

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
DIA MUNDIAL DO PATRIMÓNIO AUDIOVISUAL
27 e 29 de outubro de 2025

The Scarlet Drop / 1918

(A Pérola Maldita/ Uma Gota de Sangue)

Um filme de JOHN FORD

Realização: John (Jack) Ford / *Argumento:* John (Jack) Ford, George Hively / *Direção de fotografia:* Ben F. Reynolds / *Interpretação:* Harry Carey ("Kaintuck" Cass, referido nos intertítulos como Mell «Kentucky» Ridge), Molly Malone (Molly Calvert, referido nos intertítulos como Paulina), Vester Pegg (Marley Calvert, referido nos intertítulos como Markleo), Betty Schade (Betty Calvert, referido nos intertítulos como Alicia), M.K. Wilson (Graham Lyons), Martha Mattox («Mammy» ou Ana Jackson), Steve Clemento (Buck Jackson, referido nos intertítulos como Buck Johnson).

Produção: Carl Laemmle / *Produtora:* Universal Films / *Cópia:* DCP, tintada, mudo, com intertítulos em castelhano e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 41 minutos / *Estreia em Portugal:* Cinema Olímpia, a 9 de março de 1922 / *Primeira exibição na Cinemateca.*

A sessão de dia 27 tem acompanhamento ao piano de Joana Rolo.

A filmografia de John Ford é tão importante quanto extensa. Ford fez mais de 140 filmes, sendo que inúmeros do início do século XX se perderam. Editado em 1997, o compêndio das Folhas da Cinemateca que reuniu os textos sobre filmes realizados por John Ford foi um trabalho marcado pela «preocupação com a exaustividade» em que foi conseguido «quase o pleno», sendo que, excluindo os «filmes actualmente desaparecidos», apenas ficou de fora **The Scarlet Drop**. Teria sido «descoberto recentemente, pelo que nunca foi exibido entre nós». Até agora.

Imaginamos que esta descoberta corresponde a uma versão mencionada no catálogo da American Film Institute, que constituiria uns 31 minutos do filme. Parte da obra inicial de John Ford perdeu-se dada a parca preocupação com a preservação de bobines e alguns incêndios que afetaram os arquivos dos estúdios da Universal e da Fox, nas décadas de 1910 e 1920. **The Scarlet Drop**, um dos primeiros filmes de John Ford (que na altura assinava como Jack Ford), foi um destes exemplos.

Esta versão tem uma história particular. Segundo as indicações desta cópia e a divulgação feita, foi encontrada no Chile pelo académico Jaime Córdova, que descobriu um exemplar do filme em nitrato de celulose, danificado e incompleto. Originalmente com cinco bobines, foram encontradas apenas quatro, pelo que o filme não se encontra na sua versão integral. Há ainda a suspeita de que alguns dos intertítulos foram eliminados. Ao todo, parece faltar o segundo rolo e um pouco do fim, embora não falte tanto que não se entenda a narrativa ou não se adivinhem as imagens finais. A cópia é um restauro em 4K – feito pela Cineteca Nacional do Chile em colaboração com a Cinemateca del Pacífico no laboratório da Cineteca Nacional do Chile – e foi apresentada, pela primeira vez, no Festival de Cinema Recuperado de Valparaíso em 2024.

O protagonista de **The Scarlet Drop** é um John Wayne *avant la lettre* «a estrela brilhante do primeiro céu do western», citando John Ford quando Harry Carey morreu. Carey foi o protagonista de 26 filmes

