

## CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

A CINEMATECA COM O DOCLISBOA

DOCUMENTÁRIO EM MARCHA – CONTURBADOS ANOS 30 NA AMÉRICA DO NEW DEAL

SESSÃO “SAÚDE: UM MELODRAMA”

26 de Outubro de 2023

### THE FIGHT FOR LIFE / 1940

*um filme de Pare Lorentz*

*Realização, Argumento:* Pare Lorentz *baseado num trabalho de Paul De Kruif* *Fotografia:* Floyd Crosby *Música:* Louis Gruenberg, Alexander Smallens (*maestro*) *Conselheiro técnico (não creditado):* King Vidor *Interpretação:* Myron McCormick (o jovem interno), Storrs Haynes, Will Geer (os professores), Dudley Digges (o médico-chefe), Dorothy Adams (a jovem mulher), Dorothy Urban (a avó), Effie Anderson (a recepcionista), Woody Guthrie (um cidadão / *não creditado*) e “os médicos, estudantes, enfermeiras e mulheres da cidade”.

*Produção:* U.S. Film Service (EUA, 1940) *Produtores:* Pare Lorentz, Tommy Atkins, Elizabeth Meyer (*produtores associados*) *Cópia:* MoMA, 35 mm, preto-e-branco, versão original em inglês legendada electronicamente em português, 69 minutos *Primeira apresentação pública:* 7 de Março de 1940, nos EUA *Primeira apresentação na Cinemateca.*

### THE FORGOTTEN VILLAGE / 1941

*um filme de Herbert Kline, Alexander Hammid*

*Realização:* Herbert Kline, Alexander Hammid (*assina* Alexander Hackensmid) *Argumento e história original:* John Steinbeck *Fotografia:* Alexander Hammid (*assina* Alexander Hackensmid) *Montagem:* Herbert Kline *Música:* Hanns Eisler *conduzida por* Jascha Horenstein *Operador de câmara associado:* Augustin Delgado *Assistentes:* Carlos L. Cabello (*realização*), Felipe Quintanar (*câmara*) *Interpretação:* Burgess Meredith (*narrador, voz*).

*Produção:* Pan-American Films (EUA, 1940) *Produtores:* Herbert Kline, Rosa Harvan Kline (*produtora associada*) *Direcção de produção:* Mark Marvin *Assistente de realização:* Carlos L. Cabello *Cópia:* MoMA, 35 mm, preto-e-branco, versão original em inglês e castelhano legendada electronicamente em português, 67 minutos *Primeira apresentação pública:* 18 de Novembro de 1941, nos EUA *Primeira apresentação na Cinemateca.*

*duração total da projecção: 136 minutos*  
*sessão com apresentação*

---

Produções de 1940-41, *The Fight for Life* e *The Forgotten Village* encontram-se nas questões de saúde pública a que ambos se dedicam em incursões documentais-dramáticas de contexto New Deal. Em ambos a função pedagógica e socialmente empenhada alia-se a uma pulsão documental que acolhe elementos de “reconstituição” ou “dramatização” ficcional. Ambos são longas-metragens de duração curta produzidas com esses mesmos intuitos fundamentais de sensibilização para a causa da saúde pública; em ambos o recurso ao “filme dentro do filme” é integrado nesses exactos termos, em prol da saúde pública, muito especialmente materno-infantil, entre as camadas mais pobres da população, no primeiro caso, urbana e, no segundo, rural e proveniente de uma cultura ancestral enraizada numa dimensão espiritual reticente ao modelo científico.

