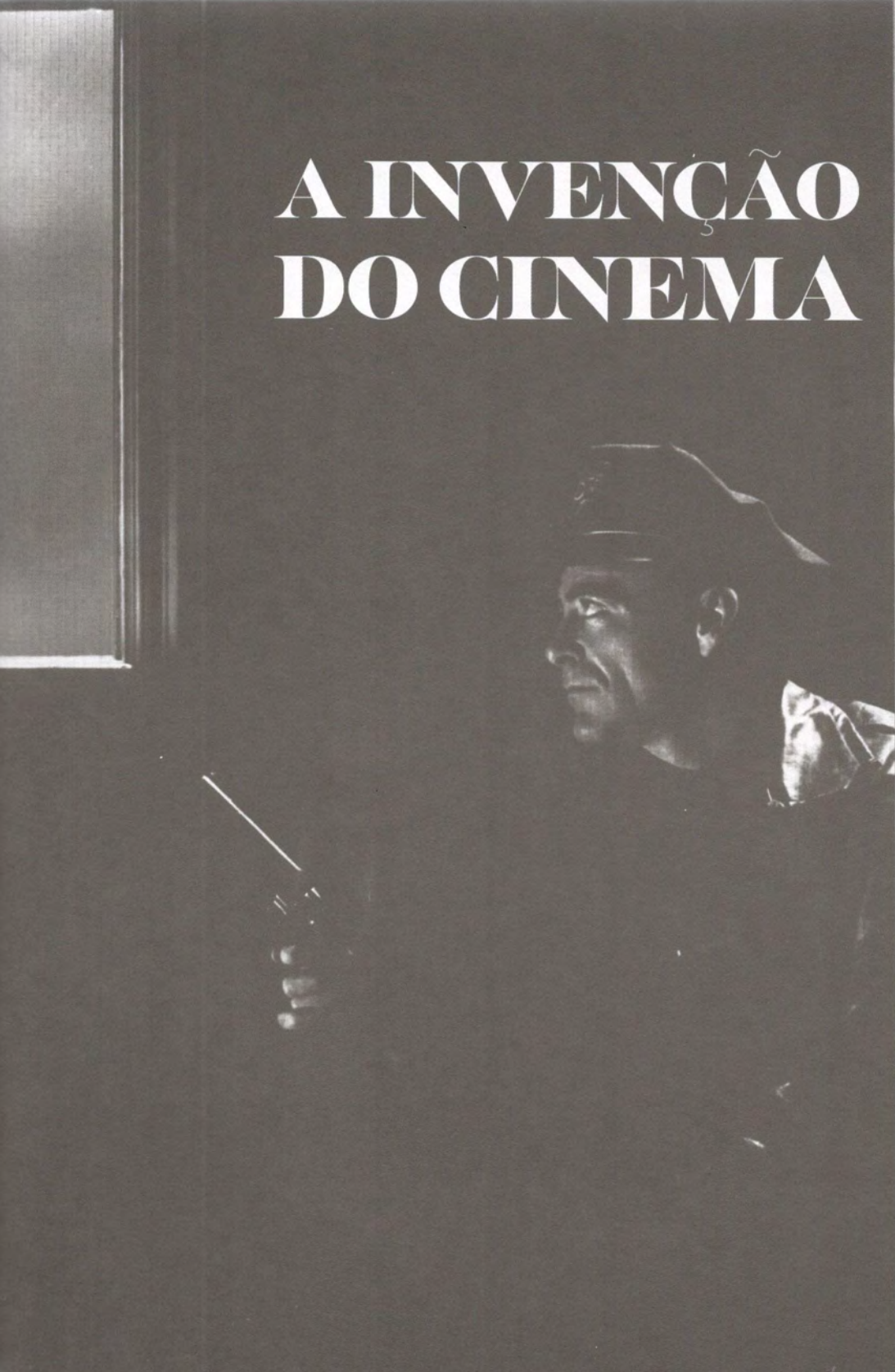




**SOBRE
ANTHONY MANN**

A INVENÇÃO DO CINEMA



Serge Daney engasta o título do seu livro no coração em flor de uma memória: “*A Rampa*” é o nome extraído de parte de um local que não era ainda uma sala de cinema. Aliás, este é o emblema daquilo que nos leva, em segurança, para o centro, para o tumulto desse espaço de incerteza, útero ainda não confesso de uma arte nascida então há mais de cinquenta anos.

