

# CINCO WESTERNS E UM SOUTHERN JACQUES TOURNEUR ATRAVÉS DO WESTERN<sup>1</sup>

*A chave para os Westerns de Tourneur...  
é o fato de que ele se aproxima do gênero  
como um estranho.*

Robin Wood

Antes, considerações gerais: Tourneur é um miniaturista (e também pintava marinhas). Sua película tem qualidade de maquete ou de pintura de pequeno formato. Seu lago são pincladas de azul

---

<sup>1</sup> Inspirado num texto de João Bénard da Costa sobre *Stars in my Crown*.

e verde – seus filmes pequenos embrulhos de papel colorido. Sternberg lamentava que as projeções não fossem de ponta-cabeça, para que se prestasse atenção na imagem sobre a trama; mesmo se Tourneur não pensasse o mesmo, por não ser tão abstrato, esta ideia se aplicaria muito bem ao seu cinema. Em outras palavras, Tourneur trata o cinema como um pintor a tela de algodão, ou seja: essencialmente bidimensional. Daí a dança geométrica de lampiões dentro do retângulo 4:3, o ramo folhoso horizontal que sempre emoldura a aresta superior e, muito particularmente, o princípio do *raccord* de composição, cujo manifesto é a quintessencial abertura de *Canyon Passage*: Portland, Oregon, 1856; em cada plano há chuva, externa ou através de janelas (como a neve na primeira cena de *I Walked with a Zombie*) e de plano em plano substituem-se graficamente diferentes rodas e cavalos... Tal princípio é um dos fatores da tão notada fluidez de Tourneur. Tudo é geométrico e esquemático. E sua tela é centrípeta. Se não exatamente centrípeta, ela almeja conter o mundo.

Jacques Tourneur, fora alguns episódios para a TV e seriados, dirigiu cinco westerns e um southern (como li em algum lugar), sua obra-prima, *Stars in my Crown* (*O testamento de Deus*, 1950) que, embora seja sobre a recém-fundada Walesburg, recém-alcançada pela locomotiva, por onde chega o ideal pastor Gray que impõe seu sermão e auxílio espiritual empunhando duas pistolas como o *cowboy* ideal, e a breve cena com Lee Marvin





e um chicote, está muito mais próximo de Huck Finn, do condado de Yoknapatawpha e de *How Green Was my Valley* que do *western*. Os dois primeiros *westerns* de Tourneur, *Canyon Passage* (*Paixão selvagem*, 1946) e *Way of a Gaucho* (*O gaúcho*, 1952) – nada mais *western* que este *western* gaúcho – são diferentes, coloridos: das Rochosas e pinheiros e lagos do Oregon aos pampas e aos Andes argentinos (Rochosas e Andes, os dois elos de uma grande cordilheira americana). Dois filmes sobre a liberdade.

Que estrela na coroa do cinema é *Canyon Passage*! Uma estrela verde-pinheiro, azul-montanha, amarelo-lâmpião, vermelho-fogo. Mesmo estabelecido na pequena Jacksonville, o Logan de Dana Andrews é como o eterno viajante prototípico do *western* – não à toa o dono do *saloon* chega a chamá-lo de *stranger* (ou *restless* – “parece que você só é feliz quando está em marcha”), a impaciência pioneira que deixa para trás as vilas fundadas, cujo oposto sereno é Caroline e o negativo, Bragg (“parece que ambos somos homens inquietos”) uma inquietude de obsessão e obtusidade. Logan é indiferente ao dinheiro (“ouro é somente cascalho amarelo”) o oposto de Camrose – os deuses de Camrose são a riqueza e o conforto, o cosmopolitismo burguês. Os de Logan são a liberdade. Logan está além da razão – “O que nos move então?”, “algo mais profundo que a razão”, a razão está relacionada à lei, à organização, ao *settling*. Logan usa da lei no tribunal do *saloon* apenas quando ela é favo-

