

THE LAST HURRAH / 1958

(O Último Hurrah)

um filme de John Ford

Realização: John Ford / **Argumento:** Frank Nugent, baseado no romance homónimo de Edwin O'Conner / **Fotografia:** Charles Lawton Jr / **Direcção Artística:** Robert Peterson / **Décors:** William Kiernan / **Montagem:** Jack Murray / **Interpretação:** Spencer Tracy (Frank Skeffington), Jeffrey Hunter (Adam Caulfield), Dianne Foster (Meave Caulfield), Pat O'Brien (John Gorman), Basil Rathbone (Norman Cass), John Carradine (Amos Force), Donald Crisp (o Cardeal) James Gleason (Luke Gillen) Anna Lee (Gert Minihan), Edward Brophy (Ditto Boland), Willis Bouchee (Roger Sugrue), Basil Ruysdael (o Bispo), Ricardo Cortez (Sam Weinberg), Frenk McHugh (Festus Garvey), Jane Darwell (Delia Boyland), Frank Albertson (Jack Mengen), Charles FitzSimmons (Kevin McCluskey), Carleton Young (Mr. Winslow), Edmund Lowe (Johnny Byrne), Ken Curtis (o Padre Killian), O. Z. Whitehead (o filho de Norman Cass), William Forrest (o médico), Arthur Walsh (Frank Skeffington Jr), etc..

Produção: John Ford para a Columbia / **Cópia:** 35mm, preto e branco, legendada em espanhol com legendas eletrónicas em português, 120 minutos / **Estreia Mundial:** 17 de Novembro de 1958 / **Estreia em Portugal:** 21 de Julho de 1959, no S. Luiz.

Vi este filme, pela primeira vez, em Janeiro de 1984, por ocasião da "nossa" grande "integral" Ford. Pareceu-me, então, comparativamente menor, sobretudo quando os termos de comparação mais próximos eram os filmes imediatamente anteriores chamados **The Searchers** e **The Wings of Eagles**. Fui sensível ao pessimismo e amargura desta obra mas faltou-me o lado exaltante. Pareceu-me um filme espesso, um filme baço. Escrevi um texto aonde se reflectia o desapontamento, a frustração.

Quando o revi, dias depois, em sessão pública na Gulbenkian, reparei melhor na maestria formal, mas continuei a sentir alguma resistência. À saída, encontrei João César Monteiro que também não conhecia o filme mas, ao contrário de mim, se rendera incondicionalmente. *"Se este não é o melhor Ford, anda lá muito perto"* disse-me. E acrescentou esta frase iluminadora: *"Este filme está para a obra do Ford como a **Gertrud** para a obra do Dreyer"*.

Fiquei a teimar na minha, mas a comparação atingiu-me em cheio. E, à terceira visão, poucos dias depois, dei-lhe razão a 100%. O que me fizera tropeçar (cá se fazem cá se pagam) foi o que fez tropeçar tantos à primeira visão de **Gertrud**. Reconheciam-se os temas de Dreyer mas não se reconheciam as formas, ou melhor o despojamento formal do filme - a sua geométrica nudez - pareciam apagar o autor face ao texto e às personagens. E, em vez de sermos conduzidos a uma redenção (como em **Dies Irae** ou em **Ordet**) era a ausência do amor (o imerso *off* do filme) que fazia ressaltar não o triunfo dele, mas a sua onnipresença. Era pelo amor que **Gertrud** renunciava ao amor. *Amor omnia*.

The Last Hurrah confronta-nos com idêntica nudez (ou idêntico vazio) para atingir idêntica plenitude. Como **Gertrud**, é um filme dissonante, porque o cinema de Ford o começava a ser e porque os valores de Ford, à época do filme, também o eram.

Veze sem conta, e a propósito de outros filmes, me referi à consonância essencial de Ford com os valores da sociedade que representou e usei, como termo comparativo, a pintura holandesa. Foi

verdade nos anos 30, foi verdade nos anos 40, prolongou-se até **The Sun Shines Bright** (1953). Mas, a partir dos meados dos anos 50 (em consonância com a crise da sociedade americana, mas isso é outra conversa) deixou de o ser. Com **The Long Gray Line**, introspectivíssimo filme, presidido pela sombra do General Eisenhower, Ford tornou-se progressivamente mais pessimista, perdidas muitas das suas crenças na bondade "natural" do ser humano. Quando John Wayne pega ao colo em Natalie Wood e descobre, na carne, o seu desacerto (**The Searchers**) introduz-se uma fissura, um "buraco", no credo fordiano que nunca mais se voltará a soldar (e talvez não seja por acaso que essa sequência capital tem lugar numa fissura e numa gruta). Em **The Wings of Eagles**, de certo modo um *film on film*, essa cisão é ainda mais evidente, com a mutilação do protagonista como imagem visível do seu desacerto.

