

RIO BRAVO / 1959

(Rio Bravo)

um filme de **Howard Hawks**

Realização: Howard Hawks / **Argumento:** Leigh Brackett, Jules Furthman e (não creditado) Howard Hawks, baseado numa história original de B.H.McCampbell (Barbara Hawks) / **Fotografia:** Russell Harlan / **Direcção Artística:** Leo K. Kuter / **Décors:** Rolph S. Hurst / **Guarda-Roupa:** Marjorie Best / **Música:** Dimitri Tiomkin / **Canções:** “My Rifle, My Pony and Me”, música de Dimitri Tiomkin, letra de Paul Francis Webster; “Rio Bravo”, música de Dimitri Tiomkin, letra de Paul Francis Webster; “Cindy” (Balada tradicional), interpretada por Dean Martin e Ricky Nelson / **Som:** Robert B. Lee / **Montagem:** Folmar Blangsted / **Interpretação:** John Wayne (John T. Chance), Dean Martin (Dude), Angie Dickinson (“Feathers”), Walter Brennan (Stumpy), Ricky Nelson (Colorado), Ward Bond (Pat Wheeler), John Russell (Nathan Burdette), Pedro Gonzalez (Carlos), Estelita Rodriguez (Consuelo), Claude Akins (Joe Burdette), Bob Steele (Matt Harris), Myran Healey (Barfly), etc.

Produção: Howard Hawks para Armada Productions / **Distribuição:** Warner Brothers / **Cópia:** 35mm, cor, legendada eletronicamente em português, 143 minutos / **Estreia Mundial:** Los Angeles, 4 de Abril de 1959 / **Estreio em Portugal:** a 30 de Outubro de 1959, no Coliseu do Porto / **Reposição comercial:** a 17 de Agosto de 1971, no Cinema Monumental

Após **The Land of the Pharaohs**, que se estreou em Julho de 1955, Howard Hawks teve a mais longa paragem da sua carreira. Durante três anos, Hawks não dirigiu nenhum filme. Interrogado sobre as razões que o levaram a tão longa pausa, Hawks respondeu: *“Reflecti bastante sobre o modo como estávamos habituados a fazer filmes e sobre o modo como eles deviam ser feitos agora. E fiz uma revisão duma série de obras de que tinha gostado muito. Hoje em dia, pedem-nos que nos agarremos a um argumento. É o método mais fácil e mais simples, tendo em atenção as possibilidades físicas do estúdio, é sempre o melhor. Por isso, decidi fazer marcha atrás e tentar reencontrar um pouco o espírito com que dantes filmávamos. Recorriamos à comédia de cada vez que era possível. Depois, ficámos muito sérios e deixámos de nos aventurar nesse domínio. Pensei igualmente que os espectadores estão cansados de intrigas. Não quer dizer que se um grande assunto me aparecesse o rejeitasse. Julgo é que estamos razoavelmente saturados de intrigas de nível mediano. Na televisão fizeram-se tantas histórias que os espectadores estão cansados. Quando se conta uma história a uma pessoa, há quase sempre a tendência dessa pessoa nos responder: ‘Ah! Pois, pois, já vi isso’. Se se conseguir impedir que se saiba em que consiste a intriga, há uma possibilidade de manter o interesse dos espectadores. O que nos leva às personagens. Deve-se escrever o que a personagem pode pensar: é a personagem quem motiva a história e as situações. Uma situação só se produz quando uma personagem acredita em qualquer coisa e nunca quando, no papel, se decidiu que esta ou aquela coisa se iriam passar”*.

Esta citação, como introdução à abordagem de **Rio Bravo**, tem um duplo interesse: Hawks decide fazer um filme contra a corrente dominante da década, quase se diria contra o espírito dela: Hawks situa-se face à televisão e decide concorrer-lhe, não com inovações, mas com o espírito “com que dantes filmávamos”. Para quem lhe quiser chamar reaccionário (e à época não faltou quem lho chamasse) não havia melhor argumento.

