

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE EDUCAÇÃO CONTINUADA
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM CINEMA
FERNANDO MANTELLI

THE SEARCHERS – BUSCANDO JOHN FORD

Porto Alegre

2011

The Searchers – Buscando John Ford

Fernando Mantelli

Resumo: Análise do filme *The Searchers* (1956), dirigido por John Ford, e da marca autoral na obra em questão. Através de um mergulho nos recursos expressivos do filme, a análise tenta compreender porque tal obra é reverenciada por muitos e permanece atual até os dias de hoje. O objetivo dessa análise é explorar o filme em profundidade e tentar entender os mecanismos e efeitos que geraram tal fascínio. A metodologia utilizada tem como base a *politique des auteurs* e a Poética do cinema.

Palavras-chaves: *Politique des auteurs*. Poética do cinema. *Western*. Gênero. Música. Profundidade de campo. Fora de campo. Imagens emolduradas.

The Searchers – Buscando John Ford

O filme começa com um tema musical intenso, o logo da Warner surge sobre uma parede de tijolos, o nome de John Wayne enche a tela, em seguida, o título, *The Searchers*, em letras vermelhas. Este início dá um indício da violência que está por vir. A música finaliza quando o título vai a fade e inicia a canção *The Searchers*, de Stan Jones. A canção vai até o fim dos créditos – o nome de John Ford, tão grande quanto o de Wayne. A tela fica escura e aparece escrito: Texas 1868.

Sabemos então que estamos em um local e momento histórico no qual houve uma guerra encerrada há 3 anos – a Guerra da Secessão – e o Texas foi um dos derrotados. É também uma época em que os confrontos com as comunidades indígenas se acirram. Isso é uma informação relevante, pois o personagem principal, Ethan Edwards, interpretado por John Wayne, tem relação importante com tal guerra, como o filme mostra mais adiante.

O letreiro vai a fade, termina a canção e a tela fica inteiramente escura.

Uma porta se abre, e a silhueta da personagem de Martha, interpretada por Dorothy Jordan, matriarca da família Edwards, entra em quadro emoldurada pela parede escura. Ao fundo, vemos o *Monument Valley*. O vento sopra sobre ela que se move para frente, como que se tivesse avistado algo, dá uns passos e sai de dentro da casa indo até a varanda. A câmera faz um movimento de *travelling* e a acompanha, saindo da casa também e revelando o *Monument Valley* em sua imensidão, o deserto, o velho-oeste, o terreno inóspito que cerca aquele lar. Mas não é só o cenário que nos é revelado, vemos também um cavaleiro chegando em seu cavalo. Solitário, pequeno em meio a paisagem. É John Wayne quem vem lá, o nosso herói, que no filme não vai se mostrar tão herói assim.

Este é o início de *The Searchers* (1956), de John Ford. Na edição especial de aniversário de 50 anos do DVD do filme, diversos diretores de cinema norte-americanos, tais como John Millius, Martin Scorsese, Curtis Hanson e Peter Bogdanovich, comentam o filme, e o trabalho de Ford, e elevam *The Searchers* ao status de obra-prima do cinema.

Além desses, outros tantos diretores e críticos cinematográficos incensam este filme, por sua força, sua riqueza de sentidos, sua importância na história do cinema, sua atualidade.

Porque até hoje, 55 anos depois, este filme ainda é atual? O que faz com que ele tenha tal status de filme reverenciado? O objetivo desse artigo é justamente explorar em profundidade *The Searchers* e tentar entender os mecanismos e efeitos que geraram tal fascínio.

Referencial teórico

O nome de Ford começou a ganhar força como cineasta autoral justamente no período em que *The Searchers* foi filmado, muito em função da chamada *politique des auteurs*, ou política dos autores.

A *politique des auteurs* foi uma linha de pensamento crítico inaugurada nos anos de 1950, através de artigos publicados na revista francesa *Cahiers du Cinéma*, de autoria de jovens críticos – que mais adiante viriam a se tornar cineastas: François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, entre outros, grupo apelidado, por André Bazin, de Jovens Turcos.

A *politique* entendia que um cineasta era considerado autor quando sua obra apresentava, pelo menos, duas características: a evidência do envolvimento do diretor com todos os processos de produção e criação do filme; e uma temática pessoal, um estilo facilmente reconhecido através da escolha dos temas abordados. Enfim, que o cineasta autor seria aquele que expressa o que tem dentro dele, que se envolve em todas as fases de produção do seu filme, não sendo somente alguém que faz um trabalho sob encomenda.

Quando os Jovens Turcos publicaram seus primeiros textos, criticando o cinema francês comercial da época e enaltecendo o cinema americano, a ideia de “cinema de autor” foi instaurada. A *politique* tinha como premissa a análise da obra de cineastas considerados autores, a fim de provar que eles possuíam uma “assinatura”, uma marca estilística que revelava a sua personalidade - tais cineastas eram artistas que imprimiam em seus trabalhos sua visão do mundo.

Ao analisar os diretores e não os filmes, a *politique* não se mostra um método de análise fílmica, e sim, uma visão sistemática da autoria aplicada ao cinema. Portanto, para analisar *The Searchers*, faz-se necessário a aplicação de um método que permita verificar de que modo as marcas autorais, identificadas a partir da *politique*, se apresentam e funcionam dentro do filme.

A Poética do Filme, metodologia de análise fílmica desenvolvida por Wilson Gomes, baseia-se na Poética do filósofo grego Aristóteles para construir um método de entendimento de filmes que procura identificar os artifícios usados para produzir determinados efeitos, e analisar de que forma esses artifícios são organizados na intenção de produzir tais efeitos. Este método de análise aplicado ao cinema tem suas origens no tratado de Aristóteles, que sistematizou a composição da poesia lírica como um gênero específico e chamou de poeta aquele que possuísse a técnica da arte.

Por “poética”, portanto, deve-se entender os programas ou projetos de formação ou estruturação da obra de arte onde se inscrevem as intenções operativas dos produtores de obra de arte, da música à literatura, da arquitetura às artes plásticas [onde entende-se] a produção em sentido transitivo como o ato de estruturar e organizar as estratégias para solicitar um efeito poético desejado. (GOMES, 2004, p. 24)

Ao propor uma metodologia, Gomes aponta algumas das características a serem consideradas na Poética. A primeira delas é a de que a obra deve ser pensada em função de seu destino. Aristóteles entendia a destinação da obra como a realização dos seus efeitos. Esta deveria ser planejada a partir de efeitos previstos e organizados de acordo com seu gênero específico. Aristóteles acreditava que para cada gênero de representação existiam efeitos apropriados, e que a função do poeta era justamente produzir tais efeitos em função do apreciador modelo de determinado gênero

Gomes aponta um caminho de análise fílmica que entenda o filme como um conjunto de dispositivos e estratégias destinadas a produzir determinados efeitos sobre o espectador. A Poética do Filme seria, então, o método através do qual o analista pode identificar, separar e relacionar os efeitos produzidos na obra e compreender de que forma eles são postos no filme.

