

FALAMOS DE INNISFREE:
a ficção e o real em «The Quiet Man» (John Ford, 1952)
e «Innisfree» (José Luis Guerín, 1990)

JOANA ISABEL DUARTE

CITCEM/FLUP

The present article aims to understand a placeless place, named Innisfree, by analysing two films — *The Quiet Man* (John Ford, 1952) and *Innisfree* (José Luis Guerín, 1990). In the first film, Innisfree is the toponym used to refer to the region where the action of *The quiet man* takes place. This fictional space corresponds, in fact, to the village of Cong (Ireland) and its surroundings, where the film was shot, and it is portrayed as a utopian and a mythical location in Ford's film. On the other hand, in the film *Innisfree* Guerín revisits, after almost 40 years since *The quiet man*, the places filmed by Ford and listens to the stories of the residents of Cong.

It is our intention to demonstrate how *The quiet man* accomplished the creation of an idyllic space through the treatment of the landscape and the *mise-en-scène*, using a term — *Innisfree* — which stems from etymological and literary roots (for instance, «innis» is the Gaelic word for «meadow»), and confront it with Guerín's vision of reality in *Innisfree*. *Innisfree* highlights how deeply assimilated is Ford's picture in the old generations and in those born under the sign of *The quiet man*. Guerín rediscovers Ford's landscapes and exposes the community marked by *The quiet man* due to memory, identity and touristic reasons. The study of these films highlights the complexity of the distinction between real and fictional in cinema.

Keywords. Cinema and identity; cinema and landscape; Innisfree; The Quiet Man.

O presente artigo versa sobre *um lugar sem lugar*, nomeado Innisfree, a partir da análise de dois filmes — *The quiet man* (John Ford, 1952) e *Innisfree* (José Luis Guerín, 1990). No primeiro filme, Innisfree é o topónimo adotado para designar a região onde decorre a ação do *The quiet man*. Esse espaço ficcional corresponde, na realidade, à vila de Cong (Irlanda) e respetivas imediações, onde a película foi rodada, e é trabalhado por Ford como um sítio utópico e próximo do mítico. Já no filme *Innisfree*, Guerín revisita os espaços filmados por Ford e atende às histórias dos habitantes de Cong, volvidos quase 40 anos desde *The quiet man*. É nosso intento demonstrar como *The quiet man* logrou criar um espaço idílico através do tratamento da paisagem e da *mise-en-scène*, beneficiando de uma designação geograficamente impossível de localizar — *Innisfree* — com raízes etimológicas e literárias poéticas (*Innis*, do gaélico, corresponde a prado; *free*, do anglo-saxónico, livre) e confrontá-lo com uma visão mais próxima da realidade. Essa outra perspetiva é a de José Luis Guerín em *Innisfree*, que demonstra como a história de Ford foi incorporada pelas gerações coevas e pelas que nasceram sob o signo daquele filme. Guerín retorna às paisagens que Ford filmou e põe em evidência essa comunidade marcada de forma indelével pelo *The quiet man*, quer seja por razões de memória e identidade, quer seja por motivos turísticos. O cruzamento dos dois filmes expõe a complexidade na distinção entre o real e o ficcional no cinema.

Palavras-chave. Cinema e identidade; cinema e paisagem; Innisfree; The Quiet Man.





O presente artigo¹ pretende analisar, a partir de dois objetos fílmicos, a conceção de um lugar imaginário e a de um lugar real, problematizando, assim, as fronteiras entre a ficção e o documental. As fontes fílmicas elegidas foram *The quiet man / O homem tranquilo*² (John Ford, 1952) e *Innisfree*³ (José Luis Guerín, 1990). No primeiro filme, John Ford versa sobre um «lugar imaginário» (Manguel; Guadalupi, 2013), da ordem do ficcional — uma vez que não é geograficamente localizável (ao contrário de outras povoações mencionadas no filme) —, a que chama “Innisfree”. Todavia, por *The quiet man* ter sido rodado numa localidade concreta — a vila de Cong e respetivas imediações, na Irlanda — o filme tem como consequência indireta a interferência e a transformação do lugar de rodagem. Por sua vez, o segundo filme em estudo, *Innisfree*, incorpora no título esse topónimo mágico associado a um *lugar sem lugar*, inicialmente introduzido no filme de Ford, e constitui não só uma homenagem ao *The quiet man*, como rememora e problematiza o impacto da rodagem dessa película na comunidade de Cong.

Pretende-se, destarte, demonstrar como Innisfree é trabalhada nos dois filmes: ora aproximando-se de uma visão utópica (Ford), ora de uma visão menos idealizada (Guerín). Relativamente a *The quiet man*, evidenciar-se-á a capacidade de John Ford em criar um mito e um cenário para uma “utopia” através de elementos particulares da cinematografia, nomeadamente no tratamento da paisagem, que é construída com recurso a uma imagética idílica e bucólica. Por outro lado, importa abordar as inquietudes e desconfianças de Guerín relativamente a esta visão do espaço, contraposição que leva a cabo no seu *Innisfree*. Assim, estruturamos este artigo em três partes principais, duas delas dedicadas a cada um destes realizadores, com enfoque nos filmes em análise, e, por fim, uma comparação entre as duas conspeções.

Sob o ponto de vista metodológico, esta abordagem assentou sobretudo na análise fílmica, uma vez que a bibliografia no eixo em que nos posicionamos para este estudo revelou-se parca. Bem assim, a fortuna crítica dos dois realizadores em foco é desigual: enquanto a de um cineasta como John Ford mostra-se abundante — pelo que a nossa análise é suportada por esse material bibliográfico paralelo —, a de José Luis Guerín carece de semelhante abastança. Nesse sentido, é mister um enquadramento, à luz dos nossos objetivos, destes realizadores, em particular Guerín, onde as fontes se revelaram particularmente circunscritas.

O nascimento de um mito: o cinema de John Ford

«O que o Ford quer do cinema (...) é a justificação de uma nação que a seus olhos nasce (...) dotar o mundo de uma mentira fundadora, de uma mitologia heroica» (Melo, 2004: 44).

