

A CIDADE E DUAS MULHERES

*ALGUMAS NOTAS SOBRE
ALLAN DWAN E SILVER LODE*



Les pôles (antinomiques, contradictoires) qui façonnent le récit et la forme des films de Dwan se retrouvent jusque dans la motivation des personnages féminins, souvent reliés au sein d'un couple détonnant: dans Silver Lode on retrouve la fille de bonne famille et la putain [...] La femme concentre en fait un enjeu esthétique majeur: grâce à son corps et dans la narration, elle donne part à l'insaisissable, elle crée le désir et organise les ressauts du récit. C'est pour elle que se dresse une image et qu'un film s'érige.

Jean-Marie Samocki

Allan Dwan é um cineasta de linha singular. Talvez seu grande problema fosse filmar sempre da mesma maneira. Nasce, vive e morre durante a ascensão e queda de uma primeira fase do cinema. Clássico, depurado e inextinguível. Poderia se dizer que é dura a compreensão de uma figura como Allan Dwan com a existência do cinema moderno. Tal afirmação na cabeça dos desavisados seria como um daqueles equivocados e presunçosos julgamentos dos cineastas do passado (e aí podemos enumerar os comuns adjetivos: clássico, hollywoodiano, quadrado, transparente) como cineastas defasados. Maior disparate impossível. É difícil crer em Dwan na concepção de moderno que vem acompanhada através dos cine-filhos dos anos 60, pois podemos chamá-lo de um cine-pai. Ele é da família que fomentou a base

para toda a revolução posterior, um inalcançável na escala geracional.

Se com onze anos um cineasta como Philippe Garrel era contemporâneo de Godard – e sabemos o quanto é importante para seu cinema estabelecer essa filiação –, Allan Dwan com onze anos era contemporâneo dos irmãos Lumière.

Isso faz toda a diferença para entendermos sua posição na história do cinema.

Mas Dwan sempre filmou da mesma maneira. Qual foi o resultado? O oposto da reiteração do estilo. Lapidou sua maneira de filmar na busca de um estado puro. Seguiu uma linha e a levou ao limite. Trabalho de contenção. Um verdadeiro exercício moderno de exploração das barreiras cinematográficas dentro de uma mesma estrutura. E a exercitou em diversos modelos: do cineasta lado A, com grandes orçamentos, com a posição de Deus capaz de realizar tudo o que deseja graças ao dinheiro. E também do cineasta lado B, na miséria de recursos e com o mínimo disponível, mas com aquele ímpeto de realizar o melhor possível na sua condição amadora. De um lado, a mais alta postura enunciatória e absoluta do cinema clássico, e do outro a mais alta postura da descida ao relativo que o cinema moderno nos trouxe pela economia.

Tal poupança que gera uma forte capacidade de resumir e condensar aquilo que supostamente um plano não seria capaz pela ausência.

Por uma capacidade de restaurar o quadro nas dimensões de uma janela que se abre para um anfiteatro de

diversos palcos em uma estrutura só. Portanto, é possível afirmar que hoje, em 2014, o grande cineasta herdeiro de Dwan é Jean-Marie Straub. O resto é diluição, ainda que existam herdeiros notáveis como Pedro Costa.

Sua carreira teve uma vida de cinquenta anos. De 1911 a 1961. O curso natural de seu fim dá-se em consonância com o nascimento de um novo cinema. É uma bela elegia que não traz consigo um testamento cerceador, justamente o contrário. O que chega é uma efígie do acúmulo de todo esse passado que é incrustada como cicatriz no cinema que está por vir. E a constatação de que Allan Dwan foi aquele que de tudo viu.

O homem enquanto única testemunha e o cinema como gravura talhada no tempo.

Não é de se espantar que a maior curva de crescimento de seu cinema venha justamente na reta final, onde trabalhou com quatro gêneros apenas. Destacam-se dos *westerns*: *Passion*, *Cattle Queen of Montana*, *Tennessee's Partner* e *Silver Lode*.

