

O Faroeste é eterno.

Araken Vaz Galvão¹



Western, faroeste, *cowboy*, bang-bang, filme de mocinho, assim são alguns nomes populares de um dos gêneros mais amados da História do Cinema. Muitas vezes decretaram a morte desse tipo de filme, mas ele acaba renascendo com vigor redobrado. Imitado em quase todos os países, é o gênero americano por excelência. Para muitos é o gênero fundamentalmente cinematográfico. No Brasil mesmo já se fez algumas tentativas de adaptar o estilo a filmes ditos “sertanejos” ou sobre cangaceiros. A única tentativa realmente feliz, foi “O Cangaceiro”, que Lima Barreto dirigiu para a lendária Vera Cruz, e que foi premiado no Festival de Cannes em 1953. Carlos Manga, um dos diretores das chanchadas da Atlântica, fez em 1952, “Matar ou Correr”, paródia² de “Matar ou Morrer”, de

¹ O autor dedica seu tempo entre a filosofia, o cinema e a literatura. Recentemente lançou o romance *Crônicas de uma família sertaneja* publicado pela Secretaria da Cultura e Turismo da Bahia, estado onde fixou residência após onze anos de exílio nos países da América do Sul durante o regime militar.

² Aliás, o filme que é considerado como modelo de paródia de *western*, é “O Vaqueiro” (*Go West*), de 1925, com Buster Kaeton. Assisti também, faz alguns anos, quando morava em

Zinnemann. Até os italianos, quando todos diziam que o faroeste estava morto, ressuscitaram-no, criando um estilo próprio, os chamados *spaghetti-westerns*. Para isso, importaram alguns atores dos Estados Unidos entre eles Henry Fonda, Clint Eastwood, Lee Van Cleef e muitos outros, conseguindo realizar alguns filmes notáveis, principalmente sob a direção Sergio Leone. Se não estou enganado, Espanha e Alemanha foram outros países que fizeram incursão pelo gênero, não sei se investindo capitais diretamente ou mesmo se associando a empreendimentos dos italianos.

Quando se é admirador de faroeste sabe-se que esse tipo de filmes têm poucas variações; a habilidade (ou genialidade) do diretor é que faz a diferença. Entretanto, se os grandes diretores ao fazerem alguma rara incursão por esse gênero, via de regra, realizarem filmes expressivos, marcantes, como foram os casos de Fritz Lang e de John Huston, sucede também que muitos diretores de criatividade modesta, como se deu recentemente com Lawrence Kasdan e com Larry Ferguson, conseguiram resultados surpreendentes, dignos de menção por originais.

Alguém já disse que o *western* é a forma americana de tragédia. Se entendemos por tal algo que apresenta, geralmente, um desfecho funesto, a maioria dos faroestes – até mesmo por razões comerciais e outras típicas do cinema americano – nem sempre seguiu esse preceito, permitia-se apenas, salvo exceções, que o mocinho beijasse a mocinha, montasse no cavalo e seguisse o seu destino de andarilho justiceiro solitário, deixando-a banhada de lágrimas. Nos grandes *westerns* mui dificilmente o herói morria, salvo nos casos de filmes calcados na vida de tipos lendários como, por exemplo, Billy the Kid, Wild Bill e Jesse James. Era no caráter solitário do herói, talvez, que se podia identificar laivos da tragédia clássica. Sem embargo, não se pode negar que há nos melhores desses filmes uma certa atmosfera do pior dos infortúnios – a solidão. Com essa característica identificamos o

Montevideu, Uruguai, uma curiosa paródia tcheca, se não me engano, sob o título de "Joe

filme de John Ford, "Rastros de Ódio" (*The Searchers*), de 1956, naquela cena final, quando todos entram e o personagem de John Wayne, Ethan Edwards, permanece na varanda, só – mais que enquadrado – recortado pelo marco da porta, tendo ao fundo a pradaria semi-deserta é de uma desolação infinita.

O curioso dessa seqüência é que – abrindo um pequeno parêntese –, segundo me disse minha amiga a professora Lucília Augusto Lino, mestre da Universidade Rural do Rio de Janeiro, na história original, o personagem Ethan morre no fim. Ao modificar o desfecho, Ford mostrou a sua genialidade, pois conseguiu, ao isolar o personagem e realçar sua solidão, um efeito dramático bem maior do que, possivelmente, com a sua morte.

