

## RIO BRAVO Howard Hawks, 1959

*Jorge Silva Melo*

Se há filmes que me fizeram mal?

Este.

*Rio Bravo.*

Mal em tudo: na vida, nos amores, na profissão, quando penso em fazer um filme, quando me ponho a escrever uma história, quando vou ao cinema, naquelas horas plenas (e ainda tão raras!) em que posso filmar ou trabalhar.

Ah, não o tivesse eu visto. Nunca visto.

(Pensava nisto ontem à noite: quem seria eu se naquela tarde de domingo, há muitos muitos anos, não tivesse ido com o meu pai – com o meu pai! – aqui mesmo ao lado, ao cinema Europa, então cinema e então cinema de *reprise!* Teria ainda cabelo? Saber-me-ia vestir? Teria cartão Multibanco? Teria já lido o *Quijote!* Ou saberia de cor passagens do Saramago? Quem teria eu sido se...).

E neste *se*, *Rio Bravo*.

E a estupidez é esta: comovido sempre a olhar para aquilo (mesmo nesta inacreditável cassette vídeo que para aí vendem, com grão e chuva e tão descafeinada como agora os cafés mais caros), eu acredito em tudo o que lá está. Este filme tomou conta de mim – e não há alho nem cravo que me afaste este vampiro aqui mesmo cravado.

(Então fui propor-me para escrever sobre ele?).

E olho-o de novo.

E aprendamos.

### 1. *Que o cinema é uma coisa simples.*

(É).

Não falemos da primeira (admirável) cena – por agora. Mas um nadinha mais para a frente. Já lá vão dez minutos de filme. Já sabemos mais ou menos quem são John Wayne, Dean Martin, Ricky Nelson, Walter Brennan... Mas ainda não percebemos bem qual é o problema principal, qual a acção que vai reunir aquela gente toda num gesto único e comum. Então não é que, num plano largo, Ward Bond se junta a John Wayne, se vão os dois encostar à entrada de uma casa (Bond de pé, Wayne sentado), Bond diz umas coisas que acabam por *What is it all about?(!)* e Hawks corta? Como quem ao fim da mais banal das frases mete dois pontos para continuar. E aproxima dos dois. E num longo plano (mas devem ser duas as takes), cortado apenas por um ponto de vista sobre o inquietante movimento na cidadezinha, John Wayne responde à entrevista. Bond de pé, mais ou menos imóvel; Wayne sentado, agitando-se e olhando para todos os lados. E o texto são as informações necessárias para o prosseguimento da intriga. Acaba o *racconto*, corta: a câmara colocada mais atrás – como na introdução à cena. E os dois interlocutores – quando digo interlocutores é de propósito para não dizer protagonistas, pois é diálogo e não acção o que aqui frontalmente se nos apresenta – afastam-se e lá vão à sua vida.

Ó homérica simplicidade!

Quando qualquer aprendiz de argumentista ou artista cineasta (e eu próprio, que bem prega

Frei Tomás!) ao chegar a este momento do filme (o terrível fim da primeira, início da segunda bobina), todos se arrebitam para deixar passar as informações *como quem não quer a coisa*, quando uma das mais apreciadas capacidades profissionais da mise-en-scène – ou da escrita – é precisamente o evitar com habilidade e estilo a posta de informações que todos sabemos que são necessárias – eis Hawks mergulhado a fundo (aprendamos! vejamos!) naquilo que a tradição romanesca e teatral vinda do naturalismo mais rejeita.

Ó admirável conversa!

Ó admirável simplicidade de planificação!

Não estamos aqui para brincar.

E para Hawks o cinema tem de comum com a linha recta ser a distância mais curta entre dois pontos.

(A evidência da mise-en-scène tão louvada e descoberta nos *Cahiers* de outros tempos). Filmar é pôr a câmara diante de. E filmar.

Depende do assunto, é claro.

E a gente, mais filhos do *Ulisses* (mesmo nunca lido) do que da *Odisseia* (e quem a leu?), a vergonha que tem!

