

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
IN MEMORIAM JAMES CAAN
26 e 28 de setembro de 2022

RED LINE 7000 / 1965 (*Traço Vermelho 7000*)

um filme de Howard Hawks

Realização: Howard Hawks / **Argumento:** George Kirgo e (não creditado) Howard Hawks, baseado numa história original de Howard Hawks / **Fotografia:** Milton Krasner / **Direcção Artística:** Hal Pereira e Arthur Lonergan / **Décors:** Sam Comer e Claude E. Carpenter / **Guarda-Roupa:** Edith Head / **Caracterização:** Wally Westman / **Efeitos Especiais:** Paul K. Lerpae / **"Cameraman" das sequências automobilísticas:** Larry Frank / **Música:** Nelson Riddle / **Canção:** "Wild Cat Jones", música de Carol Connors e letra de Buzz Cason / **Som:** Keith Stafford / **Montagem:** Stuart Gilmore e Bill Brame / **Interpretação:** James Caan (Mike Marsh), Laura Devon (Julie Kazarian), Gail Hire (Holly MacGregor), Charlene Holt (Lindy Bonaparte), Marianne Hill (Gaby Queneau), John Robert Crawford (Ned Arp), James Ward (Dan McCall), Norman Alden (Pat Kazarian), George Takei (Kato), etc.

Produção: Howard Hawks para a Laurel Productions / **Distribuição:** Paramount / **Cópia:** 35mm, Technicolor, com legendas em sueco e legendagem eletrónica em português, 108 minutos / **Estreia Mundial:** 14 de Novembro de 1965 / **Estreia em Portugal:** Cinema Éden, a 13 de Março de 1966.

"On a pris l'habitude de prendre pour le cinéma quelques-uns de ses masques et quelques-unes de ses mascarades."

Jean-Louis Comolli in "Cahiers du Cinéma"
n. 180, Julho de 1966.

Depois das grandes pausas, que decorreram entre **Land of Pharaohs** e **Rio Bravo** (quatro anos) ou **Rio Bravo** e **Hatari!** (três anos), eis que Hawks arranca de rajada, como nos velhos tempos, dois filmes de anos sucessivos: **Man's Favorite Sport?** (1964) e **Red Line 7000** (1965). Nem um nem outro foram grandes êxitos (cerca de 2 milhões de dólares de receita contra o *record* de 7 de **Hatari!** – o maior êxito comercial de Hawks – ou contra os quase 6.000 de **Rio Bravo** e Hawks voltou a pôr o pé no travão para os seus dois filmes finais. Entre **Red Line** e **El Dorado** passaram dois anos, entre **El Dorado** e **Rio Lobo** três.

Esta estatística faz ressaltar ainda mais a "insularidade" de **Man's Favorite Sport?** e **Red Line 7000** nos anos finais da carreira de Hawks. Este par de filmes que enuncia e anuncia uma estética vindoura – e por isso tão mal compreendidos foram – constitui uma espécie de parêntesis – aberto e não fechado – entre os três *westerns* e **Hatari!**. A conversa nestes é mesmo outra. E se **Man's Favorite Sport?** ainda pode ser associado a várias das comédias clássicas de Hawks, embora invertendo-lhes a marcha, **Red Line 7000** não tem equivalentes que se arranjam do pé para a mão. Quem o quiser aproximar do outro filme de automóveis de Hawks – o longínquo **The Crowd Roars** de 1932 – não encontra muito chão a que se agarrar a não ser o das pistas e (mais importante) o da função da voz do "speaker".