de John Ford, uma associação que Tag Gallagher (em *John Ford: The Man and His Films*) considerou estranha pela diferença de idades. Ford tinha 22 anos, era filho de imigrantes numa cidade pequena, um jovem intenso, ambicioso e impetuoso. Carey tinha 39 anos e era um veterano já cheio de experiência. Gallagher descreve, contudo, o que os unia: a paixão por andar a cavalo, acampar e contar histórias. Harry Carey foi uma estrela do cinema mudo, tendo rodado mais de 100 filmes só nos anos 1910, incluindo várias obras de David W. Griffith (por sua vez, influência inicial de Ford). Nesta altura, o cinema, tal como o Oeste Americano, era um «país novo», cheio de possibilidades de experimentação. **The Scarlet Drop**, enquanto filme primordial de Ford, é amostra dos seus primeiros passos a testar as possibilidades do meio e dos *westerns*. É exemplar na forma como delineia já coisas que serão consideradas paradigmáticas do seu cinema, como as disparidades sociais ou a forma extraordinária como conseguia filmar ação, as paisagens e a ânsia (por vingança, por aventura, por amor). O realizador disse a Peter Bogdanovich que estes seus primeiros *westerns* com Harry Carey não deveriam ser considerados *shot-'em ups* mas «character stories», e o Kaintuck de Carey é já um arquétipo que vamos reencontrando no cinema de Ford. Kaintuck torna-se um fora-da-lei, em busca de vingança e aventuras, mas não deixa de tirar o chapéu quando reencontra Molly, mostrando ter um lado bom. Não é por acaso que, em **Stagecoach** (1939), John Wayne é também um fora-da-lei com coração de ouro. Há um intertítulo que parece descrever as ações de Kaintuck, quando na realidade descreve o seu carácter: ele é o tipo de homem que desafia o rigor da lei para olhar os olhos de quem tanto ama. No fundo, Kaintuck é um romântico sob capa dura – o «good badman» de John Ford, escreve Gallagher.

Uma das características mais belas desta cópia é a sua aparência tintada (conservado do original, bem como as marcas de bolor, tentando que a versão digital seja o mais fiel possível ao celuloide encontrado). Para evitar a monotonia do preto e branco, estas tintagens eram também usadas para facilitar o entendimento das emoções em cada cena: azul para noite; amarelo para interiores ou cenas à lareira; verde para momentos de horror ou mistério, etc. Mas esta versão manteve, na transposição para o digital, um toque extra do original: a técnica de *pochoir*, do *stencil*, aqui usada para desenhar sobre a película. Vemo-lo em detalhes fugazes como o vestido claro de Molly pintado de rosa logo no início, as suas bochechas coradas quando se lembra de Kaintuck, os amarelos das balas a serem disparadas ou da tocha que alumia à noite.

Um dos momentos mais bonitos está também ligado a esta técnica, mas não ecoa necessariamente em Fords futuros, mais propensos a composições visuais simbólicas ou transições em que o *dissolve* mescla rostos ou paisagens. Aqui, há uma sequência em que Molly olha para o anel no seu dedo, uma pedra escura emoldurada a brilhantes, perfeita para uma sobreimpressão da cara de Kaintuck, num gesto de tradução visual de sentimentos íntimos como só o cinema pode fazer. A seguir vemos a cara dela (*pochoir* em ação) pintada a rosa, a sublinhar o romance que parece eclodir no seu coração. Um momento que não precisaria de palavras, que fala por si. Outro momento a destacar é a cena com os protagonistas à fogueira. A película tintada de azul para nos indicar que é de noite e estão envolvidos no breu. Surge o bando dos Calvert em busca de Molly, com uma tocha na mão, no filme pintada a amarelo quente por cima, de forma eloquente. No escuro da noite, a luz da tocha espelha-se no rio, com magníficos reflexos nas ondas criadas pela água e pelo avançar dos cavalos.