Na infância de Daney, essa era já uma antiga ambiguidade. Nos velhos teatros franceses onde foram adaptadas as novas salas de exibição, ainda se podiam ver os restos mortais de sua antiga pele de todo não putrefata: um velho cenário deformado e descontínuo, o resto de uma rampa que conduzia até o palco onde agora se vê o branco virgem (sempre virgem, até que... se faz o milagre da projeção) da tela de cinema. Daí “a rampa” como epítáfio, resistência e memória em Daney, pois ela continua a transportar uma nova arte para o lugar onde ela seria *decantada*, nesta nova casa do autor – o autor que “migrou” para a imagem. A rampa agora “conduz” à imagem e a imagem ao “pleno leito”, onde de lá um fluxo, a vinte e quadro quadros por segundo, a direciona para o Infinito. Tela primitiva que denunciava a idade do cinema: a de um tempo muito curto, recém-nascido, à espera da ascensão de uma linguagem ainda por se inventar, que para alguns derivaria das experiências conjugadas do teatro e da literatura (gesto e sentimento?), mas

que alguns poucos anos depois descobriria a origem de sua própria aura – o movimento como técnica. É aí onde talvez o cinema de Anthony Mann enfim encarne, nesta lacuna de tempo, de estilo e de forma a ser preenchida e vertebrada. Seus filmes ajudam a contar a história dos gêneros dentro dela a partir de um problema que muitos cineastas enfrentariam no decorrer de todo aquele século em que o cinema aprenderia a dizer e a (re)criar o (um) mundo apenas manifestando o seu nome. Mann possui o caráter que possuem todos os grandes cineastas do período “clássico” (modernos, portanto, da mesma modernidade presente no espírito dos desbravadores): a responsabilidade de serem cineastas de um período “pré-clássico”, cineastas que precisaram encarar os destroços do *Big Bang* à maneira que a gravidade também os enfrentou e organizou; cineastas de um mundo ainda por inventariar e colonizar, aquele da invenção do “clássico” (a gramática dos sentimentos, a explosão e a implosão da grafia do tempo sobre todas as coisas). A questão maior do cinema de Anthony Mann, em diversos momentos de sua extensa filmografia, era a de saber estar com a câmera no lugar certo. E, mais do que isso: saber movimentá-la para descobrir o cinema no desvio do “para o quê olhar” em quadro, e com isso destruir a confusão do espaço consolidado do teatro, onde a ação é demarcada no “ritmo” do mundo, em seu recôncavo mais secreto e rebelde, esse organismo em intensa atividade – o palco.

No nervo da herança da encenação teatral a ser rompida (uma câmera: um pescoço a perscrutar o espaço!), Anthony Mann tem um filme de cinema por realizar. Ele o constrói naquilo que aponta para a prisão do olhar ao se submeter à “falha” da falta de tela que nos interdita um amplo espaço em profundidade de campo, empostando em seu lugar um campo fixo, aquele onde, como fala Bazin sobre os atores de teatro, compartilhamos o tempo biográfico dos corpos frente os nossos olhos. *O grande Flamarion* (1945) é montado sobre essa fricção “do tempo” entre cinema e teatro – entre tela e palco. O Flamarion do título, feito por Erich Von Stroheim, é antes um objeto de cena dos mais espetaculares – enganado cruelmente tanto por dentro (por uma *femme fatale*, encarnada por Mary Beth Hughes) quanto por fora (ele sobrevive do teatro encenado eternamente em seu número com os revólveres, como se não pudesse envelhecer, como se essa “biografia” inscrita num corpo entrevado fosse condenada a “descrever” sempre os mesmos gestos). Mas ele aciona um *flashback* de cinema para se libertar e se colocar de novo em seu lugar de protagonismo, diapasão entre verbo e imagem, oportunidade reconquistada de poder se partir em dois (um deles, soberbamente livre) no limite esgarçado de seu trabalho, empreendendo uma nova reencenação eterna. Stroheim-objeto de cena: ele obriga todos a centrarem o olhar em seus movimentos calculados e perfeitos de uma maneira que não veríamos nos filmes de Mann dos anos