rável à absolvição do amigo. A razão define o casamento de Logan e Caroline e de Camrose e Lucy, contrariada pelo mesmo “algo mais profundo” que Logan menciona – o amor, a afinidade, a intuição, a verdade? Logo no começo, Logan é fotografado de costas, em plano próximo, com Lucy e Caroline de cada lado do quadro, de frente, em plano americano, a primeira vez juntas no mesmo quadro: a encenação expressa o conflito de Logan, que é sua afinidade por Lucy e seu comprometimento com Caroline. Fotografar um personagem de costas, muitas vezes, neste filme, é um símbolo para uma contrariedade interior do mesmo: Lucy de costas quando Logan lhe diz, depois do beijo na floresta, que é tarde demais para ficarem juntos. Complementarmente, Camrose não está de costas na cena do primeiro beijo de Logan e Lucy, pois não está “profundamente” enamorado dela, apenas no nível da razão. E o Hi Linnet de Hoagy Carmichael é o condutor musical, com suas canções, e o observador: ele vê Camrose roubar o pó de ouro de McIver, vê Bragg a cavalo e avisa Logan, é o primeiro a ver os índios chegarem à festa noturna da cabana. E que pequeno *travelling* é aquele, no final mesmo desta cena da cabana, que sintetiza toda a trama? Lucy, ao lado de Camrose, observa Logan e Caroline que acabaram de se beijar, felicitados pela mãe Dance, beijo que implicitamente confirma o noivado. Camrose adianta-se para cumprimentá-los e a câmera o segue suficientemente para enquadrar, com Lucy, Vane (que ama Caroline),

ambos olhando para a mesma direção, ela para Logan e o outro para Caroline. Lucy adianta-se também para cumprimentá-los, e o enquadramento, desta vez com Logan de frente em plano próximo, olhando para Lucy, de perfil à esquerda, com Caroline de perfil à direita, e um pequeno *zoom in* para um *close* duplo do pai Dance sussurrando feliz no ouvido da exultante Caroline que tudo deu certo, que bastava ape-

da reflexão e do respeito ao outro, em favor de um automatismo egoísta, da ação destrutiva ou equivocada.

Os índios respeitam os *settlers* desde que não se vejam desrespeitados – pela propriedade que lhes rouba a terra, pelo crime de Bragg, que lhes rouba a dignidade.

*Canyon Passage* é um filme político: sobre a liberdade do indivíduo e a relação desta com o outro.



Printed in U.S.A.—©1945, Universal Pictures Co., Inc.—Permission granted for newspaper and magazine reproduction

nas que ela desse um sinal para Logan comprometer-se ao casamento.

Os personagens de *Canyon Passage* agem sob o sol da dignidade e do respeito – para cada ação uma escolha consciente e uma moral íntima – quando não, é em oposição a esse sol – o apagamento

O tema de *Way of a Gaucho* logo no começo: Martín (Rory Calhoun) mata um homem, que ofendeu seu irmão, numa briga de faca. O irmão concorda que ele deve ser preso e enviado para o exército nacional (análogo à cavalaria). E os gaúchos são os vaqueiros e as



Illustrierte  
**film-kühne**

Nr. 1885



**König  
der Gauchos**

WAY OF A GAUCHO  
EIN FARBFILM IN TECHNICOLOR

WER

POSTER DE "WAY OF A GAUCHO" NA ÁUSTRIA

facas são as pistolas (porém o gaúcho de Tourneur é diferente de um pistoleiro como o Colorado de *Rio Bravo*: contra a sutil precisão em sacar a arma mais rápido e atirar, a lassidão atenta e agradável, a força, vigor e ímpeto da luta de facão, sentimento pulsante de corredeiras mais próximo dos índios – e os gaúchos têm sangue índio, e aqui gritam como os índios dos *westerns*). Martín, o gaúcho, é a liberdade da terra (cavalgar cem quilômetros pelos pampas em linha reta...) moral particular (o direito de defender sua honra e cometer erros) – como os pioneiros do faroeste – seu irmão, fazendeiro, é relacionado a *the law and order*, o futuro da locomotiva, cidade e nação – a Argentina, ou melhor, a Europa através da Argentina, substitui os Estados Unidos (“o dia do indivíduo passou, agora somos uma nação... não se pode lutar contra a história!”). Outra moral particular, aliada à lei, é o Major Salinas de Richard Boone, que estabelece com Martín uma relação Javert-Valjean. O que é sublime é o quanto mais oprimido pela lei e pela ordem, mais violentamente Martín as nega, tornando-se o grande Gaúcho (“lutarei apenas por mim mesmo”), um herói, quase um semideus – observa do alto os Andes e, perguntado sobre comida, diz que não tem fome – vive da vontade e da vida (“a liberdade não é uma ideia, está no sangue”). O vento dos pampas e o estouro da boiada... Um épico em pequeno formato, uma elíptica batalha de horizontes em selo postal. A propósito, um filme de Tourneur é preciso, conciso e vigoroso como um conto de Borges ou Quiroga.

