CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
O FILME DA ESCOLA: A ESTC NO CORAÇÃO DO CINEMA PORTUGUÊS
4 e 10 de Julho de 2023

# THE SEARCHERS / 1956
## *(A Desaparecida)*

um filme de John Ford

**Realização:** John Ford / **Argumento:** Frank S. Nugent, baseado numa novela de Alan LeMay / **Fotografia:** Winton C. Hoch e Alfred Gilks / **Direcção Artística:** Frank Hotaling e James Basevi / **Décors:** Victor Gangelin / **Música:** Max Steiner / **Canção** ("The Searchers"): Stan Jones / **Montagem:** Jack Murray / **Interpretação:** John Wayne (Ethan Edwards), Jeffrey Hunter (Martin Pawley), Vera Miles (Laurie Jorgensen), Natalie Wood (Debbie Edwards), Ward Bond (Capitão-Reverendo Samuel Clayton), John Qualen (Lars Jorgensen), Olive Carey (Mrs Jorgensen), Henry Brandon (Chefe "Cicatriz"), Harry Carey Jr (Brad Jorgensen), Ken Curtis (Charlie McCorry), António Moreno (Figueroa), Hank Worden (Mose Harper), Lana Wood (Debbie, em criança), Walter Cov (Aaron Edwards), Dorothy Jordan (Martha Edwards), Pippa Scott (Lucy Edwards), Pat Wayne (Tenente Greenhill), Jack Pennick (soldado), Mae Marsh (a mulher no forte), Cliff Lyons (Coronel Greenhill), Dan Borzage (O acordeonista do enterro), etc.

**Produção:** John Ford e Merian C. Cooper para a C. V. Whitner-Pictures / **Distribuição:** Warner Brothers / **Cópia:** 35mm, cor, legendada em espanhol e em eletronicamente em português, 118 minutos / **Estreia Mundial:** 26 de Maio de 1956 / **Estreia em Portugal:** 17 de Julho de 1957, no Império.

*A sessão de dia 4 tem lugar na Esplanada e decorre com intervalo de 15 minutos*

---

**Bogdanovich**: *Qual é o sentido da porta que se abre para Wayne no início do filme e se fecha sobre ele no final?*

**Ford**: *Mmhmm...*

(in "John Ford" de Peter Bogdanovich)

**The Searchers** é não só um dos mais célebres filmes de Ford, como a obra que marcou, principalmente na Europa, o reencontro entre o cineasta e a crítica, a "redescoberta" de Ford.

Valerá a pena sublinhar que o "abrir de olhos" por parte dos críticos (ou da generalidade deles, já que houve muito boa gente que nunca os teve fechados) se deveu ainda a questões extra-cinematográficas. Foi sobretudo o *volte-face* final de Wayne, no celebradíssimo plano em que pega ao colo em Natalie Wood com o triunfo do ponto de vista não racista (o de Jeffrey Hunter) que contribuiu para desmanchar o *cliché* do "reaccionário" Ford, sempre tratando os índios como raça inferior. E isso é o que mais espanta hoje, em sentido contrário: porque o mínimo de atenção à obra passada (pense-se em **Fort Apache**, em **She Wore a Yellow Ribbon** ou **Wagonmaster**) teria demonstrado que Ford nunca viu com esse olhar os índios. Quem conhece esses filmes sabe que o Chefe Cochise é, tanto como Wayne, o homem de palavra em **Fort Apache** (o traidor é o branco Fonda); que Big Tree é o "irmão" de Wayne em **Yellow Ribbon** ("*too late, Nathan, too late*"); que ladrões são os brancos em **Wagonmaster** (mesmo os *mormons* só têm como

atenuante serem "pequenos ladrões"). Nem sequer ideologicamente **The Searchers** revela qualquer mudança.

Por outro lado, disse-se que Ford tinha perdido o seu "beatífico optimismo" que tanto irritava os profissionais da angústia e que, pela primeira vez, fazia um filme amargo e torturado. Se é verdade que jamais víramos (e jamais veríamos) no olhar de Wayne a raiva e a dor que tem neste filme, não é preciso encontrar outras razões que as do próprio argumento. E quanto à amargura, também era preciso estar muito distraído para a não ver quer em obras maiores (**Yellow Ribbon**, **Rio Grande**, **Three Godfathers**) quer em filmes menos conseguidos como **Willie** ou **What Price Glory**. A obra de Ford começou a sombrear (sem que ache razão para dar mais valor à sombra que às luzes) pelo menos a partir de **How Green Was My Valley** (e digo pelo menos, porque para trás há vários exemplos de *sad pictures*) e, depois da guerra, só talvez **The Sun Shines Bright** e **Wagonmaster** sejam filmes pacificados (e mesmo assim...). A solidão, a ferida secreta, a "mancha" da criatura no criado, o sentimento do *paradise lost* e do "tempo perdido", são constantes em todos os filmes conjugados no passado e **todos o foram** a partir de **How Green Was My Valley** e de **They Were Expendable**. É uma sucessão de *long gray works*, que iria continuar depois de **The Searchers** até à reconciliação de **Donovan's Reef.**

Há, efectivamente, na generalidade dos filmes dos "fifties" uma maior crispação (a que começou em 49 com **She Wore a Yellow Ribbon**), crispação que tanto sulca **The Searchers**, mas não há modificação fundamental do olhar ou do contemplar. A teoria dos "dois Fords" parece-me cada vez menos convincente, a não ser que por ela se refiram as várias vertentes do cineasta, que tanto existem nele como em qualquer grande artista (e são muito mais que duas). **The Searchers** não me parece mais amargo ou mais crepuscular (para só falar de *westerns*) que **She Wore a Yellow Ribbon** ou **Rio Grande**, os que, no género, imediatamente o precedem.

