



# Três westerns mudos



Os *westerns* do cinema mudo abrigam uma proximidade notável entre a ficção mitológica do gênero e a sua realidade retratada, especialmente pelas épocas próximas. O período histórico que se consagrou na mitologia dos *westerns* se situa entre 1830 e 1890, época aproximada do fechamento da fronteira. A primeira sessão pública de cinema ocorreu em 1895. Além disso, uma das primeiras encenações feitas a partir dos nascentes mitos do velho oeste foi o *Buffalo Bill's Wild West Show*, espetáculo de atrações que chegou a reunir várias figuras notórias do período e que teve alguns números registrados por filmagens da equipe de Thomas Edson, um dos pioneiros nas pesquisas por imagens em movimento. O flerte com eventos e figuras históricas será constante nos filmes subsequentes, chegando a ocorrer encenações de roubos reconstituídas pelos ladrões que participaram dos eventos originais (*The Bank*

*Robbery*, 1908). Aos poucos, com o passar dos anos, a fidelidade histórica vai dando lugar a ficções com vagas referências reais, mas com alto teor reflexivo em relação à fundação das sociedades que se instalaram naquele espaço.

O período que este artigo se propõe a abordar é um pouco distante da imediata transição supracitada. Ao discorrer sobre três filmes épicos feitos em um período relativamente próximo, todos na década de 1920, a intenção é verificar como eles se aprofundam nas questões fundacionais ao transformar esses eventos em mitos. Também tendo em vista o embate que o homem deverá travar com o espaço hostil em que entra, e como isso nos possibilitará um vislumbre, através dos filmes, do sublime.

Sobre essa relação entre fidelidade histórica e ficção, Bazin escreveu:

*É verdade, com efeito, que de um ponto de vista puramente quantitativo os westerns explicitamente preocupados com a fidelidade histórica são*


minoria. É verdade, também, que não são de modo algum necessariamente os únicos válidos. Seria ridículo julgar o personagem de Tom Mix (...) Willian Hart ou de Douglas Fairbanks, que fizeram os belos filmes do grande período primitivo do western, segundo os métodos da arqueologia. No mais, vários westerns atuais, de um nível razoável (...), não oferecem senão analogias bem simples com a história. São antes de tudo, obras da imaginação. Mas seria tão errôneo ignorar as referências históricas do western quanto negar a liberdade sem embaraço de seus roteiros.<sup>1</sup>

Diante deste esclarecimento, é chegado o momento de expor os filmes que serão analisados; são eles *The Iron Horse* (1924), *Três homens maus* (1926), ambos de John Ford, e *The Winning of Barbara Worth* (1926), de Henry King. Destes, pode-se dizer que *The Iron Horse* se distingue dos outros dois por ser explicitamente baseado em um evento histórico, a construção da primeira ferrovia transcontinental dos EUA, enquanto os outros dois, baseados em romances, possuem apenas vagas relações com eventos reais que nem mesmo são citados nas películas.

1 BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991 – p. 202.



The Iron Horse (1924)



Esta natureza anômala de *The Iron Horse* em relação aos seus contemporâneos o torna ideal para ser o primeiro analisado. Procurando manter alguma verossimilhança histórica, o filme de Ford (que faria outros filmes com essa premissa, como *Paixão de fortes*, de 1946, baseado no tiroteio em Tombstone, Arizona, 1881, cujo único sobrevivente ileso, Wyatt Earp, manteve contato com Ford) se desenvolve como uma continuação do caráter episódico apontado por Gunning como “atrações” no período primitivo do cinema, especificamente *The Great Train Robbery* (1903), em se tratando de *westerns*. No filme de 1903, existe uma forte tendência exibicionista que por vezes sobre põe-se à ainda embrionária estrutura narrativa do filme: “é um cinema que se baseia na qualidade celebrada por Léger: sua habilidade de mostrar algo. Contrastado com o aspecto voyeurístico do cinema narrativo analisado por Christian Metz, esse é um cinema exibicionista”.<sup>2</sup> Ainda assim, Gunning admite o legado ambíguo do filme:

*Mas é importante que a heterogeneidade radical encontrada por mim no cinema antigo não seja concebida como uma verdadeira problemática de oposição, irreconciliável com o crescimento da narrativa no cinema. Essa visão é demasiado sentimental e imprecisa. Um filme como The Great Train Robbery (1903) aponta em ambas as*

*direções, para uma tomada de assalto do espectador [...], e para a continuidade narrativa linear. Essa é a herança ambígua dos primeiros filmes.*<sup>3</sup>

Em *The Iron Horse*, cuja narrativa gira em torno da construção da ferrovia transcontinental, temos os personagens principais e seguimos seus dramas, porém é o resgate da “habilidade de mostrar algo”, o mais notório elemento do filme, na medida que boa parte das ações não está diretamente ligada à trama principal. Há a construção da ferrovia e os dramas consequentes disso, o espaço inspira as ações e Ford as percorre de maneira volátil, tentando capturar o máximo de nuances possíveis. Se em *Train Robbery* cada plano, apesar de subordinado ao acontecimento maior, é um evento que se basta (prova disso talvez seja a duração estendida das tomadas), há em *The Iron Horse* situações paralelas aos protagonistas que somente acrescentam a um certo interesse exibicionista e que pouco ou nada acrescentam ao avanço da narrativa.


