

The Cabin in the Cotton / 1932

um filme de MICHAEL CURTIZ

Realização: Michael Curtiz *Argumento:* Paul Green, baseado no romance homónimo de Harry Harrison Kroll (1931) *Fotografia* (35 mm, preto-e-branco): Barney McGill *Som:* Earl Sitar *Montagem:* George Amy *Direcção Artística:* Esdras Hartley *Guarda-Roupa:* Orry-Kelly *Assistente de realização, realizador associado:* Al Alleborn, William Keighley *Interpretação:* Richard Barthelmess (Marvin Blake), Dorothy Jordan (Betty Wright), Bette Davis (Madge Norwood), Hardie Albright (Roland Neal), David Landau (Tom Blake), Berton Churchill (Lane Norwood), Dorothy Peterson (Lilly Blake), Russell Simpson (Tio Joe), Tully Marshall (Slick), Harry B. Walthall (Eph Clinton), Edmund Breese (Holmes Scott), John Marston (Russell Carter), Erville Alderson (Sock Fisher), William Le Maire (Jake Fisher), Clarence Muse (Um Cego Negro), Harry Cording (Ross Clinton, não creditado).

Produção: First National Pictures (Estados Unidos, 1932) *Produtores:* Hal B. Wallis, Jack L. Warner, Darryl F. Zanuck *Cópia:* Library of Congress, 35 mm, preto-e-branco, legendada eletronicamente em português, 78 minutos *Estreia Mundial:* 26 de Setembro de 1932, nos EUA *Inédito comercialmente em Portugal Primeira apresentação na Cinemateca.*

No princípio é o verbo. Mas logo, em fundo, a imagem do motivo, as plantações de algodão do Sul dos Estados Unidos da América. O fundo das imagens é até mais preciso, mostra o trabalho, a força do trabalho – maioritariamente escravizado ou assente em práticas de servidão por dívida, conta a História. O cartão de 1932 diz assim, “Em muitos sítios do Sul existe hoje uma disputa permanente entre os proprietários rurais ricos, conhecidos como plantadores, e os trabalhadores pobres que colhem o algodão, conhecidos como meeiros ou ‘labregos’ [peckerwoods]. Os plantadores põem as provisões básicas da vida quotidiana à disposição dos meeiros e, em troca, os meeiros trabalham a terra ano após ano. Podiam escrever-se milhares de páginas sobre o que está certo e o que está errado de ambos os lados, mas não cabe aos produtores de *The Cabin in the Cotton* escolher um dos lados. Estamos apenas empenhados em retratar estas condições.” Hal B. Wallis, Jack L. Warner, Darryl F. Zanuck precaveram-se no sentido de neutralizar a posição do estúdio. Os dois mundos expostos nas linhas iniciais da produção da First National realizada por Michael Curtiz e fotografada por Barney McGill, a partir do romance de Harry Harrison Kroll, são o dilema do filme. Encarnado de forma mais temerária na personagem de Richard Barthelmess, Marvin Blake percorre o longo caminho que o leva a tomar uma posição entre esses dois mundos. Ainda que tentando, no desfecho, uma hipótese de conciliação entre a comunidade dos trabalhadores brancos a que pertence e a comunidade dos “senhores da terra” brancos que todos explora, em especial a comunidade de trabalhadores negros privados de tudo, até de nome.

Creditado como “um cego negro”, e normalmente acompanhado por uma criança não nomeada, o actor-realizador-cantor-compositor afro-americano Clarence Muse – figura de relevo da Harlem Renaissance nos anos 1920 nova-iorquinos, que, em Chicago, fora protagonista de *Hearts in Dixie* (1929), e que concluiria uma filmografia de uns cinquenta anos e mais de cento e cinquenta filmes – surge num pequeno papel, um pouco como o representante dessa comunidade da qual, em rigor, a narrativa não se ocupa. Protagonizada por Marvin Blake, a história de *The Cabin in the Cotton* é a desse filho de um velho meeiro que quer prosseguir os estudos em detrimento do trabalho nos campos de algodão, encontrando no plantador Lane Norwood o suposto protector que, depois da morte do pai por exaustão laboral, lhe

