

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA

À FLOR DA PELE

28 de agosto de 2025

PINKY / 1949 (Herança Cruel)

Um filme de Elia Kazan

Realização: Elia Kazan / **Argumento:** Dudley Nichols e Philip Dunne, baseado no romance de Cid Richets Summer "Quality" / **Fotografia:** Joe Mac Donald / **Direcção Artística:** Lyle Wheeler e J. Russell Spencer / **Décors:** Thomas Little e Walter M. Scott / **Guarda-Roupa:** Charles Le Maire / **Música:** Alfred Newman / **Som:** Eugene Grossman e Roger Heman / **Montagem:** Harmon Jones / **Interpretação:** Jeanne Crain (Pinky Johnson), Ethel Waters (Granny Dicey), Ethel Barrymore (Miss Em), William Lundigan (Dr. Thomas Adams), Basil Ruysdael (John Walters), Griff Barnett (Dr. Joe), Evelyn Warden (Melba Wooley), Kenny Washington (Dr. Canady), Arthur Hunnicutt (o chefe da polícia), Nina Mae McKinney (Rozelia), Frederick O'Neal (Jake Walters), Raymond Greenleaf (o Juiz), Dan Riss (Stanley), William Hansen (Mr. Goolby), etc.

Produção: Darryl F. Zanuck para a 20TH CENTURY FOX / **Distribuição:** 20TH CENTURY FOX / **Cópia:** DCP, preto e branco, sem legendas eletrónicas em português / **Duração:** 102 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, a 14 de Novembro de 1949 / **Estreia em Portugal:** Cinema Tivoli, a 17 de Julho de 1950.

Elia Kazan não gostou nada de **Pinky**. Eu gosto muito, muito de **Pinky**. Nesta "folha" virão primeiro as razões de Kazan e depois as minhas.

Kazan foi chamado para **Pinky** por Zanuck, que já tinha sido seu produtor em **Boomerang** (1947) e **Gentleman's Agreement** (1948). Nesse mesmo ano de 48, **Gentleman's Agreement** ganhou o "oscar" e Kazan levou também o de *best director* pela primeira vez na sua vida. Celeste Holm teve um terceiro como "melhor actriz secundária" e Gregory Peck e Dorothy McGuire foram designados. Quem viu o filme, não esqueceu que o tema era o racismo, no caso o anti-semita. Tantas nomeações, tantos "oscars" e um tão grande êxito do público e crítica convenceram Zanuck que Kazan era um especialista em histórias do género. E como era homem de ideias fixas mal soube dos "oscars" foi a correr procurar Kazan para **Pinky**. "*Let's do it again with a Negro*" foi a frase sic.

Só que desta vez estava tudo pronto para arrancar. O *cast* já estava escolhido, os actores contratados, o argumento aprovado, etc. Até já havia realizador. Nem mais, nem menos do que John Ford, que terá filmado mesmo alguns dos planos do filme (convido os fordianos a descobrirem quais). Só que Ford não gostava nada daquilo, odiava Ethel Waters (que lhe pagava na mesma moeda) e recorreu ao seu truque habitual quando as coisas lhe cheiravam a esturro. Meteu-se na cama, chamou Zanuck e disse-lhe: "*Estou doente. Tenho zona.*" Kazan contou a Michel Ciment que Zanuck sabia muito bem que era fita, mas já estava a pensar pelo seu lado que Kazan era melhor escolha. Por isso, aceitou o atestado médico de Ford e suplicou a Kazan: "*Do me a favour. Come out, I'll pay you a full salary. Just make the picture for me.*" Agora, dou a palavra a Kazan: "*Li o 'script' no avião - estava nessa altura a encenar **Death of a Salesman** no teatro - e gostei da ideia geral. Depois, vi o que Ford já tinha filmado e de facto não valia grande coisa. Como admirava Ford, propus a Zanuck: 'Recomeçemos do zero'. E do zero se recomeçou. Fiz o melhor que pude, mas novamente tive a sensação de que tudo faltava. Para já - e ao contrário do livro - não havia nenhuma rapariga mulata, mas uma rapariga branquíssima e muito bonitinha. Todos os lados desagradáveis da história tinham sido eliminados. A grande cena era o abraço da rapariga à avó negra, com aquela choradeira toda... Hollywood era aquilo. Tudo muito bonito, muito limpinho, muito óbvio. Oh, **Pinky** it's not really a favourite of mine*". E vai ao ponto de acrescentar que quando acabou **Pinky** estava tão enjoado com

Hollywood e com os filmes que lá tinha feito, que chegou a pensar nunca mais lá voltar a filmar. Pelo menos, *"I made up my mind that I was not going to do any more films like the ones I had done"*.

