

# CHEYENNE AUTUMN / 1964

(*O Grande Combate*)

Um filme de JOHN FORD

**Realização:** John Ford / **Argumento:** James R. Webb, baseado no romance homónimo de Mari Sandoz / **Fotografia:** William Clothier / **Direcção Artística:** Richard Day / **Décors:** Darrell Silvera / **Música:** Alex North / **Montagem:** Otho Lovering / **Interpretação:** Richard Widmark (Capitão Thomas Archer), Carroll Baker (Deborah Wright), Dolores Del Rio (mulher espanhola), Ricardo Montalban ("Little Wolf"), Gilbert Roland ("Dull Knife"), Edward G. Robinson (Carl Schurz, Ministro do Interior), James Stewart (Wyatt Earp), Arthur Kennedy (Doc Holliday), John Carradine (Major Jeff Blair), KARL MALDEN (Capitão Wessels), Sal Mineo ("Red Shirt"), Pat Wayne (Tenente Scott), Elisabeth Allen (Guinevere Plantagenet, a rapariga do "saloon"), Victor Jory ("Tall Tree"), Mike Mazurki (Sargento Wichowsky), George O'Brien (Major Braden), Sean McClory (Dr. O'Carberry), Ken Curtis (Joe), Ben Johnson (Soldado Plumtree), Harry Carey Jr. (Soldado Smith), Judson Pratt (o "mayor"), Carmen D'Antonio (a índia), Walter Baldwin (Jeremy Wright), etc.

**Produção:** Bernard Smith para FORD-SMITH PRODUCTIONS / **Cópia:** 35mm, panavision, cor, com legendas em sueco e legendada eletronicamente em português / **Duração:** 139 minutos / **Estreia Mundial:** 17 de Outubro de 1964 / **Estreia em Portugal:** 19 de Outubro de 1965, no Cinema Monumental.

---

**Cheyenne Autumn**, penúltima longa metragem de Ford, último dos seus *westerns*, é, de novo "o mais belo dos Fords" e já sabem o que quero dizer e provocar.

Pela última vez, o Mestre viajou até Monument Valley, e aos desertos de Moab e Utah, para esta epopeia final sobre a saga dos comanches. Saga? Para temperar os adjectivos e entusiasmos, que se vão seguir, vale a pena citar o que o realizador respondeu em 67 a um entrevistador tão apaixonado como eu: *"Não queria ser muito abrupto consigo. Não queria ser malcriado. Mas, você sabe, há cinquenta anos que me andam a fazer as mesmas perguntas e ainda não me apareceu ninguém com uma pergunta original. Disse-me que eu era o maior poeta da saga do Oeste. Não sou poeta. Não sei o que seja essa coisa da saga do Oeste. Por mim, diria que tudo isso é merda de cavalo (literalmente 'horseshit'). Sou só um realizador com a mania de meter o nariz em tudo, de trabalhar que se farta, e de moer a paciência a tudo e todos"*.

Assim, salutarmente advertidos, começo por falar das questões extra-cinematográficas que **Cheyenne Autumn** suscitou, análogas às de **Sergeant Rutledge**. Se este pareceu uma redenção de Ford do racismo anti-negro de que era acusado, **Cheyenne** foi visto como uma redenção do racismo anti-índio que também lhe atribuíram. Ford disse a Bogdanovich: *"Há muito tempo que queria fazer este filme. Matei mais índios do que Custer, Beecher e Clivington todos juntos e as pessoas na Europa querem sempre saber coisas sobre índios. Em todas as histórias há dois lados e por isso decidi mostrar o ponto de vista deles, para variar. Sem papas na língua, nós tratámo-los muito mal. São uma mancha no nosso brasão. Enganámo-los, roubámo-los, matámo-los, massacrámo-los, fizemos-lhes tudo e mais alguma coisa. E, de cada vez que eles matavam um homem branco, Meu Deus, tropas para cima deles"*.

Se Ford matou mais índios (nos seus filmes, evidentemente) do que os três generais exterminadores que cita, penso que nunca os tratou muito mal (e o espectador que se lembre da dignidade de Cochise em **Fort Apache** ou de Big Tree em **She Wore a Yellow Ribbon**, para apenas citar alguns exemplos). Mas **Cheyenne Autumn** é de facto o primeiro *western* do ponto de vista dos índios, com o Sargento Wichowsky a dizer expressamente que os americanos os tratam como os cossacos aos polacos. "*Vocês matam-nos só porque eles são índios*".