O cinema de John Ford gira em torno de criação e estabelecimentos de mitos. Os seus filmes são, não raras vezes, dotados de uma «mentira fundadora», como fica patente em *My darling Clementine / A paixão dos fortes* (1946) e em *The searchers / A desaparecida* (1956), por vezes apontados, respetivamente, como a sua *Ilíada* e *Odisseia* (Melo, 2004: 44). Veja-se igualmente, por exemplo, como a caracterização dos índios é, tantas vezes, pouco exata e mais da ordem do mitológico e do caricato do que inspirada pela realidade que John Ford conhecia *de coeur* e mesmo da literatura e da história do seu país (Gallagher, 1986: 408).

Essa é uma abordagem que Ford adota repetidas vezes na sua terra natal, em particular no Oeste Americano — mas também no filme que constitui o objeto deste artigo. *The quiet man*, tão longínquo das paisagens do West a que nos habitou Ford, versa sobre a Irlanda, os seus estereótipos (visuais e culturais), os seus problemas (repare-se, inclusivamente, como as referências ao *Irish Republican Army* [IRA], neste filme que se pretende cómico, não estão omissas). A ilha hibérrica povoou o imaginário cinematográfico de Ford muito precocemente: já ambientara histórias políticas (e algo sombrias) na Irlanda, como as de *The informer / O denunciante*



Imagens 1 e 2. Fotogramas de *The Quiet Man*, onde é possível denotar o cuidado teatral, quase pictórico, e barroco das imagens. Fonte: Ford, John (1952). *The quiet man* [1:44:50, 1:46:30].

(John Ford, 1935) e *The plough and the stars* / *A primeira batalha* (John Ford, 1937). Não esquecer, ainda, que Ford «deixou tudo, incluindo a mulher, para ir para a Irlanda debater-se por uma causa que sempre teve como sua» (Fonseca, 1997: 114): ofereceu apoio moral e financeiro ao IRA em desfavor dos *Black and Tans*. À luz destes dados, fica claro que John Ford — de ascendência irlandesa — conhecia bem a realidade desta nação. Ainda assim, e não obstante esse conhecimento, Ford privilegiou, uma vez mais, a criação de mitos. Com efeito, na época, apesar do bom acolhimento do filme — na crítica de especialidade desde os ingleses aos franceses⁴ (a quem o formalismo e trabalho de *mise-en-scène* muito terá fascinado [Ver *Imagens 1 e 2*]), normalmente de difícil consenso⁵ —, terá gerado alguma desavença entre os críticos irlandeses, pois alguns destes não conseguiram relacionar-se com o que estava representado na Irlanda do Ford (Gallagher, 1986: 408). Semelhante dissonância deve-se ao facto de essa ideia da Irlanda formulada por Ford — que, reiteramos, conhecia este país por sangue e por paixão — não ser (nem querer ser, arriscamo-nos a afirmar) uma representação fiel ao local. É, antes, uma visão nostálgica (Pina, [1980]: 97) de uma Irlanda mítica, fortemente marcada pelas raízes do autor, porque, nos anos 50, Ford é um homem «entristecido pela guerra, pela vida moderna» (*Ibidem*), sentimento a que dá continuidade no filme imediatamente posterior a *The quiet man*: o *The sun shines bright* / *O sol nasce para todos* (John Ford, 1953), que é, desta feita, uma visão saudosa do *Old South*.

Paraisos perdidos: «*Innisfree? This way!*»

Em *The quiet man* Ford intenta criar uma narrativa inspirada pelo mito através da conceção de um cenário paradisíaco associado à aldeia de Innisfree. É a paisagem da natureza que desempenha um papel primordial na construção deste lugar como o de uma utopia aos olhos do protagonista do filme, Sean Thornton. Innisfree é entendida enquanto um paraíso perdido, como nos é deixado entrever pela paisagem. Outrossim, a própria nomeação de “Innisfree” àquele espaço parece contribuir para o instigar de uma atmosfera encantatória, se tivermos em consideração as suas possíveis origens etimológicas: *innis*, no gaélico irlandês, corresponde a uma pluralidade de significados, entre os quais *prado*; *free*, de raiz anglo-saxónica, designa, entre outros, o termo *livre*. O fascínio por essa palavra, ademais dos domínios linguísticos, justificar-se-á se atendermos igualmente ao uso deste vocábulo nos versos de um poema de Yeats, *The lake of Innisfree* (1890)⁶.

Nas primeiras cenas do filme estabelece-se a separação de Innisfree relativamente ao mundo real e moderno, com a chegada de Sean à estação de Comboio de Castletown⁷. Sean chega, por via férrea, ao cais de Castletown — com um atraso de três horas que, sabemos-lo mais tarde, é habitual: o tempo, nesta Irlanda mítica, é outro — mas não ainda a Innisfree: para alcançar Innisfree, Sean terá de andar a pé entre seis a oito milhas e ninguém na estação parece saber muito bem o caminho nem a melhor trajetória. É uma personagem nitidamente distinta das demais — impecavelmente vestida, pequenina (quase gnómica), interpretada por Barry Fitzgerald —, de aparição súbita e sem solicitação prévia, que leva Sean numa carrocinha a Innisfree, «através dos verdes prados, numa (...) mágica impressão da terra da Irlanda» (Pina, [1980]: 132). Barry surge, nesta cena, como se fora um mediador entre dois mundos e Castletown mostra-se como o último reduto da contemporaneidade. Os elementos que convergem e proporcionam um ambiente onde «poderá operar todos os milagres, sobretudo (...) o da paz interior» (Pina, [1980]: 132) serão, como adiante argumentaremos, reiterados na chegada a Innisfree.



Imagens 3, 4 e 5. Fotogramas de *The Quiet Man*, na chegada de Sean à aldeia de Innisfree. Destacam-se, respetivamente, aspetos de isolamento (através da ponte), de história (artefactos “célticos”) e bucolismo. Fonte: Ford, John (1952). *The quiet man* [00:05:36, 00:07:56, 00:09:26].