A Poética supõe que uma obra fílmica está composta de três dimensões: efeitos, estratégias e recursos. Cada um deles deve ser decomposto, a fim de tentar identificar os procedimentos internos de cada uma dessas dimensões para produzir a obra e seu efeito. Os meios ou recursos expressivos dizem respeito aos materiais visuais (escala de planos, fotografia, enquadramento, movimentos de câmera, luz, profundidade de campo), sonoros (trilha sonora e música), cênicos (direção de atores, cenários e figurinos, direção de arte) e narrativos (composição da história, argumento, trama) da obra fílmica. Cada filme trabalha a partir de um conjunto de estratégias que vão

compor o programa da obra.

Os dispositivos oferecidos para causar determinados efeitos no espectador são justo as marcas de autoria. A *politique* funciona como um modo de identificação dessas marcas dentro da obra de um diretor, a fim de selecionar e reunir elementos que, em conjunto, mostrem que tal obra é considerada autoral. Uma vez assumindo-se que um cineasta é autor, a aplicação da Poética do Filme sobre o conjunto de seus filmes trabalhará no sentido de classificar as marcas autorais presentes na obra.

Pelas limitações do seu formato, este artigo se deterá em analisar os elementos que julguei mais centrais para a apreciação da obra e para a identificação das marcas estilísticas do autor, não abrangendo, portanto, a totalidade das categorias enumeradas na metodologia proposta pela Poética do Filme.

A autoria em *The Searchers*

Ao longo de 140 filmes, realizados de 1917 a 1966, John Ford fez uma obra coesa mantendo-se em alto nível e com alta produtividade durante cinco décadas. Tão relevante quanto a qualidade de suas obras, é o traço autoral entre elas. A autoria de Ford impressiona pela força com que sua complexa visão de mundo é impressa em seus filmes, através de temas e abordagens distintas, mas que, após uma imersão em sua obra, se tornam praticamente indissociáveis.

Em 1956, após seis anos longe do *Monument Valley*, longe do *western*, gênero que o consagrou, John Ford retorna para realizar aquele que muitos consideram sua obra-prima, e, também, um de seus filmes mais sombrios e profundos: *The searchers*.

Mais do que profundo, *The Searchers* é seu trabalho mais filosófico. Isto porque, se em muitos de seus filmes Ford explora a dinâmica selvagem versus civilizado dentro de comunidade, em *The Searchers*, Ford transporta este conflito para dentro do homem, dentro de Ethan Edwards.

No filme, Ethan é um ex-soldado confederado em busca de sua sobrinha, Debbie, capturada por índios *Comanches* que massacraram sua família. Acompanhado por Martin, irmão adotivo de Debbie, eles seguem o rastro dos índios em uma busca obsessiva que dura cinco anos.

Já no início do filme, vemos a marca de Ford. Na apresentação dos personagens, há uma economia de planos. Em um plano aberto, a família se alinha na varanda e

observa a chegada de Ethan. Um primor em termos de composição, Ford preenche os espaços do quadro com as crianças que se aproximam curiosas. A profundidade de campo explorada de forma que o espectador possa escolher para onde olhar - o que se encaixaria no conceito de “plano democrático” cunhado por André Bazin. Segundo ele, essa democracia do olhar favoreceria a ambiguidade da realidade retratada, amplificando assim o seu grau de realismo.

Para André Bazin, em seu artigo *L'évolution Du langage cinématographique*, a filmagem com grande profundidade de campo, (...), produz um acréscimo de realismo, um mais-real, porque o espectador tem assim a liberdade de olhar qualquer porção da imagem.
(AUMONT, 1993, pg. 223)

Nas cenas iniciais, Ford usa a varanda como um símbolo que fica entre o deserto inóspito, a natureza violenta e o aconchego do lar. É o local que representa a tensão imanência-transcendência, um dos grandes temas do filme. Martin, interpretado por Jeffrey Hunter, no início da cena, está sentado aborrecido, como se, de repente, se desse conta que não pertence aquela família, ele foi adotado e a presença de Ethan o faz lembrar disso. Mais adiante, Ethan vai até a varanda, senta nas escadas e acarinha o cachorro enquanto seu irmão se fecha no quarto com Martha.

Iniciam-se os paralelismos entre Ethan e Martin. Quando Ethan se encontra só na varanda, começamos a perceber que eles tem algo em comum.

Logo em seguida, quando a patrulha chega à casa dos Edwards, há mais uma sequência interna, onde a encenação é levada a uma precisão incrível - dez atores em cena se movimentam dentro do quadro com grande harmonia. O plano geral é o principal plano da cena, os diálogos e a movimentação ocorrem em função deste plano que coloca o espectador como se estivesse diante de um palco italiano. Mais um momento de estilo bem à moda de Ford que retrata o ambiente familiar com leveza e intimidade. Ethan surge ao fundo, quando ele se aproxima da mesa, a câmera se move, aproximando-se dele. Só então, temos um corte.

Outro momento onde a direção de Ford mostra-se magistral é na cena em que Clayton, interpretado por Ward Bond, observa Martha, em uma outra peça, acariciando o sobretudo de Ethan. Ele faz de conta que não viu, olha para frente e se põe a pensar. Em seguida, Ethan surge atrás dele, mas ele não percebe, Martha se

aproxima de Ethan e eles se despedem com um beijo de Ethan na testa de Martha. É um momento que reforça o amor que existe entre os dois. Ethan sai, ela vai até a porta e o vê partir. É a despedida, pois, não sabemos ainda, Martha está prestes a ser massacrada pelos *Comanches*. O Reverendo termina de tomar seu café, sem ver a cena que se passa toda as suas costas, e vai embora, deixando Martha sozinha na soleira da porta.

Sobre essa cena, o cineasta Peter Bogdanovich faz o seguinte comentário, nos extras da edição do DVD de *The Searchers*: “É um típico momento de Ford, um homem parado, pensando sobre o que ele acabou de ver e um outro momento acontecendo. Isso é puro Ford. No seu melhor. Nem uma palavra dita.”