Em **The Last Hurrah**, até a exaltação épica desaparece. A realidade - numa visão da cidade em que esta, no fim, quase ganha contornos "metropolitanos" - já não contém nem pode conter um personagem como Spencer Tracy. Aquele mundo - mundo da televisão, do falso, da imagem contida noutra imagem - nada pode já reflectir do mundo onde o protagonista triunfara durante vinte anos.

A Lord Killanin, a propósito dos filmes ingleses dos mesmos finais dos anos 50 (**The Rising of the Moon**, **Gideon of Scotland Yard**) Ford escreveu: *"Today show biz is show biz ... theatre ... carnival ... ballet ... circus ... radio ... movies ... TV and so on down the list. You think it's kidding. I think it's tragic and poignant"*. Trágico e pungente são os adjectivos que convêm a **The Last Hurrah**, mais do que todos o filme da derrota e da *déroute*. Quando, no fim, os reporters da televisão comentam que *"there is an air of defeat here"* (no quartel-general de Tracy) exceptuam o *mayor*, dizendo que dele transparece *"victory on defeat"*. Quando Bogdanovich, no livro-entrevista, lhe citou esta frase, Ford emendou-o e falou de *"glory on defeat"*, um dos seus temas favoritos, se não o seu tema favorito.

Mas se a televisão fala de "vitória na derrota", a imagem do filme, a imagem-cinema não nos mostra qualquer vitória. Tracy é, de todos, o mais derrotado, caminhando, solitário, na noite, recusadas todas as companhias, até a do sobrinho, enquanto o desfile de vitória do pobre rival assume proporções fantasmagóricas. O que ele pressentira como *last hurrah* não existiu afinal e nem mesmo como *last* existirá. Por isso, a derrota o conduz à morte (o espantoso plano da queda na escada) depois desse plano, absolutamente inadjectivável, em que olhando o retrato da mulher morta, encolhe ligeiramente os ombros, numa auto-confissão de absoluta impotência para mudar seja o que fôr. Como se lhe dissesse "já está", "nada feito" ou "nada a fazer". E quando, no leito de morte, um dos acólitos lhe recorda as grandes coisas que ele fez, responde-lhe: *"Among others. But no regrets"*, o que conduz às suas últimas palavras (*"Like the hell I would"*) quando ouve um dos seus archi-inimigos dizer estar certo que, se ele voltasse ao princípio, teria agido de outro modo. Esse é o seu "último hurrah", mas com ele desaparece não só o personagem como tudo o que foi e tudo o que personificou. E, nessa noite de agonia, as imagens dos seus inexistentes continuadores, surgem, mais do que nunca, irrisórias: o fidelíssimo Ditto (magistral Ed Brophy) volve e revolve o *hamburger* (como Tracy chamava ao chapéu da imitação) finalmente aterrado; e o filho, com *"that wonderful sense of time"*, desata num choro histérico, imagem cada vez mais análoga à do filho do milionário Cass (o do chapéu de bombeiro) de quem Tracy se aproveitou para fazer pressão sobre o pai (*"I don't like the word 'blackmail'"*).

Em 1984, eu escrevi que **The Last Hurrah** era um filme que, em termos de adequação da representação e do representado, da dimensão mítica e da dimensão histórica, bem podia ser oposto a **Judge Priest** (1934), **Young Mr Lincoln** (1939) ou **The Sun Shines Bright** (1953). E explicava: *"Nos exemplos citados há coincidência. O Juiz Priest ou o jovem Lincoln vencem pela aproximação à comunidade, porque representam os valores dessa comunidade (na imagem idealizada que de uns e de outra Ford nos deu). Em The Last Hurrah essa coincidência desaparece. Skeffington (Spencer Tracy) pode ter (e tem) a estatura de Priest (Will Rogers) de Lincoln (Henry Fonda) ou de Pittman (Charles Winninger). Pressentimos que no passado pôde vencer graças a essa estatura e que muitos episódios lhe sucederam iguais aos desses personagens. Mas no presente - o presente dos anos 50 - já não tem comunidade onde se inserir: não tem família (mulher morta, filho apatetado e alheado) os amigos estão reduzidos a uma massa cinzenta e anacrónica, seguindo-o como espectros sem que deles emerga um só dos grandes secundários que serviam de pano de fundo aos personagens congêneres de antanho e as minorias a que se dirige (emigrantes católicos, de ascendência irlandesa ou italiana) já não são suficientes para lhe dar os votos."*

