

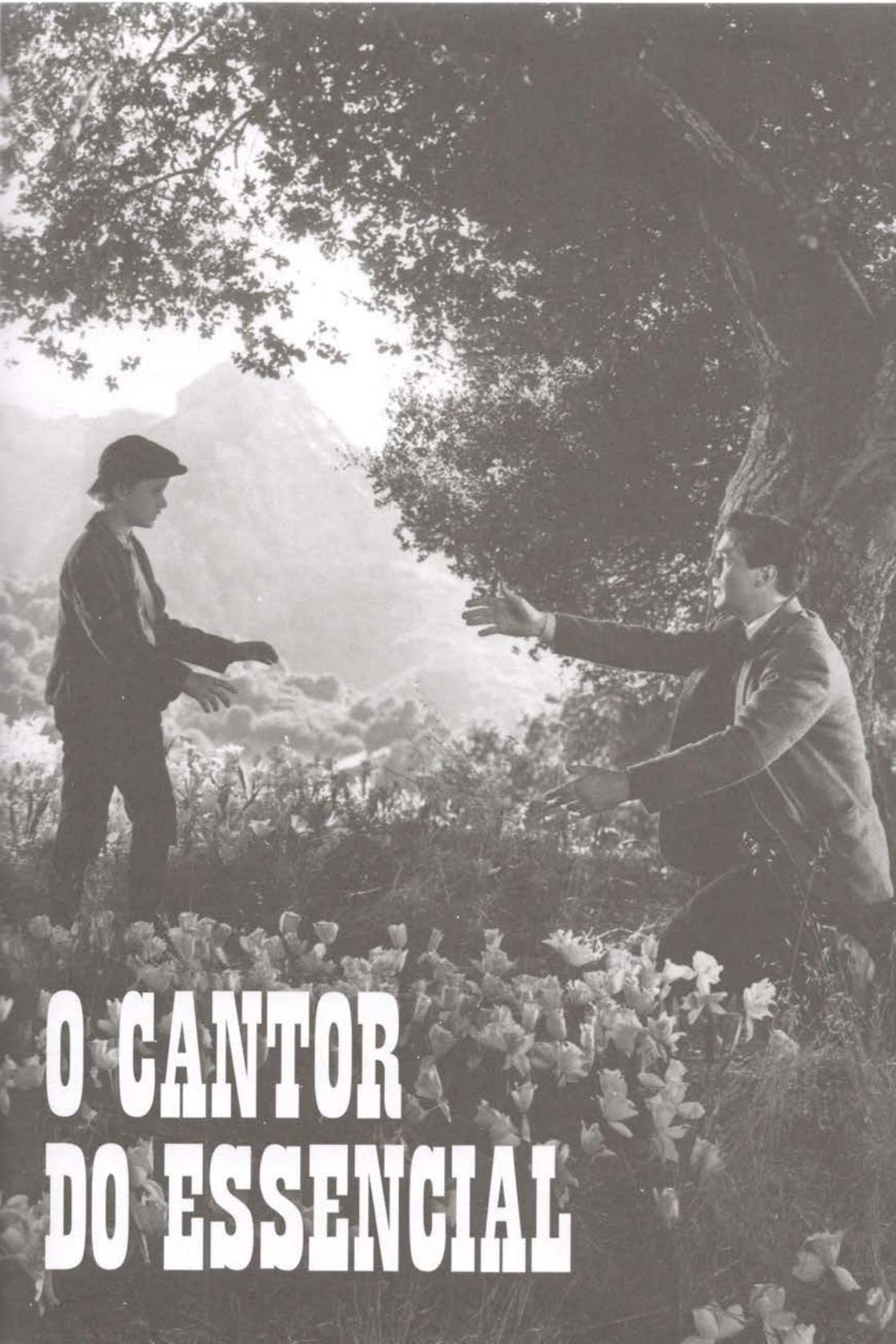
Se tudo aqui tem a força da evidência, tornando todo comentário desastrado, é que John Ford apreende a vida pelo que ela tem de mais simples e de mais raro. Ele é o cantor do Essencial. Se sua arte oferece o sentimento da vida, é porque John Ford não viola a intimidade dos seres e das coisas, mas sabe sempre esperar com paciência e humildade pelo momento quando essa intimidade canta e se mostra. Assim o discurso lhe importa menos que o silêncio, e se discurso há, é ainda, é sempre com as palavras mais simples que os seres se revelam o mais profundamente.