Innisfree é representada como uma paisagem marcada por uma «imagética pastoril» (Fajon, 2009: 142), que, ao longo das representações textuais e da história da arte, têm surgido ligadas a uma certa inocência e simplicidade utópica (*Ibidem*, 143). Innisfree surge rodeada por limites de água, rios e riachos, como uma ilha dentro de uma ilha, acessível somente por pontes antigas [Ver *Imagem 3*]. Existe, pois, uma maneira de representar o lugar que reforça a ideia de um certo isolamento. A aldeia é pontuada por cruces celtas, encostas com animais, chalés, castelos históricos e, *au hasard*, pela aparição de uma pastora ruiva e descalça (Maureen O’Hara na pele de Mary-Kate) que contribui para a remissão de um lado idílico e bucólico, qual cartão de visita para uma Irlanda rural [Ver *Imagens 3-5*]. De facto, o filme ter-se-á tornado num «folheto turístico» sobre a Irlanda (Campbell, 1988: 113).

Importa também notar que essa vertente de “bilhete-postal” não se confina à paisagem, sendo visíveis estereótipos ao nível das personagens — dos padres, por exemplo —, do ambiente machista e católico, do nacionalismo, das referências ao IRA, das lutas e bebedeiras, do sentimento anti-inglês e até em elementos simples da *mise-en-scène* como a distribuição copiosa de batatas nas refeições e de cervejas pretas nos bares.

Tais elementos induzem a uma caracterização que pretende ser *bigger than life* — destruindo o real para, «de modo poético e evocador, o tornar mais genuíno, mais intenso» (Pina, [1980]: 132) — e que remontará a uma matriz literária e teatral que criou escola a partir de J. M. Synge e sobretudo com a peça *The playboy of the western world* (1907)⁸ (Melo, 2007: 43). Com exacerbação, Ford recupera alguns dos hábitos visíveis no teatro de Synge, nomeadamente os costumes da gente “real”, daqueles que frequentavam as *public houses* (pubs). Como tão bem sumariou Silva Melo, um mundo de

«Mulheres ruivas indomáveis (...), homens aldrabões e simpáticos, raparigas curiosas, padres musculados, bebedeiras e cavalgadas, truculência e pêlo na venta: esta vontade de ficção que vemos em Synge e (...) em Ford é o próprio amor nacional a uma realidade maior que a real» (Melo, 2007: 43). [sublinhado nosso]

Repare-se, igualmente, como Ford realiza este filme através de imagens francamente teatrais [Ver *Imagens 1 e 2*] e recorrendo a vários atores criados no Abbey Theatre, onde Synge havia trabalhado anos antes. É o caso de Maureen O’Hara e de Barry Fitzgerald (Pina, [1980]: 43).

Para além da influência de Synge, apontada por Silva Melo, Bénard da Costa considera que esta história — a de um homem que tem um segredo que não pode ser revelado — é um tema constante dos Ciclos Celtas, se atendermos ao *Amadis de Gaula* e às personagens Lohengrin e Percival (Costa, 1997: 197) na lenda arturiana. Dir-se-ia, assim, que estes são alguns dos espectros literários imbuídos na narrativa de *O homem tranquilo*⁹.

No plano geral da filmografia do autor, consideramos que *O homem tranquilo*, embora não se enquadrando no género mais afamado do realizador (o *western*), reporta-se pleno de alusões ao universo fordiano nos seus dispositivos habituais narrativos e cinematográficos. Não será, pois, despropositado citar António Lopes Ribeiro que, não obstante saber que este filme é bem distante de um *western*, afirmou que é contado como um (António L.opes Ribeiro *apud* Pina, [1980]: 133).

Arqueologia da memória e do cinema: os filmes de José Luis Guerín

A obra de José Luis Guerín exige, para este estudo, um enquadramento demorado, que nos permita perceber o interesse deste cineasta pela memória e história do cinema, reflexões que lhe são familiares e a que regressa recorrentemente. Essa homenagem à arte cinematográfica é visível, ao longo do seu percurso, em obras em que se apropria de imagens de filmes preexistentes e do cruzamento desses artefactos com a sua própria visão criativa (possibilitada pelas filmagens por ele rodadas e pela montagem). Assim, a partir de objetos fílmicos, Guerín recria, muitas das vezes, o que existe fora da cena, a história detrás daqueles que participaram nos filmes selecionados e nos lugares filmados. O filme *Innisfree*, que analisaremos adiante, inscreve-se nesta categoria; e o realizador voltará a cortejar estas questões



Imagem 6. Fotograma de uma sequência filmada por Guerín a imitar as técnicas do cinema primitivo. Fonte: Guerín, José Luis (1997). *Tren de sombras* [00:47:42].



Imagem 7. Fotograma de uma sequência filmada por Guerín em *Tren de sombras*. Fonte: Guerín, José Luis (1997). *Tren de sombras* [01:00:11].

em *Tren de sombras / Comboio de sombras* (1997). Nesta longa-metragem evoca a infância do cinema ao reconstruir pequenos filmes amadores, da ordem do familiar, de um senhor abastado, ambientados na Normandia dos anos 20/30. Guerín joga com as imagens filmadas por ele de forma a que estas aparentem ser *primitivas*, documentais, e associa-as às imagens fílmicas assumidamente fictícias por ele rodadas, misturando, assim, o que seria uma fonte documental (uma vez que reflete uma época, um certo estrato social e um momento particular da história do cinema — ainda que *falsa*) [Ver Imagem 6] com a diegese do filme [Ver Imagem 7]. Esse diálogo é visível ao nível da montagem de imagens, em particular na criação de um campo (correspondente às imagens “primitivas”) e de um contra-campo diegético. Um dispositivo similar foi utilizado, como veremos, em *Innisfree*.

A memória assume-se como uma linha de reflexão fundamental nos filmes de José Luis Guerín, que a evoca de forma a prestar homenagem à história do cinema e aos seus intervenientes (*vd. Innisfree*). Todavia, o cinema de Guerín não se confina a estes atos de paixão cinéfila: o realizador explora, igualmente, os meandros e limiares mnemónicos fora do espectro da cinefilia. Inscrevem-se nesses interstícios os filmes *Dans la ville de Sylvia* (2007) e *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2007), onde o protagonista revisita a cidade de Estrasburgo em busca de uma rapariga que conheceu há 22 naquela cidade, apenas com referenciais fotográficos e pequenos

objetos — quais *souvenirs* de sutura (Guillaume, 2003: 74) —, que avivam nele a memória dessa experiência. Esta *memorabilia* pessoal tem, como nos demonstrou Guillaume, impacto na forma de nos relacionarmos com as pessoas e os lugares. Também nestes dois filmes a cidade de Estrasburgo pode ser entendida, à semelhança de *Innisfree*, como *um lugar sem lugar*, na medida em que é um espaço feito do cruzamento entre memórias, sonhos e afetos. Reflitamos, por momentos, na célebre frase atribuída a Simone Weil de que «a nossa vida real é, em mais de três quartos, composta de imaginação e de ficção» (Melo, 2007: [13]) para compreender essa *assemblage* permanente entre o real e a ficção, o passado e o presente nos filmes de Guerín.

