

“Rastros de Ódio”

Crítica publicada em janeiro de 1957, no Correio da Manhã.

Moniz Vianna

Rastros de Ódio (The Searchers) — Direção de John Ford. Produção de Merian C. Cooper. Produtor-associado: Patrick Ford. Screenplay de Frank S. Nugent, baseado na novela *The Searchers*, de Alan LeMay, publicada primitivamente em série, com o título *The Avenging Texans*, no Saturday Evening Post. Fotografia (em Technicolor) de Winton C. Hoch. Direção artística de Frank Hotaling e James Basevi, Música de Max Steiner. Canção *The Searchers*, de Stan Jones. Cast: John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Ward Bond, Natalie Wood, John Qualen, Olive Carcy, Henry Brandon, Ken Curtis, Harry Carey Jr., Antonio Moreno, Hank Worden, Lana Wood, Walter Coy, Dorothy Jordan, Pippa Scott, Pat Wayne, Beulah Archuletta, Robert Lyden, Bill Steele, Cliff Lyons. — C. V. Whitney Productions; Warner Brothers, VistaVision, 1956.

I

John Ford volta ao Oeste, o que não fazia desde *Rio Grande* (1950), e volta à paisagem do Monument Valley, essa maravilha cênica que se estende do nordeste do Arizona ao sudeste de Utah, ainda hoje quase exclusivamente habitada pelos Navajos, ali reunidos num *reservation*. A mesma paisagem em que o mestre gerou *Stagecoach* (No Tempo das Diligências), os mesmos índios, dos quais se fez amigo — a paisagem e os índios que usou ainda em *Fort Apache* (Sangue de Heróis) e *She Wore a Yellow Ribbon* (A Legião Invenível), porque John Ford gosta de filmar a sombra daquelas montanhas, de enfeixar no mesmo quadro os seus pioneiros ou a sua Cavalaria e as *mesas* e os picos de Monument Valley, onde a pradaria é também imensa — tudo isso permitindo ao cineasta sintonizar a grandiosidade da paisagem com as suas narrativas plenas de grandeza.

É o mesmo John Ford, o de *The Searchers*. O mesmo John Ford de 1939, quando deu ao *western* — um gênero, como já foi dito, “como o drama ou a comédia, e uma forma particular de lirismo ou da epopéia” — um de seus momentos supremos, porque em *Stagecoach*. “respeitando todos os elementos consagrados pelo uso, conservando os tiroteios e as cavalgadas e, em suma, todos os temas dramáticos do gênero, John Ford os enriqueceu de um conteúdo moral, social e psicológico que, sem os desnaturar, lhes confere uma dignidade intelectual e

artística que o *western*, até então, não havia alcançado”, como observou J. L. Rieupeyrou em seu excelente livro, *Le Western ou le Cinéma Américain par Excellence*, em cujo prefácio André Bazin confessa a inclinação de suprimir uma palavra no título que é também uma definição, supressão que faria certamente mais discutida, porém mais próximo da verdade, essa definição — porque “o *western* é o cinema por excelência”. É Ford quem nos prova — mas Ford prova tudo. E nos provam também, já que são *westerns* as suas obras máximas, Stevens (*Shane*), Wellman (*The Ox — Bon Incident*), Huston (*The Treasure of Sierra Madre*), Zinnemann (*High Noon*), Hawks (*Red River*), Anthony Mann (*Winchester '73*)

Aos que preferem um “neo-realismo” (mesmo super) a um *western* (mesmo da produção B), poder-se-ia recordar, se isso não fosse inútil, o fato histórico de que o *western* é o único gênero cujas origens se confundem com as origens do cinema, antes de mencionar outra verificação, que só os cegos estão impossibilitados de fazer — a de que o *western* nunca envelhece. E voltando a citar Rieupeyrou, “após meio século de triunfo sem eclipse permanece mais vivo do que nunca”.

