

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
50 ANOS DE ABRIL: QUE FAREI EU COM ESTA ESPADA?  
LIBERDADE  
1 e 7 de fevereiro de 2024

## DONOVAN'S REEF / 1963 (A Taberna do Irlandês)

um filme de John Ford

**Realização:** John Ford / **Argumento:** Frank Nugent e James Edward Grain, baseados no conto de Edmund Beloin, adaptado por James Michener / **Fotografia:** William Clothier / **Direcção Artística:** Hal Pereira e Eddie Imazu / **Décores:** Sam Comer e Darrell Silvera / **Guarda-Roupa:** Edith Head / **Música:** Cyril J. Mockridge / **Montagem:** Otto Lovering / **Interpretação:** John Wayne (Michael Patrick "Guns" Donovan), Lee Marvin (Thomas Aloysius "Boats" Gilhooley), Elisabeth Allen (Annetta Sarah Dedham), Jack Warden (Dr. William Dedham, o pai de Amelia), Cesar Romero (Marquês André de Lage), Dorothy Lamour (Miss Lafleur), Jacqueline Malouf (Lelani Dedham), Mike Mazurki (Sargento Mankowicz), Marcel Dalio (Padre Cluzeot), Jon Fong (Mister En), Cheryline Lee (Sally Dedham), Tim Stafford (Luki Dedham), etc.

**Produção:** John Ford para Ford Productions / **Cópia:** 35mm, cor, com legendagem eletrónica em português, 108 minutos / **Estreia Mundial:** 15 de Julho de 1963 / **Estreia em Portugal:** Cinema Império, a 9 de Outubro de 1963

---

*"Donovan's Reef é o Déjeuner sur L'Herbe de Ford, como o Déjeuner sur L'Herbe é A Tempestade de Renoir: a mais acabada depuração da serenidade e sabedoria dum velho artista. A doçura do traço que moldava os personagens apaga-se, agora, sob a vaga névoa da visão pessoal. Por isso, uma análise psicológica dos caracteres de Donovan's Reef é tão pouco relevante como a história circunstancial de Caliban.*

*Há realizadores que descobrem o mundo, há outros que o inventam. Ford, como a maior parte dos grandes cineastas de Hollywood, pertence à segunda categoria. Aquela onde o cinema é o sonho e não o documento. (...) Se há filmes que parecem feitos para certificar a realidade (...) Ford manipula a realidade para certificar os filmes".*

Estas linhas não são, como um espectador mais desconfiado pode supôr, de um delirante crítico dos *Cahiers du Cinéma*, mas do conspícuo e contido Andrew Sinclair no seu livro *The John Ford Movie Mystery*. Por acaso (?) quase coincidem com o que Jean-André Fieschi escrevia, à época, nos tais *Cahiers* quando comparava a velhice de Ford à de Matisse, Bonnard ou dos dois Renoir e escrevia: "Com a idade, todos rejeitaram as armadilhas da singularidade. Matisse, de barbas brancas, regressa aos nus da sua juventude, sem a aparente firmeza do desenho, que a sua pujança antiga julgava ser privilégio duma insolente auto-afirmação. A insolência refugiou-se no controlado estremecimento da linha, que inicia uma espécie de sonho, dando tão pouca importância às leis como à violação delas. Também o velho cineasta já se não dá ao trabalho de enraizar o seu sonho, ou de o justificar. Limita-se a pintá-lo, e a pintar-se através dele, com a amizade, com a felicidade. Os nus de Ford são os lugares-comuns, as convenções reencontradas que, depois de Griffith, e ao lado de Hawks, só ele soube trazer a uma tal dignidade mitológica (...) **Donovan's Reef** exige de nós a mesma juventude. Só que talvez já tenhamos nascidos velhos".

Estes dois textos, parecem-me tão profundamente adequados à obra que vamos ver, que quase se podia ficar pela sua transcrição. Mas há tanta gente que ainda hoje sustenta ser **Donovan's Reef** um filme menor, que não resisto (embora nunca ninguém convença ninguém) a fazer variações sobre o mote dado.

Se **Liberty Valance** assinalou a pungente despedida de Ford do *western* mítico que recriara; se **The Wings of Eagles** foi a sua despedida não menos pungente da marinha, outra das suas paixões maiores, em **Donovan's Reef** (filme inteiramente pacificado) também passa outro adeus. O iate que vemos no filme é *The Araner*, o iate que Ford comprara nos inícios do anos 30 e que foi, com a máquina de filmar, o seu "brinquedo" predilecto. Só que o *Araner*, como o dono, estavam a ficar velhos. E a ideia de **Donovan's Reef** partiu da ideia duma última viagem no barco, até à ilha de Kawai, no Pacífico. Lee Marvin diria mais tarde: "*It was summer fun, his last return to paradise*".

Este "*summer fun*", este "*last return to paradise*" ecoa, como sucede nas outras obras finais, vários filmes de Ford: **The Hurricane**, também passado em "palmares longínquos de sonho ou não", também com Dorothy Lamour; **The Quiet Man**, na turbulenta e física relação Wayne-Allen; **What Price Glory** nas lutas entre Wayne e Marvin (que também reportam ao filme da Irlanda). E é difícil não frisar que a reunião de Wayne e Marvin, novamente, e logo a seguir a **Liberty Valance**, seja casual. Como se Ford quisesse dissolver, nas lutas rituais de Donovan e Gilooley, a violência do confronto da obra anterior. Irlandeses, em vez de homens do Oeste, as suas lutas vêm da terra ancestral e são aquelas em que os homens aprendem fisicamente a amarem-se. E, nos antípodas da Irlanda, é a Irlanda que revive. Talvez seja de lá que vem Lee Marvin quando do mergulho inicial: o dia de anos comum não pode deixar de ser festejado onde quer que se encontrem.

