

CINEMATECA PORTUGUESA–MUSEU DO CINEMA
O VENTO NO CINEMA - FAZER VER O INVISÍVEL
19 de outubro de 2022

WIND ACROSS THE EVERGLADES / 1958

(*A Floresta Interdita*)

um filme de Nicholas Ray

Realização: Nicholas Ray / **Argumento:** Budd Schulberg, baseado no conto da sua autoria "Across the Everglades" / **Fotografia:** Joseph Brun / **Direção Artística:** Richard Sylbert / **Décors:** Ernest Zatorsky / **Guarda-Roupa:** Frank Thompson / **Montagem:** George Klotz e Joseph Zigman / **Música:** (não creditada) / **Interpretação:** Burl Ives (Cottonmouth), Christopher Plummer (Walter Murdoch), Gypsy Rose Lee (Mrs Bradford), Chana Eden (Naomi), Tony Galento (Beef), Sammy Renick (Loser), Summer Williams (Windy), Emmett Kelly (Bigamy Bob), Frank Rothe (Howard Ross Morgan), Pat Henning (Sawdust), Cory Osceola (o índio, Billy "One Arm"), Toby Bruce (Joe Bottles), Howard J. Smith (George Leggett), Peter Falk (o "escritor"), Mary Osceola (e mulher do índio), Fred Grossinger (Slowboy), George Voskovec (Aaron Nathanson), Brad Bradford (Thumbs), etc.

Produção: Stuart Schulberg para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, technicolor, legendada português, 93 minutos / **Estreia Mundial:** 11 de Setembro de 1958 / **Estreia em Portugal:** 18 de Agosto de 1959, no Cinema Alvalade.

As filmagens da obra que hoje vamos ver iniciaram-se em Dezembro de 1957. Nick Ray entusiasmou-se pelo projecto que lhe dava ocasião de filmar nas Everglades, região da Flórida que muito bem conhecia desde os anos 30, quando calcorreara a América, à procura de temas folclóricos para uma antologia da música tradicional.

Mas, mais uma vez, o esperavam dificuldades. O autor do livro era Budd Schulberg (célebre pela sua colaboração com Kazan, sobretudo em **Há Lodo no Cais**) e Budd (que também escrevera o argumento) sonhava vir a ser o realizador do filme. Tinha o apoio do produtor, Stuart Schulberg, seu irmão. Não era nada fácil trabalhar assim.

Mas houve mais. Um dos principais motivos da paixão de Ray pela história era a oportunidades que tinha de utilizar (tantas vezes se referiu a isto) a recolha que fizera da música tradicional dessa e de outras regiões. Ora Schulberg tinha também veleidades de músico, conhecia algumas *folk-songs* da região e queria meter também aí a colherada. O irmão produtor ajudava-o. Ainda hoje paira um certo mistério sobre a autoria da música do filme, insolitamente não creditada no genérico. Disse-se que era de Max Steiner, o que além de ser estranhíssimo, não é nada crível (nem a partitura tem qualquer semelhança com as partituras ultra-típicas de Steiner). Teria sido de Ray? de Schulberg? de Burl Ives?, outro velho companheiro de Nick, que neste filme desempenha o inolvidável protagonista e que era uma autoridade no assunto? Ou será - hipótese favorita da maior parte dos historiadores - de Tom Glazer, grande especialista da música *folk* e grande amigo de Schulberg? Se foi este, as coisas também não correram de feição a Nick pois era mais uma "cunha" de Schulberg, num campo que tanto lhe dizia.

Nick Ray referiu várias vezes que a colaboração entre ele e Schulberg nunca foi "uma normal colaboração entre realizador e argumentista" e queixou-se de várias cenas que lhe cortaram (porque Schulberg não as escrevera) e que "fazem uma falta horrível" (na versão original, o filme tinha 123 minutos). Houve também conflitos sobre o *cast*. Se Nick impôs o inolvidável Burl Ives, teve que aceitar

o estreante Christopher Plummer que nunca lhe agradou muito, embora reconhecesse que era "um papel lixado".

De qualquer modo o que ficou é magistral e com razão disse Claude Beylie que **Wind Across the Everglades** "faz parte dos filmes que escapam a qualquer crítica, porque o movimento que o anima é estranho aos nossos instrumentos de medidas habituais. Há aqui como que um fogo devorador, uma incandescência elementar".

Em primeiro lugar, notarei que é o único filme, depois do **Rebel**, em que Ray não utilizou o *scope*. Fê-lo por opção deliberada. "Se tivesse utilizado o écran largo, o ambiente exterior teria sido consideravelmente empobrecido. Um dos principais elementos do filme são os pássaros que fazem ninhos em árvores altas e alto voam. Sobrepor a dimensão horizontal, era perder esse elemento. Penso que faria o mesmo se tivesse que fazer um filme numa floresta ou em Wall Stret, ou em qualquer outro lugar em que a dimensão vertical fosse dominante".

Houve quem dissesse que era a primeira vez que o realizador colocava a natureza no primeiro plano da sua realização (prenunciando pois **The Savage Inocents**, de 1960), e houve quem falasse de coincidências com Flaherty. A história da natureza não me parece que esteja no primeiro plano, nem aqui nem em qualquer outro filme de Ray.

Quanto a Flaherty, nada de mais oposto. Isto não é um **Miami Story**. Olhar para o rio, para os pântanos, para as raias, os castores, os flamingos, os íbis, os crocodilos, as cobras, como se **Wind** fosse um documentário sobre uma bela região ou mesmo sobre um paraíso perdido, é ser-se completamente míope, desfazendo mesmo.

