

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA  
DOUBLE BILL  
29 de outubro de 2022

# HOW GREEN WAS MY VALLEY / 1941

(*O Vale Era Verde*)

um filme de John Ford

**Realização:** John Ford / **Argumento:** Philip Dunne, baseado num romance de Richard Llewellyn / **Fotografia:** Arthur Miller / **Direcção Artística:** Richard Day e Nathan Juran / **Décors:** Thomas Little / **Música:** Alfred Newman / **Montagem:** James B. Clark / **Interpretação:** Walter Pidgeon (Mr. Gruffydd), Maureen O'Hara (Angharad Morgan), Donald Crisp (Mr. Morgan), Sara Allgood (Mrs. Morgan), Roddy McDowall (Huw Morgan), Anna Lee (Bronwen), John Loder (Ianto Morgan), Barry Fitzgerald (Cyfartha), Arthur Shields (Parry), Rhys Williams (Dai Bando), Patric Knowles (Ivor Morgan), Morton Loverly (Mrs. Jones), Ann Todd (Geiwen), Richard Fraser (Davy Morgan), James Monks (Dwan Morgan), etc.

**Produção:** Darryl F. Zanuck para a 20th Century-Fox / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 121 minutos / **Estreia Mundial:** EUA, 28 de Outubro de 1941 / **Estreia em Portugal:** Cinema Tivoli, a 28 de Novembro de 1942.

---

**How Green Was My Valley** é apresentado em "double bill" com **Le Salaire de la Peur**, de Henri-Georges Clouzot ("folha" distribuída em separado).

Entre a projeção dos dois filmes há um intervalo de 20 minutos.

---

**The Grapes of Wrath, The Long Voyage Home e Tobacco Road**, os três filmes de Ford que precedem **How Green Was My Valley**, são, muitas vezes, englobados numa chave comum: a "trilogia social" do realizador. A etiqueta presta-se a equívocos mas há, inegavelmente, uma atmosfera comum nessas obras, baseadas, todas, em escritores (Steinbeck, O'Neill, Caldwell) enquadráveis no chamado "realismo americano".

Mas Ford não era homem para se prender a um género ou a uma "escola". E, em 1941, iniciou as filmagens de **How Green Was My Valley**, adaptação dum escritor - Richard Llewellyn - que nada aparentava ao realismo.

Último filme de Ford, antes de ser mobilizado (só quatro anos depois, em 45, o cineasta voltou à ficção) foi um dos maiores êxitos da sua carreira. Obteve seis oscars ("melhor filme", "melhor realização", "melhor interpretação masculina secundária" (Donald Crisp), "melhor fotografia", "melhor direcção artística", "melhores décors") valendo, a Ford, o seu terceiro oscar (segundo consecutivo) e batendo, como melhor filme do ano, o célebre **Citizen Kane**. Pela quarta vez, também (depois de **The Informer, Stagecoach e The Grapes of Wrath**) Ford recebia idêntica menção por parte do *New York Film Critics*.

Contudo, para muitas gente, estas distinções foram ambíguas, pois pareceram premiar o "classicismo" contra o "modernismo". E não faltou quem dissesse que, na carreira de Ford, este filme marcou uma viragem de 180°. O "revoltado" Ford de **As Vinhas** apareceria, aqui, como extreme defensor dos valores menos associados à revolta: Deus, Pátria e Família. E desposaria o ponto de vista de Donald Crisp na sua tenaz oposição à greve e aos sindicatos ("socialist

*nonsense*"), exaltando a figura do Pai ("*homens como o meu pai não podem morrer*") e o sacrifício do amor de Pidgeon por O'Hara por razões de sacerdócio. Para os que sempre chamaram ao autor de **Young Mr. Lincoln** reaccionário, puritano, beato e outros mimos, **How Green Was My Valley** surgiu como a perfeita exemplificação de tais atributos.

Ocuparei o espaço de que disponho, a tentar discutir tão repetidas afirmações.

Que John Ford nada tenha tido de um revolucionário, é evidente, e evidente, mesmo, em **The Grapes of Wrath**. Nesse filme, o que preocupou o cineasta não foi glorificar o proletariado contra a burguesia, mas denunciar uma situação injusta, num cântico para um homem livre com raízes profundas (como a sua família) na terra donde o expulsaram. O olhar de Ford é o olhar dum moralista ou, se se preferir, dum humanista, com as implicações, valorativas ou não, que andam associadas a este termo. O que lhe interessa - e interessou sempre - foi filmar, em acções concretas e planos americanos, sentimentos tão simples (ou tão complexos) como a coragem, a dignidade, a liberdade e a frontalidade.

Terá traído qualquer desses valores em **How Green Was My Valley**? Parecerá óbvio que não. O que o narrador recorda são exactamente exemplos desses que lhe vieram dos pais e do padre.

Em tempo de crise de valores, recorda uma sociedade e uma terra (um vale que foi verde) que não voltam mais e recorda a ligação e a harmonia entre esse vale e os homens nele nascidos, na mesma constância telúrica e panteísta que fizera a força de **The Grapes of Wrath**.

O olhar de Ford, num filme como noutro, é o mesmo: homens, terra e céu são vistos com a mesma admirável limpidez. E, como nota Claude Beylie, num dos melhores estudos sobre o cineasta, é estranho que se censure a Ford esse arreigado amor pela terra que alguns dos seus detractores tanto exaltaram, por exemplo, na obra do russo Dovjenko.