50, quando seus heróis se debatem em movimentos humanamente histéricos e desequilibrados para olharmos ao vivo as entranhas de suas motivações, no instante em que tudo e todos são devorados pelos sentimentos mais violentos. A personagem de Barbara Stanwyck em *Almas em fúria* (1950), o de James Stewart em *O Preço de um homem* (1953), lá quando toda a ação vinha já ligada ao movimento de um cinema que, em cinco anos já tinha atingido um ápice de comedimento e aprendizado (para onde e para quê olhar), exorcizam a ação pela fagulha da emoção, o *pathos* pelo incontornável das correntes elétricas que ligam e destilam o desastre. O quadro quase não é mais “espaço” suficiente para a afecção, o delírio, a exacerbação de tiros, de cavalos, de capangas, das fumaças dos revólveres, de afetos desordenados e trágicos, de descontroles, de violências, todos os traços falsamente discretos do estilo de Mann. A partir do uso do *flashback*, a magia da reversão do tempo do cinema e da vida – cinema e vida nas mãos de uma palavra –, Mann sempre nos dá a velha chance típica do cinematógrafo: a de ver *de novo*, de forma sempre igual, o que foi descrito no ar e nas pedras do planeta. É aí que o dúvida dos primeiros anos do estilo de Mann se faz forte, pois o teatro, palco físico, filmado ou não em muitos de seus bons e maus filmes, é um local do passado, ultra-passado, recriado para nós, revigorado na efusão da nova linguagem – a descoberta de uma técnica com coração próprio, a se explorar e a se expandir.

É numa das incontáveis cenas memoráveis de *Os que sabem morrer* (1957) (mas poderia ser em *Entre dois fogos*, em *O preço de um homem...*) que o cinema enfim é uma conquista. Aqui Mann se livra da herança do teatro de seus antepassados. Aqui, nasce um cinema nu – o seu cinema: na economia de um filme de guerra, mas também nos *westerns*. Paisagem sóbria, poucos elementos de cena, alguns corpos respirando... No início do filme, a câmera passeia de um ponto a outro para encontrar um soldado tentando estabelecer comunicação com um extracampo inatingível – já aí, o extracampo, lição griffithiana que Leone colocaria em prática alguns anos mais tarde, *não está nem na coxia*. Só esta situação (o contato com o que não está à vista nem para os personagens, nem para nós, nem para a câmera, mas, ainda assim, um espaço que se deseja que exista) estrutura um lampejo de cinema extraordinário – não há *flashbacks*, não há *offs*, há apenas a presença constante da imagem de uma urgência fi-

sica e mental delineada num presente mortal e inapelável – nada além do que se vê. O plano descortina a improbabilidade de haver comunicação com o entorno que cerca o *motif* desse filme bárbaro (expresso tipo a tipo em seu título, nada a mais ou a menos: “*men in war*”), ao mesmo tempo em que ausculta o local como uma região impossível de receber socorro (contracampo). É isso, primordialmente, que a *mise-en-scène* de Mann dirá a cada plano e a cada novo obstáculo, pois o cinema também possui suas cruéis regras estabelecidas, como o olhar de quando estamos sentados no teatro (o intervalo, a ciência sobre “de onde vem a luz”). Entretanto, a situação cênica do filme é de uma teatralidade de recursos quase abstrata: uns poucos soldados americanos tentam encontrar um local seguro para poder se refugiar e se reerguer. É somente isto. O inimigo, que aparece poucas vezes (sempre em número pequeno), está mais presente no espectro de sua ausência e no abandono que ele promove

