

FORT APACHE / 1948

(Forte Apache)

um filme de John Ford

Realização: John Ford / **Argumento:** Frank S. Nugent, baseado na história "Massacre" de James Warner Bellah / **Director de Fotografia:** Archie Stout / **Música:** Richard Hageman / **Maestro:** Lucien Cailliet / **Montagem:** Jack Murray / **Director Artístico:** James Basevi / **Décors:** Joe Kish / **Guarda-Roupa:** Michael Meyers (homens) e Ann Peck (mulheres) / **Assistentes de Realização:** Lowell Farrell, Jack Pennick / **Realizador da 2ª equipa:** Cliff Lyons / **Exteriores filmados:** Monument Valley e Mexican Hat / **Interpretação:** John Wayne (Capitão Kirk York), Henry Fonda (Tenente Coronel Owen Thursday), Shirley Temple (Philadelphia Thursday), John Agar (Tenente Michael O'Rourke), Ward Bond (Sargento Major O'Rourke), George O'Brien (Capitão Collingwood), Victor McLaglen (Sargento Mulcahy), Pedro Armendariz (Sargento Beaufort), Anna Lee (Mrs. Collingwood), Irene Rich (Mrs. O'Rourke), Guy Kibee (Doutor Wilkens), Grant Withers (Silas Meacham), Miguel Inclan (Cochise), Jack Pennick (Sargento Schattuck), Mae Marsh (Mrs. Gates), Dick Foran (Sargento Quincannon), Frank Ferguson (jornalista), Francis Ford, Ray Hyke, Mvita Castenada, Mary Gordon.

Produção: Argosy Pictures / **Produtores:** John Ford e Merian C. Cooper / **Distribuição:** RKO Radio Pictures / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 127 minutos / **Estreia Mundial:** 9 de Março de 1948 / **Estreia em Portugal:** Politeama, 3 de Fevereiro de 1949 (reposição comercial em 1961).

A primeira das muitas surpresas deste "western" "secreto" e de "pura intimidade" (já me explico) ocorre no genérico. À medida que desfilam os nomes da ficha técnica, vemos imagens que voltarão no filme e são como que um "raccourci" dele (e, num certo sentido, de toda a obra de Ford): a carga da cavalaria, o baile, o ataque índio, o baile. Ford já tinha usado antes e usaria depois (e o processo é, aliás, corrente) esse "caleidoscópio" de imagens em vários filmes seus (lembro, como efeitos mais poderosos, **How Green Was My Valley** ou **What Price Glory**). Mas nunca, como em **Fort Apache**, essa utilização funcionou com tal efeito retórico e elíptico. Ainda não conhecemos os personagens e já se nos impõe a rigidez de Fonda e o seu contraste com quem lhe dá o braço (Shirley, Anna Lee, Irene Rich). É um genérico que intriga e que desperta logo a curiosidade: é um genérico-trailer, talvez o único genérico-trailer, em sentido rigoroso, da história do cinema. A dança já começou, essa dança que pontua dois momentos decisivos do filme e que por duas vezes Fonda interrompe.

Pode dizer-se que essas imagens nos são familiares e as encontramos n vezes em filmes de Ford (podiam ser deste ou doutro filme seu). Mas já agora, aceitando o convite ao baile, talvez este genérico nos dê a chave para tão insistente figura de repetição: o movimento que todas implicam é o que vai "pôr em cena" dramática e esteticamente os personagens, é nelas que eles se vão revelar. Se essa revelação é fácil de aceitar (e de compreender) no momento-limite que a guerra é, porquê os bailes? Porque, no mundo que Ford nos dá a ver,

eles são também momentos-limites doutra guerra, que, para Ford, "sempre foi de par" com os episódios bélicos: a guerra dos sexos. Por isso, os bailes antecedem (ou seguem-se a) geralmente os grandes momentos dramáticos. Não como momento de pausa ou como figura de antítese (interpretação que normalmente se afigura) mas como movimento encadeado com o movimento da morte.

Tomo como exemplo os dois bailes deste filme. Do primeiro pouco vemos e coincide com a chegada de Fonda a Fort Apache. O coronel estraga a festa desde a sua entrada, como se esta lhe aparecesse singularmente despropositada (e ele nela). Secamente, comenta que supõe estarem a comemorar algum aniversário. E John Wayne - definindo-se, imediatamente, nesse momento, como sua figura contrapolar - responde-lhe: "*Yes, Sir, George Washington's birthday*". A festa está afinal em consonância profunda com o patriotismo que devia animar aqueles homens, e a impertinência era de Fonda. Quando, a seguir, Wayne convida Shirley para dançar, o coronel vira as costas. A filha é integrada na comunidade, o chefe não. O conflito do filme iniciou-se, preparando os "meetings" do dia seguinte em que Fonda sucessivamente se opõe a Wayne, Bond e O'Brien. Tenta humilhar cada um deles e é finalmente humilhado por todos (sobretudo lapidar a sequência com Bond, quando lhe observa que "tinha a impressão que só filhos de soldados com a legião de honra podiam entrar em West Point" e o sargento lhe responde: "*That was my impression too, sir*", transformando uma confirmação em suprema lição de dignidade e pudor). É ainda nesse baile que se esboça o lado mais secreto deste filme: o que no passado o opôs a O'Brien, e que nunca nos é explicado. Enquanto este o trata pelo nome próprio e Anna Lee explica a Shirley que foi a maior amiga da mãe dela (o que aconteceu a essa mãe, também nunca sabemos) Fonda marca a distância. No dia seguinte, recusa-se a discutir o passado com O'Brien e tudo é sempre elíptico até ao final e à misteriosa réplica deste último, já na batalha: "*This time you're late, Owen*".