Michel Ciment bem lhe tenta conter a fúria e sublinha - e a meu ver muito bem - que em **Pinky** há um lirismo que anuncia o dos filmes seguintes. Mas Kazan insiste: *"Talvez. Mas não vejo bem como. Só sinto por esse filme indiferença e nunca mais o vi desde que o fiz"*. E queixa-se de não ter sido tido nem achado na *découpage* (coisa que depois nunca mais deixou que lhe fizessem) que o filme não tem mais moral que a do gênero *"how tough it is to be a black"*, que era tudo um *pastiche* e que Jeanne Crain não era só branca por fora. *"She was also white in her heart. She was the blondest person I ever worked with. She had no rebellion in her whatever. She is not a bad person, a sweet girl in fact, but she has no inner conflict. She must have had things happen to her but she was very controlled about that"*. E para concluir este arrazoado, Kazan fecha a conversa dizendo não acreditar que haja alguém capaz de tomar *"the damn film too seriously"*.

Sucedem que o *"damn film"* o tomo cada vez mais a sério e estou mesmo perto de estar apaixonado por ele. Passo portanto às minhas razões.

É verdade que a "moral da história" é a que Kazan refere; é verdade que há um contrasenso em escolher Jeanne Crain para Pinky (ela não é *"practically white"* como observa a velha gorda, é *"white"* sem qualquer reminiscência da "herança cruel" de que fala o título português, por muito que a maquilhadora lhe tenha engrossado a boca); é verdade que ao nível do argumento tudo é *pastiche* e *cliché*; é ainda verdade que Zanuck varreu do filme o sexo que havia no livro, omitindo a história dos pais de Pinky (mãe negra "enganada" por homem branco) e transformando em casto e puro o amor dela pelo médico, com quem no livro vivera os dois anos em que esteve fora de casa (por isso, Ethel Waters tanto receia as saídas dela, por isso Ethel Waters tão mal recebe o louro doutor).

Mas, salvo o devido respeito, Kazan deve estar ainda condicionado pelas furiosas críticas que à época lhe fizeram os seus amigos de esquerda (que pouco tempo depois trairia). Porque há milhares de filmes desses e de infidelidades dessas ao longo da história de Hollywood e a beleza desses filmes não é menor.

E desde o movimento de câmara inicial a acompanhar o regresso de Pinky a casa, até ao médico descer a escada da grande casa sulista de Ethel Barrymore (*"Don't say anything. Just go"*) a amplidão lírica de que fala Ciment não abandona um único plano, prenunciando os grandes filmes sulistas que Kazan faria no futuro: **Baby Doll** ou sobretudo **The Wild River**. Vou até mais longe. Apesar de toda a "brancura" de Jeanne Crain, há nela "qualquer coisa" que denuncia a Lee Remick do **Wild River** e que os respectivos silvos do comboio reenviam para zonas muito mais obscuras do que a cor da pele que dela nos é visível. Jeanne Crain talvez se tenha enganado no médico (quando o vemos, achamos que sim) mas nas suas noites iniciais, no beijo junto à árvore, ou no passeio nocturno que a leva à quase-violação, há "coisas pretas" que acontecem com ela e que ela está longe de controlar tão totalmente, como Kazan pretende. Talvez não seja *black* mas é mais *pinky* do que *white*, como o nome lhe exigia.

E o panteísmo de Kazan está bem sublinhado nessa inserção do personagem no *décor*, quer seja o da casa da avó (com a branca roupa de baixo, sempre escancaradamente pendurada), quer seja o da casa de Ethel Barrymore, que acabará por ser o seu *décor* final.