Sintomaticamente, cinquenta e um anos decorridos sobre o fim da década que trouxe o *novo western*, **Rio Bravo**, feito por oposição a ele, é um dos paradigmas dessa mesma década, uma das suas obras mais célebres e mais admiradas. Pode estabelecer-se a analogia com Ford. Os grandes *westerns* dos *fifties* foram ou não foram, afinal **A Desaparecida** e **Rio Bravo**, filmados no final dela, à margem ou em oposição às inovações temáticas e estilísticas? Não me esqueço, evidentemente, do **Johnny Guitar**, do **Rancho Notorious** ou doutras obras de grande mérito, mas daria pano para mangas a discussão acerca do estatuto do género de tais filmes, de saber se eles têm com o Oeste outra relação que não seja a da moldura e a da memória do mito.

Para o que nos interessa, é mais importante sublinhar que **Rio Bravo** surge explicitamente nas intenções de Hawks, como reacção a um dos mais míticos filmes dos *fifties*, dos mais representativos e dos mais aclamados: o célebre **O Comboio Apitou 3 Vezes (High Noon)** de Fred Zinnemann. Dou outra vez a palavra a Hawks: *“Tudo começou com certas cenas de **O Comboio** em que Gary Cooper procurava ajuda e ninguém lhe dava. Era tanto mais estúpido da parte dele, quando, no fim do filme, sozinho, era capaz de fazer o trabalho todo. E disse com os meus botões: vou fazer exactamente o contrário, vou adoptar um ponto de vista verdadeiramente profissional. Como Wayne diz, quando lhe oferecem ajuda: ‘se são bons, quero-os. Se não, sou eu que tenho que tomar conta deles’. Foi assim que fiz, exactamente ao contrário de **High Noon**, que me irritou tanto que decidi fazer uma obra em tudo oposta àquela”*.

Este terceiro *western* de Howard Hawks (depois de **Red River** e de **The Big Sky**) tem, porventura pelas razões invocadas por Hawks, uma “moldura” bastante diversa dos dois anteriores. Ao contrário dos grandes espaços das obras citadas, **Rio Bravo** está confinado à aldeia arquetípica do oeste e às figuras mais clássicas dela: a rua, o saloon, a prisão. **Rio Bravo**, como **O Comboio**, é um *western* em espaços fechados, onde jamais se abandona a povoação que dá o título ao filme (quando Ricky Nelson sugere a John Wayne que partam em perseguição dos irmãos Burdette. Wayne responde-lhe, mais ou menos, que isso queriam eles, que saíssemos daqui; do mesmo modo resiste à ideia de levar o preso ao “Marshall”). É ali que devem esperar seis dias pela chegada do “Marshall”. Mas se o *décor* é análogo ao do **Comboio** (como Wayne, Hawks quer bater o “adversário” no seu próprio terreno), se também está presente a noção de tempo, (seis dias, embora) tudo o resto, é efectivamente construído de forma oposta. Em **Rio Bravo**, não há um cavaleiro solitário, mas um grupo de homens e duas mulheres que vão enfrentar outro grupo de homens. Quem vem de fora são os “maus”. Os “heróis” são gente daquela terra, que se recusa a sair dali. Curiosamente, onde a modernidade atravessa o filme é na composição desse grupo de homens. Não, como por vezes se tem dito, através da personagem de Dean Martin, descendente de tantas outras figuras míticas do oeste (pense-se, por exemplo, no Victor Mature de **My Darling Clementine**), mas na personagem de Ricky Nelson, esse símbolo do “rock”, vestido de maneira destoante, completamente oposto ao tipo dos heróis clássicos do género (e, no filme, a Wayne e Martin). Uma sequência é paradigmática desta oposição: aquela em que Dean Martin, na prisão, entre Nelson e Brennan, começa a cantar uma canção, que Ricky imediatamente acompanha à guitarra em *modern style*. Brennan torce o nariz e pede uma canção antiga, que imediatamente estabelece a fraternidade entre os três, cantando e tocando juntos. Algo disso, está também no personagem de Angie Dickinson e na sua relação com Wayne, por um lado tão arquetípica, por outro lado tão marcante numa “pequena diferença” entre a geração de actores e homens de que Wayne foi um dos paradigmas e a futura geração de actrizes e mulheres de que, para muitos, Angie (aqui, no seu segundo papel muito importante, depois de **China Gate** de Fuller) o seria igualmente. A sequência final, com Angie em “collants” é bem típica. Mas, quanto ao resto, **Rio Bravo** é um paradigma do classicismo, um dos *westerns* mais clássicos alguma vez filmados quando tanto se proclamava a morte do género. Como Robin Wood escreve, *“por trás desta obra está a obra de Hawks, toda a tradição do western e todo o mundo de Hollywood. Se me pedissem para escolher um filme que justificasse a existência de Hollywood, penso que escolheria **Rio Bravo**”*.