Por outro lado, diga-se de passagem, não era do feitio do mais festejado diretor de faroestes, John Ford, deixar seus heróis morrerem em seus filmes. Ainda que alguns lhe atribuam a "invenção" do *western* psicológico, com "No Tempo das Diligências" (*Stagecoach*), de 1939, sempre há um antecedente, alguém que teve idéia semelhante antes, ainda que não a tenha desenvolvido em toda sua extensão. Registremos em 1928 uma pequena obra-prima, "Vento e Areia" (*The Wind*), de Victor David Sjöström, uma raridade que só pode ser visto em cinematecas. Só não sei se existe cópias dessa raridade nas modestas cinematecas do Brasil.

Ainda sobre a tragédia da solidão humana, poucos filmes se igualam nesse particular à obra de Don Siegel, "O Último Pistoleiro" (*The Shootist*), de 1976, também com John Wayne, quando acompanhamos seu personagem, J. B. Brook, corroído por um câncer terminal, procurando um lugar para morrer em paz e sendo caçado como uma fera por pessoas ávidas dos famosos "15 minutos" de fama, sentimos a verdadeira dimensão, o real pathos indispensável a toda tragédia.

Mas, mesmo achando que o filme de Siegel atinge um elevado grau de solidão, não posso deixar de voltar a Ford e Wayne em "O Homem que

Cola-Loca", sobre o qual não disponho de maiores informações.

Matou o Facínora” (*The Man who Shot Liberty Valance*) de 1962. As circunstâncias da morte de Don Doniphon, o personagem igualmente interpretado por Wayne, além do anonimato pungente e da misérrima desolação, mantém também o mesmo grau de dolorida e implícita solidão dos dois outros filmes citados.

Sem embargo, pode-se dizer que no *western* clássico ou histórico, não deve haver muitas situações melodramáticas. O *western* – dizem alguns – deve ter muita ação e pouca dramaticidade. Não discordo por completo. Até cito um exemplo típico desse caso: “Os Brutos também Amam” (*Shane*), de George Stevens, de 1953. Nele, o personagem interpretado por Alan Ladd, *Shane*, chega, ninguém sabe da onde, e parte, ninguém sabe para aonde, depois de executar sua obra justiceira. Não é por acaso que muitos consideram-no como um faroeste paradigma.

Nesse sentido – e de certo modo sou obrigado a concordar –, o filme de Stevens seria mesmo o exemplo acabado do *western* no melhor estilo do gênero. Nele não há – se excluirmos alguns furtivos ingênuos olhares trocados entre *Shane* e a senhora Starett (Jean Arthur, em seu último papel no cinema) – maiores conflitos de consciência, o mal está perfeitamente delimitado, o bem se apresenta de forma incontestável. O homens maus são barbudos, sujos, enquanto o herói é limpo. O pistoleiro contratado, apesar do sorriso sinistro, apresenta-se de roupa limpa, embora se vista quase todo de preto. O herói, não só pela sua bela e impecável vestimenta ocre, é imaculado, sua assepsia é também moral. Ao sentir que seu coração solitário pode fraquejar e tender a se aproximar da mulher do seu amigo, a qual não é indiferente aos seus secretos impulso, salva-lhe o marido, termina sua obra justiceira e parte, apesar dos apelos do jovem filho do casal. Tendo o cuidado de, antes, em uma violenta troca de socos (ingrediente indispensável a todo bom faroeste) com seu amigo Starett, para não macular a imagem paterna aos olhos do filho, aplicar-lhe um golpe baixo, e só então – preservada a integridade do lar que o acolheu – conclui o seu trabalho anônimo de defesa da justiça, acima e à margem da própria justiça,

e parte cumprindo seu destino de solitário por opção ou por inadaptação ao mundo gregário dos homens comuns.

Outro símbolo do gênero é “Matar ou Morrer”, (*High Noon*), de Fred Zinnemann, de 1952 – aliás, contemporâneo de *Shane* –, e que até hoje, entre os amantes do gênero, provoca discussões. Execrado pela crítica de esquerda – pelo menos a do Brasil – da época que, inicialmente, via nele uma apologia do herói solitário que enfrenta a oposição dos seus contemporâneos e vence sozinho o mal em batalha desigual, comparando-o a intervenção americana na guerra da Coréia, a qual mesmo tendo contado com a participação de vários países – sob a égide da ONU – tratava-se do primeiro ensaio, a primeira queda de braço, depois da II Grande Guerra, que os gringos faziam, com os russos, em seu afã de se tornarem polícia e carcereiro do mundo.