E passo a **The Searchers** que, de novo, acho o mais belo dos Fords (no sentido em que tenho usado e abusado da expressão). E começo pelo início do filme, início que, em sentido estrito, é **mesmo** o mais belo início de qualquer filme seu.

"*He was just a plain loner - could never be - part of the family*" disse Ford, e o que isso quer dizer em termos de Ford, percebemo-lo melhor no filme seguinte (**The Wings of Eagles**), quando confiará à voz do mesmo Wayne a frase: "*If it isn't the family, it's nothing*". Na sequência seguinte, em casa, percebemos qual a razão, nunca directamente explicada, porque Ethan (como Ulisses) levou tantos anos para voltar a casa. Com o máximo de pudor, o que a *mise-en scène* nos diz é que Ethan e a mulher do irmão (essa Martha que abre a porta) se amaram e se amam e que Ethan, que a perdeu, teve que levar muito tempo até transpor a soleira da porta da casa em que ela vive com o irmão. É a estranha tensão daquele jantar, é o beijo na testa de Wayne (Martha fechando os olhos), é a interrupção de Martha à pergunta de Aaron sobre as razões de tantos anos de ausência, é o admirável grande plano daquele quando percebe, depois, tudo o que aconteceu à casa, durante a expedição punitiva a que o convida Ward Bond e que afinal era uma armadilha dos índios: é o seu plano a olhar para o quarto do casal, na primeira noite, ou é o nome de Martha, que profere em voz baixa, quando vê a casa incendiada e a família morta, a única pessoa que nesse momento invoca.

Mais uma vez, há uma história *off*, passada antes do início do filme, que determina tudo e da qual nada saberemos ao certo. Dessa história vem a solidão de Wayne e a complexidade da personagem (porventura, o mais complexo herói de Ford). Quem falhou o amor, não quer falhar a vingança e para a vingança vive Ethan, a partir da morte de Martha.

Mas há Jeffrey Hunter. Saberemos, pelo diálogo, que ele foi salvo, em miúdo, por Wayne, quando os pais foram mortos pelos índios. Qual é a razão da animosidade que Wayne lhe manifesta? Se há contra esse *half-cast* o racismo de Ethan, há provavelmente outra razão: a relação de Martin com Lucy lembrar-lhe-á tanto a história antiga, que Ethan o não pode suportar. Ou então,

qualquer coisa com a mãe dele, cujo escalpe é um dos que "Scar" exibe, como Wayne revela a Hunter.

Mas em Ford não há gestos vãos. Se, um dia, Ethan salvou Martin, a história do filme é a história de como Martin salva Ethan, permitindo-lhe voltar da vingança ao amor.

E há os três momentos do filme, depois do linchamento da família. A expedição dirigida por Ward Bond consegue ainda reunir os diversos objectivos: encontrar as duas raparigas (objectivo de Martin e de todos os outros), vingar Martha (objectivo de Wayne). Por isso, na assombrosa sequência do enterro, Wayne é filmado sem inserção no grupo, sempre em planos isolados.

Mas a descoberta do corpo de Lucy e a certeza de que a Debbie - se for viva - coube um "destino pior do que a morte" já são feitas por o homem que assumiu o comando, tanto sobre aquele que não quer que lhe chame "tio", como sobre Carey Jr., que depressa morre. E são dois homens unidos pela vingança: vingar Martha (Ethan), vingar Debbie (Martin).

Mas a partir do primeiro encontro com "Scar", do nevoeiro, do pântano e da chegada à nova casa (a dos Jorgensen), os móbeis separam-se novamente: para Martin trata-se, de novo, de encontrar e salvar Debbie (que emerge a partir da sua relação com Laurie), para Ethan continua a ser a vingança.

E, de certo modo, e como tudo leva a supor, Martin na viagem, refaz o que fora o percurso de Ethan e está quase a perder Laurie, como, em tempos Ethan perdera Martha. Esse "lapso" é dado no fabuloso *film in the film* que corresponde à leitura da carta e ao interlúdio cómico do "casamento" de Martin com a índia ("*he could sign Martin*"). Mas a história não se iria repetir: Martin chega a tempo de impedir o casamento de Laurie (enquadrado na fabulosa festa e na fabulosa cena de pancada, omnipresentes sequências de Ford e que só ele sabe dar assim) e, a partir dessa concretização, o seu desejo é um só: impedir que Ethan mate Debbie, como já percebeu que vai suceder. Da procura, à vingança, da vingança à salvação; da morte ao impedimento de mais mortes.

E é aí que Martin salva Ethan: quando lhe tira o veneno, na sequência da gruta (filmada de trás, como a aparição inicial de Ethan), retira-lhe metaforicamente o outro veneno. Substitui-se a Ethan na morte de "Scar" (não é por acaso que Ethan falha essa desejada morte, cabendo-lhe apenas a brutal escalpelização do morto) e permite que, no fim, Wayne seja vencido pegando ao colo em Debbie, exactamente como lhe pegara no início, quando ela era criança. Até partir, de novo, só.

O seu caminho fora refeito por Martin. A Ethan cabem as grandes sequências de brutal violência (mais brutais que as de "Scar") como os tiros nos olhos abertos do cadáver do índio, o massacre dos bisontes ou a escalpelização de "Scar". Martin, ausente dessa violência, interrompe o ciclo da fatalidade e permite a pacificação do "tio". A segunda viagem (a do filme) é bem diferente da primeira. Desta vez, Penélope (V. Miles) esperou e Telémaco (J.Hunter) foi salvo, se quisermos ver, de novo, neste filme, a mitologia e se quisermos dizer, como J. A. Place que, em **The Searchers**, Ford dá a Monument Valley o papel que Homero deu ao mar na Odisseia.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

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