Já se pode dizer que há por aqui um cheiro de Murnau (mas em que grandes filmes não há?) como há um cheiro de Sternberg (os planos da cabana e do grupo de Cottonmouth lembram-me **Anatahan**) e um cheiro de Vidor (o pântano, que é água e terra, e não é uma nem outra coisa, embora com conotações muito diversas da obra do autor de **Ruby Gentry**). Esses fantasmas aparecem a espaços, embora o tempo nada deva a Murnau, a Sternberg ou a Vidor. Ray pode é ter fechado os olhos (ou tê-los aberto) e ter ficado com certas imagens.

Wind Across the Everglades é um filme sobre a recordação (uma vez mais), sobre plumas (os planos dos chapéus das *ladies*), sobre um *young man* que tinha ideias simples sobre coisas complexas (e de como caminhou, através de imagens, até à coincidência de umas e outras), sobre balões encarnados e azuis, sobre Naomi (Chana Eden), e sobre, sobretudo, o vento, as *Everglades* e o *across* que aqui se chama Cottommouth ou Burl Ives (Cottommouth, que os franceses traduziram por **Gueule d'Amour**, é só o nome da cobra muito venenosa que ele trás consigo), o homem da barba ruiva, da dita cobra, do chapéu com a pluma e do miúdo louro que está sempre em segundo e primeiro plano (a relação Ives-rapaz louro é dobrada, a certa altura, pela relação Plummer-índio, aquele que morre atirado às árvores).

E, ao contrário das parábolas neo-rousseauianistas ou pré-ecologistas, não é um filme em defesa da natureza ou dos paraísos originais e originários. Mas sobre o encontro de amor entre quem vinha com essas ideias (e na inadjectivável sequência da bebedeira *rejoin us* passando a beber como Burl Ives bebia) e quem, à hora da morte, ganhou consciência de que talvez a palavra beleza servisse para designar o que até aí não tinha designação possível. Ou de como uma aposta se transforma numa viagem de morte e uma viagem de morte numa viagem de amor.

Ao princípio, aqui também, era o verbo. Christopher Plummer vinha decidido a acabar com um negócio que lhe parecia *dirty*, a proteger passarinhos e a fazer reinar a lei e a justiça. **Wind Across the Everglades** é o olhar sobre o verbo: de como as palavras e as ideias nada podem contra a imagem, de como tudo o que é morte e amor é cinema, ou vice-versa.

E o que Plummer vê e nós vemos são os chapéus e as mulheres (Gipsy Rose Lee e Chana Eden), são os balões, é o azul da água do rio. E entra na primeira viagem, a mais onírica alguma vez filmada.

Levava uma máquina fotográfica, mas o que se fixa não flui. Na objectiva dela, invertido, surge, pela primeira vez, Burl Ives. Plummer ainda via tudo ao contrário. Por isso, pespega com um edital numa árvore (se se quiser a única "ofensa à natureza" cometida no filme) e fica de fora a olhar os "maus" na festa inicial do bando de Cottonmouth.

Quando regressa, regressa aos bares (Gipsy Rose Lee) e já sabe que o que se vê nunca se esquece. *Finding the face of God*. Everglades, Ives, são-no.

E, na segunda viagem, já não vai sozinho: acompanha-o o índio, análogo do rapaz de Ives, que será morto por isso. Os *décors* tornam-se progressivamente mais quentes e exuberantes (fontes, *saloons*, "I drink whisky like water") e de tudo ver, o *boy* vai crescendo.

Os novos encontros com Ives são progressivamente a interpenetração das duas personagens, com a cobra morta e a percepção de que há razões mais fundas do que as mulheres. Plummer já sabe amar uma mulher pela boca ("I love your mouth") e a festa do dia da independência é um pouco a imagem da fotografia invertida.

A última viagem será feita num barco à vela, com o vento a favor. As imagens esfumam-se (o plano fabuloso de Burl Ives na névoa), a tempestade começa e há a noite de Ray, a da aposta e do garrafão. *I'm not a bird, I'm not a boy*, Plummer já passou para o outro lado: "the balance of nature" é coisa de outra consequência, e ouve-se o protesto contra o que os homens chamam de civilização.

Depois é tudo. Ives morto pela cobra, o chapéu, a descoberta da ordem da beleza (*ordo idearum, ordos res, idem est*) e o corpo a um canto do plano, à espera das aves que o irão devorar "e restitui-lo à terra que sempre fora sua, enquanto os pássaros brancos enchem o céu".

Nos limites da terra e da água, nem uma nem outra existem. Existem apenas o avanço, o *travelling* - e a chegada ao limite final. Entre Ives e Plummer, entre a direita e a esquerda do écran, o corpo horizontal e vertical, cabe a passagem do *bird boy* ao seu próprio nome e a do Cottonmouth a si próprio. **Wind Across the Everglades** é a viagem ao fim do amor.

Mas, além de tudo isto, **Wind Across the Everglades** traz uma novidade relativa. As simpatias e as identificações de Ray não vão (ou não vão inteiramente) para o *bird boy* (e não só por causa de Plummer) mas centram-se no velho Burl Ives. Ao contrário dos filmes precedentes (e numa mudança talvez imperceptivelmente preparada por **Bitter Victory**) o "rebelde" não é o *young*, mas o *old* e é Burl Ives quem assume a carga anárquica que nas obras procedentes coubera aos *kids*. É ele quem emerge como a grande figura do filme, como se, aos 46 anos que Nick então tinha, descobrisse na "maturidade" a "carne tenra", que, no final, convida os abutres a devorar, num dos mais pasmosos diálogos da obra de Ray.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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