Há, claro, e como acima mencionado, ecos dos filmes futuros (o «futuro despojamento», como escreveu Manuel Cintra Ferreira) e também ecos das paisagens usadas nos filmes que fez na altura, como em **Hell Bent** (1918): um vale e as colinas com duas estradas, uma mais elevada que a outra, onde Kaintuck ataca a diligência; a passagem estreita com duas paredes de rocha por onde passa o bando do Calvert. Contudo, falar em repetições no cinema de John Ford é falar do uso de ombreiras de portas – a «metafísica das portas», escrevia M. S Fonseca sobre **Straight Shooting** (1917). Muito se

redigiu e falou sobre a importância das ombreiras para Ford (**The Searchers**, como exemplo máximo) e há neste filme um exemplo importante à entrada da igreja. Quando todos já estão sentados nos bancos, surgem Kaintuck (descalço, a sua pobreza em intenso contraste com os Calvert, cujos lugares também evidenciam a sua posição social) e a mãe. Sozinhos e emoldurados no seu isolamento. Molly é a única que lhes mostra generosidade, dando lugar à mãe junto a si, no banco da frente. Sem poiso, Kaintuck é relegado para a ombreira da porta, reforçando a sua condição de pessoa *à margem*, na periferia, antecipando também que se tornará fora-da-lei. A ombreira como *divisão*, remetendo Kaintuck para alguém que está de *fora* a olhar para *dentro*, implica também uma divisão social, entre ricos e pobres. É assim situado que ele ouve as novas da guerra a estalar, tornando-se a ombreira da porta num novo símbolo, agora sublinhando uma nação dividida pela guerra civil, mas também o momento do limbo, a iminência de algo acontecer – que aponta para quem participará (os Calvert) e quem não participará (Kaintuck) na guerra. Todos se atravessam no seu caminho e Kaintuck mantém-se na ombreira da porta. Gallagher sublinha que «Filming through doorways was a standard practice in 1917 (...), but Ford (...) makes it emotionally meaningful, as he does everything else». Este é um filme de imagens que ressoam mais tarde na sua filmografia, começando logo com a que abre o filme, com Abraham Lincoln a contemplar o inevitável. Há outras figuras relevantes na filmografia de John Ford que ressoam aqui também, como a figura da mãe (a personagem com quem Kaintuck é mais vulnerável e carinhoso), e o tema da redenção (as várias redenções do filme, de Kaintuck a Marley Calvert).

John Ford é famoso pelos seus planos compostos com minúcia, e muitas vezes estáticos, sendo que move a câmara com precisão sempre que o movimento destaca o drama ou a emoção. Neste filme, a câmara começa a mexer-se de maneira evidente, depois de muito tempo em planos estáticos, quando Kaintuck arrebatava Molly e se inicia uma sequência de perseguição onde os cavalos sobem e descem colinas num movimento quase musical, numa dança com a câmara, onde o pó da cavalgada parece das coisas mais poéticas já filmadas.

A «scarlet drop» que dá título ao filme refere-se às gotas de sangue que caem da ferida no ombro de Kaintuck no copo com álcool de brindar, que se torna o dispositivo que revela ele estar escondido no sótão. A ferida é fruto de uma luta corpo-a-corpo entre Lyons e Kaintuck (que largara a arma para lutarem de-igual-para-igual). Lyons consegue chegar à arma e fere Kaintuck quando este está de costas (sinal máximo de cobardia), desmaiando logo a seguir (outro sinal da sua cobardia). John Ford liga as demonstrações de agradecimento dos irmãos Calvert («Foi precisa a intervenção de um humilde Ridge para salvar a honra dos Calverts!») a um momento de humor inesperado. Kaintuck parece desmaiar quando surgem o xerife e seus homens, alertados pelo tiro de Lyons. O que se segue é um momento de «whacky humor» de Ford, como descreve Gallagher falando de **Bucking Broadway** (1917) e das suas «comic brawls», sendo que aqui o humor está no momento *entre as brawls* e acontece quando Kaintuck é abanado e esbofetado por Marley. A redenção deste último é evidente na tentativa quase bem-sucedida de esconder Kaintuck das autoridades («Ele esteve aqui, mas foi-se embora»). É durante o brinde que vemos, então, o sangue de Kaintuck a escorrer até cair uma gota no copo de álcool do xerife – o único com líquido transparente, para se verem bem as gotas. Marley parte o próprio copo, mas tem uma última ideia feliz: apagar a luz para Kaintuck escapar – o que permite que o xerife mate Lyons por engano (um fabuloso plano da janela, outro clássico de John Ford) e que Kaintuck escape. Este momento de revelação através do sangue-no-álcool acontece (podemos imaginar que como homenagem) noutro filme, não de John Ford, mas de outro mestre do *western* (mesmo tendo feito só cinco), Howard Hawks. Em **Rio Bravo** (1959), John Wayne e Dean Martin descobrem a localização de um homem que procuram porque caem largas gotas do seu sangue num copo de cerveja. É agradável pensar que há ecos deste filme perdido, não só na filmografia do seu realizador, mas também na filmografia de outros, ainda que seja um pensamento apenas esperançoso.

