

THE QUIET MAN / 1952

(O Homem Tranquilo)

um filme de John Ford

Realização: John Ford / **Argumento:** Frank S. Nugent, baseado no romance homónimo de Maurice Walsh / **Fotografia:** Winton C. Hoch e Archie Stout / **Direcção Artística:** Frank Hotaling / **Décors:** John McCarthy Jr e Charles Thompson / **Música:** Victor Young / **Montagem:** Jack Murray / **Interpretação:** John Wayne (Sean Thornton), Maureen O'Hara (Mary Kate Danaher), Barry Fitzgerald (Michaelleen O'Flynn), Victor McLaglen (Red Will Danaher), Ward Bond (Padre Lonergan), Mildred Natwick (Mrs. Tillene), Francis Ford (Dan Tobin), Eileen Crowe (Mrs. Playfair), Arthur Shields (Reverendo Cyril Playfair), Charles FitzSimmons (Forbes), Sean McClary (Owen Glynn), James Lilburn (Padre Paul), Jack McGowan (Ferney), Ken Curtis (Dermot Fahyt), Mae Marsh (a mãe do Padre Paul), Harry Tenbrook (o polícia), etc.

Produção: John Ford e Merian C. Cooper para a Argosy Pictures / **Distribuição:** Republic / **Cópia:** DCP, cor, legendada em espanhol e eletronicamente em português, 129 minutos / **Estreia Mundial:** 14 de Setembro de 1952 / **Estreia em Portugal:** Cinema Condes, a 4 de Abril de 1953.

"Si vous voulez, belle contesse / par vos heureux talents orner de tels récits / l'antique Gaule vous en presse / daignez donc mettre dans leurs jours / les contes ingénus, quoique remplis d'adresse / qu'ont inventé les troubadours / Le sens mystérieux que leur tour enveloppe / Égale bien celui d'Esopé".

Este texto é a moral dum conto de Perrault ("*L'Adroite Princesse*") e, substituindo o vocativo e a antiga Gália pelos antigos Celtas, parece-me a mais adequada epígrafe ao tão bonito filme que vamos ver ou rever, sempre "*enveloppés par son sens mystérieux*". Foi Truffaut quem disse um dia que todos os grandes filmes tinham a estrutura dos contos infantis ou das narrativas míticas que com eles se confundem no inconsciente colectivo. Se isto é verdade, e por mim acredito-o, **The Quiet Man** é um belo exemplo. Porque é a história do homem que tem um segredo que não pode revelar (tema constante dos Ciclos Celtas, do "Amadis" ao "Lohengrin" ou ao "Percival") e do seu conflito com uma comunidade que simultaneamente o vê como a salvação e ameaça e recorre a todos os estratagemas - o mais forte sendo normalmente a mulher - para o despojar do que o torna estranho. Porque é a história da mulher que não tolera esse segredo - essa diferença - e, através de sucessivas provas, força o homem a capitular.

Para quem pense que estou a forçar, recapitulo a estrutura do filme: um homem que vem de fora e não é reconhecido na terra em que nasceu; o amor por uma pátria e por uma mulher, ambas procuradas para abolir a errância e a memória; o conflito com ritos simultaneamente distantes e próximos; a impossibilidade, devido a esses conflitos, de possuir a terra e a mulher e consequentemente de apagar o passado; a necessidade final de retomar e revelar o que de todos e de si próprio queria esconder. Nos mitos a que me refiro, há usualmente duas soluções: ou a revelação significa o exílio e a errância perpétuos (quebrar o silêncio significa quebrar a salvação

para os outros e para si); ou a descoberta permite o *happy end*: casaram e tiveram muitos filhos. Ford escolheu o segundo caminho, tão catártico e tão parabólico como o outro.

John Ford gostava de dizer que **The Quiet Man** era a sua primeira história de amor, "*uma história de amor para adultos*". A afirmação não é inteiramente verdadeira, podendo até sustentar-se, com pouca dose de paradoxo, que quase todos os seus filmes o são. Mas as histórias de amor nos outros filmes são sempre, mais ou menos, um fio subterrâneo (ou submarino), que talvez tenham tido a mais poderosa metáfora nos torpedos de **They Were Expendable**, filme de 1945. Algo se dispara, permanece oculto e quando a explosão se dá, já esquecemos a relação de causa e efeito. Em **The Quiet Man**, pelo contrário, a história de amor é trazida ao primeiro plano e é em torno dela que a tal estrutura mítica se articula. Wayne vem a pensar numa casa e numa terra (suas origens) e eis que dessa terra, dessa origem, nos prados de Galway, lhe aparece, de saia encarnada e blusa azul, num plano de estarrecer, Maureen O'Hara, que passa logo desse plano (grande) ao plano geral, sumindo-se entre as árvores. **Aparição** não é um exagero. Tanto que a Barry Fitzgerald pergunta imediatamente: "*Is that real?*" ao que o outro, numa das muitas geniais réplicas do diálogo, lhe responde (o que eu gosto dessa frase): "*Nonsense, man, it's only a mirage brought on by your terrible thirst*".