INNISFREE: O LUGAR DO REAL E DO IMAGINÁRIO

— *Innisfree* vista por John Ford e José Luis Guerín

Guerín procura em *Innisfree* as paisagens idílicas de *The quiet man*, reproduzindo algumas das suas ambiências mais emblemáticas. Este exercício permite o desvelar da transitoriedade do tempo sobre os lugares e que o cinema, quiçá melhor do que qualquer outro *medium*, tem capacidade de dar a ver. Aliada a esta premissa, foi também desiderato de Guerín conhecer as pessoas que vivem (ou viveram) naquele enquadramento, aceder ao que faziam e de que falavam. Para obter respostas, Guerín esteve alguns dias, no outubro de 1988, a ouvir os habitantes da aldeia de Cong, incluindo aqueles que à data da rodagem de *The quiet man* eram jovens, mas sem desprezar as gerações mais novas nascidas sob o signo do filme.

Assim, apesar desta longa-metragem ter aspetos documentais — ao usar imagens fílmicas preexistentes e ao entrar no quotidiano de um grupo comunitário específico, tendo como intuito em alguns momentos restituir as aparências da realidade (Aumont, Marie, 2009: 79) —, o filme é direcionado para nos mostrar uma narrativa que dialoga — ora abeirando-se, ora apartando-se — com *The quiet man*.



Imagem 8. Estação de Castletown em *The Quiet Man*.
Fonte: Ford, John (1952). *The quiet man* [00:01:37].



Imagem 9. Estação de Castletown em *Innisfree*. Fonte:
Guerín, José Luis (1990). *Innisfree* [00:03:11]

Essas aproximações e afastamentos permitem a exposição dos espaços filmados para *The quiet man* com um desfasamento de cerca de 36 anos. Na maioria das cenas, Guerín apela exclusivamente à memória cinéfila do espectador, uma vez que não oferece contraposições, lado a lado, das imagens fílmicas preexistentes; mostra apenas as suas imagens rodadas nesse ano de 1988. Em suma, ele exige do espectador o conhecimento e as reminiscências do filme: veja-se, a título exemplificativo, a sequência inicial ambientada no cais de comboios de Castletown [Ver Imagem 8], em que Guerín coloca a faixa sonora (voz *off* e diálogos) de *O homem tranquilo* nas imagens que realizou para *Innisfree*. Se o som nos remete, de imediato, para a chegada alvoroçada de John Wayne a Castletown, a imagem de Guerín devolve-nos um cenário bem distinto: uma estação de comboios devoluta e imperturbável, na qual apenas se pode entrever leves resquícios esverdeados nas colunas, cor que outrora havia coberto estes sustentáculos da gare no *The quiet man* [Ver Imagem 9]. Situação similar — porque acusadora dos sinais do tempo — ocorre na sequência de uma passagem de um camião sobre uma ponte [Ver Imagem 11], que é uma clara substituição da carroça que víamos no filme de Ford [Ver Imagem 10]. A paisagem e a ponte, essas, mantêm-se estranhamente familiares quando observadas lado a lado.

As recordações, reza o aforismo de Weil, podem ser imprecisas. Guerín parece anuir nessa linha de pensamento: algumas das suas “revisitações” podem constituir



Imagem 10. Ponte sobre o rio em *The Quiet Man*. Fonte: Ford, John (1952). *The quiet man* [00:05:36].



Imagem 11. Ponte sobre o rio em *Innisfree*. Fonte: Guerín, José Luis (1990). *Innisfree* [00:34:28].

enganos para o espectador mais desavisado. Atente-se à imagem de uma igreja devoluta [Ver Imagem 13] que revela parencas, sob o ponto de vista arquitetónico, com uma outra que aparecera em *The quiet man* [Ver Imagem 12]. Um olhar atento denotará que não se trata do mesmo edifício e que aquele lugar nunca fora filmado por Ford (a igreja de *The quiet man* terá sido, muito provavelmente, gravada em estúdio), embora Guerín nos tenha sugerido e incitado, a partir da similaridade de aspetos formais, a recordar o cenário fordiano.

O realizador parece ainda querer dar continuidade a certos movimentos da narrativa do filme preexistente. Esse exercício é visível através da introdução de duas sequências principais: a) no momento em que John Wayne se desfaz do seu chapéu, atirando-o para o ar [Ver Imagens 14 e 15]; e b) quando Maureen O'Hara despe a sua meia-calça para atravessar um riacho [Ver Imagens 17 e 18]. Guerín incorpora estas duas cenas (retiradas de *The quiet man*) em *Innisfree* e acrescenta-lhes, no primeiro caso, o sítio onde o chapéu poderia ter caído [Ver Imagem 16] e, no segundo caso, o lugar onde as peças de roupa interior teriam ficado abandonadas [Ver Imagem 19] — e que o filme de Ford elide —, como se estas pudessem ficar intocadas pelo tempo. É somente no cinema que essa barreira temporal é passível de ser transposta, aniquilada, graças ao processo de montagem e *assemblage* que nos induz a admitir um registo contínuo entre as imagens originais de Ford e as de Guerín. Em suma, Guerín ade às filmagens de Ford um olhar sobre o que estaria, no

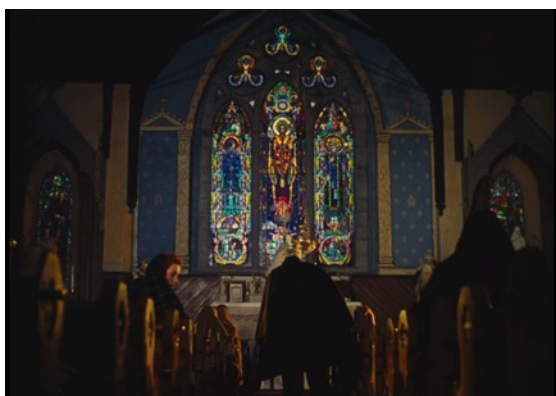


Imagem 12. Interior de igreja em *The Quiet Man*. Fotograma. Fonte: Ford, John (1952). *The quiet man* [00:12:13].