Mas será verdade que o cinema se compadece deste pudor? E será pudor ou falta de frontalidade?

Também na vida. Porquê tantos olhares de esguelha, tanta palavra falsa? Tanta pequenez?

Não podíamos viver com mais hombridade?

Parece que não.

É pena.

(Mas é também se calhar por isso que este filme é assim bonito; porque nele se desenha isso mesmo: uma utopia).

## 2. *Que a vida é a dois.*

Há, é claro, a cena do terraço da *Viagem em Itália (Tempio dello Spirito!)*. E há a cena do cigarro nos *Only Angels*; e a pancadaria John Wayne – Montgomery Clift no *Red River*.

Mas há esta cena aqui. E viesse Mephisto e se calhar eu cedia-lhe não à procura da juventude ou da Gretchen de tranças (que ideia!) mas só para saber viver assim.

Está lá o Dean Martin e torce-se de dores por falta de álcool. Vai sair – quer beber. (Beber para esquecer, beber para beber, beber para chamar a Lei, beber para se humilhar...).

O momento é tenso.

E Wayne sabe que Martin se perderá se beber.

*Anda daí dar uma volta.*

*À noite?*

Travelling e travelling. Martin num passeio, Wayne noutra. Noite de silêncio. Uma daquelas bolas de ramos vindas do deserto e do departamento de adereços liga o campo e o contra-campo antes de emigrar para o westem-spaghetti e se tornar num produto regional de Almeria. Silêncio, noite, ruídos ao longe, um batente que range, Wayne que pára, Martin que atravessa a rua e depois o burro que surge atrás de Wayne.

*Anda daí dar uma volta.*

Ainda no outro dia me disseram isso e não era por eu ir beber mas porque era noite e a vida se complicara, e o dia fora turvo e a esperança estava longe.

Este ideal (tão burro! tão estupidamente católico!): saber do outro, estar disponível para o outro, saber encontrar não tanto a palavra certa, mas o gesto. E se for preciso ir noite fora de

um lado e de outro do passeio inventando uma missão (ver onde é que estão os maus, dactilografar um texto de promoção, fazer os telefonemas chatos, colar fotografias, meter unhas, dar ordens duras e, se for preciso ameaçar partir a cara!). Estar disponível.

(Estar intolerantemente disponível).

Uma história que podia ser de Hawks e que foi verdade uma noite parva e eram umas quantas pessoas e entre elas a Maria Paola. Noite parva de automóvel, eu suspiro e digo a parva frase: *Apetecia-me ir a Nova Iorque*. E a Maria Paola acorda da sonolência em que estava perdida, levanta-se e diz com o seu tão querido sotaque: *A que horas?* Pronta a partir, disponível, e podia não ser Nova Iorque mas porque não a Costa da Caparica. Amar assim: intuir o que de mais fundo há no desejo do outro. Não adiar este amor (esta acção: o coração) para outro século.

Estar assim contigo.

*Anda daí dar uma volta.*

(A que horas?).

Adivinha: qual é a mais bela sequência musical da história do cinema? Resposta: *Oh whiskey leave me alone* do *Big Sky* (E ainda há quem torça o nariz perante Kirk Douglas!).

Haverá provavelmente cenas na filmografia de Hawks e no próprio *Rio Bravo* onde esta pontaria comum, este incontrolado encontro com o outro, este impertinente estar à disposição (é isso a Graça?) serão mais espectaculares.

Desde logo a cena 3, quando Dean Martin vem em auxílio de Wayne. Ou o perpétuo e vigilante resmungar de Brennan. Há a redenção do aviador culpado no *Only Angels*; há o Brennan de *To Have and Have Not*; há o *he wasn't good enough* de Cary Grant nos *Angels*; há, é claro, os vasos que a Dickinson maneja lá para o fim do *Rio Bravo*.