Na cena em que os índios cercam a casa dos Edwards, quando Aaron percebe que os coiotes que uivam, na verdade, são índios e que eles estão sendo cercados, ele volta para dentro de casa e começam, ele e Martha, a fechar portas e janelas. O clima de tensão é impressionante. Bogdanovich comenta o seguinte sobre esta cena: “Ford estabelece o terror que espreita lá fora. De um modo muito simples, ele deixa isso claro, no jeito como os adultos se comportam.”

No cemitério, Debbie está sentada diante da lápide de sua avó, abraçada a sua boneca. Então surge uma sombra assustadora que cobre sua figura. É Scar, o chefe *Comanche*, que está diante dela. Ele sopra uma corneta e a tela escurece.

Este encontro é mais apavorante do que possa aparentar, pois Debbie está frente a frente com o homem que vai sequestrá-la e precocemente transformá-la em sua mulher. É mais do que um índio encontrando uma garotinha, trata-se de violência sexual, pois Scar leva Debbie não para criá-la como sua filha e sim como amante.

Mas a violência naquele que é um dos filmes mais violentos produzidos por Hollywood está apenas começando. A sequência seguinte nos reserva um momento de extrema violência que John Ford conduz com maestria.

A música é tensa, Ethan e Moses passam à cavalo, quando chegam ao pé do morro, Ethan olha, a música some e então vemos o que ele vê, e a trilha trágica pontua sem medo: a casa dos Edwards em chamas.

Em meio a fumaça e aos escombros, Ethan grita por Martha. Então ele vê algo mais adiante. Ford usa, e ainda usaria mais ao longo do filme, o espaço fora de quadro. Ford explora todo o campo fílmico. Então, o que Ethan vê? É a dinâmica do fora de campo, que varia entre o que é visto e o que é sugerido. Ford mostra, mas também deixa o espectador imaginar.

Noël Burch estabelece a distinção entre dois espaços no filme: o espaço da tela, que se define por tudo aquilo que está dentro do quadro, e o espaço fora-da-tela, que, mais complexo que o primeiro, pode ter diversos desdobramentos. Para além dos limites dos quatro cantos da tela, há esse espaço sugerido pelo que aparece ou deixa de aparecer na tela, o espaço que se encontra atrás da câmera e tudo o que está atrás do cenário ou mesmo apenas na nossa imaginação.

A segunda maneira que o realizador tem para definir o espaço fora-da-tela é pelo olhar em *off* [...] Às vezes, a situação é tal, o olhar tão fixo, tão essencial que esta personagem fora-da-tela (e, conseqüentemente, o espaço imaginário em que ela se encontra) adquire tanta ou mais importância que a personagem no quadro e no espaço da tela.

(BURCH, 2006, p. 41)

Ao final da sequência, junto às lápides, no plano onde vemos apenas as pernas de Ethan e também o cachorrinho da família. Ethan apanha o cobertor e surge a boneca de Debbie. Ele apanha a boneca e percebe que ela foi sequestrada. Não há um close de Wayne, sequer vemos seu rosto, apenas suas pernas e mãos, mas é o suficiente. Ford é econômico e poético ao mesmo tempo.

A cena da morte de Lucy é outro exemplo. Em um determinado momento, Martin percebe que um grupo se desviou da trilha, Ethan segue esta trilha e diz para Martin e Johansen seguirem pela outra. Quando Ethan surge do outro lado, eles já o estão esperando. Ethan vem apressado, bastante perturbado, desce do cavalo, tira uma faca e começa a escavar a areia. Ele não fala a eles o que viu. Martin pergunta se ele perdeu seu casaco dos Confederados e Ethan responde: Talvez, mas não vou voltar para buscá-lo.

Nada é mostrado, apenas a reação de Wayne. Sabemos que algo ruim aconteceu, mas não há uma confirmação. Na próxima sequência vem tal confirmação e o horror fica transparente. A noite, Johansen chega eufórico e diz que viu Lucy. Ethan diz a ele que o que ele viu foi uma índia vestindo o vestido de Lucy, e conta que encontrou Lucy no cânion, a enrolou no seu casaco e a enterrou. Johansen quer saber se ela foi violentada, ao que Ethan responde: O que quer que eu faça? Desenhe? Soletre? Nunca mais me pergunte. Enquanto viver, não me pergunte mais.

A segunda morte, da segunda mulher da família é apresentada de forma não menos violenta que a primeira, mas também não menos sutil. Ninguém vê, apenas Ethan, e para o espectador é o bastante.

No encontro de Ethan e Martin com Scar, dentro da tenda, acontece mais uma cena de incrível poder dramático que Ford filma com maestria, outra vez usando do recurso extra quadro.

É o momento, depois de cinco anos, em que eles reencontram Debbie. Há um choque com a mudança da personagem, Debbie, até então uma criança no imaginário de todos, agora está personificada em Natalie Wood. É uma mudança de aparência semelhante a que acontece no início do filme, quando Ethan, cinco anos ausente em função da guerra, confunde Debbie com Lucy.

Sentados frente a frente, o negociador fala que os filhos de Scar estão mortos e que suas esposas estão sentadas no fundo da oca – há quatro mulheres lá, duas de costas. Scar diz que teve dois filhos mortos por homens brancos e que para cada um deles, ele tira vários escalpos. Então dá uma ordem em *Comanche*. Uma das mulheres que está de costas levanta-se e apanha uma lança na qual estão amarrados vários escalpos. Ela para ao lado de Ethan e Martin mas, pelo enquadramento, não vemos seu rosto. Ela estende a lança em frente a eles. Então eles olham simultaneamente para ela. Martin se perturba, mas Ethan o contem. É Debbie quem está ali, diante deles, após cinco longos anos de procura.

A seguir, um momento extremamente emotivo: Ethan e Martin estão acampados, os negociadores vão embora e, em plano sequência, vemos que, enquanto eles conversam, Debbie surge ao fundo, descendo uma duna. Um grande momento narrativo aproveitando profundidade de campo e enquadramento aberto, mais uma vez Ford trabalha com duas ações simultâneas no quadro, uma em primeiro plano, outra ao fundo. Quando ela chega, começa a falar em *Comanche* com Martin, avisando para eles partirem. Neste momento, Ford vai para o plano e contra-plano, acentuando a dramaticidade pela atuação dos atores e o texto, brilhante do ponto de vista do sentimentalismo, pois Martin pergunta insistentemente se ela não lembra dele, seu irmão, de como ele a deixava cavalgar em seu cavalo. Depois de certa indecisão ela diz, em inglês: Eu me lembro. Sempre. Primeiro rezei por você, “venha me buscar, me leve pra casa”. Você não veio.