Jean-Claude Guiguet sobre A mocidade de Lincoln.

Someone would strike up a song, and the valley would ring with the sound of many voices - for singing is in my people as sight is in the eye.

Huw Morgan, Como era verde meu vale (John Ford, 1941).





O CANTOR DO ESSENCIAL

Em *Como era verde meu vale*, Huw equipara a visão ao ato de cantar. Se nos minutos iniciais desse filme presenciamos poucos diálogos, é porque a história que nos é narrada pelo caçula da família é legitimada através das imagens e, acima de tudo, por meio da balbúrdia das festas, dos bêbados que entoam uma canção e brindam ao momento próspero de dois jovens que iniciam uma vida juntos. Ao mesmo tempo, no mesmo ambiente, um jovem e uma moça (Mr. Gruffydd e Angharad) finalizam uma canção em dueto: com vozes alegres e olhares acanhados, assistimos o nascimento e a confirmação de um sentimento mútuo dos personagens, uma paixão.

Nos filmes de John Ford, canções populares, danças típicas, sinais musicais – como um toque de corneta que denota o início de uma guerra –, hinos patrióticos e a musicalidade de sotaques e entonações são ainda mais recorrentes que nos musicais e ampliam-se em um horizonte de significados e implicações, excedendo o caráter de mero acompanhamento musical.

As canções, para Ford, reúnem e fortalecem um grupo, além de expressar sua unidade – como as músicas típicas da cavalaria que servem de alento e estímulo aos soldados –, arrematam e declaram um compromisso – ou soam como uma despedida, como quando Harry Carrey Jr., em *O céu mandou alguém*, canta *Shall We Gather at The River* durante o enterro da mãe que foi encontrada no deserto

pelos três forasteiros – e regem, como em uma dança, um momento de comunhão de um casal.

Não é à toa que John Ford tenta retomar sua descendência irlandesa e, conseqüentemente, restabelecer seus laços com sua terra natal, a Irlanda, em *Depois do vendaval* – como Olsen em *A longa viagem de volta*, Ethan em *Rastros de ódio* e a população Cheyenne em *Crepúsculo de uma raça*. Para ele, é primordial à constituição de um indivíduo tudo que o precede e o conforma: sua etnia, sua religião, sua cultura e, por conseguinte, os deveres e rituais que constituem essa tradição. Daí a recorrência de personagens irlandeses em instituições americanas – o maior exemplo é Marty Maher de *A paixão de uma vida* – e a presença recorrente da música em seus filmes: uma tradição musical que mantém vínculos com sua cultura de origem e que se mescla à cultura norte-americana.

Dessa forma, ainda que frente à beleza das imagens de Ford no período mudo, ele alcançará sua maturidade com o advento do som: o universo filmico é liberto dos intertítulos, agrega-se à imagem um novo valor simbólico – tão caro ao diretor! – e, à medida que, aprofundando-se o significado e a relação desses dois elementos, é suprimida qualquer expressividade exacerbada. Agora, os personagens são envoltos e descritos pelo som, pela musicalidade das vozes e pela cadência das músicas, assim como pela evidência do silêncio.

O cinema sonoro surgiu em 1927, no mesmo ano, *Aurora* foi lançado.

“Essa canção de dois humanos”, que tanto influenciou e impressionou Ford, nasce da correspondência da presença do corpo em quadro com o ambiente, este é influído pela subjetividade dessa presença, adquirindo uma iluminação em *chiaroscuro* e a dramatização das relações espaciais.

