

MAKE WAY FOR TOMORROW / 1937

um filme de **Leo McCarey**

Realização: Leo McCarey / **Argumento:** Vina Delmar, baseado no romance “The Years Are So Long” de Josephine Lawrence e na peça de teatro homónima de Helen e Nolan Leary / **Fotografia:** William C. Mellor / **Direcção Artística:** Hans Dreier e Bernard Herzbrun / **Música:** George Antheil, dirigido por Boris Morros / **Arranjos Musicais:** Victor Young / **Montagem:** LeRoy Stone / **Interpretação:** Victor Moore (Barkley Cooper), Beulah Bondi (Lucy Cooper), Thomas Mitchell (George Cooper), Fay Bainter (Anita Cooper), Barbara Reed (Rhoda Cooper), Elisabeth Risdon (Cora Cooper Payne), Ralph Remley (Bill Payne), Minna Gombell (Nellie Cooper Chase), Ray Mayer (Robert Cooper), Porter Hall (Harvey Chase), Maurice Mascovitch (Max Rubens), Ferike Boros (Mrs. Rubens), Louise Beavers (a criada preta), Louis Jen Heydt (o m,dico), Gene Lockhart (Mr. Henning), Paul Stanton (o gerente do hotel), etc.

Produção: Leo McCarey para a Paramount / **Distribuição:** Paramount / **Cópia:** dcp, preto e branco, legendada em espanhol e eletronicamente em português, 91 minutos / **Estreia Mundial:** Nova Iorque, 8 de Maio de 1937 / Inédito comercialmente em Portugal. Apresentado pela primeira vez, no nosso País, a 4 de Abril de 1991, integrado no Ciclo “Leo McCarey” organizado pela Cinemateca Portuguesa na Sala Dr. Félix Ribeiro.

“It’s been nice knowing you, Mr. McCarey”

Leo McCarey continua a não ter a reputação que merece. As “pessoas” adoraram **Ruggles of Red Gap (O Extravagante Senhor Ruggles)**, de 1935, já por duas vezes reposto em Portugal (a última das quais em 1999 por Paulo Branco)? Adoraram e de cada vez que vêem a obra mais a adoram. **An Affair to Remember** de 1957 (por sua vez *remake* do ainda melhor **Love Affair** de 1939) é o filme que mais *remakes* conheceu e é sempre “receita” garantida? Certo, certíssimo. Mas, apesar disso (e dos padres e freiras de **Going My Way** ou de **The Bells of St. Mary’s**) o nome de McCarey não voou por cima desses títulos. Quem conhece muito bem Leo McCarey, apesar da retrospectiva integral que a Cinemateca lhe dedicou em 1991?

Make Way For Tomorrow é um ótimo exemplo. Até 1991, o filme nunca passou em Portugal. Em 91, passou duas vezes no Ciclo McCarey. E, no entanto, tanto o próprio McCarey, como o mais informado dos seus comentadores (Peter Bogdanovich) o consideravam ou consideraram o melhor dos filmes do realizador. E mesmo quem não lhe der esse lugar cimeiro, reconhece que a tão discutida questão da “arte e da maneira de Leo McCarey”, ou da sua estética e da sua ética, não podem ser completamente abarcados se se ignorar **Make Way For Tomorrow**. As grandes comédias dão um lado, os grandes melodramas dão outro. Em muito deles há cruzamentos fulgurantes. Mas “esse olhar que se humedece acompanhado por outro que jamais se embacia” e a que em tempos me referi,

jamais o vi tão molhado e tão seco como neste filme que é, simultaneamente, o mais comovente (ou o mais comovido) e o mais implacável (ou o mais áspero) dos seus filmes.

Julgava que não se podia ir mais longe em retrato de solidão do que em **Going My Way**. **Make Way For Tomorrow** vai. Julgava que não se podia ir mais longe em retórica despojada do que na sequência do Gettysburgh do **Ruggles**. A sequência do telefonema de Beulah Bondi, durante a noite do bridge, vai. Julgava que não se podia pisar mais o risco do melodramatismo sem trambolhão maior, do que na sequência do reencontro Charles Boyer-Irene Dunne em **Love Affair**. A longuíssima sequência final de **Make Way For Tomorrow** (a última noite do velho casal) vai. Estamos sempre à espera do trambolhão que parece que está quase, quase e que a cada nova ideia do *script* avança aterrador. E não só McCarey nunca cai, como quem apanha o encontrão - e de trombas - somos nós, nesse último plano em que Beulah Bondi nos volta as costas, como nem mesmo Chaplin ousou voltar-nos. Se tivesse espaço e tempo continuava por aí fora. **Make Way For Tomorrow** vai sempre mais longe.