Mas só há aparições para pseudo-místicos sem espírito nem carne. Se as visões seguintes são ainda "da alma" (a missa, o tema do silêncio que voltará em **The Long Gray Line**) já há quem perceba que atrás dum "*good morning*" era um "*good night*", "*that was in mind*". E quando O'Hara - mais uma vez os contos infantis - faz de fada boa a arranjar a casa de Wayne já é a carne que vem ao primeiro plano: vê-se ao espelho para confirmar que é a mais bonita e atira-se aos beijos e às bofetadas a John Wayne. "*Like a sight*" diz a voz *off*, que a compara a uma santa. Contradição? Pelo contrário: de luz e carne somos feitos e só a separação é pecado.

Ford também disse: "*para mostrar que não sou tão puritano como isso, o que é **The Quiet Man** senão a história de um tipo que deseja tanto uma rapariga que casa com ela de improviso e passa o resto do filme a tentar dormir com ela?*". Só se pode acrescentar que é tão verdadeiro para o "tipo" como para Mary Kate Danaher (desculpem, mas não sou capaz de lhe chamar "tipa") que não tem menor desejo. **The Quiet Man** é também o filme mais erótico de Ford. E não estou só a pensar só na palmada no rabo, ou no célebre "*Impetuous! Homeric!*" de Barry Fitzgerald diante da cama desfeita. Estou a pensar sobretudo na sequência do beijo primeiro e primordial, na sequência do cemitério e da tempestade (o monte dos vendavais) quando a chuva vai colando a camisa ao corpo de Wayne e revelando-lhe a carne (por alguma razão essa cena se passa em tal local, entre ogivas e lápides celtas). E podia continuar por aí fora: a física reacção de Mary Kate de cada vez que ouve a palavra "*spinster*"; o chapéu em que ninguém tocou na corrida de cavalos (retomada de outro genial filme irlandês de Ford **Hangman's House**, ainda mudo, e ainda dos anos 20); o diálogo da "noite de núpcias" (o modo como ela diz "*any piece of me, me, myself*"); ou a genial transposição linguística quando só em irlandês é capaz de contar a Ward Bond o que se passa (o que é simultaneamente, um efeito para o espectador, pois que irlandês é a língua deles e a incomunicabilidade só funciona para nós).

Mas há mais: quando O'Hara faz levantar o marido da cadeira, na manhã seguinte à noite nupcial, fá-lo para simular o que não houve, para não ser envergonhada em público. Ao contrário dos nossos códigos, a vergonha não recairia sobre o homem, mas sobre ela, assumindo um antiquíssimo saber sobre a iniciativa duma mulher em tais circunstâncias (saber que o padre, depois, lhe repete). E a sua tenaz associação do corpo e do sexo ao dinheiro, se é, em primeira leitura, a obediência a um rito ancestral, traduz nela mais que isso. Não a convencem os argumentos dos compatriotas que o marido, pelo seu desinteresse, é um homem melhor que os outros: quem a quiser, quem quiser "*all pieces of her*" tem que tocar no dinheiro. Quem não é capaz de reclamar as moedas, não é capaz de lhe tocar no corpo.

Vezes sem conta tenho falado no espírito telúrico da obra de Ford. Em **The Quiet Man** terra e corpo são um só. Tudo o que é espírito é físico: coisa de cinco sentidos: a visão, as canções, o cheiro da terra, a palavra exacta, o toque dos corpos. De tudo isso toda aquela gente é feita: nos copos de Fitzgerald e McLaglen (*"When I drink whiskey, I drink whiskey; when I drink water, I drink water"*), nas pescas do padre, nos nomes completos pronunciados por inteiro. Nessa materialidade do espírito (ou nessa espiritualidade da matéria, tanto faz) reside a essência do catolicismo de Ford e dos irlandeses, tão pagãos quanto só o catolicismo o pode ser. Por alguma razão os únicos que percebem Wayne são os protestantes (Arthur Shields e a mulher) os que não bebem e jogam à pulga. Por alguma razão também o *flash-back* do combate de boxe é abordado num estilo inteiramente diverso do resto do filme (sequência "expressionista"). Para a gente da Irlanda memórias culpadas dessas são impossíveis. É mesmo essa culpa que separa visceralmente Wayne da comunidade. Só quando se desfaz dela, ingressa plenamente.

Por isso, **The Quiet Man** que começa numa tão *soft night* (as ideais para *"talk a little treason"* como diz Fitzgerald) acaba na mais violenta explosão física da obra de Ford.

Desde que Wayne arranca a cavalo para tirar O'Hara do comboio e a arrasta literalmente pelos cabelos e pelo chão nas 5 milhas que separam a gare de Innisfree, até à homérica luta com McLaglen, o que existe é a festa dos corpos.

Recapitulando o início (mesma gare, mesmo comboio) o percurso é agora o inverso: da dualidade inicial passou-se à unidade final. Perante uma câmara imóvel tudo é movimento e os planos fundem-se uns nos outros, invisíveis. Tudo gira perante o olhar imutável. Deixou de haver primeiras partes de segundas partes. De Aquiles, o calcanhar foi esquecido, para só ficar a cólera. Os deuses, mesmo quando são trinos, aspiram à unidade. E amam-na. À luz da "jovem lua de Maio", Sean Thornton cava como Ulisses a terra das rosas e como Zeus possui Danae em chuva de moedas. Bem aventurados aqueles que, como Ford, *"par des heureux talents orment tels récits"*.

Tudo isto e o beijo John Wayne-Maureen O'Hara, quando todos os elementos, todo o desejo dela e todo o desejo dele se conjugam para os fazer cair nos braços um do outro. O mais belo beijo da história do cinema.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

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