Antes de *The Fight for Life*, Pare Lorentz (1905-1992) distinguira-se, na sua vida de realizador, com *The Plow that Broke the Plains* (1936) e *The River* (1938), dois títulos belíssimos da “filmografia New Deal” reflexiva das políticas “de reconstrução” implementadas por Franklin D. Roosevelt, grosso modo entre 1933 e 1937/39, em reacção aos tantos desastres da terceira década do século XX (amplamente documentados,

uns e outros, pelos trabalhos dos documentaristas que a presente retrospectiva tem vindo a apresentar). Na biografia de Lorentz, esses dois primeiros títulos sucederam à escrita (nas revistas *The New Yorker* e *The Edison Sales Builder*) e à crítica de cinema em Nova Iorque (na *Judge*, em publicações como o *New York Evening Journal* ou a *Vanity Fair, Town and Country* e *McCall's*), mais tarde no trabalho de escritor assalariado em Washington (*Hearst Newspapers*). Lê-se nas fontes oficiais (em citações do autor na *FDR's Moviemaker*; em *Pare Lorentz and the Documentary Film* de Robert L. Snyder, 1993) que o potencial de justiça social e pedagogia que Lorentz reconhecia no cinema, constatando o sufoco infligido pelos interesses corporativos e comerciais de Hollywood, o levou a publicar *Censored: Private Life of the Movies* (com Morris Ernst, advogado, 1930). Aos 25 anos, já com experiência de estudante e crítico de cinema – afirma Snyder – “revelava uma visão poderosa do potencial dos filmes, um potencial que terá sido o primeiro a cumprir no seu país”. No ano seguinte, uma viagem de núpcias à Europa subsidiada por William Hearst a pretexto de trabalho levou-o a entrevistar René Clair em França e a conhecer Alfred Hitchcock em Inglaterra.

Vendo reunidas as condições para começar a filmar, Lorentz fez as suas escolhas de baixo orçamento, uma equipa modesta, filmagem fora dos estúdios sem som directo, dispensando actores profissionais, optando pela narração *off* e banda sonora musical. O fenómeno climático do *Dust Bowl*, a paisagem americana fustigada pelas tempestades de poeira e a seca nos anos da Grande Depressão que motivou a ruína e migração dos camponeses para a Califórnia, está no centro da crónica em modo “poema visual e sonoro” *The Plow that Broke the Plains*. Depois das altas planícies, Lorentz filmou o curso turbulento do Mississipi: *The River*, sobre o qual Manuel Cintra Ferreira escreveu como “o maior documentário jamais filmado”, pelo qual passam “sombras e reflexos de Mark Twain e William Faulkner”, reflecte a desertificação e a miséria da região mortificada pela cultura intensiva do algodão, bem como a violência das inundações e a intervenção política do governo americano. É a mais conhecida obra do realizador, que quis filmar “a biggest story in the world – the Mississippi river”. Terá sido na senda do impacto alcançado por *The River*, de Nova Orleães a Veneza (onde foi distinguido no festival de cinema), e junto do Presidente Roosevelt, que o United States Film Service foi criado tendo em vista a continuidade de produção (o que sucede até 1940, quando o Congresso decide cortar o financiamento). Pelo seu lado, Lorentz continuou com *The Fight for Life – um combate de vida* – que circunscreve um problema de saúde materno-infantil, integrando a ficção para melhor dar a ver o diagnóstico e sensibilizar para a causa pública.

O centro deste “filme médico” é a realidade de uma maternidade americana da periferia pobre de Chicago, e o intuito de Lorentz foi o de ficcionar os esforços heroicos de uma equipa médica empenhada no combate à mortalidade materno-infantil. O elenco de não-actores reunido aos “médicos, estudantes, enfermeiras e mulheres da cidade”, que o genérico justamente destaca, dá corpo ao manifesto da narrativa que se constrói no interior da maternidade e em casas de bairros pobres em que a dita equipa desenvolve trabalho em ambulatório, entre a morte de uma parturiente e a salvação *in extremis* de uma outra em dois momentos de acção inicial e final. Também pode dizer-se, por ser correcto, duas sequências de suspense com final infeliz e feliz salvando-se no primeiro uma vida (o recém-nascido) e no segundo duas vidas (mãe e filho). O trabalho de parto, os cuidados materno-infantis antes, durante e pós-parto, o elenco das ameaças infecciosas e outros riscos para parturientes e recém-nascidos, bem como as medidas médicas e sanitárias que podem fazer-lhes frente são as linhas nevrálgicas desta crónica da vida americana na viragem das décadas de 30 e 40, digamos assim. A narração *off* acompanha-a numa progressão que sublinha o esforço clínico do médico infatigável, um tipo que não tem tempo para tomar um café depois de uma noite em branco, de parto e complicações pós-parto, antes de acudir a mais uma paciente que é preciso vigiar, e que por fim se afasta com a sua equipa de automóvel no plano geral da cidade pobre. Nas periferias com poucas condições, quando não miseráveis, em que as vidas podem ser salvas à nascença mas em que os “salvadores” pouco podem para prevenir prováveis agruras futuras. Tal e qual fica registado no *off* da banda sonora.

