

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
REVISITAR OS GRANDES GÊNEROS: ERA UMA VEZ... O WESTERN (PARTE II)
12 e 21 de junho de 2025

MAN IN THE WILDERNESS / 1971
(Um Homem na Solidão)

Um filme de Richard C. Sarafian

Realização: Richard C. Sarafian / *Argumento:* Jack De Witt / *Montagem:* Geoffrey Foot / *Produção:* Stanford Howard / *Produção Associada:* C. O. Erickson / *Direção de Fotografia:* Gerry Fisher / *Música:* Johnny Harris / *Casting:* Robert Lennard, Marvin Paige, Shirley Woords / *Design de Produção e Guarda-roupa:* Dennis Lynton Clark / *Direção Artística:* Gumersindo Andrés / *Gestão de Produção:* Frank Molero / *Interpretações:* Richard Harris (Zachary Bass), John Huston (Capitão Henry), Henry Wilcoxon (Chefe Índio), Percy Herbert (Fogarty), Dennis Waterman (Lowrie), Prunella Ransome (Grace), Sheila Saynor (Mãe de Grace), Norman Rossington (Ferris), James Doohan (Benoit), Bryan Marshall (Potts), Bem Carruthers (Longbow), Robert Russell (Smith), John Bindon (Coulter), Bruce M. Fisher (Wiser) / *Cópia:* 35mm (Scope), cor, falado em inglês, com legendas em sueco e legendagem eletrônica em português / *Duração:* 103 minutos / *Estreia Mundial:* 24 de novembro de 1971, Nova Iorque / *Estreia Nacional:* 17 de agosto de 1972, Monumental, Lisboa / *Primeira passagem na Cinemateca.*

Aviso: a cópia apresenta alguns riscos e saltos que não prejudicam o visionamento da obra. Agradecemos, antecipadamente, a compreensão.

A par de Michael Cimino, Richard C. Sarafian é o realizador da Nova Hollywood mais próximo do legado artístico e espiritual deixado por John Ford. **Man in the Wilderness** foi lançado no mesmo ano do seu filme de culto, ao dia de hoje tido como icónico e incontornável, *road movie* pós-**Easy Rider** (1969) definidor de um essencial processo de fuga próprio das personagens desse cinema e desse *Zeitgeist*, almas errantes lançando-se à estrada enquanto se despediam de uma velha ordem ou viravam costas a uma qualquer figura de autoridade. Falo do magnífico **Vanishing Point** (1971), lançado em sala antes de **Man in the Wilderness**, em janeiro de 1971. Se a receção popular e crítica, bem como a estratégia de distribuição tivessem feito inteira justiça aos objetos em questão, o ano de 1971 teria sido de decisiva afirmação para Sarafian, com o seu nome a luzir intensamente no firmamento dessa renovada indústria. Ambos os filmes são sobre o percurso sacrificial de “homens na solidão” (para citar o título em português do presente filme), almas inquietas em processo de retirada da civilização ou ganhando distância sobre uma sociedade moralmente encanecida. Ambas se insinuem na paisagem e, com isso, principiam um diálogo íntimo com a Natureza à laia dos povos originários. **Man in the Wilderness** é, também por isso, uma tentativa levada a cabo por Sarafian de continuar o que Ford iniciara no seu derradeiro *western*, **Cheyenne Autumn** (1964), obra dedicada aos índios e, com isso, à paisagem americana. Fá-lo em regiões montanhosas, de um verde intenso, situadas a noroeste dos Estados Unidos, zona de passagem para o território canadiano. Só que não: este grande filme sobre a paisagem americana foi rodado integralmente na Europa, mais concretamente na província de Almería, no sudeste de Espanha, num regime de produção não muito distante daquele que tornou possível a voga dos *western spaghetti*.

Se **Vanishing Point** é uma obra contemporânea em que o protagonista rompe, sobre rodas e a alta velocidade, a paisagem desértica do interior americano, **Man in the Wilderness** é um filme situado no princípio do século XIX com o herói “a arrastar-se” por entre a vegetação densa de montes e vales, quando a América ainda era um lugar, ao mesmo tempo, estranho e promissor para os exploradores e caçadores sedentos de fortuna. O tema da paisagem americana e o embate com a natureza humana são dois dos principais motores narrativos e estéticos, com Sarafian a tirar máximo proveito do formato largo ou *Scope* (mérito também para os seus diretores de fotografia: em **Vanishing Point**, John A. Alonzo, futuro responsável pela imagem de **Chinatown** [1974] e, em **Man in the Wilderness**, Gerry Fisher, grande diretor de fotografia de Joseph Losey) e de um *storytelling* que privilegia a construção visual sobre o recurso à palavra (diz-se que Sarafian terá reescrito em grande medida o argumento original de Jack De Witt com o objetivo de o reduzir ao osso). Não creio que seria mal sucedido o espectador que tentasse seguir os filmes, e decifrar alguns dos seus mistérios, se os visse – se os visse *de facto* – subtraindo-lhes o som. Se todos estes pontos aproximam estes dois extraordinários filmes entre si, importa, todavia, referir algumas importantes *nuances* que conferem a cada deles um lugar singular na obra de Sarafian e no território vasto da Nova Hollywood. Ambas as personagens procuram sobreviver, abandonadas à sua sorte, na paisagem, mas se Kowalsky, em **Vanishing Point**, foge da polícia num Dodge Challenger, Richard Harris foge da morte (quase) certa apenas contando consigo e com o seu corpo, depois de este ter sido despedaçado por um urso, numa sequência de ação ainda hoje de grande eficácia.

