

TOBACCO ROAD / 1941

um filme de John Ford

Realização: John Ford / **Argumento:** Nunnaly Johnson, baseado na peça homónima de Jack Kirkland e no romance homónimo de Erskine Caldwell / **Fotografia:** Arthur C. Miller / **Direcção Artística:** Richard Day e James Basevi / **Décors:** Thomas Little / **Música:** David Buttolph / **Montagem:** Barbara Mclean / **Montagem Sonora:** Robert Parrish / **Interpretação:** Charley Grapewin (Jeeter Lester), Marjorie Rambeau (Irmã Bessie), Gene Tierney (Ellie May Lester), William Tracy (Dude Lester), Elizabeth Patterson (Ada Lester), Zeffie Tilbury (Avó Lester), Dana Andrews (Dr. Tim), Slim Summerville (Henry Peabody), Ward Bond (Lov Bensey), Grant Mitchel (George Payne), Russell Simpson (o Xerife), Spencer Charters (o funcionário), etc.

Produção: Darril F. Zanuck para a 20th Century Fox / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 85 minutos / **Estreia Mundial:** 20 de Fevereiro de 1941 / **Inédito comercialmente em Portugal** / Apresentado, pela primeira vez, na R.T.P. em 1975 e, em sala de cinema, no Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian, a 11 de Janeiro de 1984, por ocasião do Ciclo John Ford, co-organizado por aquela Fundação e pela Cinemateca Portuguesa.

A sessão tem lugar na Esplanada e decorre com intervalo.

Tobacco Road, levanta, inevitavelmente, a *vexata quaestio* da adaptação cinematográfica de obras literárias que neste caso funcionou particularmente contra o filme.

Baseia-se este no conhecido romance homónimo de Erskine Caldwell, publicado em 1923. Quem o tiver lido - e à época foi obra de grande popularidade e divulgação - notará que o filme se afasta sensivelmente do livro. E afasta-se num sentido aparentemente contrário a Ford, já que as muitas supressões e modificações parecem ter nítidas razões censórias. Assumindo uma tradição literária naturalista (chegou a falar-se em expressa influência de Zola) Caldwell não recuou, neste retrato de uma família do *lumpen* da Geórgia, perante os pormenores mais sórdidos. O ambiente do livro é inseparável duma pesada sensualidade que vai de passo com a degenerescência dos Lester e seus vizinhos. Assim, por exemplo, Ellie May (no filme, interpretada pela espantosa Gene Tierney em começo de carreira) é a única filha solteira dos Lester devido a um beijo leporino que a transforma num ser repelente. Daí a repugnância que Lov tem em aceitá-la e daí, também, que ela tudo faça (da mais despudorada das maneiras) para conseguir que o cunhado lhe mate o cio. Monstro físico e sexual (narinas imensas sem osso nasal) é Sister Bessie, personagem asqueroso sem qualquer ponto de contacto com a alegre cantadeira do filme. Jeeter e a mulher odeiam-se, ou, pelo menos, estão tão longe de sentimentos de afecto, como todas as outras personagens, movidas apenas pela fome e pelo desejo sexual. No fim, ambos morrem num incêndio que destrói também o casebre, depois da morte da avó, atropelada pelo carro de Dude, sem que ninguém se rale minimamente com isso. E a figura de Dana Andrews, ele também em início de carreira, é invenção de Ford, já que no livro nenhum rico bondoso se preocupa em minorar a desgraça dos Lester.

Ora, "Tobacco Road" (o livro) faz parte da cartilha de muita boa gente, atraída para o neo-realismo por romances americanos. Todos esses, deram um salto ao ver o filme (que, apesar de tudo, nem assim em Portugal foi à época autorizado) e clamaram à mais repugnante e comercial adulteração.

Em defesa de Ford, argumentaram alguns que o filme se não baseia no livro, mas na peça de teatro que Jack Kirkland dele extraiu e se estreou na Broadway em 1933, com o sucesso que a legenda inicial recorda. E parece (não juro, pois nunca li a peça de Kirkland) que a maior parte das alterações e supressões já tinham sido feitas quando o livro passou aos palcos (aliás Jack Kirkland é um dos produtores associados do filme). Disseram outros que, com alguma atenção, se vê "em filigrana" o que foi alterado: Gene Tierney não deixa de rodear Ward Bond com uma perturbante sensualidade (já agora, chamo a atenção para o belíssimo plano em que ela se vê ao espelho no carro novo); o que atrai a Irmã Bessie para Dude também é evidente (os "jogos deles" perante o espanto dos pais, quando da primeira aparição de Dana Andrews); Ford não adoçou a ganância dos bancos; e, no final, não temos muitas razões para acreditar em *happy ends*.

Tudo isto é verdade mas, a esse plano, os detractores do filme têm sempre mais e melhores argumentos que os defensores. Onde a questão se deve colocar, neste como noutros casos, é a outro nível: livro e filme são obras autónomas e nada obriga um cineasta a ser fiel ao texto que lhe serve de base, como nada obrigaria um escritor, motivado para um livro pela visão de um filme, a conservar-se fiel ao que viu. Filme, livro ou qualquer outra obra de arte, têm que ser julgadas em si e não por comparação com textos alheios que não são forçosamente chamados ao caso (não se pressupõe que cada espectador de **Tobacco Road** tenha lido o livro de Caldwell).

Se considerarmos a questão por este ângulo (que o espaço me forçou a simplificar e tem feito correr rios de tinta) pode-se até pensar - e eu penso-o - que **Tobacco Road** de John Ford é bem mais interessante (e envelheceu muito menos) que "Tobacco Road" de Erskine Caldwell.

