

# YOUNG MR. LINCOLN / 1939

(*A Grande Esperança*)

um filme de John Ford

**Realização:** John Ford / **Argumento:** Lamar Trotti, baseado numa peça teatral de Robert Sherwood e em biografias de Lincoln / **Fotografia:** Bert Glennon / **Música:** Alfred Newman / **Montagem:** Walter Thompson, Robert Parrish / **Cenários:** Richard Day, May Lee Kirk, Thomas Little / **Interpretação:** Henry Fonda (Abraham Lincoln), Alice Brady (Abigail Clay), Marjorie Weaver (Mary Todd), Arleen Whelan (Hannah Clay), Eddie Collins (Efe Turner), Pauline Moore (Ann Rutledge), Richard Cromwell (Matt Clay), Ward Bond (John Palmer Cass), Donald Moore (John Felder), Spencer Charters (Juiz Herbert A. Bell), Eddie Quillan (Adam Clay), Judith Dickens (Carrie Sue), Milburn Stone (Stephen A. Douglas), Cliff Clark (Xerife Bollings), Robert Lowery (jurado), Charles Tannen (Ninian Edwards), Francis Ford (Sam Boone), Fred Kohler Jr. (Scrub White), Kay Linaker (Senhora Edward), Russell Simpson (Woolridge), Charles Halton (Hawthorne), Edwin Maxwell (John T. Stuart), Robert Homans (Senhor Clay), Jack Kelly (Matt Clay, em criança), Dick Jones (Adam Clay, em criança), Harry Tyler (cabeleireiro), Louis Mason (funcionário do tribunal), Jack Pennick (Big Buck), Steven Randall (jurado), Clarence Wilson, Elizabeth Jones.

**Produção:** Cosmopolitan, 20th Century Fox / **Produtores:** Darryl F. Zanuck e Kenneth Macgowan / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto-e-branco, legendada em português, 100 minutos / **Estreia Mundial:** 9 de Julho de 1939 / **Estreia em Portugal:** Tivoli, 13 de Novembro de 1939.

***A sessão de dia 1 tem lugar na Esplanada***

---

**Young Mr. Lincoln**, hoje considerado uma das obras-primas de Ford – para muitos, mesmo, a sua obra-prima – foi um filme que, à época, passou quase completamente despercebido. Feito no mesmo ano de **Stagecoach** (a que se segue cronologicamente, o primeiro estreado em Março de 1939, o segundo em Julho) foi completamente eclipsado pelo sucesso do lendário *western* e, durante muitos anos, poucas referências lhe foram feitas. Só foi designado para os Oscars numa única categoria (melhor argumento original) e nem nessa ganhou: **Mr. Smith Goes To Washington** de Capra venceu-o. Sucedeu, contudo, que, por altura dos primeiros intercâmbios de filmes entre os Estados Unidos e a União Soviética, **Young Mr. Lincoln** se contou entre as poucas obras americanas distribuídas na U.R.S.S.. Foi lá que Eisenstein o viu e escreveu sobre ele as frases que hoje se tornaram um lugar comum publicitário desta obra: *“Há filmes mais sumptuosos e mais ricos. Há filmes mais divertidos e mais cativantes. Há mesmo filmes mais comoventes na obra de Ford (...) e, no entanto, de todos os filmes realizados era este que eu gostaria de ter feito (...) Se uma fada ociosa chegasse a minha casa e me dissesse: ‘Sergei Mikhailovich, neste momento não tenho nada para fazer. Queres que te mostre um numerozinho de magia? Queres transformar-te, com um pequeno gesto da minha varinha de condão, no autor de um dos muitos filmes americanos realizados até hoje?’ Eu indicaria imediatamente o filme que gostaria de ter feito: Young Mr. Lincoln, realizado por John Ford”*.

Este texto só foi conhecido na Europa e na América nos anos 50 e a crítica, pasmada perante tão insólita valorização, começou então a rever **Young Mr. Lincoln**. A crítica de esquerda, sobretudo,

seguiu o "Papa" Eisenstein e há cinco décadas que não param os hiperbólicos elogios a esta obra-prima durante tanto tempo votada ao esquecimento.