Hawks já nos dissera que a vida é subir um rio mesmo a custo de um dedo amputado; já nos dissera que é levar o gado ao longo do Chisholm Trail e que a amizade passa inevitavelmente por uns quantos murros sem piedade. Mas o que me comove nesta cena sublime é que é uma rua, dois travellings paralelos, um figurante, uma bola de ramos secos, um burro.

Quem não acha que é para isso que muitos foram chamados e tão poucos os escolhidos? É claro que é uma sequência impossível.

A guerra deste lado do Atlântico, o cataclismo literário dos muitos modernismos, a nossa própria situação de inconscientes vencidos não nos permitem esta plenitude viril. E quando Rossellini ataca este amor do outro é nesse nervoso, trágico, tocado pela Graça, ansioso *Europa 51*. Simone Weil (a da *Pesanteur et la Grâce!*) – ou Graham Greene nesse esquecido (e tão lindo!) *The End of the Affair*. Ou é a Chantal de Bernanos (*La Joie*).

Talvez seja então ecologista este olhar nostálgico por essa civilização viril e perdida para nós, entrevista apenas na noite eterna dos cinemas.

Mas não é possível vivermos só neste frágil e pleno *Anda daí dar uma volta?*

### 3. O cinema é espaço comandado pelas personagens.

Quando me perguntam – e ainda ontem, ali ao pé dos Correios – *então e Teatro?* e eu respondo *era o que mais faltava* tem a ver com tudo o que atrás se diz mas também com isto: a grande chatice do teatro é que temos que ver todas as entradas e saídas das personagens! Ou entram pela esquerda, ou pela direita, ou às escuras, ou atrás do pano... Mas têm que entrar e uma das artes da encenação (palmas al signor Strehler!) é a habilidade com que as entradas e saídas se fazem como quem não quer ou quer a coisa.

Entradas e saídas que estão bem marcadas nas formas mais rígidas (mais indispensáveis?) do

teatro: quantos compassos para a entrada de Suzanna no Acto II das *Nozze*? Nem mais um passo. Como nem mais um verso para que Fedra ou Hipólito cheguem do fundo à boca de cena.

Mas vejamos a beleza pura – a pura beleza – da chegada de Dean Martin na cena 3 de *Rio Bravo*. Plano 1: Joe Burdette (o mau) entra no segundo saloon; Plano 2: aproxima-se do balcão – travelling à frente que aconchega a cena; o dono do saloon olha para a direita, Joe segue o seu olhar. Plano 3: John Wayne entra, avança (travelling), ameaça, um outro defende Joe – no travelling perdemos de vista a porta mas atrás de Wayne vemos uma janela onde um vulto e depois outro passam da Esquerda para a Direita. Plano 4: contracampo: Joe Burdette. Plano 5: a entrada. E, encostado à porta de batentes, ao fundo, já está Dean Martin (ninguém o viu entrar, nem na montagem sonora se preocuparam a justificar com um ranger de gonzos pouco oleados, nem sequer no plano a porta está a balançar como que justificando a recente entrada...). E está lá porque é *necessário*. Entre o verosímil e o necessário, Hawks prefere o necessário (é a mesma escolha que fez na *découpage* da cena de Ward Bond – John Wayne...). E isto deve-se ao profundo entendimento da realidade ontológica da imagem cinematográfica – que toma o necessário em verosímil como Aristóteles nunca o teria pensado.

Agora que o chamado cinema de acção (o que eu me mexo e remexo nas cadeiras!) gasta pelo menos um terço da película em mostrar os protagonistas a entrar e sair de portas, de automóveis ou acompanhando-os *tintimportintim* ma afora (e, pimba!, música) – e lá porque é em décors naturais os sócios dos vídeo-clubes (e os seus patrões – que assinam os recibos na auto-proclamada qualidade de críticos, pobres servidores que são do estado das coisas...) julgam que é cinema, o bem que sabe olhar para estas entradas em cena dos protagonistas de Hawks! Já viram? Não é o espaço que o cinema reconstitui como se as câmaras fossem um Lego sofisticado e só à disposição de alguns mas tendo como fim a reprodução. É sim *a necessidade do outro*. Por isso Dean Martin está no sítio onde já se viu segundos antes que não estava – nem tempo teve para entrar. Porque Wayne precisa dele. E o cinema permite (e essa é a sua lei material e bela) saltar portas, enganar o tempo, matar a matéria. Ao desejo e vontade das personagens...