O exibicionismo do primeiro cinema é reformulado aqui como registro de pequenos gestos nessa grande empreitada. O canto dos trabalhadores (interessante sugestão sonora em um filme mudo), os julgamentos, casamentos, divórcios, mortes, partidas, brigas de bar, tiroteios, um breve tratamento odontológico e até a apresentação de personagens históricos reais

2 GUNNING, Tom. “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, *Wide Angle*, v. 8, n. 3-4, 1986 – p. 64.

3 *Ibidem*, p. 70.

Madge Bellamy em "The Iron Horse" (1924)





como Buffalo Bill e Lincoln são válidos por si próprios como partes da jornada que merecem ser mostradas (nesse ponto, *Barbara Worth* parece restritivo ao privilegiar o ponto de vista de sua protagonista). Lembrando que o filme de Ford também possui personagens principais, mas sua grande força reside em mostrar quem os rodeia e ser muito mais do que uma reconstituição histórica.

Eis que os aspectos fundacional e de hereditariedade, temas recorrentes nos filmes aqui abordados, devem ser notados. As comunidades inauguradas ao longo da ferrovia são fundadas, segundo um personagem que é simultaneamente barman e juiz, em “álcool e justiça”. A própria atenção dada ao evento já demonstra a intenção de estudar o passado tendo em vista o impacto daquilo na subsequente sociedade que hoje habita aquele espaço. O projeto de construir a ferrovia, que começa quase como um delírio de um personagem que seria assassinado por índios, viria se concretizar pelo esforço de seu filho (protagonista do filme), que trabalhou nas obras. Entende-se então a idolatria pela figura do presidente Lincoln, que aparece em dois momentos do filme. No primeiro, ainda jovem (o espectador não toma conhecimento de sua identidade nesta parte), é o único a compartilhar do delírio do pai do protagonista, de maneira quase clarividente. No segundo momento, já presidente, toma a primeira atitude concreta ao autorizar o começo

das construções. Essa passagem inevitável de responsabilidades de geração em geração e a preocupação da parte dos antepassados que possibilitaram a civilização presente será ainda mais explícita em *Barbara Worth* e em *Três homens maus*.

### A questão fundacional nos outros dois filmes

Ainda nesta linha de abordagem, entra a análise sobre *Barbara Worth*, sua trajetória e suas motivações. A dimensão fundacional aqui é ainda mais cristalina, a preocupação com a descendência é explícita. Barbara, a protagonista, teve seus pais mortos por essa terra, caberá a ela e a seus contemporâneos transformá-la em um lar para as futuras gerações.

A idealização da mulher aplicada à personagem faz suas ações lhe caracterizarem como uma visionária, já que estão sempre direcionadas para o triunfo do que está por vir (e que está sendo construído). Sua crença no potencial daquele espaço inóspito contagia o engenheiro forasteiro a ponto de fazer-lhe aprender a “língua” do local. Ela também é benevolente com o vilão, porém, sua mais notável ação é o zelo com que trata as crianças.

Com uma montagem dinâmica que parece já ter sofrido o impacto artístico de *O Encouraçado Potemkim* (lançado pouco mais de um ano antes), a sequência mais exímia do filme mostra a

primeira cidade fundada no local, que fora corrompida pela ganância de seus gestores, ser destruída pela enchente do rio que antes fora canalizado. Este "dilúvio" (que possibilitará a redenção desta civilização) é seguido pelo acolhimento que Barbara dá às crianças sobreviventes e posterior surgimento de sua própria família e filhos. Neste detalhe os encerramentos de *Barbara Worth* e *Três homens* se assemelham.

Antes de chegar às similaridades dos dois filmes é produtivo conhecer melhor *Três homens*. O passado das personagens interessa muito a Ford no filme, só que ao contrário de *Iron Horse*, acontecimentos passados com consequências no presente não são mostrados ao espectador no primeiro momento, apenas sugeridos. No caso do personagem Bull (um dos três homens do título) e de sua irmã, maltratada pelo homem com quem fugira, é através da reação dela ao ver seu irmão chegar à cidade, em uma sequência de planos e contra planos, que acessamos o efeito de suas histórias progressas cujos eventos só serão revelados mais tarde. Neste filme também a preocupação com as gerações por vir são fortes motivações. Da mesma forma que em *Barbara Worth*, a protagonista tem os pais (biológico e adotivos, que é como os três homens maus do título se consideram) mortos na terra em que deverá se estabelecer e prosperar. Em um momento posterior, uma multidão aguarda a autorização do exército para entrar numa área inexplorada e colonizá-la. Logo que a autorização é dada começa uma corrida frenética. Durante a ação, ocorre de um bebê ser esquecido em meio ao terreno onde centenas de milhares de colonos passam com suas carroças e cavalos. No entanto, o resgate à criança não demora e ela logo é posta a salvo. No término similar ao de *Barbara Worth*, somos apresentados à prosperidade que os heróis conseguiram para seus herdeiros, porém cientes do sacrifício que seus antecessores tiveram de lançar mão para possibilitar isto (Em *Três homens* os chapéus usados pelo trio, que os



caracterizam, são mantidos na parede da casa da família da protagonista).