Na ilha há bons e boas selvagens, mas há também a forte presença europeia e católica, lembrada desde o início pelas piadas religiosas, as freiras e Dalio. Como Sarris também nota, Igreja, Estado, Família, são omnipresenças indispensáveis. E que logo presidem ao fabuloso ritual da luta, inscrito tanto no seio dessas instituições (contracampo de Marvin com o padre e o polícia) como - já - nos ritos nativos (logo que o miúdo vê Marvin, brada: "*Please, don't fight! as usual*").

Depois, é "Donovan's Reef", Dorothy Lamour (esplêndida) e Marvin impecavelmente vestido de branco (como Stewart no final de **Liberty Valance**). John Wayne surge entre estores e apesar dos apertos de mão (homéricos) e dos repetidos *no fight*, nenhum conhecedor de Ford duvida do que vai acontecer. E a sequência é tão antológica como a luta de McLaglen e Wayne em **The Quiet Man**. Só que em **Donovan's Reef** o amor já era preexistente, e há 22 anos que a paixão durava. Só que em **Donovan's Reef** a causa da luta (a tal mulher do Panamá) já estava dissolvida há muito tempo. Tudo aquilo acontecia, como explica uma personagem, porque Marvin e Wayne tinham nascido no mesmo dia (*Happy Birthday* e o soco de Wayne, como só ele o sabia dar).

Mas, o tempo dum *flash-back* (espantosamente iluminado e espantosamente destoante) e a luta muda de campo e de adversários. Os socos de Wayne e Marvin tinham sido apenas uns "aperitivos". A guerra agora é de sexos, e quem se amanda ao charco é Elisabeth Allen, quando irrompe pelo presente do filme, de malas azuis, para enfrentar uma comunidade disposta a aguentar Cesar Romero. Preparada para enfrentar costumes selvagens e um pai em concubinato, Elisabeth Allen é, desde que chega, "a selvagem" e tudo se encena para lhe inverter as imagens: o hospital, as freiras, os "filhos" de Wayne, a casa. E a inversão vai dar-se na portentosa primeira noite de tempestade, quando se estatela no chão, de encontro a Wayne, nessa sequência que lembra tão fortemente "o mais belo beijo da história do cinema", o de **Quiet Man**.

Temos então direito, depois de tanta tensão física explodida e contida, a alguma *pax* (Mozart; a citação da "Tempestade"). Vencida no seu próprio terreno (a ilha mais bostoniana do que Boston), Amelia Sarah entra no terreno do adversário: a sequência do ski aquático.

Preparada para uma representação (o bikini *a little little*), o fato de banho dos anos 20 (*right on your style; Oh Moses, Miss 1840*), Elisabeth Allen estabeleceu entre mais um trambolhão (golpe baixo, Mr. Donovan, golpe baixo), um *striptease* e um cigarro molhado, nova *pax* tão pouco enganadora como o *no fight* do início Marvin-Wayne.

Mas vem o momento em que "a doçura do traço se apaga sob a vaga névoa da visão pessoal": aquela incrível sequência dos montes e vales, momento antológico do panteísmo de Ford, fusão de todas as crenças, de todas as éticas e de todas as estéticas.

E é só prosseguir no mesmo tom impressionista, que tanto se adequa a este filme: a discreta sombra da guerra, a princesa que morreu de parto, a envolvente tutelaridade de Lamour, e: "*You know, Michael Donovan, you are quite a fellow*"; "*You know, Amelia Dedham, you are quite a gal*". Uma pausa e Elisabeth Allen, quando Wayne começa a sair do enquadramento, a dizer "*I've the strange feeling you're going to kiss me*". Wayne reentra em campo e o pressentimento de Miss Dedham não saiu errado.

Quando regressa o pai, este já não tem muito que olhar o chão que pisa. Amelia Sarah já está do lado certo e é só o tempo de mais algumas simulações. Tudo se perfaz em outra sequência genial: a da missa do natal e dos três reis magos, com Lee Marvin como Imperador dos Estados Unidos. Há o *Silent Night* de Dorothy Lamour (só Ford podia aguentar uma coisa dessas), há os guardas-chuvas de todas as cores e tamanha boa vontade entre os homens de todos os credos e raças, só podia terminar, em termos de Ford, na outra monumental *bagarre*, a dos marinheiros, com o plano fixo final e os sons em *off*. Lee Marvin "ressuscita" e também Dorothy Lamour, e não são precisas palavras nem imagens para a elipse perfeita.

Perpassa uma discreta sombra na mudança de nome da taberna e no último plano de Lee Marvin. Michael, Michael Donovan, talvez não volte a celebrar o dia de anos, como no início. A luta futura é com outro *irish temper* de *pax* tão efêmera como duradoura.

Por interposta pessoa (Sarris) comecei por falar de Renoir. Fieschi fala de *notre cher Ozu*. Ambos têm toda a razão. Só um homem podia conciliar universos tão inconciliáveis. Aquele que neste filme nos dá a ver o que respondeu a Bogdanovich quando este lhe falava da moral um tanto ambígua de **Two Rode Together**: "*Isn't all our morality a little ambiguous?*" *Yes, indeed, Sir*, mas é preciso voar a essa altura para o poder dizer sem nenhuma ambiguidade, e sem nenhuma batota.

Bem aventurados aqueles que são novos bastante para juventude assim.

*Pax? Pax.*

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

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