No que toca à importância de *Stagecoach*, a observação do autor francês é perfeitamente válida, porém é sumamente discutível aquele final: “que o *western*, até então, não havia alcançado”. O próprio John Ford o contradiz, com sua obra que vem de 1917 e na qual encontramos, em 1924, *The Iron Horse*, uma das etapas decisivas do gênero a que se refere um crítico como sendo “o encontro de uma mitologia com um meio de expressão”. Tão decisiva quanto *The Covered Wagon*, de Cruze, que é anterior e não é, como filme, tão bom. E, antes de *The Iron Horse* — em que, de acordo com um de seus melhores biógrafos (Jean Mitry), Ford “atinge uma beleza simples e nua” e também “começa a encontrar um estilo numa expressão que condensa o fato essencial, o ato puro, alcançando como que por transparência o íntimo dos indivíduos” — o cineasta já vinha enriquecendo social e psicologicamente o *western*, em filmes como *Marked Men* (a história de Peter B. Kyne que teria mais três versões, a última do mesmo Ford, *Three Godfathers*, em 1948, e a definitiva) e *The Outcasts of Poker Flat*, inspirado em Bret Harte e no qual já estão alguns dos elementos que Ford transfiguraria e revestiria de gênio em *Stage-*



John Ford, o cineasta que nasceu com o cinema, e John Wayne, seu ator preferido.

coach. E aqueles dois filmes, pertencentes à série com Harry Carey, foram realizados por Ford em 1919.

A importância do *western* e a preeminência, no gênero, de John Ford, são irrefutáveis, a menos que se deseje esvaziar o cinema de uma parte considerável de sua

dignidade. *The Searchers* — “outra excursão de John Ford ao Old West que ele patenteou”, como quer o crítico de *Time* numa tirada irônica com a qual, inconscientemente, exprime uma verdade — seria a prova da perenidade do *western*, e de Ford no *western*, se houvesse necessidade

dessa prova. Como não há, o que se deve dizer é que *The Searchers* é um dos maiores *westerns* já feitos — uma obra clássica, a que é preciso chegar com respeito e admiração, o que lhe foi dispensado, aliás, pelo Western Historical Society, organização cujo fito é a preservação dos ideais do primitivo Oeste, com sede, por coincidência, em Dodge City, Kansas, uma das mais famosas cidade do Wild West com a passagem de Wyatt Earp (herói fordeano, em *My Darling Clementine*) e Bat Masterson. A severa entidade homenageou John Ford pela realização de *The Searchers*, que foi considerado “o *western* excepcional da última década”, e homenageou também John Wayne, pela “melhor *performance* de um ator em um *western* desde que Mr. Wayne interpretou o Ringo Kid em *Stagecoach*”.

II

The Searchers é o filme inaugural da C. V. Whitney Productions, empresa de um milionário e *sportman*, Cornelius Vanderbilt Whitney, que resolveu fazer cinema a sério, sendo o seu programa levar à tela, para divertir e educar, “o cenário americano e seu povo — passado, presente e futuro”. Entregou C. V. a vice-presidência a cargo de toda a produção a Merian C. Cooper, o realizador (com Ernest B. Schoedsack) dos memoráveis documentários *Grass* e *Chang* e também de *King Kong*. E graças a Merian C. Cooper todo o pessoal da Argosy (fundada por Cooper e seu amigo Ford) foi acampar na nova empresa — os atores, os técnicos, os *stunt-men*, os amigos com os quais o maior dos cineastas está acostumado a trabalhar e que são reunidos dentro da denominação “Ford’s stock company”. Nenhum, é expressivo acentuar, está preso a Ford por contrato, mas o realizador tem os seus serviços, o entusiasmo de todos eles a qualquer momento — e o mais famoso membro deste clã, John Wayne, já disse bem alto que um convite de Ford está acima de qualquer contrato que lhe ofereçam, chegando a responder à imprensa londrina, que o inquiria, com certa ironia, sobre a possibilidade de interpretar o papel de George Washington em *Valley Forge*, ainda em projeto: “Se Mister Ford disser, eu faço”. O produtor-associado (Patrick Ford, filho do diretor), o cenarista (Frank S. Nugent, com Ford desde Fort Apache, há quase dez anos, portanto), o fotógrafo