Red Line 7000 foi, porventura, o filme de Hawks pior recebido (até os hawksianos ficaram despistados). Hawks também o não tinha em grande conta. *"That movie was no good"*. E explicou porquê: *"Foi uma tentativa de fazer uma coisa diferente. Tentei uma experiência. Tinha três boas histórias sobre corridas de automóveis mas nenhuma delas bastava para um filme. Por isso, pensei que as podia reunir. E assim aconteceu que, quando o público se começava a interessar por duas pessoas, eu cortava e passava a outras duas. Quando o público se começava a interessar por estas, passava para outras que ainda não tinham aparecido. Rapidamente, o público fartava-se e eu fartei-me também. Fora de brincadeiras, acho que o filme tem coisas bem bonitas, mas como trabalho de divertimento ('as a piece of entertainment') acho que não fiz bom trabalho. Penso que algumas cenas, consideradas individualmente, são bem boas e que há uma série de grandes corridas. Mas não fiquei nada contente com o filme como um todo"*.

É verdade que este "descentramento" existe e é verdade que Hawks logo que esboça uma história passa a outra. Só que muito curiosamente, esse processo narrativo – que à época pareceu tão estranho – se tornou nas décadas seguintes, processo narrativo dominante, quer no cinema, quer na televisão (e as telenovelas são exemplo antológico). Reagirá, hoje, o público, da mesma maneira que reagiu em 1965? Mesmo que não goste, não será certamente essa a pedra que atirá a esta história de carros de corrida.

Só que esse descentramento se acentua na escolha dos intérpretes, todos à época ilustres desconhecidos e quase todos, ainda hoje, com o mesmo estatuto de anonimato. As exceções são James Caan (aqui no seu primeiro papel de protagonista) e – para os hawksianos - Charlene Holt, que já vinha de **Man's Favorite Sport?** (a noiva de Hudson) e voltou em **El Dorado** (a amante de Wayne e de Mitchum). **Red Line 7000** é o único filme de Hawks, sem estrelas, culminando uma tendência esboçada em **Hatari!** (actores sem curriculum e que nunca o teriam muito grande, rodeando John Wayne) confirmada em **Man's Favorite Sport?** (a fabulosa Paula Prentiss nunca teve a aura de Rock Hudson) e continuada (com o parêntesis de **El Dorado**) em **Rio Lobo**, onde John Wayne volta a estar "sozinho". Mas nunca o vazio estelar foi tão grande como em **Red Line 7000** apesar de Laura Devon e Marianna Hill parecerem bem prometedoras e de Gail Hire ser bem hawksiana. O vazio acentua-se se pensarmos na fragilidade das intrigas e na pouca simpatia que os personagens (sobretudo os masculinos) despertam. Um espectador apressado pode concluir que toda aquela gente é apenas pretexto para vermos algumas boas corridas (o lado documental da obra) e que fora das pistas todo o tempo é perdido e estamos muito longe da cor de qualquer traço. Nunca as coisas ficam quentes (*red*) nem sequer se aproximam.

Mas é exactamente essa construção que permite hoje ver **Red Line 7000** de outra maneira e partir dela para uma discussão entre as fronteiras do que em 1965 se proclamava o cinema moderno e em 1985 (mais coisa menos coisa) se passou a proclamar o cinema post-moderno. A frase de Comolli que coloquei em epígrafe (inserida num vasto artigo encomiástico intitulado "Cherchez l'Hawks") é um bom ponto de arranque. Porque Comolli sustenta que o filme não havia sido percebido porque público e crítica estavam demasiado habituados a confundir o cinema com a sua caricatura. Essa "caricatura" seriam *"efeitos, montagem, movimentos de câmara, a própria câmara (...) panóplias e disfarces do cinema"*. Eram as tais máscaras ou as tais mascaradas que estariam ausentes de **Red Line 7000**. "E" – continuo a citar Comolli – *"o cinema mascarado está ausente de Red Line 7000. Foi por isso que tanto desiludiu os amadores das aspás. É mal 'mise-en-scène', dizem eles, porque não é colocado entre aspás e porque não se podem citar fragmentos. Exactamente, aqui não há fragmentos. Nem fragmentos de cinema, nem restos dele, nem despojos. O que há é um total despojamento, um cinema inseparável do que filma, uma 'mise-en-scène' indissociável do que mostra, e que escapa a qualquer 'prise' se o que mostra não é compreendido"*.

