*.

Deve ter sido percebido assim, nesse ano de 47 e talvez ainda hoje, por alguns. Em 48, **Gentleman's Agreement** ganhou o oscar do melhor filme, valeu a Kazan o primeiro dos seus oscars como *best Director* e obteve ainda um terceiro, ganho, com inteira justiça, por essa espantosa Celeste Holm (*best supporting actress*) pela sua criação como Anne. Designados foram também para o "oscar" de melhor actor Gregory Peck, para o de melhor atriz Dorothy McGuire, para o de melhor secundária Anne Revere, para o de melhor argumentista Moss Hart. No total sete nomeações e três oscars e um enorme êxito de bilheteira. Hoje, lembro-me de ter visto ainda não há muito tempo, na televisão, num programa à glória de Hollywood citado como exemplo do cinema ao serviço das mais nobres causas, a célebre sequência em que Gregory Peck vai ao hotel de luxo e não é aceite.

No entanto, quanto mais se vê este filme, mais se pensa - eu pelo menos penso - não na "primeira vez" de Kazan e dum tal êxito para um filme anti-anti-semita, mas na última vez. Limito-me a dar um exemplo que é o discurso final doutra atriz espantosa (todas e todos o são neste filme, até

Gregory Peck) que se chamava Anne Revere. É quando esta lê a passagem do artigo do filho e depois - ela que passou o filme quase a morrer - formula o desejo de viver ainda muito tempo - até ao fim do século - para ver os amanhã's que cantam: um mundo que não será de "cada americano" ou de "cada russo" mas o "*everybody's world*". A lição que ela retira da história - a lição que parece que se quer que nós tiremos da história - é que vem aí (já, já) os tempos da igualdade total e da fraternidade total.

Essa pasmosa sequência tem muitos antecedentes no cinema americano e basta pensar no famoso "discurso" de Jane Darwell nas **Vinhas da Ira** ou em profissões de fé de heróis de Capra. Mas se as palavras são essas, a mise-en-scene não as acompanha em exaltações e menos ainda os cada vez mais divididos protagonistas (repare-se no silêncio de Garfield ao ouvi-la). É que o que rimava certo nos anos 30, ou nos inícios dos anos 40, já não rima aqui, onde sentimos desde o início e crescentemente, que há uma escala desajustada entre o "bom combate" de Gregory Peck e o mundo que o rodeia. E quando hoje sabemos que dois anos depois, muitos dos participantes nesta obra (Kazan, Hart, Garfield, Revere) foram *blacklisted* por McCarthy e tiveram as carreiras arruinadas ou ameaçadas, percebemos esse desajustamento e percebemos que pela última vez o cinema americano pôde exibir uma boa consciência dessas. E não só o cinema americano. Onde, em que arte, em que tempos, em que espaço, se pôde voltar a dizer, depois de 1947, que no fim do século não haveria, parafraseando um terço de S. Paulo, um terço de Lincoln e um terço de Marx, nem russos, nem americanos, nem judeus, nem palestinianos, nem cristãos, nem árabes, mas todos um só em Jesus Cristo ou na sociedade sem classes? Cinquenta e oito anos depois, o *everybody's world*, na era da globalização, parece-me cada vez mais distante quimera, mesmo (ou sobretudo?) para os que vivam até ao fim do Século XXI.

Falei de desajustamento. Não em sentido pejorativo (este é um dos mais admiráveis e complexos filmes da história do cinema) mas no sentido em que o próprio Kazan, apesar das profissões de fé ou por causa delas, o parece intuir ao fazer de Gregory Peck o último dos heróis, e um herói meio vencedor, meio vencido.

Vamos por partes: logo no início do filme, Peck e o filho (Dean Stockwell) surgem esmagados pelo *décor* novaiorquino. De súbito, um imenso *contra-plongée* (neste filme de câmara sóbria e movimentos sóbrios) mostra-nos o gigante Atlas com o mundo às costas. "*That's what grandmother says you're doing*", diz-lhe o filho. Sabe-se como acabou o gigante. Como é que acaba Peck?

Se escreveu e publicou o artigo, para orgulho da mãe, como Kazan fez e estreou o filme, as suas certezas serão tão inabaláveis como foram quando o ideal justiceiro se apoderou dele? Ou aceitou - como parece insinuar o *happy end* em que pela única vez neste filme se ouve música de acompanhamento - o *gentleman's agreement* de que falou Kathy?