*Stranger on Horseback* (O cavaleiro misterioso, 1955) é um curto e belo filme irregular, composto sem compromisso, cujo processo de colorização deu errado e virou, segundo Tourneur, “um *grisaille*”; *Wichita* (*Choque de ódios*, 1955) é um despojado e perfeito *scope*, talvez um verdadeiro protótipo do *western*. Ambos com Joel McCrea – assim como *Stars in my Crown* – são *westerns* puros, variações menor e maior do tema do recém-chegado que afronta moralmente a família ou grupo que controla a cidade, ao mesmo tempo em que se enamora de uma mulher parte da mesma família ou grupo. Em ambos McCrea, no primeiro como o juiz Thorne, livro de direito na mão, no segundo como Wyatt Earp, o estranho no horizonte, chega montado de alhures. Quase uma inversão na superfície do tema dos *westerns* precedentes, onde a liberdade era em um pessoal, noutro fora da lei, a verdade e a liberdade desta vez estão ao lado da lei imposta, nas figuras do juiz ou do xerife. A moral mesquinha, no fazendeiro Bannermann ou no *business side* do conselho civil de Wichita. A posição social de Earp – o forasteiro, depois o xerife – reflete-se na encenação: na primeira cena da tipografia, o quadro dividido por uma prensa tipográfica em dois quadros 4:3, Earp entra de um lado do quadro e, depois de conhecido, passa para o outro lado com o cavalo. *Wichita* é uma composição mais simples que *Canyon Passage* também por ser um *scope* e se passar na planície: mais planos longos e abertos.



O nervoso *Great Day in the Morning* (Pelo sangue de nossos irmãos, 1956), último *western* de Tourneur, desprezado pelo mesmo, um intrigante filme de lampiões e miniaturas de elefantes, sobre a bizarra adoção e amor mútuo entre o menino Gary e Pentecost, o amor intrigante de Ann e o incondicional de Boston, uma microrrepresentação da guerra da secessão. Owen Pentecost é um Logan cínico que ama o ouro – “sou leal a mim mesmo e a mais ninguém”. Que momento intrigante é aquele em que Pentecost ensina Gary a atirar, quando este ainda não sabe que Pentecost matou seu pai, momento que coloca em ignição a câmera, que faz um raro *travelling* frontal. E se o começo de *Canyon Passage* é um manifesto do princípio do *raccord* de composição, o final de *Great Day in the Morning* bem pode ser o manifesto do princípio da ambiguidade (sempre tão notado em Tourneur): qual é o nível de verdade do que diz Pentecost a Kirby, na caverna, a água que jorra na entrada, nesta cena de tom nervoso parecido com o de *Way of a Gaucho*, e Pentecost depois sorri e bebe do cantil?

Tourneur compõe cinema a partir de princípios – no momento, sou capaz de distinguir alguns. De fato, o cinema de Tourneur funda-se no princípio da composição visual como princípio do cinema em si. O olhar de Tourneur em seu nível puramente visual (aqui me lembro do monóculo de Fritz Lang) configura uma *mise en cadre* geométrica, mondiânica, esquemática, abstrata e por vezes simbólica. Um: o princípio do *raccord* de composição já

mencionado no começo; Dois: o método de composição diagonal ou em profundidade – o primeiro plano de *Canyon Passage* (notado por alguém como mizoguchiano) é um teto mais próximo, a cidade e a chuva logo atrás, os navios de Portland, o rio e as montanhas e o céu ao fundo, um pequeno e distante Logan que chega montado pela rua principal – o mundo de Tourneur é do tamanho da tela: ou, “a tela almeja conter o mundo”. Paradoxalmente, talvez seja essa a razão de sua qualidade de miniatura. Três: o plano da galinha nas mãos do caçula Dance na cena da construção da cabana, de perfil, ideal, a galinha platônica. A composição é intelectual, tudo é fotografado exatamente no lugar onde deve estar (é mesmo, qualidade da arte clássica). Quatro: O plano em que Logan senta-se no balcão do *saloon* para a briga: Bragg em primeiro plano, Logan no centro e um figurante ao fundo, o balcão, duas garrafas e dois copos, configuram uma diagonal, ou melhor, um triângulo retângulo, um quadro e um lampião. O movimento é esquemático, contido, num registro essencial, Logan é uma expressão, quase num senso bressonianiano. E ao movimento da mão de Bragg para sua garrafa, corresponde-se o movimento da mão do *barman* para a garrafa de Logan.