Essa confluência entre espaço e personagem que sublinhamos em Murnau pode também ser aplicada ao trabalho de Ford: o ambiente em quadro é segmentado em linhas e em planos em profundidade e altura, ocupado por diversos objetos que, juntamente à coreografia dos corpos no espaço, reconfiguram o enquadramento de modo gráfico e sensível. Um exemplo mais que recorrente na filmografia de Ford são os enquadramentos demarcados pelo deserto e pelo céu: o espaço que é delimitado a esses dois elementos altera, conseqüentemente, assim como a geografia do deserto e a configuração do céu, o significado dessa imagem.

Pensemos no peso do céu crepuscular que acompanha Nathan Brittles quando esse se afasta do regimento em *Legião invencível* ou quando, no mesmo filme, com um dos soldados feridos, a tropa atravessa o deserto durante uma tempestade elétrica.

Dessa maneira, por meio de um conflito de presenças físicas, humanas ou não, e pela fluência dos corpos no espaço, o enquadramento formaliza uma emoção. Através dessa estilização, presenciamos um sentimento e, simultaneamente, somos absorvidos pela realidade do filme.

Uma presença física que satura o ambiente e que transborda o espaço que o contém é a de Ethan Edwards: a estatura de John Wayne é inconciliável com a altura e as vigas que fundamentam a casa dos Edwards. Em contrapartida, um ambiente que abriga as dimensões do seu corpo é o *Monument Valley*: sua altura é compatível com a altura das rochas. Se há desconforto e

NA FOTO: CENA DE “LEGIÃO INVENCÍVEL” (1949)



deslocamento em um ambiente que, originalmente, é tido como um lar, o que há mais próximo de um ambiente familiar, para Ethan, é o deserto.

Essa interioridade que invade um espaço, estando em conformidade ou em desacordo com esse ambiente, também povoa *Paixão dos fortes*: o filme é constituído de universos ora individuais, ora comunitários que, a partir de um primeiro contato e de uma série de atritos e afinidades, se reconfiguram, se unem ou se extinguem. Assim como tantos filmes de Ford, há logo no início de *Paixão dos fortes* a oposição entre caos e ordem, autonomia e lei, jornada e casa: ao fim de um dia, os irmãos Earp jantam no deserto, a família é envolvida pelo céu e pela escuridão da noite; a música, um dedilhar lento no violão, cerca e define a serenidade dessa união familiar. Em seguida, três dos quatro irmãos seguem para Tombstone, o ritmo é completamente diverso, a cidade está ao longe, soterrada por um céu contrastado, ecoando no deserto a algazarra da música, dos gritos e das risadas daqueles que festejam.

Esse contraste também é expresso pelo conflito entre os irmãos Earp e a família/gangue dos Clanton, porém, aquele que mais representa essa oposição e se fragmenta e hesita entre esses opostos é Doc Holliday ou Dr. John Holliday. Pertencente a dois mundos, Boston e Tombstone, Holliday encara seu diploma de médico e, assombrado pela bebida e pela música do *saloon* que entra em seu quarto, Holliday se rende a Tombstone – nega seu diploma, rejeita Clementine e, por fim, sucumbe nessa cidade.

Chihuahua e Clementine são personagens que condensam e exteriorizam essa contradição interna de Holliday, contudo, transcendem essas alegorias, anexando-as a um caráter complexo constituído de gestos, atitudes e reações, como também são delineadas pela sugestão do que antecede a narrativa e o que a ultrapassa; conhecemos, então, o que é essencial e particular dessas personagens. Ambas são apresentadas, de maneiras distintas, através da música: Clementine é acompanhada pela música tema que dá nome ao filme – uma canção pausada, interpretada por vozes graves e violinos que atribui a sua presença algo próximo a uma aparição, uma presença extraordinária em Tombstone. Já Chihuahua está imersa no fervor do *saloon*, suas canções soam como provocações e declarações amorosas, ao mesmo tempo em que dão tom ao seu estado de espírito.

A primeira apresentação da personagem que se dá por meio da música tem o peso de uma representação caricatural, entretanto, o que há de indelicado nesse retrato é aprimorado na cena seguinte: Chihuahua termina a canção e se dirige ao balcão e, por meio de um jogo simples de plano médio/close/plano médio que acompanha o diálogo, nos é revelado o que ultrapassa as palavras – seu olhar, que anseia e preocupa-se com a volta de Doc Holliday, denuncia uma paixão. Ao mesmo tempo, ao fundo, escutamos a melodia que era cantada por Chihuahua.