Winton C. Hoch, o cenógrafo Jabes Basevi e, além de John Wayne, os atores Ward Bond, Olive Carey (viúva do grande cowboy que foi o herói de dezenas de filmes de Ford) e seu filho Harry Carey Jr. John Qualen, Dorothy Jordan (Mrs. Merian C. Cooper), Ken Curtis, Hank Worden, Cliff Lyons e Pat Wayne, este o filho de 16 anos de John Wayne, que, já incluído por Ford em *The long Gray Line* (*A Paixão de Uma Vida*) e *Mister Roberts*, aparece agora pela primeira vez ao lado de seu pai, que até brinca com ele, numa cena do filme — todos os técnicos e artistas referidos pertencem a “Ford’s stock company”. E o autor da partitura, Max Steiner, volta, após vários anos, a trabalhar com Ford, para quem escreveu a música dos admiráveis *The Lost Patrol*, *The Informer* (O Delator), *The Plough and the Stars* (Jornadas Amargas) e *Mary of Scotland*. A balada-título é de Stan Jones, autor das canções de *Wagonmaster* (Caravana de Bravos). De todos os integrantes da equipe de *The Searchers*, só Jeffrey Hunter, Vera Miles, Natalie Wood e alguns coadjuvantes ainda não haviam trabalhado com John Ford.

* * *

É o início por excelência do *western* clássico, o de *The Searchers* — com o cavaleiro solitário que emerge do horizonte. Ao aproximar-se, emoldurado pela porta aberta do rancho, é examinado, antes de ser reconhecido pela família: o irmão, a cunhada, o sobrinho, as duas sobrinhas uma de 18 e outra de 9; o cachorro. Taciturno, de poucas palavras, o herói ainda veste o dólma dos Confederados, três anos após terminada a Guerra Civil, pois a narrativa começa em 1868 — e o que fez nesses três anos John Wayne não diz, mas a câmera de Ford, focalizando a medalha de Maximiliano que ele dá à sobrinha menor (Lana Wood, a irmã de Natalie) e as moedas de ouro que atira na arca da família nos revela que o herói, como tantos outros sulistas após a derrota, atravessou a fronteira para lutar na revolução mexicana. Nessa primeira parte do filme. Ford sugere ainda que há mais do que amizade entre Wayne e a cunhada (Dorothy Jordan). Mas é de forma agressiva que mostra a pouca simpatia do recém-chegado pelo jovem Jeffrey Hunter, porque este, criado entre os filhos de seu irmão desde o massacre dos pais pelos índios, tem um quarto de sangue Cherokee.

Apresentados os personagens — também, um pastor que é também capitão dos Texas Rangers (Ward Bond) o noivo (Harry Carey Jr.) da sobrinha mais velha (Pippa Scott) de Wayne, e um ex-*scout*, meio demente (Hank Worden), que vem convocar Wayne e Hunter pra uma *posse* — descreve Ford, com maestria, o medo crescente, que em dado momento se converte em pânico, da família que ficou no rancho, e sem focalizar (porque os personagens não vêem, mas apenas pressentem o perigo) um só pele-vermelha, até o momento em que a sombra de Chief Scar (Henry Brandon) pousa sobre a pequena Debbie, que os pais, na tentativa desesperada de salvá-la, fizeram sair de casa. O *close-up* do chefe índio, que leva à boca uma corneta, é o ponto final do apavorante episódio. Mas, após a elipse, o espectador tem a imagem espantosa e como que sente o cheiro do massacre recente, na cena em que Wayne e Hunter, de regresso, encontram a casa ainda fumegante. Todos estão mortos, mas as duas meninas desapareceram, raptadas pelos Comanches.