É necessário lembrar que as relações estabelecidas pelos dois filmes com a realidade não são, como diria Bazin, imediatas e diretas, mas dialéticas. Isto lhes permite que mesmo não sendo baseados em eventos históricos específicos, como *The Iron Horse* é, sejam notáveis representações dos mitos fundadores de diversas civilizações que hoje habitam aqueles locais.

### Da relação dos filmes com o conceito de sublime

É chegado um ponto no qual outro tema que engloba os três filmes deve ser analisado. Além da já explicada questão de sucessão, há outro fator que parece motivar as condutas dos personagens. A isso está relacionado o conceito do sublime tal como proposto por Kant na *Crítica da faculdade do Juízo*.

A definição primeira que Kant dá ao sublime é "o que é absolutamente grande (...) acima de toda comparação"<sup>4</sup>. Aí

4 KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo* – Trad.: Valério Rohden e Antônio Marques. – 3. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012 – p. 93

já fica explícita a relação do termo com o suprassensível, que ultrapassa a ação dos sentidos. Ao longo desta parte do livro ele oferece diversas definições breves do termo, é construtivo assimilá-las e aplica-las às relações homem-natureza presentes nos três filmes abordados. Dentre as explicações sobre o sublime estão:

*É portanto um sentimento do desprazer a partir da inadequação da grandeza, à avaliação pela razão e, neste caso, ao mesmo tempo um prazer despertado a partir da concordância precisamente deste juízo da inadequação da máxima faculdade sensível, com ideias racionais, na medida em que o esforço em direção*

*às mesmas é lei para nós. [...] o sentimento desta destinação suprassensível concorda com aquela lei.<sup>5</sup>*

Neste caso, é possível concluir que apesar da vastidão da natureza não poder ser ajuizada

pelos sentidos ou mesmo pela faculdade da imaginação sozinha, ocorre uma ação da faculdade da imaginação agindo em conjunto com a da razão para compensar o desconforto do primeiro momento e pensar a destinação suprassensível, gerando assim prazer ao por nosso ânimo em condições de medir-nos com ela.

5 *Ibidem*, p. 105.

Seria isso então o que explica nossa índole de lançar-se contra as condições adversas que a natureza nos impõe? Esta mesma lei citada por Kant seria o impulso que move os personagens de *The Iron Horse* e *Barbara Worth* a construírem, respectivamente, ferrovias e barragens, e até mesmo enfrentar os índios nativos (que no caso são uma força da natureza) numa tentativa de assimilar o que se mostra como o tal desprazer na inadequação da grandeza. Ou mesmo a corrida pelas terras em *Três homens* seria uma extensão desta ação das faculdades concordante com a ideia do sublime como um prazer (triumfo) somente possível diante de um desprazer (inadequação inicial).

Muito instigante também é a ideia apontada por Ranieri Brandão<sup>6</sup> ao sugerir que em *The Iron Horse* (nos outros filmes também, até certo ponto) o extracampo é um espaço infinito que se estende para dentro do quadro. Em vários momentos Ford opta por planos frontais da ferrovia (espécie de “subjativa do trem”) o que põe o fim das construções logo a nossa frente e o horizonte inteiro como um extracampo incomen-



surável que parece ser desafiado pela construção. Há aí um exemplo concreto de que nosso esforço em direção a esta destinação nos é inerente assim como a ratificação daquilo que vemos como sublime.

Para o espectador, ao denominar o que vê nos filmes como sublime e fazer sentir a sublimidade de sua destinação para além da natureza, estando na condição de segurança enquanto observa esses fenômenos na tela, quão mais terrível for o espetáculo, mais estimulante ao ânimo é medir-se com a força (onipotência) da natureza. Lembrando que o bem estar resultante desta experiência não é diminuído de forma alguma pelo fato de estarmos seguros como observadores, pois nosso aprazimento relaciona-se unicamente com a descoberta da supracitada destinação. Esta lógica se aplica perfeitamente, por exemplo, às nossas reações ao “dilúvio” de *Barbara Worth*.

Esta análise encontra sua importância ao apreciar três filmes mudos infelizmente pouco conhecidos, mesmo para quem aprecia *westerns* de forma mais assídua, e expor como os filmes são carregados dos mitos e emoções que permeiam todo bom filme do gênero.

ALEXANDRE MAGNO

6 BRANDÃO, Ranieri. “*Cavalo de Ferro* (1924, John Ford)”. *Filmologia*. Publicado em 2014. Disponível em: [http://www.filmologia.com.br/?page\\_id=7822](http://www.filmologia.com.br/?page_id=7822).