Mas se tudo isto é certo, tudo isto está certo porque o mundo mudara e Ford não podia mais (sem ser anacrónico ou piegas, coisas que nunca foi) representá-lo como fora. Quem mudou não foi Ford, nem foi o seu herói, Spencer Tracy. O que mudou foi um mundo e não é por acaso que todos os grandes secundários convidados (a "gente de Ford") representam os inimigos de Tracy e não os seus aliados: Pat O'Brien (o sogro do sobrinho), Basil Rathbone (o milionário Cass), John Carradine (o jornalista) mesmo Donald Crisp (o cardeal). E a vitória é de um apagadíssimo Charles FitzSimmons (Kevin McCluskey, o candidato que o derrota) que nunca foi da "família" Ford e que representa tudo o que ele podia odiar. Ao contrário do Bispo (Basil Ruysdael) que, depois de ver, na televisão, a lamentável performance de McCluskey, se decide pelo voto em Tracy porque *"entre um safado e um atrasado mental prefiro o safado"*, os eleitores da cidade preferiram o atrasado mental. Num mundo desses, onde é que Tracy podia ter lugar, onde é que podia viver?

Visto sobre este prisma, percebe-se porque é que as sequências mais longas (e as mais decisivas) são, em **The Last Hurrah**, sequências de morte. Não só a da morte de Tracy, com o povo a cobrir de flores a casa do moribundo, antecipando-lhe a morte. Mas a sequência do velório e enterro de Minihan, de quem só conhecemos a viúva (Anna Lee) e de reputação assaz duvidosa.

Spencer Tracy, que já aliciou o sobrinho (Jeffrey Hunter) para testemunho do seu "último hurrah", numa sequência particularmente premonitória e singularmente obscurecida, (Skeffington sempre rodeado por feixes horizontais e verticais de linhas escuras) convoca-o especialmente nessa noite em que se decide ser a estrela do velório. Para que o sobrinho veja como a sua mera presença arrasta a cidade até para a "última homenagem" a um homem que nada fez que mereça homenagem.

Compra a viúva (jura falso) e mete na ordem um cangalheiro vigarista. Mas na cena do luto, os sinos dobram por ele. O sobrinho indigna-se com o aproveitamento comicieiro daquela morte, mas não percebe que quem está a ser velado já é Tracy. Porque só gente de outras eras ainda acredita na importância política dos valores em causa (o sobrinho é o único jovem presente) e porque a multidão que ocorre não está lá pelo futuro *mayor* mas pelo passado *mayor*. Tracy dá uma lição de moral ao cangalheiro? Dá. Mas essa lição paga-a caro. Quando, no dia das eleições, vemos, na bicha para os votos, a viúva e o cangalheiro e que esta lhe diz que estão ali pelas mesmas razões, o silêncio do gato-pingado é eloquente. Naquela noite, Tracy não conseguiu nem um voto a mais. Conseguiu, certamente, um voto a menos.

E o erro fatal de Tracy é apontado por Ford num dos seus apontamentos mais geniais. Quando já estamos na sede do candidato e chegam os primeiros resultados inquietantes, a câmara, frontal ao grande quadro aonde se inscrevem os números, faz uma panorâmica para a esquerda e mostra um dos cartazes de Tracy. *Vote for tomorrow* lê-se, por cima do retrato de Skeffington. O erro salta à vista. Ninguém vota em velhos *for tomorrows*. E sobretudo ninguém vota num velho com tal passado e de tal modo representativo desse passado. Neste filme de requiem, Tracy é o homem dos enterros e da morte.

E não é por acaso que, tal como pude dizer que **The Wings of Eagles** é um *movie on movies*, **The Last Hurrah** é um *film on TV*. Por três vezes - e em três sequências chave - o pequeno écran sobrepõe-se ao grande, para mostrar outra escala onde Tracy não tem lugar.

A primeira vez é quando Jeffrey Hunter vê, em casa, com a mulher e o sogro, imagens da campanha de Spencer Tracy. Sentadas no mesmo sofá, as personagens levantam-se e separam-se devido à discussão que as palavras de Tracy na TV provocam. Pat O'Brien chama a Tracy mentiroso e ladrão, Jeffrey Hunter levanta-se para o defender e a câmara faz uma ligeira panorâmica até à cara de Dianne Foster, que hesita, entre o marido e o pai, antes de tomar partido. A política entrou em casa e entrou nas famílias. O contracampo do pequeno écran seccionou o grande. O plano da televisão dividiu o plano do cinema e desfez a célula e o grupo.