Na sua grande monografia sobre Ford, Jean Mitry (aliás, em consonância com muitos outros comentadores) escreve: "*Quem conheça John Ford podia pensar que **Tobacco Road** seria uma obra-prima (...). O mundo de Caldwell era um mundo que parecia feito para tentar o nosso cineasta: um mundo abafante, confinado, trágico, com personagens a tal ponto fracas e grotescas que a tragédia delas se podia prestar a ser vista sob contornos cómicos. Podia imaginar-se que Ford levaria a um ponto extremo a união que tantas vezes lhe foi favorável do trágico e do burlesco, apoiando-se e completando-se mutuamente e existindo em função um do outro*". Esta citação é um bom ponto de partida, porque "*quem conheça John Ford*" pode pensar exactamente o contrário, ou seja que o mundo em decomposição e sem valores morais de Caldwell em nada o podia motivar ou atrair. Se há mesmo mundo nos antípodas de Ford é esse. Por isso, o cineasta lhe deu a volta e, uma vez mais, como em **The Grapes of Wrath**, foi sobretudo motivado pela implantação telúrica dos protagonistas, pela sua física relação com a terra em que nasceram e se recusam a abandonar.

Logo no início do filme, as espantosas imagens de Arthur Miller nos impõem essa realidade do "*Tobacco Road today*" e é das árvores, do céu, da terra, que irrompe esse incrível carro de Jeeter Lester com que o protagonista mantém uma relação igualmente física e animal. Único objecto do mundo mecânico com direitos naquela paisagem, o carro é tratado como se fosse um cavalo (repare-se na primeira chegada de Grapewin a casa, quando se desmonta do carro e o manda parar como se falasse com a montada). O belo Ford que Dude e Sister Bessie compram na cidade não tem outro tratamento: ninguém descansa enquanto o não "domestica", ou seja enquanto o não reduz ao estado do anterior. É simultaneamente um objecto lúdico (a buzina que atrai sobretudo Dude) e um objecto de carga: tem que ser ensinado, forçado a atravessar obstáculos, batido, castigado, desprovido dos seus elementos acessórios (a quinta roda, vendida).

Essa mesma regra - submissão ao espaço natural - é a que pontua o comportamento das personagens, desde os velhos, aos filhos, desde Sister Bessie a Ward Bond. Vencidos são só os que se queixam sem saber como "forçar" (o sempre enganado Ward Bond, a quem Ford dá aquele lindo *travelling* lamuriendo, na sua segunda aparição). Os outros, se têm razões de queixa, aprendem que as manhas podem muito, tanto uns contra os outros, como contra os poderosos (os homens do banco) como contra Deus (a extraordinária oração de Grapewin). É um mundo movido por forças mágicas, mas profundamente natural, onde a regra é a alternância da violência com o ardil. Só é preciso saber o que convém a cada um.

Para o genro, Jeeter recorre à força erótica da filha e rouba-lhe os nabos; para Sister Bessie (e só essa figura, na versão de Ford, vale mais do que todas as páginas do livro), é questão de entrar nas "cantigas" para lhe tirar algum dinheiro; "mais acima" (os bancos, Deus) só há que fingir humildade e tentar os grandes expedientes. O que há de mais assombroso nesta assombrosa saga é que a moral se mantém a mesma do primeiro ao último plano: num universo implacável tentar domar ou enganar os mais fracos (sejam eles máquinas, animais ou pessoas) e fazer batota com os mais fortes ("*Senhor, depois não digas que não te avise!*"). E tudo num universo onde não há barreiras entre o espírito lúdico (o magistral apagar e acender dos candeeiros no hotel) e o espírito trágico, já que do que se trata, constantemente, é da sobrevivência do indivíduo.

Mas ainda aqui, Ford é fiel ao seu credo: o indivíduo não está só. A força de Jeeter é a sua espantosa relação com a mulher, com a mesma implantação telúrica do que ele. A fabulosa sequência muda, que se segue ao regresso da cidade (onde toda a arte de Ford se define) é o equivalente da sequência dos "*mementoes*" de Jane Darwell nas **Vinhas**: toda uma vida ali passa. Como passa na caminhada final e no regresso no carro de Dana Andrews, com a mulher atrás, hirta e de olhos bem abertos, enquanto Grapewin adormece, com uma furtiva lágrima ao canto do olho.

O espaço aperta e não queria deixar de me referir ao essencial: a espantosa beleza plástica do filme, assumindo a tradição da grande pintura naturalista. Em tempos, no Catálogo do Ciclo John Ford, Fernando de Azevedo, baptizou de "Angélus" de Millet a fotografia em que Grapewin ajoelha diante de Marjorie Rambeau ("*I want to clear my soul*") rodeados por Summerville, Patterson, William Tracy e Gene Tierney. A intuição pode-se extrapolar a todo o filme, com o momento privilegiado na marcha final dos velhos, em que cada plano parece trazer a assinatura do pintor francês. Pode-se conjecturar que a influência foi bebida através da pintura americana e de nomes como Benton, Curry ou Grant Wood, que Ford conhecia bem (aliás, o próprio aspecto físico do casal lembra a famosa tela de Wood, "American Gothic" do Art Institute de Chicago, pintada em 1930). Mas, indo mais longe, a epígrafe deste filme podia ser a tão citada definição de Millet da sua própria pintura: "*Je fais servir le trivial à l'expression du sublime*".

E lembrando sequências como a da oração de Grapewin ou a da tempestade (e cito quase ao acaso), planos como os de Grapewin deitado no solo depois do filho lhe bater, ou vestido na cama do hotel, o que vem à pena é ainda Millet: "*Je voudrais que les êtres que je représente aient l'air voués à leur position et qu'il soit impossible d'imaginer qu'il leur puisse venir à l'idée d'être autre chose*".

Aleluia, Sister Bessie!

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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