Num longo, exaustivo e muito discutível ensaio dedicado ao filme de hoje, publicado em 1970 nos *Cahiers du Cinéma* (nº 223) procura-se explicar a admiração de Ford por Lincoln, pelas convicções republicanas do primeiro (Lincoln, como se sabe, foi candidato e presidente pelo Partido Republicano). A explicação é demasiado simplista e não é historicamente exacta. Não só John Ford nunca foi tradicionalmente um republicano (só votou nesse partido, nos últimos anos da sua vida, a partir de 1964) como o Partido Republicano, ao tempo de Lincoln, pouco tinha que ver com a prática política do mesmo nos anos 30. A partir de 1912, e do Presidente Wilson, quem mais se reclamou da herança lincolniana foram os democratas (nomeadamente, nessa década, o próprio Roosevelt, como, mais tarde todos os seus "herdeiros" Stevenson, Kennedy, etc...). A admiração de Ford por Lincoln (tanto como a do democrático Capra) é bem típica da mitologia dos anos 30, que produziu uma série de obras sobre a vida do lendário presidente. É curioso lembrar que logo no início da década (1930) Griffith lhe dedicou o **Abraham Lincoln** e que no termo dela (1939) há dois filmes sobre o mesmo personagem: o que vamos ver e **Abe Lincoln in Illinois** de John Cromwell, o filme de Ford para a Fox, o de Cromwell para a Metro, em directa concorrência. Note-se ainda que qualquer desses filmes se baseava numa peça de Robert Sherwood, representada na Broadway em 1938, com enorme êxito.

Para finalizar esta introdução, noto que a admiração de Ford por Lincoln vinha de trás: o Presidente fora evocado em **The Iron Horse** (1924) e regressou (inadjectivável sequência da sua morte) em **The Prisoner of Shark Island** (1936), filme que utiliza, como **Young Mr. Lincoln**, a canção "Dixie" – a canção favorita de Lincoln – como tema musical.

Baseado no trabalho dum único argumentista (o grande Lamar Trotti) o que era raríssimo em Hollywood nesta época, e na estreita colaboração deste com Ford (facto também relativamente invulgar, pois Ford não se ocupava, geralmente, com os argumentos) **Young Mr. Lincoln** combina elementos que vêm da peça de Sherwood com uma das "lendas" mais divulgadas sobre a carreira de advogado do futuro presidente (o seu recurso a um almanaque para provar que uma testemunha mentia) com reminiscências pessoais de Trotti, que, como jornalista, havia feito uma reportagem sobre o processo de dois irmãos acusados dum crime, com a recusa da mãe em indicar qual dos filhos era o culpado. Combinando essas diversas fontes, Trotti fez um dos mais portentosos argumentos do cinema americano, que, elidindo a espectacularidade da vida de Lincoln (ausência de todos os episódios conhecidos, o que certamente explica a desorientação do público contemporâneo do filme), nos dá, com uma subtilidade de construção, dificilmente superável, todos os dados em que essa espectacularidade assenta e que a ela servem de suporte. O filme não revela um Lincoln desconhecido (nada há na imagem proposta que contrarie a imagem mítica), mas dá-nos o "conhecido" do "desconhecido" do Presidente, ou seja tudo o que, no anonimato dos anos de juventude, define um homem e um carácter. O filme só funciona porque sabemos (toda a gente sabe) quem foi depois Lincoln, mas esse depois – como o antes – está ausente do argumento a nível explícito. Particularmente importante é, a esse plano, o discurso inicial do jovem Abraham. Quando ele diz: "*Toda a gente me conhece*", dirige-se mais a nós, espectadores, do que aos seus conterrâneos, mas a frase funciona num contexto de situação perfeitamente realista.

Nada nos é dito sobre os resultados dessa campanha (em que Lincoln foi vencido), como nada se nos diz sobre as suas origens. Todos os factos conhecidos (políticos e biográficos) aparecem de forma alusiva e elíptica.