Ledo engano. Carl Foreman, o roteirista deste filme, se opunha à política fascista do senador McCarthy, foi por isso perseguido e, não por acaso, teve que se exilar na Inglaterra. Porém, só mais tarde é que se soube desse fato. Então, constatou-se que aquela história significava exatamente o contrário do que pensou, nela estava implícita uma alegoria de um poder imperial fascistóide – o macharthismo – que desejava subjugar uma sociedade indefesa e, por isso mesmo, covarde e pusilânime, o qual podia ser enfrentada pela união de todos ou, pelo menos, por um ou poucos homens de brio que não se permitisse dobrar a espinha.

II - Um Pouco de História

Em sua origem o cinema era usado apenas como uma fotografia em movimento. Da mesma forma que o retrato aprisiona a fugacidade do momento, o cinema reproduzia um acontecimento de um espaço de tempo. Conta-se que, um dia, Edwin S. Porter (1869-1941), obscuro funcionário de uma empresa americana, daquelas pioneiras em “noticiários

cinematográficos”, por pura preguiça, juntou diversas partes de diferentes filmes e conseguiu um resultado assustador. Esse resultado, na prática, significava que uma pessoa saía de casa, escurecia-se a imagem e, ao clareá-la, a pessoa já estava chegando a um determinado destino. Estava inventada a montagem. Dito dessa forma parece simples e óbvio; porém antes desse ovo de Colombo, a viagem era toda filmada e podia durar uma eternidade. Porém, há quem diga que o Porter descobriu casualmente não foi a montagem propriamente dita – esta façanha pertenceria mesmo a David W. Griffith – e sim o tempo cinematográfico, uma abstração que faz com que a forma de mostrar ou sugerir um fato dê uma idéia de tempo bem maior ou menor do que o tempo decorrido no cinema. Assim, dez anos pode durar dez minutos ou menos e o espectador não sente a diferença ou a aceita como algo plausível.

Se Porter descobriu casualmente o tempo cinematográfico e Griffith criou-se e lhe deu forma artística o que se convencionou chamar de montagem, o que permite que uma história que tenha a duração de cem anos possa ser projetada em duas horas, sem prejuízo da sua real continuidade, não será relevante para nós neste momento.

Interessa saber quem “inventou” esse gênero que tornou-se um dos mais populares do cinema.

Essa proeza de ter dirigido o primeiro *western* foi dirigido coube àquele pioneiro, já citado anteriormente, Edwin S. Porter. O nome do filme⁽²⁾ foi “O Grande Assalto do Trem” (*Great Train Robbery*), em 1903.

Feita essa pequena introdução, vamos falar dos *westerns*, ou melhor, de alguns *westerns* que julgamos significativos. Desses, falaremos de alguns que vimos já faz muito tempo e, por isso, poderemos cometer algum erro ocasionado por falha da memória, já que nos será impossível revisa-los nesse momento. Falaremos também de outros mais recentes, dos quais

⁽²⁾ Cenas desse primeiro *western*, cuja versão integral só se pode ver em cinematecas e em curso de cinema, são mostradas no belo filme, “A Raposa Cinzenta” (*The Grey Fox*), de Phillip Borsos, de 1982, sobre a vida do assaltante Bill Miner.

guardamos mais lembranças. Citaremos ainda alguns levados por informações de terceiros, como também falaremos dos que revimos recentemente várias vezes, justamente para escrever estas notas.

III – Os Melhores

Entra ano e sai ano e sempre se faz listas dos melhores *westerns* de todos os tempos. As vezes novos filmes são acrescentados em detrimento de velhos títulos; mas também sucede que alguns filmes permaneçam constantes, eternizando-se em todas as listas.

Baseado puramente no nosso gosto pessoal, vamos realizar também a nossa lista dos melhores desse gênero. Claro que vamos levar em conta a opinião de alguns críticos, mas optaremos sempre pelo nosso próprio gosto, embora essa preferência possa contrariar um pouco a unanimidade.

De longe e sob qualquer ângulo, entre os melhores *westerns* que já vimos, estão “O Homem que Matou o Facínora”, “O Último Pistoleiro”, “Os Imperdoáveis”, “Desafio de um Pistoleiro”, “Rastros de Ódio”, “No Tempo das Diligências”, “A Paixão dos Fortes”, “Matar ou Morrer”, “Os Brutos Também Amam”, “Pistoleiros do Oeste”, “A Esposa Comprada” e “El Dorado”, sem que isso implique em uma ordem de preferência – aliás, essa lista dos “dez mais”, como se vê, tem doze. E poderia ter muito mais que isso. Sobre cada um desses filmes e seus respectivos diretores falaremos a continuação. Começaremos com o diretor mais importante desse gênero e alguns dos seus filmes que merecem figurar entre os mais importantes não só no gênero, como no cinema em geral.