O lado austero, a lucidez do filme não funcionou a seu proveito. *Hélas*. Se do corpo clínico, médicos e obstetras, Lorentz granjeou reacções entusiastas, genericamente apontando o caminho da revolução da prática da obstetrícia, da correcção de condições sociais que então contribuíam, pelo contrário, para elevadas taxas de mortalidade materno-infantil, outra foi a resposta da população civil. A começar, talvez, por Eleanor Roosevelt que no popular espaço de opinião que manteve entre 1935 e 1962, *My Day*, terá referido a susceptibilidade de o filme assustar as mulheres. Afinal, filmar uma sala de operações de maternidade, mulheres em trabalho de parto, parte de partos com o horizonte do sangue, da dor, do perigo, “nunca” foi popular, “nunca” foi muito visível, nunca foi especialmente celebrado senão na versão cor-de-rosa da experiência.

É com John Steinbeck, com duas frases de John Steinbeck, que começa o texto de apresentação desta retrospectiva. Estas: “Claro que me lembro dos anos 1930; dos terríveis, conturbados, triunfantes e agitados anos 30. Não consigo lembrar-me de nenhuma outra época da história em que tenham acontecido tantas coisas, e em tantas direcções.” Vêm de “A Primer on the 30s”, publicado na *Esquire* em Junho de 1960, dois anos antes do Nobel atribuído ao escritor pela Academia Real Sueca em elogio ao seu mais reverberante romance, *The Grapes of Wrath / As Vinhas da Ira* (1939). Logo distinguido pelos National Book Award e Pulitzer, e prontamente levado ao cinema por John Ford (1940) com Henry Fonda, Jane Darwell e John Carradine nos papéis dos camponeses Tom Joad, “Ma” Joad e Jim Casey. *We are the people*. Por causa deles também nós lembramos os “terríveis, conturbados, triunfantes e agitados anos 30” que não vivemos. O retrato da realidade dos acampamentos dos trabalhadores migratórios, nascido numa viagem, em 1936, de Steinbeck, tornou-se um épico literário da época, e uma obra-prima de Ford. Na primeira pessoa do singular e com os pequenos camponeses do filme interpretados por actores profissionais célebres como notou João Bénard da Costa a propósito – “Mas nada disto atinge o cerne da obra, exactamente porque nada disto é escamoteado e porque esses são os valores e as ideias em que John Ford acredita e que, por um singular encontro histórico, se reuniram em 1940 aos valores e aos ideais da sociedade e do país em que viveu. É por isso que Darwell, Fonda e Carradine podem convencer que ‘eles são o povo’, é por isso que o movimento de esperança que o filme implica se sobrepõe a quaisquer outras considerações sobre realidades menos amáveis, ou de leitura menos transparente.”