NA FOTO: ANTHONY PERKINS E HENRY FONDA EM “O HOMEM DOS OLHOS FRIOS” (1957)



do contracampo que *deveria* habitar. Trata-se de um filme experimental, moderno como os melhores filmes de Mann, e que ele radicaliza aqui e em *O homem dos olhos frios* (1957) (nos anos 70, Bob Clark e John Carpenter estudariam a fundo para *Black Christmas* e *Halloween*), quando corta do assassinato de um médico para a cena da festa que toda a cidade preparava para ele, um cadáver em seu próprio aniversário.

Do teatro existe uma sugestão de caminho para aquilo que vigorosamente importa dentro dos limites da subtração cênica (temos um mesmo cenário de vegetação seca, estranho aos soldados, meio desértico, totalmente perigoso e sem nome) e a criação de um efeito quando a câmera se move (taquigrafia e precisão na leitura e na sugestão do infinito de um espaço) extrai todo um mundo de cinema possível, tão próximo e tangível quanto o inimigo, um cinema que sobrevive com pouca coisa ou coisa alguma para poder fazer mover a insinuação, o ímpeto, a violência e o perigo advindos do lado oposto do conflito na utilização simples dos objetos, das criações e declives da natureza em quadro. Porque tanto em *Os que sabem morrer* quanto em *O homem dos olhos frios*, a Presença do *décor*, os rostos de Robert Ryan e Henry Fonda, captados por Mann, revelam o verdadeiro outro lado a temer: o inimigo está localizado, em reflexo e em verdade, na sua barba por fazer, no sol escaldante, e também nas roupas – e não nas bombas e armas, objetos que conhecemos de outros fil-

mes e outras vidas, e que sabemos do que são capazes: uma lição de teatro, mas desfigurada porque tudo aquilo que está fora de quadro pode existir de forma palpável, dar o bote em sua constante ameaça surda-muda e não apenas como um drible à falta de dinheiro da produção. Também porque não é só a importância que Mann dá aos atores que faz residir essas “clareiras” de cinema nos seus filmes, e sim as situações dos soldados e *cowboys*: como enfrentar minas enterradas na floresta? Como aprender a atirar? É isso o que faz de algumas cenas de Mann preciosidades de uma pedagogia na luta contra a Morte em filmes completamente assombrados pelo passado e pelo futuro. Se nos filmes dos Lumière a importância residia em observar determinadas coisas em movimento, nos *westerns* de Mann importa colocar um átimo em fúria se desenvolvendo e sendo animado pela ação na prosa de uma narrativa, também esta em movimento constante; importa a expressão do ator e, quando há (nos filmes mais ferozes, nos filmes à beira da esquizofrenia), a urdidura em alerta da câmera. Todos os enquadramentos e reenquadramentos angulosos e perfurantes de *O homem dos olhos frios* são essenciais para apreender isso.

Da mesma forma que Mann descobre a câmera aos poucos e aprende a escrever com ela o sentimento dos atores, ele também descobre que ela é a responsável pelo encurtamento dos espaços, não só a montagem. Ele encontra então a partícula de sua linguagem de escrita, de delimitações