IV – John Ford (1895-1973)

John Ford – possivelmente o maior diretor de faroestes –, além de um bom diretor de dramas, era um poeta da imagem em movimento, dotado de um grande senso de humor, seus filmes misturavam drama e comédia, com uma grande dose de lirismo. A paisagem era muito bem valorizada e sempre se utilizava dela como elemento narrativo indispensável. Nenhum outro diretor amou tanto um gênero e a ele se dedicou com tamanha constância e fidelidade, sem se repetir jamais.

Ford ganhou o Oscar pelos seus filmes “O Delator”, “As Vinhas da Ira”, “Como era Verde o meu Vale” e “Depois do Vendaval”, curiosamente nunca foi premiado com o gênero que ele inovou e ajudou a imortalizar, o *western*. De sua vasta obra, não falaremos em detalhes, limitar-nos-emos apenas aos faroestes.

Politicamente, Ford, que era republicano, situava-se na direita mais reacionária dos Estados Unidos, o que prova que a posição política pode não ter nada a ver com a obra de um artista. Esse descendente de irlandeses tinha uma sensibilidade muito aguçada para explorar, não só a beleza das paisagens, mas para mostrar também as peculiaridades da alma humana, em particular, para com a alma dos brancos. Explorou, como ninguém, o deserto do Arizona⁽³⁾ e o seu Vale Monumental (*Monument Valley*) de forma tão constante e intensa, que os cinéfilos passaram a chamá-lo de “O Vale de Ford” ou a “Terra de Ford”. Porém, foi na Irlanda e com “Depois do Vendaval” (*The Quiet Man*), de 1953 –, todo filmado na verde terra dos seus antepassados – que ele ultrapassou todas as previsões do uso poético da paisagem. Claro que havia também, nesse filme, todos os outros ingredientes que lhe eram gratos – e que todos os críticos identificam em sua obra –, tais como realce na ação, valorização de situações e elementos

⁽³⁾ Há uma interessante contradição nesta informação, a qual colhemos no Dicionário de Cineastas, de Rubens Ewald Filho, no verbete sobre Ford é dito que esse vale fica no estado do Arizona (pág. 192). Já no seu “Os 100 Melhores Filmes do Século”, pág. 139, é dito que o *Monument Valley*, “A terra de John Ford”, é no estado de Utah. Não me

pitorescos, cortes dinâmicos e precisos, criação de atmosfera impecável à história, nostalgia, às vezes, com um pouco amarga, em relação ao passado.

Ford, cujo nome batismal era Sean Aloysius O'Freney, já tinha feito um belo filme, não *westerns*, na Irlanda, em 1935, "O Delator", (*The Informer*), todo rodado em Dublin, quase sempre à noite, dentro daquela neblina que, sem se propor, possuía uma certa atmosfera *noir* ou – se me permitem a liberdade – existencialista, ainda que não fosse essa a sua intenção declarada.

Mas, se "O Delator" possuía uma densa proposta dramática, além de uma sutil crítica ao radicalismo na militância política – ainda que ele não tenha ousado a censurar a resistência dos conterrâneos dos seus ascendentes aos ingleses –, o filme que ele fez mais tarde não tinha tais veleidades. "Depois do Vendaval", que contava uma bela, porém, singela história de amor, além de conseguir a proeza de ter um elevado nível de ação, se propunha tão-somente a mostrar uma Irlanda que já não mais existia. Não existia na própria ilha e, muito menos, existia nos Estados Unidos, onde viviam a maioria dos irlandeses do mundo. Há um outro detalhe, esse filme Ford o fez em cores, pois sua intenção óbvia era valorizar a beleza da terra natal dos seus ancestrais, mostrando seus campos levemente ondulados, com seus infundáveis muros de pedras, suas suaves verdes colinas, com o colorido mágicos que só o cinema consegue mostrar.

Há algo que os estudiosos não têm realçado com a devida ênfase, a fidelidade de Ford a um determinado grupo de atores. E a sua preferência – mais do que a de qualquer outro diretor – não se deu só com as grandes estrelas, dava-se também, e mui em particular, com atores coadjuvantes. Sabe-se que esses atores eram todos seus amigos, mas não eram escolhidos só por serem amigos do diretor, mas por serem também bons atores. Nos filmes de Ford, de um modo geral, lá estão, quase sempre, John Wayne, Ward Bond, Victor McLagler, o mexicano Pedro Armendariz, Andy

pareceu relevante consultar um bom mapa para dirimir a dúvida. (Sobre outras

Devine, Hank Worden e, menor escala, Henry Fonda, Maureen O'Hara, entre outros. Não podemos esquecer o ator negro, Scatman Crothers, que trabalhou com ele em vários filmes, alguns deles com John Wayne, como, por exemplo, "O Homem que Matou o Facínora". Este ator trabalhou também em "Último Pistoleiro", também com John Wayne. Ele faz o papel de Moses, o dono da cavalaria.