O momento que antecede ao ataque, no final, é faroeste puro. Ford antecipa um recurso que Sergio Leone radicalizaria uma década mais tarde: vemos Ethan de

costas, o *Monument Valley* ao fundo e, lá embaixo, o acampamento *Comanche*. Corta para um close de Ethan, ele assovia, um close um pouco mais afastado do Reverendo e, então, um plano geral de longe, enfatizando a grandeza do lugar. Os homens se deslocam ali dentro e, ao fundo, o acampamento. Um plano belíssimo em suas cores e composição e, ao mesmo tempo, super informativo quanto a geografia de toda a ação. Mais um plano poderoso de Ford, desta vez com um sentido diverso, mas igualmente impactante.

Levando-se em consideração que o filme foi filmado em *Vistavision*, processo que foi extinto mas que, segundo as palavras do cineasta Martin Scorsese, nos extras do DVD de *The Searchers*, “foi o maior formato que já existiu no cinema”, o impacto narrativo e estético desta cena certamente foi ampliado para as platéias que assistiram na época, no formato original.

No desfecho da cena do ataque, Ethan entra a cavalo na cabana e vê Scar morto. Ele puxa a faca e arranca o escalpo do índio. Ethan sai da cabana com seu cavalo, escalpo na mão, e dá de frente com Debbie. Ela foge apavorada. Martin imagina que Ethan vai matá-la, ela pensa isso também, por isso foge. Ethan a encurrala diante de uma caverna.

E aqui vem mais um momento de extrema emoção do filme. Talvez o maior de todos, pelo seu poder catalisador. Ethan chega junto a ela, a levanta pelos braços, como fez na primeira cena, levantando como quem levanta uma criança.



Fotograma 2: *The Searchers*

Ele olha para ela e diz: “Vamos para casa, Debbie.” E então, ela o abraça. Este é um momento único, toda a procura obsessiva de cinco anos, toda a tensão, toda a violência, toda a dor, tudo se resume naquele ato, naquele plano, naquela fala.



Fotograma 3: *The Searchers*

Ethan, o assassino, finalmente sente o calor da família; a humanidade sobrepõe-se ao ódio e a destruição. Ao tocar em Debbie, ele se sente um ser humano e não uma abstração do seu racismo.

(EYMAN, 2005, pg.154)

Mas Ford não para por aí. Ele guarda para o epílogo mais uma última e grande emoção. A cena do desfecho, quando Ethan, Debbie e Martin chegam na casa dos Johansen é um resumo poético do filme, como veremos mais adiante.

Trabalhando com absoluto domínio da forma, John Ford demonstra em *The Searchers* todo seu talento como diretor, através das nuances, do lirismo e de uma simetria estética que tornam evidente sua autoria sobre a obra.

As Imagens Emolduradas

Em *The Searchers* existem diversos momentos em que Ford usa uma moldura para enquadrar. Não é a toa que estas imagens estão entre as mais importantes e poderosas do filme.

As portas e aberturas são motivos visuais recorrentes na obra de Ford aparecendo em filmes como *Drums along the Mohawk*, *Three Godfathers*, *Desperate Trails*, entre outros.

Para se fazer parte da família ou da comunidade, o personagem central tem de estar dentro da porta ou vedação. Muitas vezes ele parte no final. Existe às vezes uma doce tristeza, uma vez que passando a vedação é a possibilidade de transcendência. (EYMAN, 2005 pg.17)

Em *The Searchers*, Ford utiliza do recurso de emoldurar através das portas em diversos momentos, chegando a chamar a atenção ao longo do filme.

De fato a moldura aparece mais ou menos como uma abertura que dá acesso ao mundo imaginário, à diegese figurada pela imagem. Reconhece-se a célebre metáfora da moldura como “janela aberta para o mundo.” (AUMONT, 1993, pg. 147)

No caso de *The Searchers*, “porta aberta para o mundo”, como veremos a seguir.

O primeiro plano emoldurado do filme é sua cena inicial.

A tela está escura. Uma porta se abre e a silhueta da personagem de Martha entra em quadro emoldurada pela parede escura.

É interessante ressaltar que o filme começa com esta moldura, estamos nós, os espectadores, dentro desta sala escura (o cinema?), e então, uma porta se abre surgindo assim a imagem. Mas, apesar da escuridão total percebemos que é uma porta que abre, pois vemos os marcos, o vão e o movimento da porta se movendo lateralmente.

Ao fundo, surge o *Monument Valley*. A luz que está lá fora, estourada, não invade o ambiente, ou seja, dentro da casa tudo permanece escuro, o que torna mais marcante a figura da mulher silhuetada contra o fundo. A dureza da forma humana, negra, sem luz, contrasta com o fundo árido, claro.

O vento sopra sobre a mulher que se move para frente, como que se tivesse avistado algo, dá uns passos e sai de dentro da casa indo até a varanda.

A câmera faz um movimento de *travelling* e a acompanha, saindo da casa também. Ford sempre foi muito econômico em movimentos de câmera e em *The Searchers* também não vai ser diferente, porém, já no primeiro plano do filme há este *travelling*, seguido de uma panorâmica. Na verdade um movimento de câmera importante, pois saímos do ambiente de escuridão total indo para o claro, revelando o

Monument Valley em sua imensidão, o deserto, o velho-oeste, o terreno inóspito que cerca aquele lar.

Mas não é só o cenário que nos é revelado por esse plano inicial, vemos também um cavaleiro chegando em seu cavalo. Solitário, pequeno em meio a paisagem. É Ethan Edwards, personagem interpretado por John Wayne, quem vem lá, é o nosso herói.

Neste instante, a imagem introduz a ambiência e o herói. Essa ambiência engloba o herói, carregando a imagem de força orgânica entre figura e cenário.

Aqui, a qualidade principal da imagem é o sopro, a respiração. É ela que não só inspira o herói, mas também reúne as coisas em um todo da representação orgânica, contraindo-se e dilatando-se segundo as circunstâncias. Quando a cor se apossa desse mundo, é de acordo com uma gama cromática onde ela se propaga, e onde o saturado ressoa com o lavado.
(DELEUSE, 1983, pg. 167)

Ao sair da sala e chegar a varanda, a câmera abandona a escuridão e parte para mostrar o mundo em que a história vai se passar. A varanda funciona aqui como um local intermediário entre o lar e o deserto. Em outros momentos do filme, Ford explora este símbolo e aqui estamos nós (câmera) situados exatamente neste local, observando o mundo árido lá fora e a figura do cavaleiro que se aproxima.