Na confusão então reinante entre "cinema moderno" (a "nova vaga", os "novos cinemas") e um cinema clássico de Hollywood, que quisera ser tudo menos "moderno", Comolli teria razão se estivesse a falar de outro filme de Hawks, dos anos 30 até **Rio Bravo**. Já não a tinha quando

exactamente Hawks assinava um filme "infuso" e "difuso" uma experiência nas suas próprias palavras) que se inscreve contra o despojamento que Comolli gabava. **Red Line 7000** não é um filme despojado (a não ser dos sinais clássicos do cinema americano, desde o argumento às personagens, aos actores) mas é um filme de excessos. Tudo funciona por acumulação (acelera-se se se quiser) e não por ausência. Muito mais razão tinha Delahaye (no mesmo número e num artigo chamado "Hawks Forever!") quando escrevia que *"todo o filme é baseado na enumeração rítmica (...) de todas as figuras possíveis que se podem obter organizando todas as posições possíveis, uma em relação às outras"*. E, partindo do número nove (três carros, três homens, três mulheres), notava a acumulação de grupos ("dois e sete ou seis e três") para falar de *"seis séries de seis e dos membros deles: homens-mulheres, homens-homens, homens-automóveis, mulheres-mulheres, mulheres-automóveis, automóveis-mecânica a 36 graus cuja atonalidade não é o amor dos encantos desta obra"*.

É de facto de uma mecânica dessas e de uma atonalidade dessas que se trata. Só que nem uma nem outra tinham nada que ver com o cinema moderno (no sentido que hoje damos a essa expressão) mas com o "sobrecarregamento" (a ideia de séries) dois sinais desse cinema, em prenúncio do que hoje chamaríamos um cinema post-moderno.

São os sinais dele que temos logo na fabulosa corrida inicial, com a morte de Jim (única morte, como único era o acidente do início de **Hatari!**) dominado por uma panóplia técnica de efeitos que permitem esse olhar (post-moderno e não moderno) sobre as corridas de **The Crowd Roars** ou os vôos, dos filmes de aviação. É uma corrida encenada por um *speaker*, como um ritual e que conduz directamente a outro ritual (o enterro), aquilo que um crítico post-moderno chamaria o percurso da figura do espectáculo à figura de luto. É essa figura de luto que traz até ao Hollyday Inn, a mulher da culpa (Gail Hire) com quem Hawks faz a única fuga ao código cerrado do filme. Não só lhe dá uma psicologia (essa psicologia de culpa que é uma das muitas alavancas do filme) como lhe dedica uma auto-citação: a história da rapariga que desmaia e acorda na cama, verificando que outro ou outra a despiram (figura usada, pela primeira vez, em **Barbary Coast**, repetida pela última em **Rio Lobo** e que é curiosamente análoga à usada por Hitchcock para o despertar de Kim Novak na cama de James Stewart, depois de se atirar ao rio em **Vertigo**).

Mas nenhum dos homens entende o que culpa quer dizer (não há perspectiva moral) e a partir do restaurante e da rapariga que afinal não era rapaz, todos os outros conceitos morais se esbatem. E a corrida inicial é repetida sob a forma de jogo (quando o filme começou a seguir Julie) para terminar na imagem do estádio. *"Tomorrow will be thousands and thousands of people and that noise"*. Daí para diante o filme descentra-se totalmente e são essas massas que dominam e esse barulho. *"All the bubbles are gone"* e ficam só em caricaturas os fetiches habituais de Hawks, das moedas aos cigarros, num universo em que tudo é postigo e artificial. Em que tudo é mutante e a única coisa que conta é que *the show must go on*. Perante ele, a história ou as histórias anulam e aniquilam-se. Hawks já não trabalha sobre *characters*, mas sobre o artifício que os permite e o artifício que os funda.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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