Construção clássica que segue as declarações atrás citadas de Hawks sobre o papel da intriga e dos personagens. A intriga conta-se em duas linhas, é semelhante à de N filmes e nenhuma dúvida temos jamais sobre o desfecho da luta dos protagonistas com os irmãos Burdette. Nem

jamais nos interrogamos, ou Hawks se interroga, sobre razões dum ou doutro lado ou eventuais justificações da acção que levou o “irmão estúpido” à cadeia. Os Burdette são os “maus”, diferentes apenas na graduação da inteligência. Por contraposição, cada um dos cinco protagonistas é um mundo, desdobrado na espantosa existência dos três secundários (o casal mexicano e Ward Bond) e é um mundo porque cada um deles introduz todas as variações e todas as linhas de força desta obra prodigiosamente construída.

Dominado pela mole física de Wayne, do mito Wayne, da relação Wayne-Dickinson e da relação de chefia de Wayne com todos os outros, não se pode dizer que seja Wayne o protagonista do filme. O núcleo central da obra, como Hawks também o disse, não é a história de Wayne mas a de Dean Martin e é com ele que o filme começa, nessa fabulosa sequência em que “a câmara à altura de Hawks”, depois de captar a porta do saloon, desce ao chão para filmar as botas de Martin e o andar hesitante deste. No plano seguinte, a razão da hesitação é explicada. E percebemos a destruição que vai naquela homem, pouco depois atirado ao chão e a apanhar um dólar num escarrador. *Travelling*, pontapé de Wayne, o soco de Martin e um homem morto. Em menos tempo do que leva a contar, percebemos que tipo de homens são os dois protagonistas. E **Rio Bravo** é, mais uma vez, história do amor entre dois homens, com Wayne a recuperar um homem mortalmente atingido, não por uma bala, mas por uma história de seis meses com uma mulher que não era grande coisa (e misoginamente Martin não deixa de prevenir Wayne para a hipótese de lhe vir a acontecer o mesmo, como provavelmente dessa história vem a resistência de Wayne aos avanços de Dickinson). Essa relação central é dobrada pela relação com Walter Brennan (numa das suas mais geniais criações) e com Ricky Nelson, o velho e o novo. Cada um daqueles quatro homens é essencial não só no momento decisivo (a inadjectivável e celeberrima sequência final), como ao longo de todo o filme, quer nos momentos de espera (com o famoso tema musical para sempre inseparável desta obra) quer nos momentos de acção, os tais em que o génio de Hawks é o génio da evidência.

E como, de cada vez que se vê **Rio Bravo**, como de cada vez que se lê a **Recherche**, há sempre uma sequência - ou um plano - que parece mais central, não resisto a citar a que, agora, mais me atinge.

Na cadeia, não podendo mais com a ressaca, Dean Martin enche o copo de “whisky”. Vai começar a bebê-lo (e ninguém interfere) quando se ouve, através das janelas, a canção índia do “No Mercy for the Losers”. Dean Martin interrompe o movimento, pousa o copo e pede a Brennan que não feche a janela, que o deixe continuar a ouvir. A música da perdição volve-se em missa de salvação. À pena que tem de si próprio substitui-se, como em **Only Angels Have Wings**, a percepção fulminante que ninguém terá pena dele. Nem dos outros. Sem uma palavra (a não ser o breve pedido de Martin a Brennan), só com música, tudo está dito sobre *mercy* e sobre *losers*.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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