O segundo baile ocorre perto do fim, quando todas as tensões já se tornaram explícitas, Segundo as "praxes", Fonda não pode recusar abrir a dança com a mulher do sargento, nem impedir que este o abra com a sua filha. Os pares figuram claramente a união que Fonda proíbe: a de Shirley com o filho do sargento, John Agar. A sua rigidez provém da própria encenação do que proíbe (como pai) e naquele momento não pode proibir, em obediência às regras do regimento. O seu constrangimento provém do "jogo da verdade" oculto sob a dança, do psicodrama que esta é. Os pares já representam o que vai suceder. O único modo de o tentar impedir é a morte. E o baile dá lugar à batalha final.

Nesses dois momentos se concentra (com o prenúncio no genérico) todo o conflito do filme, num rigor e numa certeza com que não paramos de nos espantar. Porque o envolvimento de todos os personagens é aí total, em torno do centro dos conflitos: Fonda. O homem mais submetido ao colectivo (o ideal da cavalaria, o corpo do regimento) é simultaneamente a presença mais destoante nele.

Vale a pena prosseguir com mais algumas interrogações em torno da complexíssima personagem do Coronel Thursday, numa das máximas criações de Henry Fonda (de quem Ford utilizou neste filme uma imagem profundamente contraditória com a que tinha utilizado em filmes anteriores, desde **Drums Along the Mohawk** até **My Darling Clementine**). Podem encontrar-se as motivações da personagem em muitos passos do filme: a sua revolta por o terem mandado para os confins do oeste, o seu rígido sentido da disciplina militar, a sua sede de glória, o seu sentido de classe, quicá a sua viuvez. Mas sentimos sempre que há outro mistério naquele personagem, construído, como tantos outros de Ford, sobre uma elipse fundamental: o desconhecimento do seu passado.

Em muitos momentos do filme sentimos que há algo que ultrapassa as próprias situações, sem no entanto deixar de ter explicação. Já falei das suas reacções às festas. Sentido da

disciplina militar, noção de que não há tempo a perder em futilidades? Certamente. Mas há talvez mais do que isso: uma profunda perturbação face à alegria, um recalçamento de qualquer sentido lúdico. Um outro exemplo, quando, na parada inicial, Fonda enfrenta John Agar de tronco nu. A sua reacção (explicável, uma vez mais, por ver um oficial "em trajes menores") não pode deixar de ser associada à de Shirley, quando também esta surpreende o tenente ainda com menos roupa. Tudo se passa como se a nudez do jovem fosse para Fonda motivo de tanta perturbação quanto o é para a filha. Ford não apreciaria interpretações freudianas, mas podemos conjecturar (elipses análogas na obra de Ford, de **She Wore a Yellow Ribbon** a **Rio Grande**, de **The Searchers** a **Liberty Valance** talvez o autorizem) se a ferida de Fonda não tem uma componente sexual e se a história sempre mantida secreta com O'Brien não teria nenhuma relação com a mulher que já não existe. Nada no filme autoriza esta interpretação, mas também nada a proíbe. E não deixa de ser misterioso que o segredo O'Brien-Fonda nunca nos seja revelado (se eu tiver alguma razão, repare-se bem na letra da canção "Sweet Genevieve" e na comoção de O'Brien ao ouvi-la).

O personagem contrapolar de Fonda é John Wayne (e, pela primeira e única vez, Ford reuniu os seus dois actores mais emblemáticos). Mas Wayne só é contrapolar até à batalha e à sua revolta quando enfrenta Fonda com o espantoso rodopiar do cavalo. Após a morte do coronel e o massacre do regimento assume-se "so much like Fonda" (até fisicamente diferente) naquele incrível discurso do regimento em que profere o elogio do seu antecessor ("*no man died more gallantly, nor won more honour for his regiment*"). Como em **Liberty Valance**, os factos (Fonda morreu e fez morrer por cega obstinação) dão lugar à lenda (o chefe heróico, o heróico regimento). Mas Wayne cumpre, nesse momento, a última ordem-profecia que Fonda lhe deu: "*When you lead this troupe, and I expect you will shortly, lead it*". As personagens estão por fim inter-ligadas: se a morte de Fonda terá aberto este para os valores de Wayne (e por alguma razão expressamente o poupa, a ele e ao tenente, da carnificina), essa morte também abriu Wayne para os valores de Fonda. Os personagens opostos interpenetram-se, como todos os outros, na criança que vai nascer: Michael Thursday York O'Rourke, que a todos funde.

JOÃO BÉNARD DA COSTA