Há, pelo menos quatro sequências fulcrais e múltiplos apontamentos que nos dão poderosas razões do lado oposto ao de Peck. Vou às sequências depois aos apontamentos, para puxar a brasa à minha sardinha. Procedendo sem preocupações cronológicas:

- a) A sequência em que Kathy lhe diz (após aquele inadjectivável plano-sequência que o segue pelo corredor) "*You are what you are for the only life you had*" e afirma que preferi-lo cristão e não judeu não é anti-semitismo, mas a mesma coisa do que preferi-lo novo e não velho, saudável e não doente, bonito e não feio. E depois, antes da grande cena, lhe diz que o odeia por a forçar a tomar partido ou seja por a fazer estar contra. E as razões de McGuire encontram eco não em Peck (possuído por um fanatismo de cruzado tanto mais suspeito quando ele é um falso judeu, que pode deixar de o ser) mas no amigo que o não pode: Garfield. Ele - e é o único - sabe que não pode fazer nada, que ninguém pode fazer nada e que a luta de Peck a nada leva. Porque, como aprendeu à sua custa (a história do soldado que morreu) as diferenças existem e são inelutáveis, contrariando, com a sua fortíssima

presença, o otimismo do filme. No fundo - e só isso explica o *happy end* - esta é a história - e cito novamente Kazan - "*of a man who starts to investigate and finds that he is anti-semitic through*". De um lado e doutro, há quem o aceite. E ele só finge-representa - que o não aceita. Veste a pele de judeu, mas por pouco tempo. E não é certamente por acaso que, junto da secretária e quando esta sabe (no fim) Peck repete os ecos do discurso shylockiano, o mais fundo apelo à diferença, alguma vez proferido.

- b) A sequência (dentre todas a minha favorita) em que Celeste Holm se oferece ("*may be*") em casamento a Peck, em vez da frágil Dorothy. Se Peck depois de a ouvir se vai embora - embora ela tenha por si a razão do que diz e a razão do fabuloso enquadramento - é porque não é essa camaradagem que espera, mas o reingresso na norma, que ela o semi-convida, formal e definitivamente, a transgredir para sempre.
- c) A sequência (toda em profundidade de campo) em que Dorothy McGuire mostra a Gregory Peck a magnífica casa em que quer viver com ele. Da soleira da porta, Peck olha aquele espaço e não entra nem sai. Fica no limiar (como no limiar fica no final) entre a sua obsessão de descobrir em tudo e todos o "anti-semitismo" que jaz no fundo de todos nós (e até explicitamente, no fundo dele) e o seu desejo de se harmonizar finalmente com o mundo social a que pertence e donde é.
- d) A sequência entre Garfield e McGuire, com aquele "*Can I?*" dela, de lágrimas nos olhos. "*A different kind of war*"; diz ela e Garfield - o judeu - a responder-lhe "*I didn't say that. You did*".

E porque estão no filme aqueles múltiplos apontamentos de diferença que quase passam imperceptíveis mas são marcantes? Logo no início quando Peck tem a entrevista com o tio de Kathie, alguém o deseja ver também, mas uma secretária austera responde que o patrão não está. Não está para aquele pobre diabo mas está para Peck. E não haverá alguma razão no bêbado que agride Garfield, mas que vimos antes com o seu par, aguardar horas no restaurante de luxo, onde os outros (Garfield incluído) tinham mesa reservada? Ou nos múltiplos secundários que admitem que a palavra judeu acrescenta sempre qualquer coisa a mais ou a menos? Se eu tiver razão, percebe-se porque é que este filme é um filme em síncope, sempre dividido e sem *raccords*. E porque é que em cada plano - com precisão quase milimétrica - os personagens se reflectem e confrontam, cada um levemente diferente do outro, nos amores como nos ódios. Se eu tiver razão, percebe-se porque Kazan foi sempre um cineasta dividido muito antes das histórias das suas "delações". E percebe-se porque é que o filme nos convida para um *agreement*, um *gentleman agreement*. No fundo - e é desse fundo que Kazan tira tudo - a questão do anti-semitismo está aqui como o famoso *macguffin* de Hitchcock. É a aparência para desencadear o oculto. Vou longe de mais? Então substituam anti-semitismo por anti-comunismo ou anti-fascismo. E se tudo seria bem diferente, é porque tudo é igual. Em **Gentleman's Agreement** acabam as certezas de Hollywood e começam as dúvidas. A imensa cisão. Sem saída.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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