O *saloon* é a porta de entrada da cidade, é o cerne de Tombstone. Os



encontros e confrontos entre personagens – tão essenciais ao cinema de Ford – que ocorrem nesse ambiente operam por meio de uma alternância de tensões e distensões em quadro e no plano sonoro. Com a chegada de Doc Holliday, o ambiente é tomado pelo silêncio, a imponência do personagem revela-se na profundidade de campo, assim como a seriedade da aproximação de dois homens: Earp e Doc. Quando a iminência de perigo é dissipada, a música retorna e o plano médio, que antes separava os dois personagens, é substituído por outro em profundidade que abrange o rosto desses dois homens e aqueles que retornam à festa. Mais tarde, no tiroteio de *O.K. Corral*, esse jogo de tensões e distensões na imagem e no som será

retomado, porém, de uma maneira mais expansiva: no *saloon*, o confronto é condensado e apaziguado; já no tiroteio, há a explosão e o embate entre esses opostos.

Também no *saloon* ocorre o primeiro encontro de Clementine e Chihuahua, tudo nos é evidenciado pela sutileza: elas trocam olhares e, em seguida, são enquadradas em um mesmo plano – quadro que ressalta as diferenças das duas personagens, como também, sublinha suas semelhanças. Semelhança que, para Chihuahua, torna-se uma ameaça: as duas amam o mesmo homem e o receio dessa personagem, impresso em seus olhos, se expressa pela música que toca no violão.

Dentre esses encontros e confrontos de universos interiores que, por fim, acabam se convergindo – em união ou destruição –, há o encontro de Clementine e Wyatt Earp: ela espera pela diligência, Earp entra em quadro pelo som, assobiando *Oh My Darling, Clementine*; logo, por meio do diálogo entre os dois, entendemos porque a personagem parte e como se sente. Escutamos o badalar dos sinos, um homem comenta “Sinos de igreja em Tombstone”, Clementine responde: “Acredito que é o primeiro badalar de sinos que ouço em meses”, em uma pausa, vemos seu olhar vagar por uma lembrança que nos é desconhecida – talvez um evento passado: seu casamento com Dr. John Holliday?

Em seguida, com o som do badalar dos sinos ao fundo e o coro da cidade que canta *Shall We Gather at The River*, acompanhamos esses dois personagens na sua caminhada – celebramos, ao mesmo tempo, a fundação de uma cidade americana e o nascimento de uma união entre dois indivíduos. Essa comemoração ritmada por palmas, passos e pela música é observada pelo casal que, com gestos tímidos, adia o convite à dança – um diálogo de olhares semelhante ao de Wayne e O'Hara em *Rio Grande* em que expressam seus desejos somente pelo reflexo da música em seus rostos.

E, finalmente, o convite é feito! Nas palavras de Ford, “duas das coisas mais lindas do mundo são um cavalo

NA FOTO: HENRY FONDA E CATHY DOWNS EM “MY DARLING CLEMENTINE” (1946)



correndo e um casal dançando”. Talvez essa beleza resida, ao menos na visão de Ford, nesse momento mágico de comunhão: a união de dois jovens – como a dança oculta de Philadelphia Thursday com o soldado O’Rourke em *Domínio de bárbaros* –, como também, a celebração da unicidade de uma comunidade; comemoração que, às vezes, revela-se como um ritual de aceitação ou rejeição – como em *O sol brilha na imensidão* ou em *Terra bruta* – ou que simplesmente expressa o fortalecimento de laços familiares e amorosos como em *As vinhas da ira*. Também, essas danças pontuam o início de uma nova era: para Tombstone, a real formação de uma cidade; em *Sangue de heróis*, a entrada de um novo indivíduo ao regimento; ou como no tão musical quanto *western*, *Caravana de bravos*, quando os mórmons são surpreendidos pela gangue dos Shiloh enquanto celebram seu assentamento próximo a um rio.