E, indiscutivelmente, - é a única coisa que Kazan não nega - é em **Pinky** que começam os famosos *long shots* do cineasta. A esse respeito, é muito curioso o que conta a Ciment. *"Durante todo o tempo da rodagem, revi os filmes de Ford, especialmente Young Mr. Lincoln. E reparei como ele mostrou toda a cena do assassinato em 'long shot'. Ouvimos um tiro de pistola. Depois, muito ao longe, vemos aparecer um fumozinho. E disse com os meus botões: 'Se tivesse tido que filmar esta cena, teria feito um grande plano do homem com a pistola, e depois um grande plano do outro homem. Tinha-me aproximado muito mais'. Percebi então como era importante deixar espaço para a imaginação e pus-me a estudar esses 'long shots' em que Ford diz tudo. Lembrei-me então do que fazia nos palcos. E disse de mim para mim: 'What the hell is the matter with me? I started all wrong in pictures'. Foi assim que me decidi a fazer um filme com o maior número de 'long shots' possível. Foi **Panic in the Streets**"*.

Mais uma vez o desminto. Não foi **Panic in the Streets**. Foi **Pinky**. Basta pensar nessa sequência de abertura (e já vemos tudo, da sebe partida à casa longínqua de Miss Em) ou sobretudo - é o mais prodigioso plano deste filme - no movimento de câmara que nos descobre Ethel Waters, presente na sequência em que Miss Em entrega ao médico o testamento. A câmara recua para num imenso *long shot* nos dar a ver todo o quarto,

com a cama da velha senhora no centro dele. E a um canto, descobrimos então Ethel Waters que assistiu a tudo e tudo percebeu, permitindo o *raccord* interior - de raiz fordiana - com a sua absoluta convicção da verdade e validade do testamento. Analfabeta, não podia testemunhar. Mas, vendo também, em *long shot*, nenhuma dúvida lhe ficou sobre o significado desse momento, encenado para ela e preparado por causa dela.

Corte e depois um fabuloso *plongé* em que as duas mulheres povoam a imensidão do quarto. E as lágrimas de Ethel Waters são a mais absoluta eclipse da morte (que não vemos) de Ethel Barrymore.

Podia gastar páginas a falar dessas duas Ethel, qual delas a mais prodigiosa. Parecem repetir pela enésima vez papéis arquetípicos que doutros filmes conhecemos. Mas a cada plano surge uma imagem nova, como se nunca as houvéssemos visto e ali nos surgissem pela primeira vez. Mas não corto a conversa, como Elia Kazan não cortou o filme. Logo após essas lágrimas, novo e fulgurante *long shot* agora mostrando a fachada da casa de Miss Em, e numa varanda - ponto branco - Pinky a dar a nota alva à casa excessivamente sombria.

E é com a mesma figura que Kazan aborda a sequência do tribunal, em que o juiz a todos induz em erro, convencendo-nos duma parcialidade que a sentença corta. Sentença que torna mais irrelevante (mas também mais relevante) a ausência da testemunha capital - o médico - que ambigualmente (talvez seja o primeiro dos grandes medrosos de Kazan) nunca saberemos se faltou à audiência por boas ou más razões.

"*What's rational about prejudice?* pergunta Pinky a Thomas. É sobre essa irracionalidade - muito mais do que sobre o racismo - que o filme se centra, dando a razão possível às duas Ethel que se não deixaram contaminar por ele. Por isso as duas casas (e as suas vidas) se interligam. E por isso Ethel Barrymore deixa como testamento a Pinky que "*nobody deserves respect if she pretend she is something that she is not*". A amplidão dessa moral estende-se tanto a negros como a brancos, tanto a Pinky como a Thomas. É por ela que - noutra inolvidável *long shot* - Thomas é varrido da cena, deixando a casa - "*e as coisas duram mais do que as pessoas*" como Ethel Barrymore diz a Jeanne Crain - ocupar, no vasto plano afastado do filme, o lugar central que sempre lhe coubera. E investindo Pinky na herdeira de Miss Em, conferindo a esse *décor* o estatuto sacral que lhe permite funcionar em acordo com todo o outro *décor*, onde mais do que nunca se integra e onde mais do que nunca se implanta.

Como sucederia a Jo Van Fleet em **The Wild River** ninguém arranca as árvores dos seus solos. Nesse filme, ficou uma ilha e um pedaço de terra. Aqui fica a casa única, onde três gerações de conflitos encontram finalmente espaço e respiração comum.

Pinky is better. Muito, muito melhor do que Kazan se convenceu ou quis convencer.

É em **Pinky** - nas próprias palavras de Kazan - que, sob a égide de Ford, Kazan se "graduou" "*from being a director of dialogues to a director of pictures*". Todo o estilo de Kazan começa em **Pinky**.

João Bénard da Costa