entrega a contabilidade, na mercearia-armazém da comunidade. É aí, na sequência de um grande incêndio, que Marvin encontra as irregularidades que o fazem perceber os níveis de exploração perpetrados por Norwood. Estão manuscritas nos livros de contas, cujas cópias se salvaram. Aos seus olhos, o inaceitável da situação torna-se transparente quando a catástrofe coincide com a perseguição e morte de “um dos seus” numa noite pantanosa rasgada pelos uivos dos cães. A profundidade do dilema na alma da personagem de Barthelmess crava-se-lhe no coração, somando à já representada relação triangular que vemos desenhar-se entre ele, a personagem de Betty, interpretada por Dorothy Jordan, e a de Madge Norwood, interpretada por Bette Davis num papel estreante, um de vários em filmes desse ano. É o terceiro nome dos créditos, encabeçados por Barthelmess.

Os actores principais, então: pujante no cinema mudo de Hollywood, onde se estreou em 1916 com o apoio de Alla Nazimova, Richard Barthelmess (1895-1963) será “para sempre” o actor de Griffith cúmplice de Lillian Gish em *Broken Blossoms* e *Way Down East* (1919-20), nos quais a sua delicadeza e profundidade estão reflectidas nos olhos e nos gestos, na fotogenia, nos movimentos em campo. Mas é justo lembrar a firmeza do percurso no cinema sonoro, nos primeiros *talkies* e em filmes posteriores. Citem-se *The Dawn Patrol* de Hawks ou *The Last Flight* de Dieterle, anteriores a *The Cabin in the Cotton* ou *Alias the Doctor* (realizado por Curtiz no mesmo ano) ou posteriormente *Central Airport*, *Heroes for Sale* de Wellman, *A Modern Hero* de Pabst, e no *Only Angels Have Wings* de Hawks, em que interpreta o piloto de olhar doce e frontal casado com a personagem de Rita Hayworth. Chegada a Hollywood dos musicais da Broadway, Dorothy Jordan (1906-1988) é actriz de uma filmografia mais meteórica, iniciada em 1929 (*The Taming of the Shrew*), nos alvares do sonoro, na qual contracenou com actores tão luminosos como Clark Gable, Lionel Barrymore ou Walter Huston até 1933, ano em que a vida familiar a afasta da interpretação. Ainda assim, ilumina pequenos papéis em *Gone with the Wind* e, inesquecível, três Ford dos anos 1950: *The Sun Shines Bright*, *The Searchers* e *The Wings of Eagles*, interpretando, no segundo, o rosto magoado do amor nunca esquecido por Martha Edwards, a cunhada do Ethan Edwards de John Wayne.

A alguns filmes de se sagrar a grande estrela clássica de Hollywood que o século XXI continua a reconhecer, uma actriz especialmente versátil, ágil em géneros diversos, de interpretações intensas, personagens “duras de roer”, fortes, muitas vezes a roçar a antipatia e que contaram boas “megeras”, bem como outros tantos papéis nos antípodas desse estereótipo, Bette Davis era a jovem estreante chegada da Broadway aos grandes estúdios em 1930, aos 22 anos. Se lhe é reconhecida como primeira grande prestação a personagem de Mildred Rogers em *Of Human Bondage* (1934), uma produção da Warner realizada por John Cromwell, que terá reparado nas suas graças de actriz neste Curtiz, lembre-se que é quatro anos mais tarde, no mesmo estúdio e noutra filme “sulista”, que Bette Davis atinge os primeiros píncaros da filmografia que segue abundante até *The Whales of August* (Lindsay Anderson, 1987). *Jezebel* (William Wyler, 1938) dá-lhe o primeiro muito grande papel desse percurso fértil em personagens, píncaros, brilho, particularmente intensos na década de 1940, e cujo relativo ofuscar é magnificamente resgatado em *All About Eve* (Mankiewicz, 1950) ou, mais tarde, sucedendo a outra “elipse”, em *What Ever Happened to Baby Jane?* (Robert Aldrich, 1962). A intensidade das suas personagens vinha-lhe das entranhas, era dela – sabe-se –, tal como o tão próprio estilo, tom vocal e modo de falar, o olhar, a acutilância, a combatividade. Reconhecidos desde os primeiros anos da sua vida em Hollywood. A destreza de Davis com a insolência é matricial, por exemplo. Não por acaso, esta fala de *The Cabin in the Cotton* “imprimiu-se na lenda” como típica da actriz, em contraste com a doçura de Barthelmess, a cuja personagem a dela atira esta rajada – vinda do romance, com sotaque sulista –, “I'd like ta kiss ya, but I just washed my hair.”