Mas olhemos para as entradas das cinco personagens principais deste *Rio Bravo*. Primeiro Plano: uma porta abre-se e Dean Martin entra. Irresistivelmente atraído mas como quem pede desculpa. Trazendo já no corpo, no fato (genial a figurinista! Aquele casaco sobre a camisola interior que lhe deixa o peito suado e nu – só isso valia um artigo; ou um beijo) as marcas da sua desgraça. O plano é lento (como são quase todos os planos de Hawks, que, americano, não é tão estúpido como os europeus que pensam que os americanos andam sempre a correr atrás de um tal ritmo que não vêem que é tantas vezes demoradamente atento e não ansiosamente apressado), Dean Martin entra e olha.

Não vemos como John Wayne chega. Um pontapé no escarradouro trá-lo até nós. E logo para ser visto com a câmara *à altura do olhar de um homem (acocorado)*: para Dean Martin, Wayne é um gigante e do fundo da sua miséria física e social, ele só pode olhar para Wayne em contrapicado.

Também não vemos como chega Brennan. Está lá. Atrás da porta da cadeia, vigilante, desobedecendo às ordens que Wayne lhe dera e resmungando interiormente, pronto a salvá-lo mas nunca a dizer o que lhe vai (e se vai!) no coração! É Ricky Nelson quem o vê antes de nós.

Pelo contrário, Ricky Nelson é-nos apresentado. É Ward Bond que o designa a Wayne. E a câmara corta como quem faz dois pontos e lá vemos Colorado imóvel e insolente em cima do seu cavalo. Mas o que é bonito é que Colorado se revolta com a sua situação de objecto da

conversa dos outros (de referente). *Também sei falar inglês*, diz o simpático (eu gosto) rapaz. E, imóvel, arrogante, com um sorriso irónico e indolente, esquivo e frontal, ficamos a saber quem é Ricky Nelson. O que é divertido é pensarmos que esta juvenil impertinência, este diálogo gato-rato que vemos sempre em Hawks quando o homem pleno encontra O Rapaz (Kirk Douglas-Dewey Martin no *Big Sky*, Wayne-Caan no *El Dorado*; Wayne-Blain no *Hatari!*, e claro Wayne-Clift no *Red River!*) é o mesmo tipo de diálogo, marota arrogância e picante erotismo que temos naqueles celebrados e merecidamente admirados momentos em que o mesmo homem pleno encontra A Rapariga (*Has anybody here got a match?*). Rapariga que não me lembro se alguma vez foi virgem (a Bacall virgem? ou a Prentiss? ou a Martinelli?), que quase nunca tem nome próprio mas responde quase sempre a inventadas e obstinadas alcunhas (aqui a Dickinson é Feathers como a Bacall foi Skinny e Martinelli *They call me Dallas*), que só nas comédias é casada (e mesmo assim que rico casamento o de Ginger Rogers-Cary Grant que precisa que Cupido ele próprio venha mesmo até à cama nesse admirável *Monkey Business*) e repetidamente morre de cio (*How do you like to kiss?* pergunta a Martinelli a Wayne no *Hatari!* como a Prentiss a Hudson no *Man's Favourite Sport?*

Dickinson entra em voz off. Está Wayne com o dono do hotel e estão (ó sancta simplicitas!) a olhar para umas calcinhas vermelhas de senhora. É a voz de Dickinson (que, imagine-se, queria era tomar um banho!) que os faz olhar para trás. E passamos

a perceber que vai haver gato.