A interpretação num filme de Tourneur é notadamente contida, e isso se relaciona a outro princípio: o da dignidade. Martín escapa das amarras e desafia Salinas. Depois da represália dos índios de *Canyon Passage*, a morte de personagens importantes é tratada

com objetividade. A viúva, enquadrada de costas, não chora. O sofrimento é controlado. Logan conta impassível a Caroline o que aconteceu. A ferradura pendurada na porta da cabana incendiada não queima por muito tempo na tela: não há *pathos* superficial, apenas demonstração. Contenção reflexiva, pragmatismo filosófico. Tourneur: “O

cidade, há um lampião para cada um, de cada lado de um plano geral. Bragg afasta-se e monta em seu cavalo, e há um lampião na estrebaria, assim como só um visível ao lado de Logan. Bragg cavalga para longe, entre dois lampiões distantes postos simetricamente entre as árvores. Em *Wichita*, quando a arruaça dos vaqueiros, também os



DANA ANDREWS E WARD BOND EM “CANYON PASSAGE” (1946)

que realmente me interessou em todos os meus filmes: dignidade”. Tudo isso leva a um princípio da concisão, da contenção, da elipse.

O cinema de Tourneur é um fluxo de lampiões. *Canyon Passage* é um filme de lampiões e montanhas. Os lampiões podem ser símbolos: pela quantidade, posição e pelo contexto dramático – é comum a associação de lampiões a personagens: No primeiro confronto entre Logan e Bragg na

lampiões em confusão pelo quadro, e Earp é relacionado, na montagem, a um lampião externo em primeiro plano, que depois é estilhaçado. Na cena em que Earp recusa o cargo de xerife, quase toda em plano-sequência, uma formação triangular de lampiões relaciona-se geometricamente com a posição dos quatro personagens na sala enquanto conversam.

E não apenas lampiões, Tourneur também relaciona outros elementos de



cena, dos mesmos modos, aos personagens: duas escarpas que apontam para a mesma direção num plano de Martín e Tereza, mais tarde uma única que os une num plano próximo, apontando ainda na mesma direção, na conversa da clareira; as duas garças, as duas emas e os dois cavaleiros, Martín e Tereza, em *Way of a Gaucho*. Duas árvores simetricamente verticais em cada lado do último quadro de *Canyon Passage*, por onde passam montados Logan e Lucy, e Hi Linnet, entre as duas, como um estranho entre o casal, permanece e acena, relacionado diagonalmente à montanha no horizonte.

Daí, o princípio dos motivos (no sentido pictórico ou, no caso dos lampiões, até musical):

Tourneur constrói o cinema com motivos particulares seus. Além de lampiões, Um: felinos, obviamente (talvez seu assunto mais caro) – em *Stranger on Horseback*, o gato; Amy Lee é apresentada como um tigre; em *Way of a Gaucho*, a onça-parda andina. Dois: crianças – em *Way of a Gaucho* há sempre meninos em segundo plano: há o menino que dança no *travelling* inicial, o que observa o horizonte de pé sobre o cavalo como depois Martín fará, os que descem a escadaria da igreja, o que

toca o sino para o padre. Três: *travellings* laterais que lembram os dos filmes de Sternberg, seguindo dois personagens em meio à multidão que passa em primeiro plano e permanece ao fundo, como na cena da construção da cabana em *Canyon Passage*, ou que revelam horizontalmente uma cena, como no começo de *Way of a Gaucho*, ou as costas ou a nuca de alguém desaparecendo nas bordas do quadro enquanto a câmera se move entre as pessoas. Quatro: sombras e silhuetas – um personagem é frequen-



temente antecedido por sua sombra. E da silhueta de um cavalo contra os pampas, assim como a clareira, ao rosto de Tereza deitada na terra, a sombra dos ramos folhosos em seu

rosto, ela vê a silhueta de Martín sobre os Pampas, este se move e sua sombra passa pelo rosto de Tereza, que o observa, e ele não está mais lá, num corte mágico, apenas os Pampas, e Tereza observa, somente a sombra do pragmático Martín lhe toca, lhe beija.

Enfim, voltando à ideia da pintura, Tourneur é clássico: pois comparável à pintura do Renascimento. Se Ford e Hawks fossem florentinos, Tourneur seria da colorida escola veneziana: um miniaturista veneziano.

EDUARDO SAVELLA