Bette Davis está neste Curtiz numa linha paralela à de Dorothy Jordan, interpretando ambas personagens rivais, no triângulo com Barthelmess (a jovem sedutora interesseira que joga com a sexualidade rivaliza com o romantismo sincero da jovem enamorada), e ao mesmo tempo as faces femininas dos mundos figurados por oposição no filme. A expressão pode não colher aplicada a uma produção dos estúdios em 1932, mas a mise-en-scène de Michael Curtiz trabalha essa oposição na superfície dos planos, tratando a narrativa com a carga inerente de conflito, em primeira ou última instância político, de *The Cabin in the Cotton* – o que só pode ter sucedido por se tratar de uma produção “pré-Código” (Hays e a aplicação estrita em termos de censura de produção) e está na base da nota inicial dos produtores. A simetria é uma figura do filme, ao nível narrativo e na sua construção, isto é, no modo como apresenta as duas famílias protagonistas, as casas e meios-ambiente de “pobres” (meeiros brancos e escravizados negros) e “ricos” (plantadores), perspectivando “uma ponte” na personagem do rapaz interpretado por Barthelmess, necessariamente crivado pelo dilema que vai adensando dentro de si.

É o que exprime um plano como o da sobreposição de imagens dos dois bailes, popular e “aristocrata”. Ou o *raccord* da cena da chegada da banda jazz de Memphis com a da música do homem cego que caminha enquanto toca e canta acompanhado da criança pela rua de terra habitada pelas pessoas brancas e negras daquela terra. A banda dos músicos afro-americanos vem tocar no baile dos plantadores ricos, e à chegada ao povoado os músicos automobilizados são filmados em campos de contracampos de homens da comunidade local dos meeiros alinhados numa diagonal que desconfia da abertura franca dos primeiros. O *raccord* musical dobra nesse momento, sublinhando o contraste, ao fazer suceder ao lamento do canto singular do cantador cego a orquestração musical da banda no salão de festas dos plantadores.

A construção do filme é consistentemente devedora deste tipo de cuidado, *raccords*, pormenores, contrastes, linhas ou pontos de fuga, uma convivência de planos no fundo, a meio ou em destaque no quadro, e ainda o recurso estilístico da espécie de cortina que varre a imagem na diagonal na passagem de alguns planos – é uma figura vinda da linguagem do mudo, está presente logo no genérico apresentando actores e personagens principais, convindo acentuar como *The Cabin in the Cotton* faz parte do conjunto de filmes que desbravam possibilidades nesse momento histórico preciso: os primeiros anos do sonoro, num tempo de produção pré-Código em Hollywood cujo sistema de estúdios afirmava a sua potência ao mesmo tempo que reconhecia as potencialidades da linguagem cinematográfica procurando o acordo narrativo, de planificação, organização, montagem a partir da matéria fílmica das imagens e dos sons. Para ser precisa, refiro ainda o exemplo de como, na construção deste filme, a *simetria* está exemplarmente desenhada nos enquadramentos que contam a “linha amorosa” da história e nos quais a posição de cada uma das raparigas, por contraponto uma à outra ou em relação à posição do rapaz, assume amiúde a perspectiva da recta paralela. Num dos planos de forma vincada, quando, numa vista geral do interior da mercearia, Marvin é filmado de costas exactamente a meio do enquadramento, especado atrás do balcão perante a loira Madge e a morena Betty que o olham a uma igual e rigorosa distância triangular.