Imagem 13. Interior de uma igreja devoluta. Fotograma. Fonte: Guerin, José Luis (1990). *Innisfree* [00:07:14].

filme deste, elidido, fora-de-campo¹⁰, isto é, um espaço não visível originalmente e que só existe em relação com o campo [Ver *Imagens 14-19*] (Gardies, 2015: 38). O recurso ao *raccord* na montagem dos planos assegura a continuidade das cenas.

— Aspetos do real em *Innisfree*

As fronteiras entre o documental e a ficção são sobremaneira debatidas na história do cinema, à semelhança do que ocorre na fotografia. Estes limites nunca poderão ser entendidos como lineares nem estanques, uma vez que a imagem captada tende a revelar alguma relação direta com a realidade, ainda que o objeto filmado não seja necessariamente uma transposição da realidade e/ou da verdade. Cabe, pois, a quem manipula a máquina (de filmar, de fotografar) utilizá-la de forma a demonstrar algo pessoal ou direcionado da realidade (Gardies, 2015: 178). Bem assim, às imagens de arquivo “documentais” podem ser adicionadas montagens sugestivas, voz *off* ou novas imagens que alteram ou direcionam claramente a nossa maneira de interpretar o filme (*Ibidem*: 136). Este recurso é, como vimos, amplamente utilizado por Guerin, o que nos impedirá de designar *Innisfree* como um filme estritamente “documental”¹¹. Todavia, a película apresenta um enunciado plural ou, na feliz expressão de Odin, «polifónico» (Odin, 2012: 19), sem nomeação de atores¹² e, em parte, baseado na observação (aparentemente isenta) do realizador.



Imagens 14, 15 e 16. Sequência de *The Quiet Man*, integrada no filme *Innisfree* (em cima, ao centro); Contracampo da sequência da Imagem 16 (em baixo). Fonte: Guerín, José Luis (1990). *Innisfree* [01:35:08, 01:35:11, 01:35:13].



Imagens 17, 18 e 19. Sequência de *The Quiet Man*, integrada no filme *Innisfree* (em cima, ao centro); Contracampo da sequência da Imagem 19 (em baixo). Fonte: Guerin, José Luis (1990). *Innisfree* [00:34:24, 00:34:27, 01:37:08].

Se atendermos às propostas de categorização de Odin relativamente ao filme documental, estaremos perante uma longa-metragem híbrida, *i.e.*, «na interseção entre dois (ou mais) conjuntos cinematográficos, filmes que entrelaçam duas (ou mais) instruções de leitura» (Odin, 2012: 27).

Não será, assim, vantajoso para a análise deste filme ignorar os aspetos “documentarizantes” que a película também incorpora. Com efeito, Guerín pretende conhecer Innisfree — ou, mais precisamente, Cong — sob um ponto de vista afetivo e mnemónico (e, portanto, também imaginado), sem negligenciar os aspetos da realidade (despojados de cenários, aceitando a fugacidade dos espaços) que encontra no final dos anos 80. Nesse sentido, o realizador não raras vezes impugna as imagens de *The quiet man* com uma realidade crua, na medida em que muito se distancia da ideia de paraíso criada por Ford. As raparigas pastoras nas encostas são permutadas pelo labor agrícola [Ver *Imagem 21*] e marítimo daquela região [Ver *Imagem 20*], trabalhos que se desenrolam em frente da câmara sem aparente intervenção. Todavia, é mister atender a que mesmo na exposição daquilo que aparentemente é vero, existem momentos evidentes de um trabalho de composição e *mise-en-scène* expressivo nos planos, como na imagem de dois agricultores [Ver *Imagem 22*] evocativa do *American Gothic* (1930) de Grant Wood.

A memória de Innisfree em Cong

O papel da memória do filme *O homem tranquilo*, mais nesta comunidade do que nos cinéfilos, foi um dos objetos de exploração de Guerín na realização do filme. Essa preocupação transparece através da montagem, que é organizada como elo entre os testemunhos orais, imagens de *The quiet man* e a própria história local da região contada pelos moradores. Cruzam-se, desta forma, os depoimentos da história ficcional de Maureen O’Hara e John Wayne com os da história real ligada à memória daquela região: manifesta-se uma mescla entre a memória coletiva da comunidade que é posta, no filme, quase em pé de igualdade aos meses de rotação de *The quiet man*.



Imagens 20, 21 e 22. Trabalhos em Cong (em cima, ao centro); Agricultores (em baixo). Fonte: Guerín, José Luis (1990). *Innisfree* [00:24:50, 00:26:41, 00:45:05].

À luz deste ponto de vista, o espectador não estranhará que em muitas das casas onde Guerín se intrusa existam fotografias emolduradas desses momentos, tidos como preciosos para as gentes de Cong. Referimo-nos a imagens captadas com os protagonistas [Ver *Imagem 25*], fotografias de cena [Ver *Imagem 23*] e de rodagem [Ver *Imagem 24*], entre outras, que povoam os espaços íntimos de alguns daqueles moradores e das gerações que lhes sucederam [Ver *Imagem 26*]. No nosso entender, não é despidendo considerar este processo de conservação imagética como signo da intensidade da relação dos habitantes de Cong com um momento específico do passado (vd. Guillaume, 1980: 71).

