CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
VIAGEM AO FIM DO MUDO
18 de Novembro de 2026

A GIRL IN EVERY PORT / 1928

Uma Rapariga em Cada Porto

Um filme de Howard Hawks

Realização: Howard Hawks / Argumento: Seton I. Miller, Reginald Morris e James Kevin McGuiness, baseado numa história de Hawks / Fotografia: L. William O'Connel, Rudolph Berquist / Décors: W. S. Darling, L. O. Kuter / Montagem: Ralph Dixon / Intertítulos: Malcolm Stuart Baylan / Interpretação: Victor McLaglen (Spike Madden), Robert Armstrong (Bill), Louise Brooks (Marie, a "Godiva"), Myrna Loy (Jetta), Maria Casajuana (Chiquita), Gladys Brockwell (Flore), Phalba Morgan (Lena), Greta Yoltz, Leila Hyams.
Produção: Fox Film Corp. / Produtor: William Fox / Cópia: 35mm, preto e branco, muda, intertítulos em inglês, legendada em castelhano e eletronicamente em português / Duração: 80 minutos (a 20 imagens por segundo) / Estreia em Portugal: Cinema S. Luís, a 6 de Maio de 1930.

_____

ACOMPANHAMENTO AO PIANO POR FILIPE RAPOSO

_____

Publicado por ocasião da "integral" Howard Hawks e, antes disso, aquando da homenagem a Louise Brooks, o texto que se segue centra-se naturalmente nessas figuras ou na relação com a obra de ambos. Filme decisivo no arranque da obra de Brooks e no arranque da obra de Hawks (o primeiro grande filme de cada um deles?) **A Girl in Every Port** conduz-nos antes de mais a esse encontro e ao significado dele.

Ao abordar este filme na carreira de Hawks, a primeira palavra não pode deixar de ser de alguma incredulidade: não porque **A Girl in Every Port** tenha sido ignorado ou unanimemente desprezado – há quem lhe tenha ligado muito e há monografias, como a de Simsolo, que lhe dedicam análises interessantes – mas por ter sido possível que houvesse notas tão diminuidoras, e por parte de gente tão atenta, como a de Gerald Mast no seu *Howard Hawks, Storyteller*. Que o realizador tenha dito que, por esta época, "não tinha ainda aprendido o que queria fazer", será uma meia mentira daquelas que se desculpam. Que Mast "arrume" o filme, juntamente com um outro, de 1926, como obras que, "à excepção de alguns toques são completamente irrelevantes" (e mais não diz) já me parece imperdoável.

Com efeito, se há algo que entre pelos olhos dentro quando se assiste, hoje, a esta **Rapariga em Cada Porto**, é, para além de Louise Brooks e, de resto, antes dela – que só entra quando vai decorrida mais de metade da história – o facto de termos aqui uma (primeira?) história de Hawks e, mais do que isso, uma história espantosamente trabalhada com muitas e muitas marcas do que virá a ser o inconfundível *Hawks' touch*. Pode não ter a subtileza e a profundidade das histórias do sonoro – e não tem – mas, a menos que se considere esta área da narrativa, da estrutura dela e das marcas pessoais a esse nível, como mero "esqueleto" sem importância decisiva – o que em Hawks é total contrasenso – é evidente que, aqui, o autor "sabia já muito" do que queria fazer.

A história destas raparigas é evidentemente, em primeiro lugar, a história destes homens, ou seja, o modelo mesmo – em bruto – da recorrente amizade/amor entre dois homens, criada na acção e erguida sob o valor supremo da fidelidade, que estará depois no cerne de tantos e tantos filmes do autor. O argumento foi inspirado no **What Price Glory** de Walsh, mas isso só prova, aliás, a que ponto Hawks lhe deu a volta, logrando, através da alteração de pesos na balança – carregar a

união masculina perante a rivalidade face às mulheres – uma verdadeira inversão de sentidos: a completa inversão do triângulo, transformando a mulher na ameaça à estabilidade da união masculina e fazendo com que um dos homens sinta que trai o outro, não tanto porque lhe "rouba" a mulher, mas, justamente, porque o abandona a ele.