precisas, dos elementos antagônicos descobertos próximos demais um do outro, apenas por um movimento brusco do operador que os revelam ali lado a lado. Para além da teatralidade de certos filmes seus, mortos em termos de coração na técnica narrativa e de interpretação *over* que se desenvolvia como “clássica” (em *Pecado sem mácula*, todas as infelizes coincidências filmadas por uma técnica viva e incrível por si mesma, na velha incompetência de alguns atores desimportantes), onde parece haver, antes de tudo, um desejo de cinema bruto acima de todas as coisas (em *Entre dois fogos*, toda a sequência da visita à cadeia com o brilho intenso, surreal e fassbinderiano nos olhos de Claire Trevor – o roteiro é deixado para trás pelo hipnotismo dos efeitos de composição), encontramos um coração de simplicidade enorme, que corresponde, certamente, à invenção do cinema conforme Lumière (observação, contemplação de tudo o que cabe num mundo), ao período em que formavam-se ainda os clássicos a se seguir e a se estudar em seus desvios de linguagem, nas rupturas com o todo e no o acordo das partes (a cenas muitas vezes, mais surpreendente do que a totalidade de um filme) com o todo.

Em *O preço de um homem e Região de ódio* (1954) – e também em *E o sangue semeou a terra* (1952) – temos um mundo repleto de perigos bastante próximos, aproximados pela filmagem e não somente pela literatura do roteiro nem pela teatralidade da trama. Logo no início de *Região do ódio*, o quarto *western* de Mann com James Stewart, Jeff (Stewart) empreende uma fuga por dentro de um barco; em seguida, tudo o que vai acontecer no filme terá que se ver diretamente com esta fuga: mais fugas, um flerte meio atrapalhado de Jeff com uma mulher (um flerte que





Mann não resolve: não estavam próximos o suficiente!), a fronteira aberta para a volta a um local onde a morte é coisa prometida – está tudo bem ao alcance das mãos de todos os personagens.

A lógica dos *westerns* de Mann está nessa proximidade entre os fatos que lhe são importantes, nessa “montagem mental” que aproxima algumas imagens e esquece outras, deixando-as de lado, inacabadas, mais ou menos como em Tati; estes filmes são ágeis e cruéis, bem como Jeff, porque no cinema, nessa versão de sua invenção de acordo com Mann, alguma coisa faz a forma do filme ser um pouco como todo protagonista seu – as mulheres saindo da fábrica e o trem chegando à estação são filmes sobre eles mesmos, são consciências sobre a riqueza da quantidade de movimentos que realizamos, das coisas que construímos, das mortes que inventamos. Não há tempo a perder e todos podem encontrar a morte. A morte de Walter Brennan em *Região do ódio* carrega, com os quase sessenta anos do cinema já passados e apurados pela técnica, uma clareza descomunal: toda uma estrutura do filme é emprestada e constituída à observação de que alguma coisa vai acontecer a este personagem, a narrativa começa a lhe dar alguma importância que antes não era devida, e que era até mesmo interdita – Brennan aqui fazia a velha bússola moral e, por enquanto, nada mais que isso. A sua morte é que o coloca na posição de homem a ser escutado. O corte em Mann é também este irmão da Morte, porque ele ceifa: é uma passagem para o

Desconhecido em que tudo se realiza, mas para os que ficam tudo é vazio e sem sentido. A morte sepulta um louco desejo de morte, mas não sepulta o reverberar das palavras.

Winchester '73 (1950), *Um certo capitão Lockhart* (1955) e *O homem do oeste* (1958) talvez validem esta informação: o oeste de Mann é aquele em que um homem velho tem algo a transmitir, mesmo quando aparentemente suas informações não são preciosas *para nada*. Isso acontece mesmo que este homem seja um bandido e que aquele que precise voltar para ouvi-lo tenha sido uma espécie de filho desgarrado e renegado, que agora retorna como seu inimigo, do outro lado de seus valores. A subversão de Mann em *O Homem do oeste* é bem simples: é uma afirmação a construir um mundo, a alimentar o cinema sob o signo do trágico, do mítico, como em Ford, como em Clint. Sabemos que esse é o ápice do cinema de Mann, o alto de sua criação, o traço final que dá forma à sua arte porque sabemos também de sua primeira experiência com as imagens, sabemos do lugar de onde ele veio, talvez o mais próximo do teatro possível, do contato mais rente e seco com o corpo do ator: antes de partir para a direção de cinema, ele era responsável por aqueles “pequenos lapsos de dramaturgia dispensável” para o grosso do produto final, trabalhando como diretor de testes de atores para David O. Selznick. Era preciso ter um olho no gesto e o outro nas formas que a natureza deu aos corpos para filmá-las diretamente, num suposto mundo sem linguagem.