Este último parte da lendária trinca de produção que se estabeleceu entre três bases fundamentais da criação cinematográfica: realização, produção e fotografia. O último consegue os meios através do segundo para transformar em imagem o que antes era apenas

ALL THE GUTS AND GUSTO OF THE WEST

as it really was!

BENEDICT BOGEAUS presents

**JOHN PAYNE
RONALD REAGAN
RHONDA FLEMING
COLEEN GRAY**

in **Bret Harte's**

Tennessee's Partner

with **TONY CARUSO - MORRIS ANKRUM** Directed by **ALLAN DWAN** Story by **MILTON KRIMS, D. D. BEAUCHAMP** and **GRAHAM BAKER & TEDDI SHERMAN** Produced by **BENEDICT BOGEAUS**

SUPERSCOPE

Presented by
TECHNICOLOR

palavras e rascunhos do primeiro. E o trio era Dwan juntamente com Benedict Bogeaus, produtor independente que produziu Renoir e Tourneur, e John Alton, diretor de fotografia notável pelo seu trabalho em preto e branco, via ângulos pouco convencionais no cinema *noir*. Interessante ressaltar que a maioria do trabalho com Dwan nesse período foi feita numa clássica iluminação de aquário “rkoniana” em cores. Mas ainda mais relevante é que ambos trabalharam essas cores vívidas em um dos poucos filmes *noir* em cores onde ocorre uma mescla do contraste de sombras e a extravagância do *technicolor*: *Slightly Scarlet*.

Silver Lode é desse tipo raro de projeto que sintetiza as obsessões dos seus envolvidos.

E se foi citado Straub como um possível herdeiro de Dwan no cinema contemporâneo muito se deve ao uso do quadro. A dimensão quadrada em *Silver Lode* (1:33) é empregada por uma sede de precisão ideal. É necessário filmar os personagens até os limites máximos de suas possibilidades **cênicas**. Na busca da complexidade do simples. Os enquadramentos são rígidos, porém não pesam. A ferocidade do *travelling* encontra ao fim de seu movimento uma leveza inesperada, quase que uma retomada de consciência da sua função no momento. Do transe espontâneo ao repouso estoico. Possuem diversos focos de movimento ainda que uma informação essencial para a narrativa seja sempre posta em evidência.

Uma posição de encarar o recorte do mundo muito semelhante aos filmes

mais recentes de Straub: a afirmação de que é necessária a escolha de um enquadramento definitivo para que a ação mais básica aconteça (em ambos: o recito e o diálogo) em meio a um quadro aparentemente austero, mas que segreda em seu interior uma profusão de movimentos, visíveis ou não, de ações que operam anarquicamente.

Em Straub isso ocorre pela natureza enquanto que em Dwan é pelo ser humano.

O teatro de falsas encenações propostos pela cidade e por Ned McCarthy não é desmistificado primeiramente pelo discurso. É primeiro notado pela construção de clima de Dwan. Existe uma *Silver Lode* plena de celebração que é desmontada apenas pela presença do personagem de Dan Duryea. Fácil entender que esse homem significa problema. É algo escrito na sua testa e na *mise-en-scène*. Consegue jogar toda uma cidade contra uma pessoa, e transformar a celebração do quatro de julho em uma festa de exaltação pela perseguição à bala de um homem. Mas nada é simples em Dwan e seu aviso é de que tudo é ambíguo. Desconfie do ponto de vista estabelecido e não se deixe enganar pelo artifício. Duas frases que poderia muito bem constar numa provável lápide do personagem de John Payne.

E essa ambiguidade será apenas desconstruída por um ângulo de câmera. Nada mais do que pela forma de ver as coisas por outro prisma. Dwan mostra que sob as fachadas externas da cidade de *Silver Lode* existe uma

peça que se desenrola por trás dos seus personagens, por trás das portas e das fachadas. A luz que incide sobre os personagens é um limiar de clareza e de mistificação que se troca por um simples atravessar de outro cenário. E se existe um embate no dissenso entre luz e sombras mais acentuado em parte dos filmes da parceria Alton-Bogaus-Dwan – sendo o já citado *Slightly Scarlet* o mais forte desse sentido – percebe-se que em *Silver Lode* o principal confronto é entre o obscuro e o evidente, entre acontecimentos de alcova e o de céu aberto.