Só não o foi com o público. Ao contrário dos outros - fabulosos sucessos de bilheteira - **Make Way For Tomorrow** foi um *flop* colossal, o maior *flop* da carreira de McCarey. Era o sexto filme de Leo para a Paramount, depois de **Duck Soup**, **Six of a Kind**, **Belle of the Nineties**, **Ruggles** e **The Milky Way**. O êxito dos dois últimos sobretudo, voltando a colocar muito alto a cotação de McCarey, permitiram-lhe renegociar o contrato com Zukor e subir a parada. O argumento do próximo filme, seria ele quem o escolheria, os actores também. E entre ele e Zukor nenhum produtor. Pela primeira vez, aparecia no genérico "produced and directed by Leo McCarey". Esse filme foi **Make Way For Tomorrow**. "*Controlei tudo*", disse McCarey, "*fiz exactamente tudo o que queria*". E, vinte anos depois, ainda dizia, modesto: "*Se for verdade que tenho talento, é nesse filme que se pode ver*".

As filmagens correram bem e Zukor até estava a gostar. Mas quando se chegou às *previews* as pessoas saíram com cara de caso. Quando se passou à estreia, ainda foi pior. O "Variety", por exemplo, dizia que era um filme para "femme fans" (sic) e perguntava que necessidade havia de acabar tão mal, em vez de resolver a situação com o prometido jantar de filhos e pais... Outros jornais aconselharam o público a evitar obra tão desagradável que não abria qualquer *way* para qualquer *tomorrow* ao contrário do que prometia o título. E avisaram que não fossem ao engano com o nome de Victor Moore, celeberrimo actor cómico da época. Desta vez, diziam, Moore não ia fazer rir ninguém...

Resultado: Zukor chamou a McCarey todos os nomes, e pô-lo na rua. McCarey foi a correr para a Columbia despachar num mês **The Awful Truth**. "*Estava tão furioso que tinha o ar de um daqueles tipos que jogam à pancada com os olhos cheios de lágrimas*". A seguir, partiu para uma viagem na Europa. E, já em 1938, recebeu um telegrama em que lhe diziam que tinha ganho o "oscar" do melhor realizador. **Make Way For Tomorrow**, berrou Leo convencido que finalmente lhe tinham feito justiça. Já estava a celebrar, quando segundo telegrama precisou que a estatueta se devia a **The Awful Truth**. "*Nesse dia*", comentou depois, "*a verdade foi bem 'awful' para mim*".

Essa reacção - e o silêncio que depois se fez sobre o filme - tem que ver com o que eu disse atrás, ou seja com a dureza com que McCarey envolve o melodrama. Quem quiser chorar tem também que ranger os dentes. E quem quiser tomar partido não tem muito por onde o tomar. Porque os "heróis" deste filme (o genial casal de velhos) se são sublimes, são também muitas vezes insuportáveis e porque não é fácil a identificação ou com a causa dos pais ou com a causa dos filhos. Quem se quiser identificar com os últimos (sobretudo com Thomas Mitchell - Fay Bainter, os mais densos e humanizados) começa, a certa altura, ainda que o não confesse, a perguntar aos seus botões o que faria se estivesse na situação deles. Pense-se, por exemplo, na sequência em que George e Anita vão jantar fora e na "chantage" sentimental que a mãe lhes faz. Ou naquele plano da cadeira de baloiço a avançar sala fora (levada pela criada) prenunciando a entrada da dona, para ocupar bem o seu lugar. A verdade - por mais *awful* que seja e um dos muitos méritos de McCarey foi não

ter fugido a ela - é que não há mesmo coexistência possível. Honrar pai e mãe (da legenda inicial) pode ser mandamento bem impossível, ou tão impossível como o ditame do título que nos manda "make way for tomorrow". Nenhum maniqueísmo atravessa este filme (filhos grosseiramente maus, pais grosseiramente bons) e nele, mais do que em qualquer outro, McCarey é renoiriano, no sentido de perceber, como o Renoir da **Règle**, que o que é terrível neste mundo é que toda a gente tenha as suas razões. Talvez por isso Renoir tanto gostasse de McCarey e tenha dito que ele era de todos os cineastas de Hollywood o que melhor percebia as pessoas.