Não é ao político, nem ao biográfico (instâncias reductoras) que se refere o discurso do filme, colocado desde o início, sob os valores "mais altos": a Lei (superior à vontade política "*o poder começa quando cada um sentir como sua a lei de todos*"), diz Lincoln no discurso com que acalma os "linchadores"), a Justiça, o Bem e o Mal. Neste ponto, os *Cahiers* têm razão quando escrevem: "*esse não dito, essa exclusão da cena do filme da dimensão política mais notável de Lincoln não pode ser fortuita (o "esquecimento" seria enorme) e não pode deixar de ter, também um sentido político. (...) O escamoteamento da dimensão mais directamente responsável pela lenda*

*lincolniana (...) permite a utilização política dessa lenda. Castrando Lincoln da dimensão histórico-política, reforça-se a idealização do Mitó'.*

Carácter elisivo e alusivo do argumento: "*idealização do Mitó'*"; apagamento do centro, para reforço das margens; hipervalorização da instância moral e ideológica, tudo isso foi genialmente compreendido ou intuído por Ford, que fez – servido pelas excepcionais imagens de Glennon (que colossal operador!) – um filme em filigrana, em surdina, em que nada há que não seja perfeito. Repare-se no tratamento dado ao magnífico actor que é Fonda (a voz apagada, o olhar vazio, mas uma precisão de enquadramento e *découpage* que desposa a força interior que se lhe quer atribuir); repare-se nas sequências do seu acordo com a paisagem (a mesma calma, a mesma certeza, a mesma paz: "*nunca imaginei que um homem como você pudesse olhar para o rio, como você'*" diz-lhe o companheiro, e Lincoln cita a seguir David e a harpa); repare-se nas sequências das festas ou da noite, entre as duas sessões de tribunal, etc...,etc... Tudo está dito em imagem, e em margem, sem qualquer "cordelinho" e com um olhar que não deixa de evocar o que outra sociedade burguesa em apogeu sobre si própria lançou: o da pintura holandesa do Séc. XVII.

A prosa vai longa e está muito longe de esgotar um filme tão inesgotável como **Young Mr. Lincoln**.

Gostava apenas de chamar a atenção para mais três pontos:

a) A composição plástica da personagem (e, de novo, diante de Fonda todos os elogios são poucos). Este ou nos é mostrado verticalmente (numa vertical acentuada pelo chapéu alto e pelo seu incrível modo de olhar) ou horizontalmente (Fonda de pernas estendidas, quase deitado, em muitas das sequências capitais). Num caso ou noutro, trata-se de preencher as duas dimensões do écran e de nos mostrar uma dimensão que tanto se pode perfilar como se pode alongar: a figura erecta e a figura distendida dominam igualmente o *décor*.

b) A elipse e a alusão não se referem apenas a Lincoln. Quem não conhece a sua biografia (mas que americano não a conhece?) tem apenas um condensado da mítica grande paixão da vida do Presidente (Ann Rutledge), como tem um condensado do carácter oportunista que sempre foi atribuído à sua mulher, Mary Todd (que nem sequer lhe fala na noite de suposta derrota e a ele se cola na vitória). Tudo fica em filigrana, em surdina, reforçando o que atrás se disse.

c) O mais admirável tratamento desta alusividade refere-se às sequências do crime e do tribunal. Porque nós vimos uma iluminação lunar na noite do crime (o que contradiz Lincoln e dá razão a Ward Bond) porque no tribunal Lincoln encena e prepara a vitória. Não é só a justiça que triunfa, mas o advogado, ou sobretudo o político. Lincoln (ah, essa noite em que toca gaita) só em aparência estava derrotado. Como os grandes políticos guarda o seu trunfo para o fim e retira dele o máximo efeito. Só que a bondade da causa e o sentido da justiça nos levam a acompanhá-lo e não reparar, sequer, na desvantagem de estatura dos dois advogados. Bastam os contra-campos Henry Fonda-Alice Brady para que tudo em nós esteja do lado de Fonda. Na mais difícil das justiças (a salomónica) o justo triunfa sempre.

E não falei da tempestade final, da subida à colina e, outra vez, da luz, sempre luz. Mas, como em todas as obras perfeitas, é impossível falar de tudo. Pense-se o que se pensar da sua "mensagem" poucas vezes se terá encontrado uma tal adequação entre meios e fins. É para essa adequação que se inventou a palavra beleza. Substantivo que resume esta obra de Ford e os múltiplos adjectivos que os comentadores – perante ela – são obrigados a usar.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

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