Fotograma 4: *The Searchers*

Bem, o fotografia do filme utiliza da profundidade de campo o tempo todo, o que nos permite, neste plano, nos sentirmos próximos de Martha, vendo suas costas, e, ao mesmo tempo, observarmos o que ela observa, ou seja, Ethan se aproximando.

O olhar é o de um nascimento, o olhar inaugural, que sai de dentro do escuro absoluto e, através de uma passagem, vai de encontro ao mundo.

Note-se que o plano final do filme, que vai ser analisado posteriormente, faz um movimento contrário, com a porta se fechando.

Outro plano importante que utiliza do recurso formal da moldura é o momento em que Ethan descobre o corpo de Martha, que foi morta pelos índios, dentro de um galpão.

Ethan chega a cavalo e a casa dos Edwards está em chamas. Em meio a fumaça e aos escombros, ele grita por Martha. Então, ele vê algo mais adiante.

Ford usa mais uma vez o espaço fora de quadro. Então, o que Ethan vê? Ele vê o vestido de Martha, jogado no chão, coberto de sangue. Olha para dentro do galpão, há um corte lá para dentro e chegamos, enfim, ao plano em questão. Vemos Ethan emoldurado pela porta e silhuetado. Lá dentro, tudo é escuro, negro. Lá fora, a fumaça da destruição.



Fotograma 5: *The Searchers*

No exato instante do corte, Ethan solta o vestido no chão, caminha lentamente até o vão da porta, senta-se e baixa a cabeça, abalado. Não vemos sua expressão, pois está em silhueta, não vemos tampouco o que ele vê, mas o plano nos transmite tudo.

Há um momento, entre o olhar de Ethan, e sua reação, que está preenchido por tensão dramática, é o exemplo do que Deleuse chama de Imagem-afecção.

Imagem-afecção: o que ocupa o hiato entre uma ação e uma reação, o que absorve uma ação exterior e reage no interior.
(DELEUSE, 1983, pg. 241)



Fotograma 6: *The Searchers*

Pois o que vemos aqui é este hiato ser ocupado por uma ação interior. Uma ação interior tão poderosa que nem precisamos ver a expressão no rosto do ator para sentir o tormento que tomou conta dele naquele momento.



Fotograma 7: *The Searchers*

Trata-se de uma das tantas imagens poderosas de Ford, imagens carregadas de sentido e beleza, imagens de tensão e poder dramático.

A seguir, quando Ethan sai do galpão, extremamente abalado e bate em Martin para que ele não veja o que aconteceu lá dentro, temos então uma confirmação do momento de extrema violência. Algo de terrível aconteceu lá, tão terrível que não pode ser visto. O diretor John Millius, nos extras de *The Searchers*, dá sua opinião sobre a cena dizendo: “Para mim é uma das cenas mais violentas da história do cinema. Ford não mostra o que aconteceu, mas seja o que for, é terrível o bastante

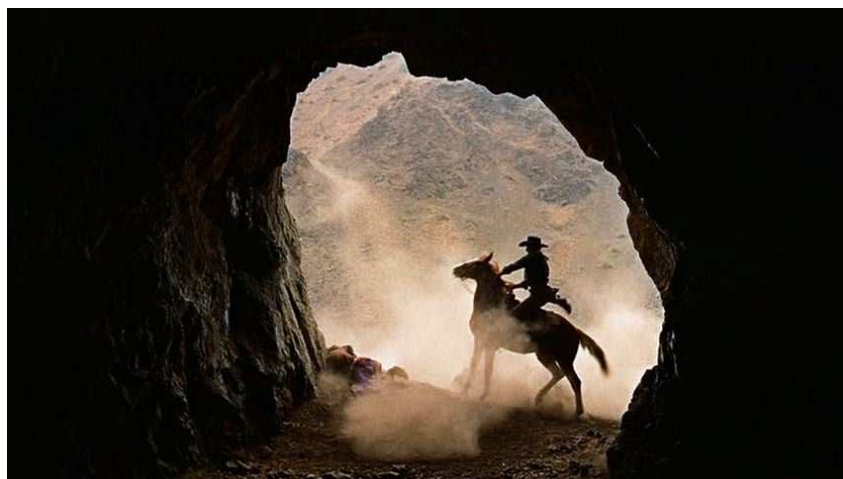
para deixar John Wayne perturbado. E se é forte o bastante para perturbar o Duke, eu é que não quero olhar o que há lá dentro.”

No plano emoldurado o que nós vemos é o exterior, mas a imagem violenta está no interior, imagem que só Ethan vê, forte demais para os espectadores. O extraquadro atinge aqui nesta imagem um poder narrativo e afetivo muito forte. De repente, o escuro que nos remetia ao útero já não é mais seguro, o exterior em destruição é um lugar melhor. A civilização foi violada, o selvagem não está mais só no ambiente inóspito, ele invadiu o lar e se transformou em horror.

O próximo plano emoldurado importante é o plano em que Ethan persegue e encurrala sua sobrinha Debbie. Neste plano, a câmera está dentro de uma gruta e assistimos à imagem como se estivéssemos no fundo desta caverna, observando à distância o que ocorre lá fora.

Este momento é o clímax da história e o plano em questão está estrategicamente colocado instantes antes do clímax propriamente dito. O que acontece neste instante é o seguinte: após a patrulha invadir a tribo e o chefe dos índios, Scar, ser morto, Ethan, num ato de selvageria, invade a cavalo a tenda de Scar e arranca seu escalpo. A seguir, ele vê Debbie e sai cavalgando atrás dela. Os índices da história indicam que ele vai atrás dela para matá-la, pois não admite que ela agora seja a esposa de um *Comanche*. Ela foge desesperada e ele vai atrás.

Então Ford corta para o plano em questão, onde vemos, de dentro da caverna, a moça descendo em desabalada carreira um monte e o cavaleiro atrás dela. Ela salta, levantando poeira e corre em direção à caverna. Ethan a intercepta colocando o cavalo a sua frente. Mais poeira é levantada, até que, na entrada da gruta, Debbie cai ao chão, Ethan desce do cavalo e chama o nome dela.



Fotograma 8: *The Searchers*

Aqui a caverna funciona com um símbolo parecido ao da casa, porém é um lar primitivo, selvagem, é o refúgio de Debbie que agora, segundo Ethan, não é mais branca, pois foi desposada por um índio. A analogia com o útero é mais óbvia e o mundo lá fora é mais inóspito ainda, pois a poeira toma conta de tudo.