Ned McCarty é como o Galvin Elster de *Um Corpo que Cai*: um gênio da *mise-en-scène*. Contudo, Dwan também. Na cena onde Johnson irá contar a verdade (grande moeda de troca do filme) podemos observar a ambivalência desse tema base do filme. Cada corte é acompanhado de uma revelação, de uma nova abertura para o espectador. Uma estrutura pedagógica de dramaturgia através de mecanismos de cinema. E na arquitetura do falso, os outros espectadores do drama entram em cena. A porta se abre, e os habitantes de *Silver Lode* apenas conseguem ver a encenação do momento: o teatro da mentira travestida de verdade. A grande tensão se estabelece pela minúcia com que Dwan nos mostrou em como é fácil a corrupção das faculdades interpretativas por uma simples colocação dos elementos fundamentais da cena (o protagonista, uma arma e um corpo morto) dentro de um quadro. Uma aula de como é possível forjar opiniões pela manipulação do exterior e do interior.

A grande ambição do filme é enxergar pela visão dissimulada de sombras difusas e pela visão estourada de verdades histriônicas. Elevar dois lados distintos em um só jogo ao filmar as verdades e as mentiras, porém com um detalhe: Dwan é sempre um cineasta que estabelece a moral através da câmera à altura do olhar.

Existe na relação do protagonista e do antagonista uma representação física dessa confluência entre verdades e mentiras. Toda hora ambos estão na linha tênue desse diapasão. Dwan instiga em ambos a capacidade do ser humano de conter duplos dentro de si, que podem virar a moeda a qualquer instante. Alguns detalhes corroboram para a ideia de que existe algo no passado do protagonista, e que ele apesar de tudo poderia conter instintos assassinos. Isso o faz quase um personagem de Nicholas Ray.

E paralelamente, vai ser através de outra situação dupla que o conflito do filme se encerrará: duas personagens opostas na busca de uma via única. Eis o grande trunfo da obra: existe a verdade e a mentira, a honestidade e a imoralidade, a realidade e o artifício. Tudo que pode existir em qualquer um. Dwan não é de maniqueísmos baratos. Para se chegar ao verdadeiro no filme, será necessário que a moça de família e a prostituta trabalhem em conjunto para ajudar o protagonista, dissipando qualquer antagonismo semelhante aos que atrapalham a dissolução dos problemas entre o protagonista e antagonista. O embate não é uma simplificação onde de um lado do campo

exista a verdade e do outro a mentira. A revolta ocorre não pelo dissenso do oposto, mas por um olhar no espelho, fustigada por qualidade de mesmo teor. Uma batalha entre a mentira e verdade contra a mentira e a verdade, ou seja, dos dois lados entre si. Entre a verdade que pode ser corrompida pela sombra da mentira, e por essa mentira e toda a quantidade de verdade que pode existir dentro dela.

obra. Mas não é nessa solução que Dwan fecha o filme. Dolly recebe o telegrama oficial, e sai correndo. A justiça não se encontra no destino dessa mensagem: encontra-se capturada no sentimento de felicidade daquela que sempre acreditou. Não é mais a puta da cidade que corre, mas uma mulher que ama um homem. Nada mais do que isso.



No final, encontramos todos os polos em coerção pela justiça. É esse olhar da câmera em uma posição justa que dispensa o jogo complexo de dualidades por uma horizontalidade dos fatos. E se o que importasse para Dwan fosse a mentira “verdadeira”, o filme acabaria na vexação que Dan Ballard joga na comunidade, resolvendo o principal problema da

O que importa é uma imagem justa que se erga, colossal, diante a personagem imoral.

Silver Lode é o western que Brian De Palma nunca fez.

MATHEUS KERNISKI