Baseado na história de sobrevivência real do “Grizzly Man” Hugh Glass, repegada por Alejandro González Iñárritu e Leonardo DiCaprio em **The Revenant** (2015), Harris entrega-se de corpo e alma à interpretação desta história de sobrevivência e de embate com o mundo selvagem, digna, por isso, dos livros de viagens e de aventuras de Jack London e de futuras obras marcantes dirigidas pelo alemão Werner Herzog (como é óbvio, impõem-se as comparações com **Aguirre** [1972], **Fitzcarraldo** [1982] e **Rescue Dawn** [2006]). Zachary Bass (assim é renomeada a personagem histórica Hugh Glass) luta para se manter vivo após ser abandonado pelos companheiros de viagem, um grupo de caçadores de peles liderado pelo inefável John Huston, numa composição *bigger than life* que lembra Herman Melville, até porque o lunático Capitão Henry, espécie de émulo do Capitão Ahab, insiste em transportar por terra uma embarcação de grandes dimensões (recorde-se que o próprio Huston realizara, em 1956, uma adaptação ao grande ecrã de *Moby Dick*).

O que se encena para a frente é essa conquista solitária não do território físico, que os caçadores brancos pretendem explorar, mas mais propriamente de um domínio espiritual dificilmente acessível ao “Homem branco”. A história de sobrevivência de Bass engrandece-se à medida que este restabelece a forma física tirando partido daquilo que a terra, a água, o fogo e o tempo lhe oferecem em jeito de remédio. É uma viagem, quase muda e intensamente física, pelo território, por um lado, e pelo mundo interior, secreto e turbulentamente religioso, desta personagem, por outro. Durante a sua viagem de autodescoberta e de regeneração do “eu”, Bass vislumbra um território sagrado que pertence aos índios: o da Natureza, não como lugar hostil ou antítese da civilização humana (branca), mas como santuário mágico e transcendente (nativo). Não espanta que Bass, por força do seu exemplo de sobrevivência no meio da “selva”, acabe vigiado e acompanhado à distância por uma tribo índia e que reganhe a perdida ligação à vida após assistir a um parto de uma mãe indígena, sequência filmada (de novo, dispensando o recurso à palavra) num campo/contra campo verdadeiramente pasmoso. Este momento no filme produz, digamos assim, “a harmonização cósmica” que Sarafian vinha a antecipar desde o início: ao cordão umbilical cortado com os dentes pela mãe indígena (imagem que terá perturbado os manda-chuva da Warner Brothers) faz-se corresponder, na história visual de **Man in the Wilderness**, o

princípio dessa sutura ou (re)ligação de Bass à vida e ao seu passado, tempo nebuloso marcado pela morte da mãe de seu filho e por uma relação maculada enquanto pai ausente.

O discurso religioso – que porventura começa e culmina na problemática da paternidade – é predominante, visual e narrativamente, ao longo de todo o filme. Bass chega mesmo a usar as páginas de uma bíblia, objeto deixado pelos companheiros como quem pretende egoisticamente aliviar uma culpa deveras sentida, para acender uma lareira no meio da montanha gelada, sendo que, mais à frente, recorre à mesma bíblia (mutilada como o seu corpo) para ler em voz alta uma passagem, enquanto afaga um coelho cuja pata partida o próprio, com todo o cuidado do mundo, se precipita a sarar: “For He maketh sore, he bindeth up”. Estes dois tipos de calor redentor correspondem-se em **Man in the Wilderness**, tal como se funde e confunde o presente com o passado, um tempo que Bass revisita como aqueles instantes que, diz-se, nos assaltam a mente momentos antes de partirmos deste mundo. Para trás, Bass revisita “o filme da sua vida”, para a frente, reabilita uma ligação perdida (que na realidade nunca se deu, pelo menos nestes termos) com o seu mundo interior e, antes disso, com o mundo físico e natural. Será curiosa e produtiva a comparação com **The Revenant**, em que a questão da vingança obceca o protagonista interpretado por DiCaprio (papel que lhe valeu o seu primeiro e, até ver, único Óscar de Melhor Actor Principal). O final de **Man in the Wilderness** é o corolário da viagem física e espiritual levada a cabo pelo protagonista, e pelo filme propriamente dito, sendo que a questão da vingança é, ao contrário de **The Revenant**, um motivo de superação nunca glorificado ou demasiado explorado. Bass tem a oportunidade de, digamos assim, “matar o pai”, mas, na realidade, a grande revelação acontece quando este passa por Henry e, resoluto, segue viagem sem olhar para trás. O seu intuito é o de continuar, passo a passo, por entre montes e vales, até se reencontrar com o filho pequeno deixado – e esquecido – lá atrás e resgatado pelo tal “filme da sua vida” dado a ver em curtos mas significativos *flashbacks*.

Ao mesmo tempo, a montagem alternada, entre a expedição do grupo de caçadores, cada vez mais derrotado pelo meio natural e consumido pelos seus fantasmas interiores (alimentados pela ganância corporizada no chefe quase melvilleano interpretado por Huston), e a progressiva conquista do território, mental e físico, por parte de Bass, converge nesse ponto de encontro com o acossado Capitão Henry. É um momento que se revela livre de qualquer pinga de raiva ou de ódio e, por causa disso, é das mais bonitas ultrapassagens ou “vanishing points” da história do cinema americano. Pena que poucos, à época, tenham tido olhos para este momento. Ou que Iñárritu, na interpretação contemporânea da mesma história real, não a tenha sabido – nem talvez querido – enaltecer ou tampouco potenciar nos termos do cinema deste grande cineasta esquecido, “o mais incompreendido do cinema americano”, alegava esse influente crítico e pai da “teoria dos autores” chamado Andrew Sarris.

Luís Mendonça