E, com uma economia de pasmar, tudo está neste filme. Repare-se, por exemplo, para continuar a conversa das razões de todos, nos personagens que, agressivamente um, passivamente o outro, mais extremam o olhar sobre aquela situação. Um é o dono da loja, Mr. Rubens. Para ele, os filhos são mesmo uma cambada e essa geração não lhe merece qualquer complacência. Mas ou calando-se (fabulosa sequência da leitura da carta) ou falando (não menos fabulosa sequência em que chama a mulher "só para saber que estás aqui") o olhar dele jamais é o de Victor Moore e é desse extremismo que o velho se afasta. O personagem contrapolar é o da criada preta. Pelo lado da opressão, está, silenciosamente, com Beulah Bondi, mas quando esta se vai embora, responde-lhe satisfeita que agora terá muito mais tardes livres.

Entre esses olhares extremos, se situa o dos pais, desde os embaraçados silêncios da sequência inicial (a última da "harmonia familiar" que em pequenos toques McCarey insinua ser bem menos harmónica do que a representação dela) às portentosas elipses finais. Elipses do tempo (o velho Cooper pedindo à mulher que não olhe para o relógio), eclipse do que este diz à filha no telefonema que não ouvimos (quando, como crianças, se decidem a "transgredir") e - eclipse suprema - a representação de uma despedida banal, quando ambos sabem que nunca mais se voltarão a ver. E são duas frases e dois planos: "*It's been nice knowing you*" dito por ele e o contracampo e a resposta: "*It's been lovely, Bark, just lovely*". E voltamos a ouvir a música do "Let me call you sweetheart", a música daquela incrível última valsa que pouco antes tinham dançado no Hotel Vogard. Um comboio que arranca e um corpo que nos volta às costas. Alguma vez viram alguma coisa mais bonita?

E não resisto a sublinhar os três momentos para mim mais inadjectiváveis deste filme:

a) a sequência do telefonema que atrás comparei à de Gettysburgh. Tal como nesse filme, McCarey começa por filmar as caras dos jogadores de bridge, visivelmente chocados com o tom de voz de Beulah Bondi, voz da velha campónia com pouca experiência de *long distance calls*. Depois, vem (plano médio) Beulah Bondi a falar, a emoção que disfarça, a emoção que mostra, o custo do telefonema, a saúde do marido, que bons que todos são para ela. E os novos planos da muda assistência dão lentamente a passagem do escândalo à simpatia ou até à comoção, sem que ninguém abra a boca ou diga o que quer que seja que possa perturbar aquela comunicação íntima e exposta. E nesse permanente vai-vem, tudo se intercomunica, até que a velha diz "*good-bye my dear*" e fica só um silêncio enorme que ela atravessa lentamente enquanto, lentamente todos se levantam. Como já disse da sequência de Gettysburgh, tudo é feito com tal simplicidade e tal economia que por mais vezes que veja a cena não percebo como é que tal milagre se consegue;

b) Se nessa sequência, McCarey procedeu pela montagem de planos e um sentido da escala de planos absolutamente genial, é ao campo-contra-campo que confia outra maravilha igual. Refiro-me à sequência em que Thomas Mitchell se prepara para dizer o mais difícil e a mãe (que já sabemos, pelo plano da carta, que sabe de tudo) o interrompe não só para lhe trocar as voltas como para lhe salvar a face. E só ela a dá nessa longa tirada em que *just pretending* o esmaga com a sua razão para sair de casa. Não se podia ir mais longe? McCarey pôde. E depois da velha pedir ao filho que não diga nada ao pai ("*the first secret I ever had with him*"), o outro segredo: "*You're always my favorite child*". Todo o horror da situação se volve num horror ainda maior, naquele abraço dos dois? Pode-se dizer isso mas pode-se dizer, com igual razão, que todo o amor da situação se volve num amor

ainda maior. Logo a seguir um corte. E, depois, daquele brevíssimo plano em que Thomas Mitchell entra no quarto da mulher e só o espelho lhe devolve a imagem que já não consegue ter.

The facts to face. O problema é quando já não há *facts to face*. *So, if you dont' mind let me go on pretending.*

c) No meio de todas as maravilhas do final, aquele breve *insert* do anúncio que diz "Save while you are young". Ambos o viram, nenhum o comenta. Pouco antes, Victor Moore quisera pedir desculpa à mulher de ter falhado. Só que nessa noite - *just pretending* - ninguém existiu sobre a terra mais novo do que eles e mais salvador do que eles. Sem que nunca nenhum deles ou nenhum de nós se esqueça por um segundo que naquela noite chegaram ao fim da velhice e da perdição.

Se isto não é grande cinema, expliquem-me o que grande cinema é. E se este *weepie* não é o exemplo supremo do realismo, expliquem-me o que realismo é.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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