

HIGH SIERRA / 1941

(O Último Refúgio)

um filme de Raoul Walsh

Realização: Raoul Walsh / **Argumento:** John Huston e W. R. Burnett, baseado no romance de W. R. Burnett / **Fotografia:** Tony Gaudio / **Música:** Adolph Deutsch / **Montagem:** Jack Killifer / **Direcção Artística:** Ted Smith / **Som:** Dolph Thomas / **Interpretação:** Ida Lupino (Maria Garson), Humphrey Bogart (Roy Earle), Alan Curtis (Babe Kozak), Arthur Kennedy (Red Hattery), John Leslie (Velma), Henry Hull (Doc Banton), Henry Travers (Pa Goodhue), Jerome Cowan (Healy), Minna Gombell (Mrs-Baughman), Barton MacLane (Jake Kranmer), Elizabeth Risdon (Ma Goodhue), Cornel Wilde (Louis Mendoza), Donald MacBride (Big Mac), Paul Hervey (Mr. Baughman), Isabel Jewell (Blonde), Willie Best (Algernon).

Produção: Warner Brothers / **Produtor:** Hall B. Wallis / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 95 minutos / **Estreia Mundial:** Março de 1941 / **Estreia em Portugal:** Politeama, a 28 de Outubro de 1943 / **Reposição:** Éden, a 15 de Setembro de 1972.

High Sierra é um daqueles casos que muda de figura conforme o vemos como um filme de Raoul Walsh ou de Humphrey Bogart: se o medirmos pela bitola do autor, **High Sierra** representa um notável cometimento, mas um cometimento terminal, surgindo como produto acabado de uma tradição cinematográfica, a dos filmes de *gangsters*, a que Warner Brothers dedicara nos anos 30 a melhor atenção e algum investimento (basta lembrar o **Invisible Stripes** ou, para falarmos só de Walsh, o seu **The Roaring Twenties**). Já na carreira do actor, **High Sierra** apresenta-se como um filme que abre – apesar de não serem essas as intenções do realizador ou da companhia produtora – para a criação de um personagem que Bogart passaria de filme para filme, de cineasta para cineasta.

Passo a ilustrar, com devidos e indevidos fundamentos, a tese acima. Até 1939, Walsh fora essencialmente um homem da Fox e da Paramount. Assinou nesse ano um contrato com a Warner e o seu primeiro filme foi o já referido **Roaring Twenties**, logo seguido por **They Drive by Night**. Depois disso, Jack Warner chamou-o para lhe propôr um argumento que parecia feito de propósito para ele. O *script* vinha assinado por John Huston, cuja reputação de argumentista se solidificara em clássicos como **Jezebel**, **Juarez** ou **Sergeant York**. Há quem diga que o papel principal foi proposto sucessivamente a Paul Muni e George Raft mas, nas suas memórias, Raoul Walsh apenas se refere ao segundo e a uma conversa em que tentou persuadir Raft a aceitar o papel principal. *"É preciso que tu morras, tentei fazer-lhe compreender. É o papel de um 'mau' que matou dois homens. A censura não deixa a coisa passar se não te fizermos morrer"*. Foram mais ou menos estes os termos de Walsh, de resto impotentes face à inflexibilidade de Raft: estava farto de morrer no fim.

Foi Walsh quem avançou com o nome de Bogart: *"Creio que ele tem estofo bastante para desempenhar este papel de duro"*, disse o cineasta a Jack Warner. As simpatias do produtor por Bogart estavam longe de ser as melhores (Bogart não só passava o tempo a reivindicar melhores condições de trabalho e papéis mais dignos, como recentemente enxovalhara o nome do *boss* com piadas de mau gosto), mas perante a insistência de Walsh o patrão do estúdio acabou por ceder. Bogart foi contratado e para *partenaire* deram-lhe Ida Lupino.

Aqui os factos, à mistura com alguma interpretação, continuam a corroborar a tese proposta, para além de se situar conscientemente numa dada tradição cinematográfica (enquanto Lloyd Bacon, em **Invisible Stripes**, era o protagonista de um trabalho de recuperação social em curso, em **High Sierra**, Walsh filma em função do próprio cinema e das suas convenções de género), Walsh pretendeu ainda estabelecer uma continuidade palpável entre **They Drive by Night** e **High Sierra** (não foi a "política dos autores" que inventou esta e outras continuidades, foram as obras de autores como Walsh que deram lugar à formulação daquela "política"). Por um lado, Ida Lupino funciona em **High Sierra** como

um negativo da personagem que lhe coubera em **They Drive by Night**. Ora, ser o negativo de um dado personagem é, de alguma forma, continuá-lo ou, pelo menos, evocá-lo através do contraste. Ida Lupino não é, neste caso, a *femme fatale* que fora em **They Drive by Night** para Raft, mas demonstra a mesma paixão, o mesmo “amor de perdição” do filme anterior. Walsh não deixa, afinal, de sublinhar estruturalmente essa continuidade, dando-lhe entrada tardia em **High Sierra** (como em **They Drive by Night**) num plano admirável: enquadramento dos joelhos para baixo desenhando arabescos no chão, com um pau.