Tido como o homem que deu *status* artístico aos faroestes⁽⁴⁾, os melhores filmes desse gênero, que Ford dirigiu foram, segundo a opinião da maioria dos críticos: "No Tempo das Diligências" (*Stagecoach*), de 1939, com John Wayne e Claire Trevor; "Paixão dos Fortes" (*My Darling Clementine*), de 1947, com Henry Fonda e Linda Darnell; "Sangue de Herói" (*Fort Apache*), de 1949, com Henry Fonda e John Wayne; "O Céu Mandou Alguém" (*Three Godfathers*) de 1949, com John Wayne e Pedro Armendariz; "Caravana de Bravos" (*Wagon Master*), de 1950, com Bem Johnson; "Rio Bravo" (Rio Grande), de 1951, com John Wayne e Maureen O'Hara; "Rastros de Ódio" (*The Searchers*), de 1956, com John Wayne e Natalie Wood; "Marcha de Heróis" (*The Horse Soldiers*), de 1960, com John Wayne e William Holden; "O Homem que Matou o Facínora" (*The Man who Shot Liberty Valance*) de 1962, com John Wayne e James Stewart; "Crepúsculo de uma Raça" (*Chayenne Autumn*), de 1964, James Stewart e Richard Widmarck. Embora estes filmes estejam em ordem cronológica, há uma quase unanimidade em colocar "No Tempo das Diligências" e "Rastros de Ódio", como os melhores. Alguns autores indicam também "Paixão dos Fortes", como outro bom exemplar de *western*. E realçam ainda "Crepúsculo de uma Raça" porque, nesse filme, Ford – que era muito direitista, como já foi dito – fez uma espécie de *mea culpa* frente a opinião pública por ter "matado", tantos índios em seus filmes. Matado e justificado a matança.

informações desconstruídas desse crítico, vê nota na página 21, deste opúsculo).

⁽⁴⁾ Embora tenha sido o mesmo Ford quem deu *status* artístico ao *western*, outros diretores de renome fizeram este tipo de filme, como foi o caso de David W. Griffith, uma das mais importantes figuras do cinema mundial, o pai do cinema de arte no Estados Unidos, que fez, entre outros, "Quando o Ouro Desaparece" (*Scarlet*), em 1919.

Isso em momentos em que a sociedade americana tinha o primeiro choque de consciência sobre as mazelas da história do seu país, com a reação da juventude e intelectualidade à guerra do Viet Nam.

O fascículo "O Mundo do Cinema, nº 1", confirma a opinião de que "Rastro de Ódio" é "Considerado pelos críticos como um dos melhores filmes de John Ford, com deslumbrante fotografia de Winton C. Hoch pelo processo *Vista Vision*, que tirou o máximo proveito das belas locações no *Monunment Valley*, cenário favorito do diretor. Clássico do faroeste que mostra um veterano do exército confederado à procura de índios que mataram a família de seu irmão e raptaram a sobrinha. Um dos mais pungentes retratos da solidão e da amargura concentrados no personagem de Wayne."

Em minha opinião, porém, o melhor faroeste de Ford é, de longe, "O Homem que Matou o Facínora". Estão nele todos os seus, já citados, elementos preferidos, mas há uma ênfase muito grande na lembrança nostálgica de um passado que – como todo passado – já não volta mais. Com a agravante bastante amarga de que ninguém acredita, ou quer acreditar, que "esse passado" existiu um dia... Nele a solidão também está realçada até a dor. A seqüência do modesto caixão, onde está o cadáver de Ton Doniphon, personagem interpretado por John Wayne é de uma beleza pungente e dolorosa.

É preciso se ter em conta ainda que, embora seja um faroeste, com todos os elementos de um filme desse gênero, "O Homem que Matou o Facínora", além de nos dar algumas indicações interessantes sobre a formação histórica da sociedade americana e mostrar alguns tipos típicos que ajudaram a construí-la, conta uma história de amor, amor amargo, ou melhor de um desencontro amoroso. E o faz com uma tristeza infinda. Aliás – repito –, a solidão do personagem Tom Doniphon, o anonimato de como ele morreu é de uma desolação, de uma aridez de evocar lágrimas.