A segunda aparição dá-se no Paço Episcopal, quando o cardeal, o bispo, e o secretário da eminência vêem uma reportagem sobre a família McClusky. Para além do que se vê na imagem, já de si concludente, a câmara leva-nos aos bastidores (ao que o espectador não vê) para reforçar a palhaçada. É o cão a ladrar quem aparece (num lapidar dessincronismo) quando o locutor fala de *"our next Mayor"*. O cardeal incomoda-se, o bispo decide-se. Mas o que a Igreja - outra arcana instituição - percebe, não foi percebido pelo comum dos mortais. Mesmo uma tão fruste encenação da vida

quotidiana de um tão frustre personagem não lhe trouxe a derrota, mas reforçou-lhe a vitória. As pessoas deixaram de saber ver quando a escala mudou. Foi nesse momento que Skeffington - o homem do plano americano e do cinema à Ford - começou a ser batido por outra escala de plano e por outro tipo de imagem. Nessa sequência, a televisão bate o cinema e enterra-o como enterra Skeffington.

No último exemplo, não vemos o "pequeno écran" mas ouvimos Tracy, em directo, depois da derrota a falar para ele. É quando anuncia que vai candidatar-se a governador. Só que um tal anúncio apenas provoca a ira de um homem tão ultrapassado como ele: John Carradine. Todos os outros - e nós, espectadores - sabemos que Tracy não se candidatará mais a coisíssima nenhuma e que aquele plano, tão mentiroso, é a última imagem que as câmaras registarão dele.

A televisão - *"this new other thing"* nas palavras de Ford - desfez a família, a comunidade irlandesa (à qual pertenciam Tracy e o cardeal), substituiu a manipulação verbal e das imagens fixas (recorde-se que a arma de Tracy contra Rathbone era uma fotografia) e inverteu todas as lições morais. *"You think it's kidding. I think it's tragic and poignant"*.

Este filme de requiem começa e acaba de noite e em sombras. É noite durante o genérico (cenas de uma campanha eleitoral). É noite quando Tracy morre e a câmara desce a escada, detendo-se na umbreira da porta para olhar as sombras sobre essas mesmas escadas. Spencer Tracy, sempre vestido de escuro como os seus homens, é permanentemente a sombra, com imagem suprema no plano sublime em que se despede de Jeffrey Hunter, na primeira grande conversa dos dois, quando Tracy conta a Hunter a história da mãe. E, no princípio e no fim, preside à história o retrato de uma morta, a mulher de Skeffington, retrato junto ao qual, todos os dias, Spencer Tracy depõe uma rosa (gesto que Jeffrey Hunter repete no final, quando, tão sózinho, como o tio, assume também essa herança de negrume).

E - até pela convocação de Spencer Tracy, que voltou ao universo de Ford vinte e oito anos depois de **Up the River** (1930) e do começo dos dois - **The Last Hurrah** é um filme em que Ford rodeia de crepes a moldura habitual dos seus heróis. Como naquele *long shot* em que a câmara segue, em imenso *plongée*, Spencer Tracy regressado a casa e deixa seguir noutra direcção a parada da vitória do seu rival, é um filme em que de longe, e de um mundo igualmente condenado, Ford ama mais do que nunca um personagem e nada pode fazer por ele.

O futuro cerra-se e, em tamanha treva, só tremula o passado, como nessa sequência - das mais belas de Ford - em que, também de noite, Tracy visita com Jeffrey Hunter as ruínas do seu bairro de infância, esse bairro de onde vieram ele, o cardeal, o jornalista e todos os que fizeram aquela cidade e não mais a farão.

"So long, bastard" é a última *line* de **Seven Women**, o último filme de Ford. Mas essa terrível despedida começou a ser preparada aqui, na última das "americanas" e no último dos seus grandes filmes clássicos. Com **The Last Hurrah**, John Ford despede-se do presente que nunca mais voltaria a ser palco dos seus filmes. Uma dôr imensa, mas, tal como Spencer Tracy, *no regrets*.

E ao actor que, sabemo-lo hoje, mais lhe "roubou" da sua vida pessoal (a história dos dois com Katharine Hepburn) confiou o último retrato em corpo inteiro da glória na derrota, e como Dreyer a **Gertrud**, o seu mais dorido apelo a uma beleza e a uma verdade inconsúteis.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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