Fundamentalmente, porém, tudo isto que, aqui, está ainda ao nível do esquema – e, só por si, seria, de facto, uma curiosidade – é objecto de um tratamento narrativo com a linearidade dramática e a clareza únicas de Hawks, segundo uma *découpage* que antecede a do sonoro – privilégio da acção sobre a expressão, no que pode ter ajudado a algumas incompreensões – e, finalmente, plena de saborosos e típicos "hawksianismos": o grupo masculino, aqui reduzido ao par, une-se no tempo de uma acção bem física (suprema habilidade de Hawks, a de fazer uma relação em duas pinceladas), consolida o laço com gestos de iniciação (Spike puxa os dedos a Bill, pedem os copos a dois como num ritual), torna-se mutuamente dependente através dos seus *handicaps* (Spike salva Bill, diminuído nas lutas físicas, Bill salva Spike, que não sabe nadar), e, por exemplo, põe a circular um objecto (a marca de Bill) que estará presente em todos os pontos de decisão narrativa. Ou seja, uma boa parte do que aqui acontece é já de facto "puro Hawks", e poderíamos ir muito mais longe não fora o segundo grande motivo em que, de novo, vale a pena atentar.

Voltemo-nos então para ela. E comecemos por ver, precisamente, como Hawks quer que nos "voltemos para" ela, fazendo-a suceder à longa sequência de raparigas na longa sequência de portos, comparando-a objectivamente a todas (e nessas "todas" há Myrna Loy) e fazendo-a, de entrada, elevar-se a todas e brilhar sobre elas. Elevar-se é o termo – pois que "Godiva" sobe (com maior poder de decisão do que é revelado por qualquer dos dois marinheiros em todo o filme) ao altíssimo mastro, antes de mergulhar e *aspergir* (excelente termo usado por Simsolo) Victor McLaglen. Brilhar é o termo porque, logo ao segundo ou terceiro plano, o seu rosto enche o écran, com a faixa de brilhantes no cabelo, dizendo que entrou no filme para ficar, ou seja, que aquele é, mesmo, o "último porto".

Bastaria isto, então, para perceber que Hawks a viu: belíssima entrada, que é em si mesma um tributo à beleza e à fotogenia, através duma personagem – Godiva – feita para alimentar os sonhos. Está, o resto, à altura desta entrada? Pergunta difícil, não pela dificuldade das respostas mas pelo eventual equívoco delas: em termos de situações oferecidas a Louise Brooks, penso que não; em termos de oportunidades aproveitadas por Louise Brooks e sinais deixados por ela, penso que sim; mas o "não" resulta, apenas, do estado cru do modelo de argumento acima referido, que leva Hawks a ter de sacrificar a personagem que tão bem apresenta, a fim de levar por diante o esquema de união entre os dois homens. É verdade que, mais tarde na sua carreira, o mesmo tipo de situações entre homens jogará de forma bastante mais subtil com o elemento feminino.

Por outro lado, o facto de a mulher ser radicalmente esquecida no fim não surge como suporte de uma (vista por aí, muito simplista) misoginia hawksiana: perante um tal grau de infantilidade do masculino, esta mesma mulher que é "varrida" do final, funciona, pelo contrário, como recordação de maturidade. E, por aí, de novo, Hawks percebeu Brooks: percebeu que nela tudo é directo (ao contrário deles); percebeu que nela tudo é conhecimento e não auto-ilusão; percebeu que ela se dirige aos nossos sonhos mas não vive, ela, no sonho; percebeu que ela não se entusiasmaria com a ideia de ir para o campo ("criar galinhas") com McLaglen, e que, ao mesmo tempo que responderia, a este, "talvez" com a boca, seria capaz de lhe dizer "não" com os olhos; percebeu que ela gostaria dos músculos de Armstrong e que, mais do que isso, não perderia a ocasião de se servir deles para, de forma absolutamente espantosa, encurralar esse tão receoso Armstrong com um prazer directamente proporcional à demonstração de fraqueza dele.

Chega? Para Pabst, que viu o filme na sua estreia de época em Berlim, chegou e sobrou para que não mais hesitasse na escolha da sua Lulu, pondo de lado centenas de candidatas, entre as quais Marlene Dietrich. Como Howard Hawks, ele, Pabst, viu. E isto mesmo se, no cômputo final, Georg Wilhelm Pabst terá ficado a dever tanto a Louise Brooks como esta, em termos de carreira, ficou a dever a Howard Hawks.

José Manuel Costa