E se não há linguagem, portanto,

Mann há de criá-la ou remoldá-la, há de conquistá-la enfim como ele faz ao olhar para o *western*. Com os filmes protagonizados por James Stewart, Mann insere uma variante psicológica nos seus personagens, uma obsessão que a tudo comanda e que a tudo devasta no limite de uma visão injetada. Há, assim, uma imprevisibilidade da ação e do gesto (podemos resumir o impasse dessa maneira: como James Stewart fará para resolver o problema com seu irmão em *Winchester '73*? Ou a filha com o pai em *Almas em fúria*?) como aquele, extremo, de arrastar por uma corda um homem morto em *O preço de um homem* ou de ser arrastado por cavalos pela areia e por cima de uma fogueira morta em *Um certo capitão Lockhart*. Para *O homem do oeste*, a afirmação é simples: não se trata de outro oeste, mas de um oeste novo, o mesmo, que Mann faz parecer puramente primitivo, cintilante e tétrico e, sobretudo, o faz vir como último oeste ao qual teremos a oportunidade de ver *no corpo de um homem* – daí, o crepúsculo aterrador quando o trem deixa Gary Cooper para trás: o Oeste desce do trem, seu Espírito fez-se carne para protagonizar um filme, é tudo inédito, mas é tudo também espreitado por um passado que atormenta, que morde. O *western* é um gênero que Mann faz surgir pela via da cicatriz que não sara nunca, que se revira e lateja até o último esforço brutal e sobre-humano, pondo em seu lugar um descanso, uma inanição que o “*the end*” nos interdita, mas nos deixa adivinhar: lá num mesmo tempo em que ele é criado é escrito

também o testamento sobre seu próprio fim. Por isso, passam longe as convenções: o amor de pai para filho se resolve na decepção que não se materializou numa vida de ladrão; esse filho que precisa sempre ouvir seu pai de novo para ultrapassá-lo e destruí-lo, para negá-lo, porque a moral que se impregna nos *westerns* de Mann é a de que para a Tragédia é *preciso doar todas as imagens*, sejam elas quais forem (James Stewart assassinando o próprio irmão em *Winchester '73*, aos gritos, afirmando quem diz ser, impetuoso e ao mesmo tempo desamparado, em *O preço de um homem* – no cinema de Mann não há concessões para a barbárie, para a encenação do instante exato em que o Homem desatina e perde o rumo, se entregando à realização dos desejos mais nefastos). Até mesmo aquelas imagens em que não há mais arma nas mãos do protagonista (e é curioso como a lógica de ação dos *westerns* de Mann é espreada por duas grandes situações “desarmadas”: aquela de James Stewart no *saloon* em *Winchester '73* e todo o grosso de *O homem do oeste*, com Gary Cooper desarmado o tempo todo, sobrevivendo somente pelo significado das palavras que profere). Não há mulher para os heróis nos *westerns* de Mann (ao menos não a mulher ideal – e se existe, ela é deixada para trás, como a promessa de um sonho: *Um Certo Capitão Lockhart*). Há, isto sim, a ampla região de um mundo livre e novo a percorrer antes que um filme acabe.

Não é isto que todo *western* medita e então expira para a luz? E não é isto que seu espírito desvela, como os vestígios quase mortos de salas mortas que Daney viu assistirem a invenção do cinema e do cinema de Anthony Mann?

No momento em que uma arte cresce, o mundo, também ele, se alarga.

RANIERI BRANDÃO