O plano termina assim, há um corte para um plano onde só vemos a poeira e Martin surge em meio a está nuvem de poeira, gritando o nome de Ethan, temendo pela vida de Debbie.

A seguir, um novo plano em que Ethan pega Debbie nos braços, a levanta diante de si, a coloca no colo e diz: Vamos para casa, Debbie.

Ela o abraça e temos aí o clímax da história, ou seja, a busca de cinco anos chegou ao fim.

O plano emoldurado guarda este último momento de tensão, ao acompanharmos com distanciamento a cena, não sabemos da intenção real de Ethan, é o momento em que selvagem e civilizado se confundem, o refúgio, o lar, é na verdade uma gruta de pedra em meio ao deserto, Os personagens estão na linha da entrada, mas não entram. A ação acontece ali, naquele limite.

Enfim, chegamos ao plano final do filme. O plano que fecha um ciclo com o plano inicial fazendo um movimento contrário, ou seja, ao invés da câmera sair da casa, ela entra.

O plano é frontal. A câmera está dentro da casa, porém, ainda não vemos a moldura do umbral da porta. Ela enquadra o casal Johansen na varanda, de costas. Ao fundo, o deserto. Bem ao centro, entre o casal, Ethan se aproxima com Debbie no colo.



Fotograma 9: *The Searchers*

Ele vai até a beira da varanda, mas não pisa nela, e desce Debbie de seu colo, a colocando de pé na varanda. A senhora Johansen dá um abraço afetuoso, maternal nela e então o casal e Debbie começam a entrar na casa.

Neste momento, a câmera se move em um *travelling* e entra também na casa, deixando a moldura da porta aparecer, pois dentro da casa, assim como no início do filme, está tudo escuro, preto.

As principais metáforas como o lar uterino e a varanda como local de transição reaparecem aqui.



Fotograma 10: *The Searchers*

O casal e Debbie entram na casa e vemos apenas suas silhuetas.

Eles passam pela câmera e descortinam Ethan que está enquadrado bem ao centro, emoldurado pela porta. Neste instante, ele dá um passo e sobe na varanda.

Parece que vai entrar na casa, mas, ele percebe Martin e Laurie chegando atrás dele, então, vira-se e dá passagem ao casal que entra na casa e também passa da câmera.



Fotograma 11: *The Searchers*

Este é último momento que antecede a solidão de Ethan, pois os outros personagens abandonam o deserto em direção a escuridão estável.

Ethan para bem no centro, na varanda, a mão segurando o braço, ele hesita, olha bem lá para dentro da casa.



Fotograma 12: *The Searchers*

Então se vira, desce da varanda e sai caminhando em direção ao deserto.



Fotograma 13: *The Searchers*

O vento levanta a poeira e ele segue caminhando, sem olhar para trás.



Fotograma 14: *The Searchers*

A porta se fecha e tudo fica escuro.

A porta fecha-se, condenando Ethan Edwards a vagar entre o vento por toda a eternidade. Pouco mais pode ser acrescentado à tragédia do herói.
(EYMAN, 2005, pg.155)

O filme termina.

A organização do filme, a representação orgânica, não é um círculo, mas uma espiral em que a situação de chegada difere da situação de partida.
(DELEUSE, 1983, pg.168)

A música em *The Searchers*

John Ford utilizava a música de uma forma muito peculiar em sua obra. Era comum o uso de música diegética, com os personagens cantando, ou tocando.

Outro recurso narrativo que Ford usava em seus filmes sempre que possível era o da letra de música contar a história – o coro do teatro grego.

Quanto ao *score*, Ford gostava do uso do *leitmotif*. Em seus filmes, um cego sabe qual personagem está na tela.

Em *The Searchers*, trabalhando com o lendário Max Steiner, as funções estéticas e narrativas da música nos filmes de Ford atingiram um de seus pontos altos.

Os créditos iniciais começam com um imponente tema musical de Max Steiner, tema que antecipa o *leitmotif* dos ataques do bando de Scar. A música finaliza e, em seguida, inicia nova música, agora a canção *The Searchers*, de Stan Jones.

Aparece então aqui o tal recurso narrativo, a canção cuja letra já nos fala sobre o protagonista e alguns dos dilemas da história. Além da letra, o tom solitário da melodia, imediatamente nos coloca no velho oeste. O filme nem começou e Ford já prepara o clima para o espectador.

“What makes a man to travel?
What makes a man to roam?
What makes a man leave bed and board?
And turn his back on home?
Ride away. Ride away.”

A canção vai até o final dos créditos.

Uma porta se abre, entra a trilha, o “*leitmotif* da família”, um momento inspiradíssimo de Max Steiner, uma música que vai nos acompanhar nos momentos mais emotivos do filme, que marca este início com profundidade, pensando já na cena final do filme, que fará todo sentido com esta cena inicial, e a trilha é um dos recursos narrativos e estilísticos que Ford usa para chegar onde ele quer neste caso.

A próxima sequência, no dia seguinte, inicia com um tema musical intenso e um bando de cavaleiros chegado à casa. Ao longo do filme, a trilha vai pontuando os momentos mais dramáticos, como por exemplo, o massacre na casa dos Edwards.

Logo em seguida, todos cantam “*Together at the river*” no enterro, mas são interrompidos por Ethan, que diz: coloquem um amém nisso. As pessoas param de cantar, mas o arranjo extradiegético de Max Steiner finaliza a música e a cena.

Mais tarde, no final do filme, a mesma música está sendo cantada, porém, em um casamento. John Ford utilizou esta canção em inúmeros filmes seus.

Outro momento extremamente narrativo da trilha é a sequência da carta. Quando Laurie cita o nome de Scar, a trilha inicia a sua participação.

A sequência termina com mais um plano admirável: Charles tocando violão e cantando para Laurie.

O corte para a próxima sequência inicia com a mesma melodia recém cantada agora em um arranjo épico.

E então, no final do filme, a música contribui para o desfecho poético.

A bela canção tema inicia quando Moses e os Johansen estão na varanda e vêem os cavaleiros se aproximando. Laurie sai correndo e dá a mão a Martin, o cavalo de Ethan vai mais a frente, ele trás Debbie no colo. O casal Johansen na varanda, a velha chora.

“A man will search his heart and soul
Go searchin' way out there
His peace of mind he knows he'll find
But where, O Lord, Lord where?
Ride away, ride away.”

Ethan desce do cavalo e apanha Debbie no colo. Neste instante, a canção fala da eterna busca, fechando o ciclo com o início do filme.