Innisfree acaba por enunciar, desta forma, o pendor identitário que se origina a partir de *The quiet man*, e que fica patente na *memorabilia* mostrada e nas histórias contadas pelos habitantes de Cong. Estes elementos manifestam bem os efeitos do filme na história e coesão da comunidade. O seu impacto foi tal que logrou, inclusivamente, suprir barreiras geracionais, como nos é revelado, em voz *off* e enquanto a câmara se detém em algumas fotografias de rodagem do filme de Ford, neste impressionante depoimento:

«The Quiet Man, which was just completed 3 or 4 months before I was born, is just a memory, an image that really has been handed down to me not just by my parents, but by the people of my neighbourhood (...) and to me is something that I will pass on to my own family in time to come.» [sublinhado nosso]

Testemunhos afins não constituem caso único. Várias são as histórias de cariz anedótico associadas ao filme de Ford e plenamente assumidas e transmitidas pelos habitantes de Cong. Como atesta um outro habitante da aldeia, *O homem tranquilo* teria levado à criação de pelo menos uma expressão que se tornou popular nas suas imediações, um dito intimamente ligado à narrativa do filme. “O cavalo é mais sensato do que eu” é a frase que remete para uma cena cómica em que Barry Fitzgerald perseguia, de carroça, Maureen O’Hara e John Wayne (que fugiam de bicicleta). O cavalo conduzido por Barry, ao passar pelo *pub* (um ponto de encontro social fundamental na narrativa de *The quiet man*, convidativo à bebida e à contenda), imobiliza-se subitamente à entrada deste, recusando-se a prosseguir

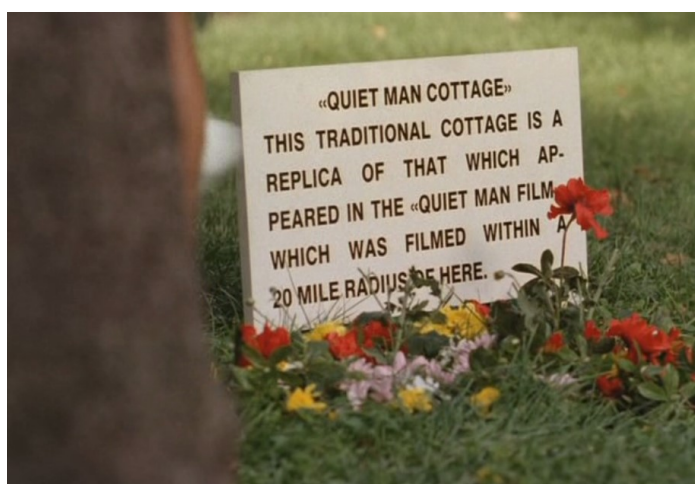


Imagens 23, 24, 25 e 26. Fotografia de cena de *The quiet man* (em cima); Fotografia de rodagem de *The quiet man* (ao centro, superior); Fotografia de rodagem de *The quiet man* (ao centro, inferior); Pormenor de fotografia alusiva a *The quiet man* em 2º plano (em baixo). Fonte: Guerín, José Luis (1990). *Innisfree* [00:57:44, 00:58:00, 00:58:32, 00:58:44].

marcha. A frase terá sido assimilada de tal forma na vida real que, nos anos 80 e 90, adquire uma aura e patine de tradição (ainda que inventada¹³).

A homenagem feita ao cinema de John Ford, assim como os sentimentos dos habitantes de Cong em relação ao *The quiet man*, ficam, como se tentou evidenciar, bem sublinhados no decorrer do filme. Contudo, Guerín imbui-nos, no seu percurso por *Innisfree*, de uma atmosfera agrídoce ao demonstrar o impacto que o cinema pode ter no respeitante à autenticidade do local. Se é certo que a localidade de Cong denunciava vários problemas havia já várias décadas, sob o ponto de vista do desemprego e das vagas migratórias — recorde-se como a comunidade irlandesa na América é expressiva nos Estados Unidos e, bem assim, que mesmo os pais de Ford partiram do County Mayo rumo a Portland (Maine) —, a verdade é que o sucesso de *The quiet Man* contribuiu para a amenização de algumas destas circunstâncias através de um turismo cinéfilo considerável, como nos vai mostrando Guerín através das inúmeras placas alusivas ao filme de Ford [Ver *Imagens* 27-29]¹⁴.

Alguns desses locais assinalados são particularmente explorados pela lente de Guerín. O realizador detém-se numa jovem rapariga vestida à maneira de Maureen O’Hara no seu traje mais emblemático [Ver *Imagem* 30], que vende *souvenirs* relativos ao filme e à cultura irlandesa num pequeno quiosque nas proximidades de uma casa que pretende evocar o chalé onde “viveram” Sean e Mary Kate. No interior da casa — que nunca existiu senão para o filme — são vários os aspetos decorativos que invocam aqueles que víamos no filme, mas quase todos com uma estrutura falsa (a “lareira” é postiça, ligada todas as manhãs por duas lâmpadas vermelhas para acolher os visitantes mais curiosos). Postiça é também a presença de John Wayne e de Maureen O’Hara, que se faz através de dois *standees* de cartão em tamanho real [Ver *Imagem* 31]. As réplicas, como víamos numa lápide captada por Guerín [Ver *Imagem* 29], passaram a ser frequentes na aldeia que Ford escolheu como a mais pitoresca e autêntica para impor a sua visão romântica da Irlanda.



Imagens 27, 28 e 29. Placas alusvas a *The quiet man*. Fonte: Guerin, José Luis (1990). *Innisfree* [00:34:33, 01:20:54, 01:03:39].



Imagem 30. Posto de venda de *souvenirs*. Fotograma. Fonte: Guerín, José Luis (1990). *Innisfree* [01:22:02].



Imagem 31. Posto de venda de *souvenirs*. Em 2º plano, a “casa” de Sean e Mary-Kate (*standees* dos mesmos à entrada). Fotograma. Fonte: Guerín, José Luis (1990). *Innisfree* [01:22:21].

Estes elementos expõem o aproveitamento do filme para fins turísticos, já que este funciona como chamariz para dois nichos específicos: um cinéfilo e outro nacionalista¹⁵. Nesse sentido, o impacto do *The quiet man* ultrapassou largamente as barreiras cinematográficas, culturais, identitárias, afetivas, para desaguar igualmente em parâmetros sociais e económicos de algum relevo.