Algo que Gallagher menciona no seu livro é que Ford «should be understood as the product of a ghettoized racial minority which (...) went from being the exploited sub-proletariat to being the new hegemonic class: a process of interracial class warfare reflected in **The Last Hurrah** (1958), **Fort Apache** (1948) and **Donovan's Reef** (1963)». Assim, a questão das diferenças sociais (e mesmo do racismo) é algo que se observa nos seus filmes. A «interracial class warfare» descrita acima surge também em **The Scarlet Drop**, onde é tratada de forma irreverente – Jaime Córdova descreve-o, numa nota sobre este filme para o Il Cinema Ritrovato Festival, como sendo combativo e politicamente incorreto. O tema da distinção de classes sociais está presente desde o primeiro intertítulo e em toda a primeira parte do filme (antes do salto a que obriga a bobine em falta), com os pés descalços de Kaintuck, a casa afastada da cidade que partilha com a mãe, a forma como são tratados na igreja ou como os Calvert o impedem de servir na guerra civil americana quando chega o momento de se alistarem. É esta diferença social que o «empurra» para as guerrilhas de Quantrall, que o filme menciona, mas que mal chegamos a ver. Mas a questão racial também está presente desde o primeiro intertítulo, com a indicação de que os Calvert possuem plantações e escravos. Mas possuem algo mais: um segredo que envolve a progénie do patriarca Calvert e a sua *mammy* Ana. Vemos também, mais tarde, a dinâmica de Buck Jackson com o *bartender*, que parte o copo que ele bebeu e afasta os pedaços com a maior das indulgências, ou quando Buck Jackson conta o segredo da família Calvert a Graham Lyons («Não queres apertar-me a mão») num impulso que vem da sua humilhação. Percebemos aqui, contudo, algo que nos tinha escapado: que Kaintuck roubou a carteira do patriarca Calvert com a carta que veremos no final do filme. A resolução, quando finalmente se revela a missiva que Kaintuck deixa para trás, liberta Molly da acusação de Buck. Também ilumina as sequenciais iniciais onde parece haver escassez de intertítulos (a reação diferente do pai em relação às filhas, a interação entre o patriarca e a escrava Ana, o que Buck ouve à janela, sem perceber o significado na totalidade). Molly mantém-se, no final, agarrada ao lenço que tinha dado a Kaintuck, quando este lhe pede «Permite-me amar-te». A sinopse do American Film Institute termina dizendo «Molly's warning saves Kaintuck's life, and later they are married». Vendo-a agarrada ao lenço, não temos de ver os últimos planos para sabermos que acaba bem.

Em **The Scarlet Drop**, tentamos perscrutar os «primórdios» de Ford para ver o autor que foi consagrado mais tarde. Se ele haveria de voltar sempre aos mesmos temas, aos mesmos territórios, aos mesmos atores, porque não ver desde já essa lealdade (ou esse conforto, ou essa obsessão) nos seus primeiros filmes? E a verdade é que Ford está lá, porque foi sempre embutindo um pouco de si próprio e da sua visão nos seus filmes. Tal como Monument Valley, John Ford é *larger than life*, e seja nos seus primórdios ou não, podemos sempre encontrá-lo lá.

Ana Cabral Martins