É o ponto em que *The Searchers* encontra a linha central de sua narrativa. Os mortos são enterrados, com a presença das poucas famílias de pioneiros que, com tenacidade e resignação, fincavam postos avançados da civilização no território dos índios. E porque, em John Ford, a comédia e o drama muitas vezes estão separados por segundos, quando não coexistem, na mesma cena, o pastor Ward Bond, virando Texas Ranger na metade da cerimônia fúnebre, fecha a Bíblia, grita a todos que digam depressa “amém”, porque é preciso que os homens partam imediatamente no rastro dos Comanches. Essa perseguição, uma vez iniciada, só termina com o filme. A princípio, são muitos os perseguidores, com o pastor-Texas Ranger no comando — e gritando “Aleluia” antes de ordenar uma boa e mortal descarga contra os peles-vermelhas. Pouco depois, reduzem-se a três: o tio, o irmão de criação e o noivo da mais velha das meninas raptadas — e Ford parece retomar, por algum tempo, o tema, muito caro, dos “three Godfathers” (e com dois dos “padrinhos” que usou pela última vez: Wayne e Carey Jr.). Por fim, são apenas dois os *searchers* — porque, após uma inspeção noturna de Wayne, que volta sem o casaco (com o qual enrolara o corpo da sobrinha mais velha, antes de enterrá-la, em nova elipse admiravelmen-

te empregada por Ford), o noivo da morta se precipita ao encontro dos índios, sem que Wayne, em outra de suas atitudes misteriosas, se levante para detê-lo. A morte de Carey Jr. também não é vista, mas “ouvida”, pelos tiros que parecem significar que o suicídio do rapaz custou também a vida de alguns guerreiros.

A perseguição continua, subindo o Indian Territory até que o inverno apaga a trilha e Wayne e Hunter têm de voltar, mas para recomeçá-la outras vezes, entre traições e decepções, lenta e exasperante, chegando Wayne num acesso de ódio, a tentar matar toda uma manada de búfalos para suprimir o alimento dos índios (“matar búfalos é quase tão bom como matar índios”). Torna-se uma obsessão, nutrida e aumentada pelos anos, também pelo fato de terem chegado os dois perseguidores, descendo o território do New México até a fronteira, à vista do objetivo, quando um mexicano chamando Emílio Gabriel Fernandez de Figueroa (uma brincadeira de Ford com o diretor de *A Pércia*, um de seus antigos assistentes, e com o fotógrafo do seu *The Fugitive* leva-os ao acampamento dos Comanches e, no harém do Chief Scar, eles vêem a pequena Debbie (Natalie Wood) — e quando já é outro o objetivo de Wayne, pois, como dissera ao procurar a sobrinha entre algumas brancas libertadas dos índios, as mulheres que viveram tantos anos nos *teepes* “não são mais brancas, são Comanches”. E o que ele agora quer já não é reaver a sobrinha, mas matá-la — e a teria matado, ao encontrá-la pouco depois, sem ligar a Hunter que defende com o peito a irmã de criação, se não aparecessem os Comanches.

Dura vários anos a perseguição, dois, cinco, seis anos — que os personagens já não contam, nem os espectadores. Empenhado nela, Hunter quase perde a noiva (Vera Miles) para Ken Curtis, que, de guitarra em punho, não é nada bobo e aproveita a confissão que o ausente faz, em carta, de seu casamento com uma *squaw* (Beulah Archuletta), de que se desfez com um bom pontapé. Num de seus regressos à “base” — o rancho de John Qualen e Olive Carey, pais de Harry Carey Jr. e Vera Miles — Wayne e Jeff descobrem que há festa: são os preparativos do casamento. Uma boa briga, dessas que Ford sabe arranjar (e, de certo modo, lembrando as brigas de *The Quiet Man*, resolve, porém, a diferença, atracando-se Hunter e Curtis com dentadas e pontapés na cara desfe-