A relação com o gênero

“Olá, meu nome é John Ford. Eu faço *westerns*”. Reza a lenda que, em determinada fase de sua carreira, era assim que Ford se apresentava. Seu nome ficou associado com o gênero do qual era considerado um mestre.

Ao longo de sua trajetória, Ford filmou inúmeros *westerns*, a maioria deles fiéis a mitologia do gênero – mitologia esta que o próprio Ford ajudou a fundar.

Os *westerns*, de modo geral, dão por subentendido, como evidente por si mesmo, exatamente isso que precisa ser elucidado: a essência de seu próprio mito. (PERDIGÃO, 1985, pg. 14)

Segundo a definição de Will Wright em *Sixguns in Society: a Structural Study of the Western*, na essência de um enredo clássico do gênero, um herói de excepcional habilidade tenta ingressar num grupo social, vindo de fora; o grupo é ameaçado por vilões de força superior, então, por sua força, o herói é admitido. Ainda conforme Wright, existem quatro antinomias centrais do mito do *western*. São elas: dentro/fora da sociedade, bem/mal, força/fragilidade, selva/civilização.

Ao analisar *The Searchers* como um *western*, cabe a pergunta: seria tal filme um *western* eidético, ou seja, fiel a essência do gênero?

Já vimos que muitas dessas características essenciais estão presentes no filme, no seu enredo, tema e iconografia, porém, em *The Searchers*, Ford foi além do *western* padrão. Ele supriu o filme com riqueza psicológica, sofisticação estética e densidade temática incomuns no gênero, construindo uma complexa abordagem de tensões raciais e sexuais, desconstruindo por vezes os mitos construídos no imaginário.

Por exemplo, a tradicional cena da cavalaria, muitas vezes encenada em outros filmes do próprio John Ford. Em *The Searchers*, Ethan e Martin chegam a uma aldeia indígena que foi massacrada pela cavalaria. Mulheres e crianças, entre eles a personagem da nativa americana Look, morta sem motivo aparente.

Neste momento, brancos e *Comanches* se equivalem. Esta não é uma imagem muito comum nos filmes de *westerns*, cabe salientar.

A seguir, no acampamento, Ethan e Martin são levados para uma sala onde estão mulheres brancas que foram encontradas com os índios. O ambiente é de insanidade, uma mulher berra, duas garotas estão catatônicas. Um soldado comenta que é difícil de acreditar que elas eram brancas. Ethan responde: Elas não são mais brancas, são *Comanches*.

Esse é outro aspecto original de *The Searchers*: a tensão racial que está intensamente presente.

O filme se passa em um período de mudanças nos Estados Unidos. As famílias do filmes não são cowboys, são imigrantes europeus buscando uma vida em ranchos em um lugar inóspito. Com o fim da Guerra Civil, as pessoas iniciaram um novo

começo. Assim foi também com as Nações dos Nativos Americanos. Porém, assim como alguns homens se recusavam a aceitar os novos tempos, algumas tribos se recusavam a aceitar a colonização do homem branco e permaneceram hostis.

No aspecto macro, Ford representa essa mudança com fidelidade, mas, no aspecto individual, são justamente os homens que vão contra essas mudanças que o filme destaca. No caso Ethan e Scar.

O filme entra na questão do tribalismo. Sim, pois diferencia bem as diferentes nações indígenas e suas diferentes relações com os brancos, informações que aparecem o tempo todo. Este é um ponto importante que distingue a posição do filme, ou do diretor em última instância, da posição do protagonista em relação ao tema do racismo. Ethan odeia os *Comanches*, mas tem uma relação de preconceito com os índios em geral, ou mesmo mestiços - basta ver sua relação com Martin. Ford diferencia bem uma tribo de outra, acentuando o comportamento diverso das diferentes nações indígenas. E dentre essas nações os que comportam-se como assassinos são os *Comanches*, que, ao longo do filme, são comparados ao “homem branco” e, de certa forma, equiparados em termos de violência e crueldade. As figuras de Scar, o chefe *Comanche* e Ethan são análogas, um é o alter-ego do outro.

Já no início do filme, quando Martin é apresentado, o tema do racismo surge com força. Martin é mestiço, ele chega a cavalo, emoldurado por uma porta, e desce do cavalo saltando dele, a maneira dos índios.

Ao entrar em casa, estão todos sentados à mesa. Martin vai até Ethan e dá boas vindas a ele, mas ele apenas olha com desprezo e nada fala. Martin senta à mesa e Ethan faz um comentário racista: nossa, eu poderia te confundir com um mestiço.

Martin se defende, dizendo que tem sangue *Cherokee*, mas é de origem gaulesa e inglesa, então Aaron explica que foi Ethan quem achou Martin, ainda bebê, depois de sua família ter sido massacrada. Ethan imediatamente desdenha da informação dizendo: só aconteceu de ser eu, não foi nada demais.

Mais adiante, na sequência dos búfalos, Ethan despeja seu ódio racial no desejo de matar todos os búfalos para que os índios não tenham o que comer.

Na cena do testamento, quando Ethan deixa suas posses para Martin, este recusa, pois no testamento Ethan renega Debbie. Mais um momento de racismo do velho Ethan que considera que o fato de ela estar vivendo como mulher de um *Comanche*, fazia dela agora uma índia e, portanto, já não sendo mais branca, não era mais parente dele.

Mas o momento de tensão racial mais surpreendente de *The Searchers* vem mais adiante, e é na cena do casamento. Já sabemos que Ethan é racista, isso o filme mostra o tempo todo, mas neste momento, outra personagem se revela.

Ao final da cena do casamento, quando todos estão partindo, Laurie, personagem interpretada por Vera Miles, pede para que Martin não vá. Ele diz que não pode deixar de ir, pois teme pela vida de Debbie.

Neste momento, Laurie se revela ela mesma racista, repetindo as palavras de Ethan e dizendo que agora Debbie nem era mais branca. Laurie parece esquecer que o próprio Martin é mestiço.

Outro aspecto peculiar do filme é a figura do herói, a figura de Ethan Edwards. Sabemos que não é um herói qualquer, para começar por ser racista, um traço de caráter moralmente imperdoável, incomum em um herói.

Ao longo do filme, através de atitudes de Ethan, vemos que o dilema selvagem/civilizado, bem/mal, dentro/fora da sociedade, ou seja, as antinomias do *western*, acontecem dentro do homem, dentro de Ethan.

Logo no princípio do filme, Ethan dá uma medalha de bravura que obteve na guerra para Debbie, demonstrando sua desilusão com a vida militar.