Mas julgo que **Cheyenne Autumn** está para além destas questões ético-políticas. Porque é principalmente um imenso fresco, uma imensa pintura mural, uma imensa "paixão", reunindo e completando todos os temas duma obra. Coisas destas só acontecem, no fim da vida, a artistas geniais que morreram "cheios de anos". **Cheyenne Autumn** é o equivalente do ciclo imenso da "Scuola di San Rocco", de Tintoretto, da "Pietà" da Academia de Veneza que Tiziano pintou aos 90 anos, da "Missa em Si" de Bach ou da "Ressurreição" de Tolstoi. Em todos os casos, a mesma "Bíblia visionária" daqueles que, como Saint-John Perse, foram capazes de dizer: "*Grand âge te voici*".

Obra à glória dos índios? Tem sido notado que dos 286 cheyennes que iniciam a grande marcha para a terra prometida, nenhum emerge psicológica ou individualmente (até mesmo Sal Mineo, Richardo Montalban ou Dolores Del Rio são sobretudo apontamentos visuais, "esquisses" de caracteres). Mas o mesmo sucede - e efectivamente neste filme sucede pela primeira vez - aos brancos. Nenhum personagem - nem sequer Widmark - tem essa espécie de emergência.

Por alguma razão, quando convocou para este gigantesco painel todos os sobreviventes da sua "família" (até George O'Brien, que não víamos desde **She Wore a Yellow Ribbon** e se retirara em 1951) Ford omitiu John Wayne. Porque neste filme não há lugar para o grande solista. O que permanece é a humanitas que os envolve a todos, índios e brancos, tanto como as colossais paisagens que os dominam. Todos os personagens (e a psicologia deles) são "engolidos" pelo espaço, dissolvidos numa assombrosa coralidade, a cada nova visão mais grandiosa e serena. Como nas grandes missas ou paixões, há lugar para solistas, mas estes só vivem em função do coro, a quem cabem os princípios e os fins, o fundo e o envolvimento.

Toda a gloriosa galeria de intérpretes do filme está neste, como os solistas no coro. São essencialmente episódicos. E os conflitos pessoais ou passionais são partilhados dum e doutro lado em função da coralidade. Já o filme parece chegar ao fim, quando surge o episódio da morte de Sal Mineo, por velha questão de ciúmes. Enxerto desnecessário? Pelo contrário, eco duma das sequências iniciais, quando Widmark e Carroll Baker, divididos pela corda do sino e pela vara, não são capazes de ultrapassar essas barreiras entre eles (e Widmark recorre, como a professora, ao texto escrito para o pedido de casamento). Durante quase todo o filme (Carroll Baker acompanhando os índios), Widmark entregue à sua divisão (shakespearianamente isolado na sequência da batalha, de pé no meios dos cavalos, "*my kingdom for a horse*"), os dois não se encontram. A história de amor é só uma reminiscência. Também Sal Mineo pôde ficar com a mulher de Montalban e viver com ela quase todo o filme. No fim, isso não lhe será perdoado. Qualquer dessas tensões tem que se consumir.

Desta ausência dum centro psicológico, dum protagonista, proveio a desorientação de muita gente face a este filme, que alguns disseram ser feito de episódios, sem grande fio condutor. Mas o que são as marchas dos índios, ao longo de 2.500 km, ou a cavalgada dos brancos, senão precisamente o máximo fio condutor? Como sempre - mas aqui levado a um ponto extremo - tudo é eco e paralelo, colectiva e individualmente, os movimentos de um grupo, arrastando os de outros, morrendo personagens para outros iguais lhe sucederam. É muito no princípio que morrem *Tall Tree* (e a sequência da "entumulação" do velho chefe índio, com o ritual de Dolores Del Rio e a marcha fúnebre, é um dos momentos mais altos do filme) e George O'Brien, os dois chefes. Os seus sucessores (Montalban ou Malden) são idênticos. Como Pat Wayne restitui o Ben Johnson do início, como Jimmy O'Hara devolve Harry Carey Jr.. Os que não morrem, ou seja os que estão presentes do princípio ao fim (e são apenas Widmark, Baker, Montalban e Dolores Del Rio) são apenas sinais de pontuação, o que é sobretudo visível na última, personagem de quem nem sabemos o nome, mas cuja força visual - figura de retórica do colectivo - é incrível, naqueles constantes grandes planos (e a propósito, pasme-se com esse grande plano genial, três vezes