Considerações finais

No nosso entender, os dois filmes analisados estabeleceram um bom ponto de partida para a reflexão de *lugares sem lugares*, mote desta edição da *Revelar*. Conforme tentamos demonstrar, a história de *The quiet man* assentou num local fora da geografia conhecida para evocar um espaço idílico e mitológico, características que John Ford já alimentara noutros filmes. Nesse espaço convergem paisagens habitualmente tidas como convidativas à tranquilidade e à contemplação e, nesse sentido, aproxima-se cabalmente do que pretendia Sean Thornton, esse homem tranquilo que foge do mundo moderno (Estados Unidos) e da confrontação incitada pela sua profissão de pugilista. A escolha da paisagem em articulação com os cenários e elementos postos em cena permitiu interpretações multidisciplinares do lugar (Rosário; Álvarez, 2017: 57). No caso em estudo, a paisagem de *The quiet man*

desempenhou claramente um ponto de vista psicológico (reforçado pelo título do filme) e alegórico.

Já Guerín, num claro ato de amor ao referido filme, vai indagar o espaço real onde a ficção do *The quiet man* ganhou vida. O realizador põe em confronto as imagens estereotipadas da Irlanda rural com aspetos mais próximos da realidade, ainda que se afaste, como vimos, de uma leitura estritamente documental e de um cinema-verdade. Todo este terreno entre o documental e a ficção é, pois, contencioso porque pleno de interstícios: Guerín incorpora o papel de mero observador, embora não nos possamos iludir de que os seus filmes não sejam direcionados para determinados discursos, possibilitados pela montagem e pela voz *off* dos habitantes que coloca a discursar. Outrossim, o filme intitula-se *Innisfree* e não Cong: a sua leitura só existe a partir da *Innisfree*, essa *Innisfree* mitológica que conheceu através de Ford.

Um dos aspetos mais prodigiosos e inventivos na obra cinematográfica de Guerín é assumir o cinema como um meio privilegiado, por um lado, para a assemblagem do real e da fantasia, e, por outro, para a exposição de camadas que registam a fugacidade dos lugares — permanentemente sujeitos a transformações no meio urbano, ao passar do tempo —, mas também da própria memória (pessoal e coletiva), como tão bem transparecem os filmes *Tren de sombras*, *Dans la ville de Sylvia*, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* e *Innisfree*.

Innisfree é, por isso, uma dupla elegia: aos habitantes de Cong, aqueles que assumem e perpetuam no seu discurso memórias da realização do filme, mas também a Ford (e, no limite, à cinefilia), ao universo do filme *per se*.

Por fim, não deixa de ser curioso notar como estas visões sobre um lugar fora do mapa, mais mitológico do que real, são de olhares estrangeiros: John Ford, *irish-american* dividido entre duas nações que admira, e Guerín, realizador originário da Catalunha (Espanha) que nos parece ser particularmente sensível a questões de criação e manutenção de um sentido e de sentimentos identitários — tantas vezes, sabemos-lo bem, justificados em mitografias.

NOTAS

- 1 O título elegido para este artigo parafraseia, não sem propósito e com alguma licença poética, o célebre filme *Falamos de Rio de Onor* (António Campos, 1974). O filme, tal como o livro de Jorge Dias – *Rio de Onor: comunitarismo agro-pastoril* (1953), ia ao encontro dos conceitos de Eric Wolf do corporativismo fechado. É uma anedota comum entre os antropólogos e sociólogos demonstrar que, aquando das visitas a Rio de Onor no século passado, os seus moradores passaram a apresentar-se aos visitantes com as definições de única aldeia comunitárias em Portugal investigadas por Jorge Dias, e que correspondia «a uma visão idealizada» (Sobral, 2007: 515), utópica, do autor. Como veremos, também na comunidade de Cong haverá uma assimilação de ideias e conceções, algumas das quais de forte raiz identitária, que originalmente não existiam, e passam a fazê-lo graças a uma obra cinematográfica.
- 2 Em *The quiet man*, Sean Thornton (John Wayne) regressa à sua terra natal (Innisfree) após uma temporada na América, para onde havia emigrado. O retorno a Innisfree esconde uma fuga a um passado que atormenta Sean: o homicídio involuntário de um homem em combate (boxe). Na Irlanda, Sean casa-se com Mary-Kate (Maureen O’Hara), embora o irmão desta se recuse a entregar-lhe o devido dote. Sean, indiferente ao dinheiro e cumprindo a jura de que jamais voltaria a bater num homem, é visto pela mulher e pelos habitantes de Innisfree como um covarde. Ao não ser capaz de reclamar o dote de Mary vê-se, assim, impedido de consumir o casamento com honradez. Esta história é, sumariamente, a de um homem 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» (Costa, 1997: 197).
- 3 Quase 40 anos após a estreia de *The quiet man*, Guerín parte em busca da terra que tanto fascinou Ford e onde este escolheu fazer o filme. Através da mescla de imagens de arquivo fílmico e dos próprios registos de Guerín, este realizador espanhol revisita as paisagens filmadas por Ford e dá voz aos testemunhos daqueles que privaram com o elenco, dos que cresceram com o filme, e do impacto que a película teve na vila de Cong.
- 4 *The quiet man*— «un des rares films qui mette tout le monde d’accord» (Lambert, 1952: 20) teve, aquando da estreia em França, críticas tão laudatórias como a seguinte: «The Quiet Man est (...) un film «international qui inaugure d’une conception neuve du cinema» (Doniol-Valcroze, 1952: 45). Por outro lado, John Ford capta a atenção de jovens críticos da *Sight & Sound*, em especial Lindsay Anderson e Gavin Lambert. Esta «admiração» dos críticos ingleses por Ford foi, nos anos 50 e 60, «permanente» (Costa, 1984: 11-33).
- 5 Importa, para esta colação, lembrar as palavras de Bénard da Costa sobre a falta de consenso entre as críticas inglesas e francesas: «Ler os “Cahiers” e o “Sight and Sound” nos anos 60 é ler o verso e o reverso duma mesma história. Qualquer ponto de vista semelhante, fortuita coincidência» (*Ibidem*).
- 6 «I will arise and go now, and go to Innisfree, / And a small cabin build there, of clay and wattles made: / Nine bean-rows will I have there, a hive for the honey-bee, / And live alone in the bee-loud glade. // And I shall have some peace there, for peace comes dropping slow, / Dropping from the veils of the morning to where the cricket sings; / There midnight’s all a glimmer, and noon a purple glow, / And evening full of the linnet’s wings. // I will arise and go now, for always night and day / I hear lake water lapping with low sounds by the shore; / While I stand on the roadway, or on the pavements grey, / I hear it in the deep heart’s core» (Yeats, 1996: 11). O poema — versado para o português por José Agostinho Baptista (Yeats, 1996: 12) — nunca é evocado no filme de Ford, é apenas lido no filme de Guerín.
- 7 Ao contrário de Innisfree, Castletown corresponde a um lugar real e a poucos quilómetros da vila de Cong.