Mais adiante, Ethan surpreende Clayton, que afirma não ter mais o visto desde a rendição, na verdade, não o havia visto na rendição. Ao que Ethan responde: Eu não acredito em rendições. Clayton pede a Ethan que faça um juramento. Ele afirma que não seria algo legalizado, então surge a suspeita de que ele é procurado por algum crime. Ethan encera o assunto dizendo que um homem só pode fazer um juramento e que ele havia feito o seu para os Estados Confederados assim como Clayton.

Esta é umas das tantas falas que pontuam a personalidade de Ethan. Além de mostrar que ele não se conforma em haver perdido a guerra, afirma também o principal traço de personalidade que move o protagonista: ele não desiste nunca.

O patrulha encontra um índio morto e Ethan dá dois tiros no cadáver, um em cada olho. O Revendo pergunta do que adiantava aquilo e Ethan responde: Pela sua crença nada, mas na crença de um *Comanche*, o espírito dele não pode entrar na Terra Prometida, vai ficar vagando pelos ventos pela eternidade.

Aqui temos mais uma característica de Ethan: a negação da religião. Ele já havia interrompido o enterro de sua família com um berro: Coloque um amém nisso! Ethan Edwards não acredita em nada.

Num determinado momento da história, há uma passagem de tempo, vem o inverno e Martin diz para Ethan admitir que os perderam. Ethan nega, diz que o fato de eles retornarem não quer dizer muito, se Debbie estiver viva, vão criá-la como um deles. E completa: um índio persegue algo até achar que chegou a hora, então ele desiste, parece que ele não sabe que existe uma criatura que sempre continuará voltando, então nós vamos encontrá-la no fim, eu prometo, tão certo quanto a rotação da Terra. Esta frase define a personalidade de Ethan, ele é essa tal criatura que não desiste jamais e, por isso, tem certeza que vai encontrar Debbie.

Na cena em que Ethan e Scar se encontram frente a frente, se evidencia mais o fato de os dois, serem um o alter-ego do outro. Quando são apresentados, Ethan encara Scar que, podemos ver na cena, é tão grande quanto ele. Scar se refere a Ethan como “Grandes ombros” e a Martin como “Aquele que segue” ao que Ethan responde: você fala bem inglês, para um *Comanche*, alguém te ensinou? Antes de entrarem na tenda, Scar diz a Ethan: você fala bem *Comanche*, alguém te ensinou?

Aqui, através dessas insinuações mútuas, mais uma vez, eles estão equiparados. Mas esta comparação fica mais clara no final do filme. Ethan entra à cavalo na tenda e encontra Scar morto. Ele puxa a faca e arranca o escalpo do índio em um ato que coloca definitivamente os dois, Scar e Ethan, no mesmo nível.

O personagem de Ethan é inquietante ainda nos dias de hoje, pois, apesar de todas as atrocidades que comete em nome do ódio e do preconceito, são justamente suas virtudes que fazem com que, ao final, o espectador se identifique com ele.

Ao final do filme, Ethan Edwards ainda não pertence ao universo familiar, civilizado. Ainda é meio selvagem. Um ser humano vivendo a busca pela compreensão de sua natureza, a fim de encontrar sua paz de espírito. Enquanto isso, estará sempre condenado a vagar eternamente entre os ventos, assim como condenou o índio que encontrou morto no deserto.

Ethan encarna uma complexidade rara nos filmes, rara até mesmo na literatura. Odeia os índios devido a sua selvageria e tira-lhes o escalpo por terem assassinado sua família; despreza o sangue *Cherokee* de Martin e faz dele seu herdeiro; quer matar a sobrinha por ter tido relações sexuais com um índio e abraça-a levando-a em segurança para casa. Ethan é um monstro e ele é John Wayne. “Estou a contradizer-me?” perguntou Walt Whitman. “Muito bem, então contradigo-me, sou grande, eu contendo multidões.” Também Ethan Edwards. Também John Ford.
(EYMAN, 2005, pg.155)

Considerações finais

Ao final desse mergulho, tornou-se clara a autoria de Ford sobre *The Searchers*, que, como vimos, tem suas marcas bem impressas no filme. Dos planos democráticos à utilização narrativa da música, da economia de planos às imagens emolduradas, pode-se identificar uma série de elementos próprios a Ford nessa que muitos consideram sua obra prima.

Trabalhando dentro da mitologia do gênero western, Ford foi além neste filme, subvertendo temas e expectativas e criando um herói ambíguo e fora dos padrões.

A atualidade do filme e o fascínio que ele exerce em tantas pessoas é uma questão que não tem uma resposta definitiva, mas, me parece estar relacionada a atualidade e o fascínio que a obra de arte em si contém e também o artista.

The Searchers é um dos pontos altos da filmografia de John Ford e na época passou despercebido pela crítica, só vindo a ser reconhecido anos mais tarde. Talvez fosse um filme à frente do seu tempo.

Encerrando com as palavras de Peter Bogdanovich: “O tempo é o melhor crítico e *The Searchers* cresceu neste tempo porque é inegavelmente muito poderoso, um épico americano, sobre um solitário, sobre um racista, sobre um modo de vida no qual as reverberações ainda estão vivas até hoje”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- BAZIN, André. **O Cinema da Crueldade**, São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BUSCOMBE, Edward. **No tempo das diligências**. RJ : Rocco, 1996
- DELEUSE, Giles. **A imagem–movimento**. SP: Brasiliense, 1983
- EYMAN, Scott. **John Ford – A filmografia completa**. Lisboa: Taschen, 2005
- GOMES, Wilson. **Princípios da Poética (com ênfase na Poética do Cinema)**. In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V. (org.) **Comunicação, representação e práticas sociais**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2004.
- PERDIGÃO, Paulo. **Western Clássico**. Porto Alegre: LP&M, 2005

FILMOGRAFIA

- FORD, John. **Rastros de Ódio (1956)**. DVD lançado pela Warner.

ANEXO A – FICHA TÉCNICA

Rastros de Ódio (The Searchers) (1956)

Produção: Warner Bros. Picture. *Produtor Executivo:* Merian C. Cooper. *Produtor Associado:* Patrick Ford. *Diretor:* John Ford. *Roteiro:* Frank S. Nugent. *Direção de fotografia:* Winton C. Hoch. *Música:* Max Steiner. *Edição:* Jack Murray. *Duração:* 118 min.

Elenco: John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Ward Bond, Natalie Wood, Olive Carey, John Qualen, Henry Brandon, Ken Curtis, Harry Carey Jr., Dorothy Jordan.