Por outro lado, ambos os filmes assentam num tema marcadamente “walshiano”: o da passagem. Em **They Drive by Night** o tema era todo o tempo convocado pelas longas rectas da estrada, enquanto em **High Sierra** a construção é ascensional (é um filme feito a subir), conduzindo-nos de uma imobilidade aparente (a cadeia) a uma imobilidade ideal (a morte).

Todas essas razões confirmam **High Sierra** como um filme que não é, de modo nenhum, apenas um veículo para Bogart, do mesmo modo que indicam um sinal bem preciso na utilização do actor por Walsh. O cineasta não só não adivinhara ainda o mito, como não estava apostado na exploração do “personagem” que o actor Humphrey Bogart estaria a acabar de construir dentro de si mesmo. Por isso, **High Sierra** é antes de mais um filme de Walsh – e um admirável filme de Walsh. Jogando com as convenções do género, Walsh “puxa-as” um pouco além do seu limite, quebrando o “círculo negro”, ao introduzir esse interlúdio lírico – logo após a saída de Roy Earle (Bogart) da prisão – do reconhecimento da natureza (“*Let me look at the grass to see if it is still green and if the trees are still growing*”), e conduzindo-nos depois para os espaços abertos, para as noites de estrelas (plano da mão de Bogart sobre a mão de Joan Leslie, seguido do fabuloso plano do céu), em vez de nos levar ao típico *underground* urbano, aos ângulos agressivos dos apartamentos mal iluminados, cenários habituais dos *gangsters films*. E Walsh tinha boas razões – mais do que as ecológicas – para “ruralizar” **High Sierra**: é neste enquadramento natural, de comunhão cósmica, que o *gangster como herói trágico* pode, com inigualável pureza, ser desenhado. A ideia do destino inexorável, que se tornou apanágio do género, ganha assim uma leveza e uma luz (e um humor) que na aparência o contrariam, mas na realidade mais determinam a perdição dos personagens. Paradigmática é a tirada de Bogart (ainda a cena da mão e das estrelas) referindo-se à Terra: “*a little ball turning through the night, with us hanging on it*”.

Paralelamente ao filme de Walsh, há o “filme de Bogart”. É verdade que o conceito do filme não o previa essencialmente a ele (por isso se começou por pensar em Raft). Mas Bogart agarrou-se ao papel como o *Mad Dog* que Roy Earle afinal não é. Trouxe para **High Sierra** o *blank look* que Louise Brooks achava ser a sua pedra de toque. E depois, Bogart sentiu que essa passagem da imobilidade à imobilidade, que Walsh apostava em consagrar, era o seu terreno. Pedia a representação cansada que tinha dentro de si e ensaiara com algum sucesso em **Petrified Forest**, ao lado de Leslie Howard e que durante cinco anos – excepção feita a **They Drive by Night** – fora obrigado a suspender (por isso foi sempre tão azedo com a indústria cinematográfica).

Persisto na minha: foi Bogart quem acertou o seu relógio interior pelo filme de Walsh. No essencial, acertou-o através do olhar. Três exemplos: o encontro com o *ex-cop*, o olhar dele na bomba de gasolina para Velma (Joan Leslie), o encontro com Ida Lupino (Marie) na aldeia turística. Toda a ideia do *gangster* como herói trágico está contida nesses olhares, decididamente resignados e lúcidos, à beira, apenas à beira, de uma possível doçura. O resto são jogos de presságios do argumento e da realização: admirável ideia, a de disfarçar o destino na figura do preto idiota (Algernon) e do seu cão; espantosa a quase permanente sugestão de paz, de paz ilusória que um homem busca em duas mulheres.

Quase me esquecia de dizer o seguinte: a) **High Sierra** tem uma das mais belas cenas de fuga-perseguição que me lembro de ter visto, cume da figura ascensional que o filme pretende ser; b) **High Sierra** tem um dos mais divertidos assaltos (*big job for small guys*) que se poderia conceber; c) **High Sierra** tem uma daquelas “coincidências” que são não apenas bonitas mas nos fazem amar um cineasta, a saber, a da entrada no filme de Bogart e de Ida Lupino ser feita com o enquadramento dos pés dos actores, figurando a predestinação que o argumento “encomendava” ao cineasta; d) **High Sierra** tem uma das inesquecíveis réplicas míticas de Bogart: “*Get your hands off me. I don't like your friend. I don't like the idea of seeing her married with you*”.