Sucede que a realidade da época – e voltamos a Steinbeck – viu diferente: as autoridades do Oklahoma desdenharam o romance (“uma criação negra e infernal”) e o romancista (“uma mente perversa”) que presentearam com os mimosos adjectivos de “mentiroso” e “perverso”. Não falando dos ataques de que foi alvo como esquerdista perigoso, um agente de propaganda. Vindo de Hollywood, o filme de Ford ampliou a exposição do romance de Steinbeck, que então optou pelo exílio no México. *The Forgotten Village* foi imaginado e escrito por essa altura. Num artigo académico repescável “em linha” (“Steinbeck’s The Forgotten Village”), Susan Shillinglaw formula que o desejo do escritor em “trabalhar num filme sem qualquer envolvimento de Hollywood, juntamente com o seu amor pelo México, conduziram ao polémico e semi-documental *The Forgotten Village*”. Constatando o fascínio de Steinbeck pelos “temas de forte impacto social” transparente no filme, é ainda aí que se compila a informação da produção em 1940 na sequência do debate com Herbert Kline, Paul de Kruif e Pare Lorentz. E de como o testemunho em primeira mão da realidade dos campos migratórios, das suas condições miseráveis, terão alimentado a escrita de Steinbeck. A história põe basicamente em confronto dois modos de vida dando o protagonismo a um rapaz, Juan Diego, que questiona a comunidade tradicional e supersticiosa do seu povo (uma aldeiazinha no México), procurando ajuda para os seus no mundo racional da ciência. Ou seja, noutra comunidade, e encarando o filme, como “moral da história”, a hipótese da educação como o instrumento que, a prazo, poderá servir o progresso, no caso salvando vidas da febre tifoide, de infecções, falta de condições sanitárias, etc., contra a desconfiança popular, a iliteracia nas regiões remotas dos EUA.

As intenções benignas de *The Forgotten Village* não escamoteiam o que também outros notaram, a saber, a proposta de intervenção no modo de vida de uma comunidade, e por inerência da sua identidade, como uma espécie de abalo sísmico. Não terá sido, no entanto, por aí que o filme foi – também este – mal recebido, com o New York State Board of Censors a clamar indecência e o America First Committee a ver nele uma “ratificação do socialismo” e a atrasar a sua distribuição. No artigo citado lê-se: “No final de Outubro de 1941, Steinbeck

escreve à Sra. Roosevelt agradecendo-lhe o apoio na questão da censura a *The Forgotten Village*: ‘Detesto o uso das palavras ‘inumano’ e ‘indecente’ a propósito deste filme.’ [...] Como Steinbeck sublinha: ‘não há nudez no filme. Não há sugestão nem é mostrado nenhum nascimento verídico. O facto indecente que parece ter perturbado a comissão é o de que dar à luz é doloroso em comunidades primitivas onde não existem cuidados médicos, e não só doloroso também perigoso’ [...]. Não obstante toda a polémica, Steinbeck nunca deixou de sentir orgulho em *The Forgotten Village*.” Acrescente-se que a crítica terá sido mais sensível. *Hélas* outra vez. Numa nota publicada no *The New York Times* (19 de Novembro de 1941), por Bosley Crowther, aplaude-se o fim da interdição da comissão de censura e a possibilidade de o filme ser visto sem cortes, sendo um “ótimo e sincero documentário de um conflito moderno numa remota localidade do México” e demonstrando a qualidade distintiva da integridade: “integridade na escrita simples mas eloquente de John Steinbeck, na realização sensível de Herbert Kline e na fotografia eloquente de Alexander Hackensmid. Estes homens estavam fundamentalmente interessados em contar honestamente uma história simples e humana; quiseram capturar na película um registo sensível de uma fase vital da vida”.

Filmado *on location*, de facto magnificamente, sobretudo com não-actores entre os nativos da localidade em causa, *The Forgotten Village* é um belo exemplo de “filme de causa” (“Há milhares de Juan Diegos nas aldeias do México”) em que as sensibilidades conjugadas de argumento, produção e realização resultam a condizer. Composto num ciclo que acompanha o da vida, e por conseguinte o da morte, captando parte do mistério e seguramente parte da crua realidade, é um título importante também no que guarda das questões da altura. Os cartões iniciais são, por sua vez, lapidares apontando para a dimensão da experiência cinematográfica envolvida na e com a comunidade (que no “filme no filme” a equipa clínica tenta seduzir com uma primeira projecção de desenhos animados): “Nenhuma das pessoas deste filme é actor. Na vida real são camponeses, médicos, professores, etc. A maior parte dos camponeses nunca viu um filme, mas perceberam bem a nossa história. Fazia parte das suas vidas.”

Maria João Madeira