- 8 Este texto, «que iniciou o teatro europeu do século XX» (Melo, 2019: 158), foi publicado, em Portugal, sob a chancela dos Artistas Unidos/Cotovia, sob o título de *O campeão do mundo ocidental* (2012).
- 9 Se excetuarmos o texto base em que *The quiet man* foi, em termos gerais, baseado e que revela pouca qualidade literária.
- 10 Se o campo é o que está *dentro* do quadro, o fora-de-campo corresponde aos elementos não visíveis, mas que estejam imaginariamente ligados ao campo. Guerin faz uma «conclusão imaginária» (Aumont; Marie, 2009: 113-114) a partir de elementos (chapéu e meias) previamente mostrados por Ford.
- 11 Entendemos, neste artigo, documentário como uma montagem cinematográfica em que as imagens são demonstradas como reais e reveladoras da verdade, exigindo, assim, uma certa menorização do gesto autoral.
- 12 As crianças, os jovens e os idosos do filme não são atores, embora alguns deles tenham passado por um processo de *casting*, que consistiu em tecer comentários sobre *The quiet man*, tocar instrumentos e interpretar cantigas típicas.
- 13 A expressão, embora remeta para os termos de Eric Hobsbawm, não deve ser entendida, neste caso, na sua significação mais ortodoxa e por este definida. Utilizamo-la, aqui, num sentido mais livre e amplo, embora parte da sua definição possa ser aplicada: referimo-nos a histórias orais de natureza simbólica que visam inculcar valores identitários, ao mesmo tempo que asseguram uma continuidade com o passado (Hobsbawm; Ranger, 1984: 9). A repetição é um fator-chave neste processo. O filme *The quiet man* presta-se, na sua narrativa, este fenómeno, tratando-se de um filme de «propaganda política» (Melo, 2007: 44).
- 14 Seria proveitoso apurar o estado desta localidade nos dias de hoje, algo que não foi possível para este trabalho.
- 15 Talvez nenhum outro filme seja tão aclamado pelos irlandeses como *The quiet man*, o clássico que no decorrer de gerações foi exibido na televisão, anualmente, no Dia de S. Patrício. É, pois, uma elegia à nação irlandesa e, apesar de ser uma comédia romântica, é também uma comédia política – ainda que reacionária (Melo, 2007: 44).

Referências

- Aumont, Jacques; Marie, Michel (2009). *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Campbell, Marilyn (1988). *The quiet man*. In FILMOTECA ESPAÑOLA (1988). *John Ford*. Madrid: Filmoteca Española.
- Costa, João Bénard (1997). *The Quiet Man / O homem tranquilo*. In Costa, Bénard da; Pina, Luís de; Ferreira, Manuel Cintra; Fonseca, M. S. *As folhas da Cinemateca: John Ford*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema.
- ____ (1984). *Fire over british cinema: esboço de cronologia comentada*. In CINEMATECA PORTUGUESA. *Cinema inglês: 1933-1983*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Doniol-Valcroze, Jacques (1952, novembro). *Paix et tradition*. *Cahiers du Cinéma* (17), 43-45.
- Fajon, Robert (2009). *Imagética pastorial (ou Bucólicas)*. In Riot-Sarcey, Michèle; Bouchet, Thomas; Picon, Antoine. *Dicionário das utopias*. Lisboa: Edições Texto&Grafia.
- Fonseca, M.S. (1997). *The plough and the stars / A primeira batalha*. In Costa, Bénard da;

- Pina, Luís de; Ferreira, Manuel Cintra; Fonseca, M. S. *As folhas da Cinemateca: John Ford*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema.
- Gallagher, Tag (1986). *John Ford: the man and his movies*. London: University of California Press.
- Gardies, René [org.] (2015). *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto&Grafia.
- Gavin, Lambert (1952, novembro). Lettre de Londres. *Cahiers du Cinéma* (17), 19-22.
- Guillaume, Marc (2003). *A política do património*. Lisboa: Campo das Letras.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (1984). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Manguel; Alberto; Guadalupi, Gianni (2013). *Dicionário de lugares imaginários*. Lisboa: Tinta da China.
- Melo, Jorge Silva (2019). *A mesa está posta*. Lisboa: Livros Cotovia.
- ___ (2007). *Século passado*. Lisboa: Cotovia.
- Odin, Roger (2012). Filme documentário, leitura documentarizante [Tradução de Samuel Paiva sobre texto originalmente publicado em 1984]. *Significação*. A. 39 (37), 10-30.
- Pina, Luís de [1980]. *John Ford*. Fundão: Editorial Vega.
- Rosário, Filipa; Álvarez, Iván Villarrea [ed.] (2017). A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço. *Aniki: revista portuguesa de imagem em movimento*, 4 (1), 55-63.
- Sobral, José Manuel (2007). O Outro aqui tão próximo: Jorge Dias e a redescoberta de Portugal pela antropologia portuguesa (anos 70-80 do século XX). *Revista de História das Ideias*, 28, 479-526.
- Yeats, W.B. (1996). *Uma antologia*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Filmografia

- Ford, John (1952). *The quiet man*. Estados Unidos da América: Argosy Pictures. Filme [129 minutos]: sonoro e colorido.
- Guerín, José Luis (1997). *Tren de sombras*. Espanha: Films 59, Grup Cinema Art. Filme [88 minutos]: preto e branco; sonoro e colorido.
- ___ (1990). *Innisfree*. Espanha: Virginia Films. Filme [110 minutos]: sonoro e colorido.