Se os bailes marcam o fim de uma época e celebram o início de um novo período, é impossível não mencionar o toque do cornetista da Cavalaria que anuncia o começo de uma nova jornada. *Rio Grande* inicia com um desses toques e toda a narrativa é pontuada por essas ordens sonoras, sejam as do cornetista ou dos homens do regimento, como também os hinos típicos da cavalaria que conservam a unidade desse exército.

Essas canções, além de reforçarem uma tradição norte-americana, suscitam também uma série de sacrifícios e escolhas que são feitas por esses solda-

dos, como por exemplo, a música *The Girl I Left Behind Me* que é tocada no momento em que as mulheres e crianças se afastam do regimento devido à ameaça de guerra. Essa música salienta um conflito essencial à narrativa de *Rio Grande*, como também aos outros filmes de Ford, principalmente, os da trilogia da Cavalaria: uma oposição entre dever e desejo, que não deixa de ser um conflito entre lei e autonomia.

Aquele que é mais afetado por esse embate é o Tenente-Coronel Kirby Yorke: durante a guerra civil, em um cargo inferior, recebeu a ordem de destruir e incendiar a fazenda de Bridesdale – propriedade de sua esposa –, comando que foi executado e que ocasionou a cisão e o desmembramento de sua família. Por outro lado, Kirby se vê confinado por ordens políticas – de não atravessar o Rio Grande – que impossibilitam uma ação contra os ataques indígenas. Perante essas limitações e a atual proximidade de sua esposa e de seu filho, o corpo de Wayne, que figura como uma representação do vigor da Cavalaria, revela também a complexidade desse compromisso e a fragilidade desse homem: por baixo do uniforme, o coronel também é um pai e um marido.

Enquanto Kirby vaga pela margem do rio, o desejo pungente de retomar um lar e uma proximidade de Kathleen é suscitado através do peso do céu, do fluxo da água e da música que cantam os soldados do regimento. *My Gal Is Purple* traduz o pensamento do personagem, transborda a imagem com seus desejos e opõe a essas vontades

um obstáculo manifesto na imagem: o rio que, ao mesmo tempo, é uma barreira para os soldados, torna-se, com sua superfície revolta e fluente, uma representação da condição atual desse personagem – o anseio de uma união que é impossibilitada por uma mágoa perpetrada por orgulho e teimosia, como também pela incompreensão de Kathleen da posição de Kirby como soldado e do seu próprio lugar como a esposa de um soldado.

Essa distância mantida pela mágoa de um desentendimento passado revela-se, durante o primeiro jantar de Kathleen e Kirby, na quietude e nos olhares ressentidos; silêncio que é sublinhado pelo toque do cornetista e, em seguida, pela aproximação dos cantores do regimento. Com *I'll Take You Home Again, Kathleen*, música que os soldados cantam para a personagem, vislumbramos nos rostos de Kirby e Kathleen a dor dessa separação, o desejo mútuo de reparar essa união e uma hesitação de corpos e olhares que, ora cedem, porém, retomam seu orgulho.

Cabe a Kathleen entender, assim como Marty Maher em *Paixão de uma vida*, que ela também pertence ao exército e que este também é uma família.

Ford, por meio do reflexo dessa canção nos olhares desses personagens, suscita um sentimento simples meio ao complexo de emoções que é um ser humano – concisão semelhante ao diálogo de Sandy e Travis que, por meio de duas frases de uma canção, decidem se juntar a caravana de mórmons em *Caravana de bravos*. Este filme que, para Ford, foi um dos *westerns* mais puros e simples que realizou, prioriza a viagem, o processo, em detrimento da chegada, da conclusão.

Talvez tão simples e puro, pois, através das imagens e da música que emana desses indivíduos narre uma jornada que muito se assemelha ao movimento da vida: das cenas saltam um caráter documental, da música a importância desse processo. Simples e puro. Como todo filme de Ford.

LETÍCIA WEBER





JOHN WAYNE E MAUREEN O'HARA EM "RIO GRANDE" (1950)