Na progressão narrativa rumo ao horror do homicídio diante dos olhos de Marvin, que ceifa a vida a “um dos seus”, a verticalidade e horizontalidade das linhas dissolve-se no movimento centrífugo da sequência nocturna no bosque, com o uivo dos cães e o rumor da turba, a perseguição e a corda para o enforcamento lançada à árvore. O caos prolonga-se no incêndio, expondo, no rescaldo, a batalha que envolve a administração e os trabalhadores das comunidades locais – e em muitos dos planos, de enquadramentos mais circulares, a personagem de Barthelmess continua a ocupar o centro. Sendo que agora vê com mais clareza o que tem diante de si, tanto no lugar que ocupa nos planos de conjunto como

nos seus grandes planos nas cenas junto “dos seus” e junto “dos outros”, os plantadores. O conflito, que Michael Curtiz não só não esbate como trabalha em termos de ambiente, como tal retratando o Sul do país, nasce das tensões ocultas e visíveis, ruma ao tribunal que serve de palco ao protagonismo do rapaz. É aí que Marvin toma a palavra, encarna o protagonismo dos excluídos que podem almejar a proferi-la. E é dos mais agudos discursos de esquerda da Hollywood dos anos 1930, o que ouvimos na expressão de Barthelmess, ensaiando contemporizar com o não-contemporizável.

Num texto de 2007, quando apresentou uma pequena retrospectiva na edição desse ano do festival italiano Il Cinema Ritrovato, o finlandês Peter von Bagh escreveu sobre Michael Curtiz citando John Baxter, assim: “Os seus filmes têm uma ferocidade que sugere como recusava permitir que o material que lhe era dado o dominasse. Não há quem tenha sido maior adepto em moldar o ritmo dos filmes, até em forçar a submissão das estrelas mais intransigentes. Odiado pelos actores [como Bette Davis, que exprimiu, no entanto, a sua admiração pelo trabalho de cineasta], lembrado sobretudo pelo seu inglês de sotaque acentuado e por vezes mal pronunciado, Curtiz [cidadão americano de origem húngara, chegado a 1926 a Hollywood, onde grande parte dos seus muitos filmes foram produções Warner] parece a corporização de uma tradição europeia completamente oposta à elegância, astúcia e subtileza de Lubitsch e dos seus associados da Paramount. A Alemanha de Curtiz é a de Reeperbahn, dos bordéis de Berlim, dos arrabaldes de Munique e Hamburgo. Não é de espantar que os seus filmes estejam entre os mais impiedosos, grotescos e eróticos da história do cinema.”

Na nota de *The Cabin in the Cotton* – e vale muito a pena continuar a citar –, Von Bagh defende, condensando ideias: “é um daqueles filmes raros, inesperados, mesmo no contexto rude da produção pré-Código, que sempre quisemos descobrir: um filme ‘social’ sem os compromissos de quase todos os outros filmes que começam com uma grande promessa. [...] A história do percurso do filho de um pobre meeiro rumo (ou quase) à maldição moral é um ataque frontal aos horrores do capitalismo, com uma só nota de relatividade: é ferozmente contra o capitalismo mas tem pouco a dizer sobre o capitalismo como sistema. Outro elemento típico: a paixão encontra-se porventura mais na natureza radical de algumas cenas singulares do que no todo do filme – exemplo da cena do tenebroso homicídio do amigo do protagonista. Trata-se ainda assim, de uma extraordinária demonstração de consciência de classe [...] Todas as cenas de maior fragilidade que se centram em sentimentos de classe, a tragédia da decepção, ou mesmo a moralidade (o discurso final de Barthelmess), são impecáveis. E o mesmo se aplica à sensação da pessoa encurralada, na melhor tradição de Curtiz: as colheitas vêm primeiro, os seres humanos depois acaso sobrevivam.”

Para voltar circularmente ao princípio do texto, um apontamento sobre a “*stock footage*” que Curtiz usa mostrando as muitas pessoas negras que trabalham os campos de algodão, em cujos corpos o sistema das plantações continuava a assentar e que não deixa de ter vergonhosas correspondências no mundo de hoje, pós-Hollywood clássica e onde o algodão significa outras coisas.

Maria João Madeira