Mas... a mesma *découpage*, a mesma mise-en-scène repete-se daí a nada. Está Wayne no quarto com a Dickinson e uma voz na porta. Olhares para a porta, corta: e é – a coincidência! – Ricky Nelson. Que da mesma maneira insolente e molengona (e agora vemos que é a mesma enérgica indolência da Dickinson cenas atrás – e não esqueçamos que entretanto os vimos juntos e não sabemos como é que eles se conheceram, gatos que são da mesma raça dedicada e rebelde, independente e atenta, disponível e amorosamente arisca...). E Ricky Nelson vem oferecer-se (por outras palavras, é claro!) a Wayne; como Dickinson, Como daí a nada – depois de desmascarar o batoteiro, vai oferecer Wayne a Dickinson que, ó santa mise-en-scène, ficou no alto a meio das escadas.

Talvez aqui se perceba o que queria dizer com o espaço estar à disposição das personagens. Wayne nasce da humilhação de Martin – é Martin quem do seu subterrâneo (*de profundis clamando*) o chama; e um íman vai ligá-los e fazer entrar Martin no segundo saloon quando Wayne, sem o saber, o deseja. Dickinson nasce da equívoca cena das calcinhas. E Ricky Nelson aparece por duas vezes a Wayne: à porta da cadeia, como eventual companheiro; à porta do quarto como tentadora juventude. Wayne vai ter que decidir: continuar a viver, magoado, na sociedade viril em que se refugiou (e que tem o seu picante), ou voltar a aceitar o outro sexo (mesmo que esse outro sexo tenha, como quem diz, pêlo na venta).

Ah, os homens apavorados que desistiram das mulheres em Hawks!

Bogart no *Have and Have Not!*

Wayne no *Red River!*

Pertencem a uma raça: à dos homens que perdem as mulheres por causa dos amigos. Há outra: a dos homens que perdem os amigos por causa das mulheres. Esta raça não entra no Olimpo de Hawks. (E quem nos livrasse dela!).

Se é verdade o que Hawks diz ao afirmar que quis fazer *Rio Bravo* num movimento de pura irritação contra *O Comboio Apitou Três Vezes* isso tem a ver com isto mesmo: esta moral que é mise-en-scène. Um homem só não vale nada; e o sal da vida não é a razão de um homem – mesmo que santo como o Cooper – mas sim o que de um homem passa a outro. As marcas que um olhar, um gesto, uma acção, uma piada, um convite se deixam gravar no corpo e no

destino de um outro. E a determinação que cada um de nós cria nesse outro.

Mas não sejamos piegas.

Para dizer *quero-te* as personagens de Hawks, amargas e modernas, só conseguem dizer *vai-te embora* (vejam a cena Wayne-Nelson depois da morte de Ward Bond).

Porque não é a palavra a expressão mais curta.

Em Hawks é a abstracção do espaço – as linhas rectas que ele desenha nas pontes que vão de mim para o outro e que nada têm a ver com o pobre tédio das mesas de café mesmo bem rimadas.

É nessa clareza – desenho, limpidez, rectidão que as relações se tecem. E é curiosamente a palavra que adoravelmente complica tudo – vejam a Rosalind Russell de *His Girl Friday!*

Mas se a vida é a dois, e o cinema é o que vai de um a outro, a mise-en-scène é menos narrativa (qual a causa de que efeito) do que dramática (que se passa entre quem). E daí que sejam as relações das personagens mais – muito mais do que a sua acção – o assunto eternamente encenado por Hawks.

#### 4. A acção é expectativa.

O cinema de Hawks é um cinema de acção. Porque é a acção o gesto e a salvação das personagens. Redenção.

Mas a acção não é andar tudo sempre a correr aos tiros.

E, como na cena do terraço da *Viagem em Itália*, as personagens de Hawks encontram-se muitas vezes sentadas à espera. As noites de expectativa aqui em *Rio Bravo* (já falámos do passeio que culmina com o burro, há aquela sublime da cantiga!), como as noites nos bungalows de *Hatari!*, os acampamentos de *Red River* ou do *Big Sky*, os jantares dos *Angels*.