Desde o início, o filme é inscrito numa soberana harmonia entre o olhar e o olhado, entre o dito e o visto. Recorrendo à "*voz off*", como em tantos outros filmes dos "forties", a magia instala-se imediatamente quando ouvimos o narrador evocar a vida de 50 anos antes. E, sobre as imagens de Maureen O'Hara, e de Donald Crisp com a mão pousada no ombro do filho (imagem que voltará com outras, no final, num efeito de recorrência tão típico de Ford) ouvimos também os "*welsh singers*" e o narrador a dizer que "*singing was to my people as sight is to the air*". Imediatamente, essa nostalgia contida que todo o filme "respira" está dada na combinação da luz, nos breves planos do quotidiano (o avental da mãe, recebendo o dinheiro ganho pelos filhos, a voz de "*my sister Angharad*", os banhos, o almoço), nos cânticos e na voz que vai comentando tudo isso. Nunca, talvez, uma figura de "passado indefinido" tenha sido tão poderosamente criada em cinema. Porque o que o final explicita (nessa bela repetição de planos, de que já falei) está implícito ao longa de toda a obra: não vemos acontecimentos presentes, mas passados, tudo o que sucede é efémero e perecível. *Dantes* (um *dantes* anterior ao próprio filme) fora possível a imobilidade do vale. Há 50 anos, tudo tinha começado a mudar e Roddy McDowall é a última testemunha desse tempo de transição: desde os últimos anos em que o vale foi verde até aos primeiros em que o deixou de o ser. Das serenas certezas e harmonias, às lutas sociais, aos anos proibidos, aos valores em crise. Todo o filme está suspenso nesse espaço "entre". Donde a sua maravilhada e maravilhosa nostalgia, só possível de ser partilhada por quem se situe também nesse "entre".

E entre as tantas, tantas maravilhas desse olhar e desse vale, recordo, apenas a título de exemplo:

- a) A cena em que Gruffydd (Mr. Gruffydd) e Angharad se separam, quando ela levanta a cortina de tule para o ver afastar-se e, depois, quando Pidgeon volta para trás e ela deixa cair devagar a cortina, que, num dos mais belos grandes planos da história do cinema, fica por uns momentos a apagar a imagem fabulosa que até aí tivera;
- b) A chegada de Anna Lee, vista, em primeiro lugar, por Roddy McDowall: "*I think I fall in love immediatly. It's perhaps foolish a child being in love*" e depois o mesmo McDowall, engravatado e aflito, recebendo em casa a futura cunhada;

- c) O casamento de Bronwen, desde a cena muda na Igreja entre o pai e o filho (última manifestação da autoridade paterna) até à portentosa festa em casa de Mr. Morgan (casamento que lá está para fazer funcionar "em negativo" o segundo, o de O'Hara, cujo destino se começou a traçar nesse dia, com a chegada de Mr. Gruffydd);
- d) A sequência da discussão com os filhos, com a mesa vazia, a tosse "em off" de McDowall e a câmara fixa sobre Crisp: "Yes, my son, I know you are there";
- e) O "discurso" da mãe às massas, tão belo quanto o de Darwell em **The Grapes of Wrath**;
- f) A introdução à primavera com os pássaros no quarto de McDowall e o modo genial - é o termo - como Ford aguenta uma sequência que podia ser insuportável de melodramatismo, como aquela em que Pidgeon obriga o miúdo a andar;
- g) A portentosa utilização da iluminação, particularmente na sequência da recusa de Pidgeon a O'Hara, ou no regresso desta, quando o irmão a vai visitar;
- h) A utilização da banda sonora no casamento de O'Hara (com a eliminação da música) acompanhando o espantoso movimento do véu que a amortalha;
- i) O modo como a ausência de O'Hara do filme (durante cerca de 20 minutos) desposa a frase de McDowall quando este diz, depois, que ela está doente "inside".

E a exemplificação podia continuar, pois nem sequer aludi aos assombrosos movimentos de câmara, trazendo os personagens ao centro da terra, às sequências das festas, momentos sempre culminantes do cinema de Ford ou aos planos sobre as "massas" (os mineiros) que não estarão longe de evocar Eisenstein.

Mas há um cineasta que virá muitas vezes à memória do público que o conheça e que, surpreendentemente, **How Green Was My Valley** tanto evoca. Refiro-me a Carl Dreyer, sobretudo ao Dreyer de **Dies Irae** e de **Ordet**, filmes muito posteriores. Principalmente nas cenas de interior e na resolução dos problemas de iluminação, seria difícil recusar que o dinamarquês tenha recebido deste filme uma influência profunda. Influência que se encontrará noutras afinidades (puritanismo, espiritualismo) mas que se encontra no mesmo traçado geométrico, na busca da mesma linha fundamental (as verticais) e no aproveitamento do espaço e da movimentação dos personagens nele.

A propósito de **Young Mr. Lincoln** tem sido muito referido o entusiasmo de Eisenstein; a propósito de **Stagecoach** sabe-se o que Orson Welles foi "beber" nesse filme, com o qual - disse - aprendeu mais que com qualquer outro; **O Vale** abre as portas (se a expressão é pertinente, quando se trata sobretudo do modo de as fechar) a Dreyer. Quando três cineastas tão diferentes e tão geniais surgem na linhagem de Ford, não paramos de nos espantar com o que este homem descobriu e com o que este homem viu. Como não paramos de nos espantar com um olhar tão limpo e límpido e com "a poesia dum imaginário que se encarna na acção, poesia telúrica que proclama a necessidade de dissipar o caos" (Beylie).

Há quem diga que tudo o que vive é sagrado. Ford, que o não disse, filmou-o. E não há filme que faça mais saudades.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

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