repetido, na sequência da neve, de Del Rio de negro e Carroll Baker de castanho). Tudo se funde em **Cheyenne Autumn** e exactamente, por isso, o *fondue* é tantas vezes utilizado, no mais insólito (porque inusual) aproveitamento dele na obra de Ford.

Vou-me demorar agora num episódio normalmente apontado como uma das incongruências do filme: a famosa sequência de Dodge City, com Wyatt Earp e Doc Holliday revisitados por James Stewart e Arthur Kennedy. Quem tiver visto **My Darling Clementine** (com Fonda e Mature nos dois lendários personagens) recordará o tom mítico dessa obra e desses heróis. Vê-los aqui num *saloon*, a jogar ao poker com Carradine, porquê e para quê? Se se pensar duas vezes, repara-se que a ligação dessa sequência com o "resto da história" vem da entrada de Ken Curtis e do seu bando (também eles eco menor dos Clanton ou dos Cleggs passados, de **My Darling Clementine** ou **Wagon Master**) na cidade, depois de escalpelizarem o índio e de matarem os búfalos. Essa sequência (a do escalpe) é das mais brutais de Ford e está lá precisamente para vermos como os americanos são cossacos. Ora, quando dão de caras com os "aposentados" Earp e Holliday, o que vai ecoar é a epopeia de outrora, vista agora de outro lado (cada história, tem dois). O que daria para um só filme (duelo de Earp com o bando cruel) é resolvido numa penada com um tiro no pé, Stewart a limpar o impecável casaco e o grande plano do charuto interrompido. A dimensão mítica é trazida ao quotidiano, a epopeia ao *fait divers*. Porque esses heróis, esses mitos, são agora *fait divers*, *horseshit* na tragédia colectiva onde em tempo tomaram o primeiro plano. Primeiro plano não indevido (e por isso voltam a ser grandes actores, grandes *stars* quem vemos nos papéis) mas primeiro plano que já teve o seu tempo (historicamente e na obra de Ford). Talvez haja nessa breve sequência tanta nostalgia do velho Oeste, como em **Liberty Valance**: só que até da nostalgia é tempo de nos separarmos. Como Napoleão na **Guerra e Paz**, os mitos são engolidos pela própria história. O movimento desta engloba-os - por isso lá estão - mas não os protagoniza.

O mesmo sucede com a imagem lincolniana de Edward G. Robinson. O Ministro do Interior tem a cabeça política a prêmio e tem que se refugiar no quarto oculto para poder conversar à vontade. Nada há nele (simpático mas banal político) do mito de Lincoln. Mas é no retrato do Presidente que a sua imagem desfocada se espelha ("*old friend, old friend' o que é que farias?*"). Como no fabuloso plano da prisão dos índios no final, os rostos só vêm a primeiro plano pelos buracos de vidro que a neve (ou a névoa) não cobre. O resto é natura.

E essa natura - em cultura dominada e só por cultura legível (pense-se no jantar com a conversa sobre Fenimore Cooper) - é a força dominante, o vértice e o vórtice de **Cheyenne Autumn**: a fabulosa abertura sobre Monument Valley; o inesperadamente aberto movimento da câmara sobre o bisonte assado no início; o contracampo índios-brancos quando os primeiros sabem da traição; Widmark e as estacas; a passagem do rio; a imensa panorâmica das trincheiras índias, à cavalaria (eco de **Stagecoach**); a carga dos índios; os céus, oh céus; o fogo na planície; o plano dos ossos dos búfalos; a marcha na neve; o comboio visto pelo índio; a fuga da prisão e Karl Malden entre os mortos; Victory Cave, entre tantas, tantas outras coisas de beleza inadjectívavel.

**Cheyenne Autumn** é o filme à glória do espaço.

JOÃO BÉNARD DA COSTA