Diz-se que *Hatari!* foi filmado em dois tempos: as cenas de caçada primeiro; depois, toda a gente sentada no gabinete de escrita de argumentos (Leigh Brackett!) e escreveram-se então as cenas de bungalow, tentando dar uma intriga àquilo que era um documentário brilhante. Isto terá a verdade que estas histórias têm – mas quer dizer qualquer coisa. Dá realmente conta da escrita dos filmes de Hawks. Tempos de espera, tempos de acção. Sempre em grupo. Grupo que não se constrói facilmente – cada um parte ferido e solitário, apavorado e muito, muito desconfiado para esta estadia comum. E é a acção mas também o suor partilhado nestes longos tempos de espera em que nada se passa (mesmo que ao longe a música ameaça como aqui em *Rio Bravo*.) que cimenta as relações. Hawks não é estúpido nenhum: e é onde nada se passa que ele gosta de desenhar o seu impávido caminho para o Outro.

Já repararam que quase ninguém tem casa própria nos filmes de Hawks? (Nem as mulheres, tão donas de casa no *american way*). E que é em acampamentos e hotéis que tudo se entrelaça – nesses cenários onde ninguém existiu antes, onde não há marcas do passado das personagens mas onde os destinos se cruzam, se justapõem, se entrelaçam e se definem?

Hotéis do *To Have and Have Not*, dos *Angels*, do *Red Line*, do *Rio Bravo*, da *Girl in Every Port* ou do *Man's Favourite Sport*. Transatlânticos nos *Gentlemen*. Acampamentos no *Hatari!*, no *Big Sky* ou no *Red River*.

Espaços anónimos, encontros e estadas provisórios, que são aquilo que as personagens deles fizeram – e fazem.

E é aí que a atenção incessante de Hawks os não larga.

Se no microscópio as amibas têm interesse, no espaço criado por Hawks só os homens agem. Mesmo quando a acção é – e tantas vezes é só isso – expectativa, medo, corpos sentados noite fora entre o sono, o cio e o pavor.

5. *O cinema inventou o campo contra campo para alguma coisa.*

Há um desses puritanismos por aí que despreza o campo contracampo. Achando que é uma forma menor, que é uma facilidade de rotação, que é no plano-sequência que se vê a pata da arte pousar do seu inigualável peso.

(Rossellini!).

Mas como filmar a sério isto que se passa entre dois homens? Aquilo que a pura presença (ou seja: presença activa) de um provoca no outro – aquilo que o gesto de um revela no outro, aquilo que o decide e o faz mover?

Sejam modestamente viris, é o que eu penso que diz Hawks.

Câmara para um, câmara para outro.

Se não se perceber que é o contracampo o desenho perfeito destas relações veja-se a primeira cena de *Rio Bravo*. Nem uma palavra. O contracampo define as relações entre Martin – Burdette e Wayne e não é como nas séries TV fórmula convencional para fazer passar o diálogo. Pelo contrário, nas cenas em que o diálogo é mais importante Hawks recorre muitas vezes ao plano pelo joelho em que dois (ou as mais das vezes três) personagens estão admiravelmente à mesma distância da câmara, alinhados e lá falam. Não ter medo da simplicidade das formas.

Que é de homens simples (ou seja, bem complicados!) que aqui se trata.

E é esse o seu assunto: o peso do ser.

É por isso (eu diria: só por isso) que eu gosto do cinema.

Porque me dá conta disso porque sonho, porque aspiro.

Não sou eu que me posso salvar.

Alguém há-de vir para me dizer *Anda daí dar uma volta*.

E viver assim os dias é (maldito filme!) esta espera.

Mesmo agora que há telefones.

originalmente publicado em *Howard Hawks*. / org. João Bénard da Costa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Cinemateca Portuguesa, 1990  
republicado em *Século Passado* (ed. Cotovia, 2007)  
com o título “Howard Hawks: *Rio Bravo*. Do mais fundo, eu te chamo”