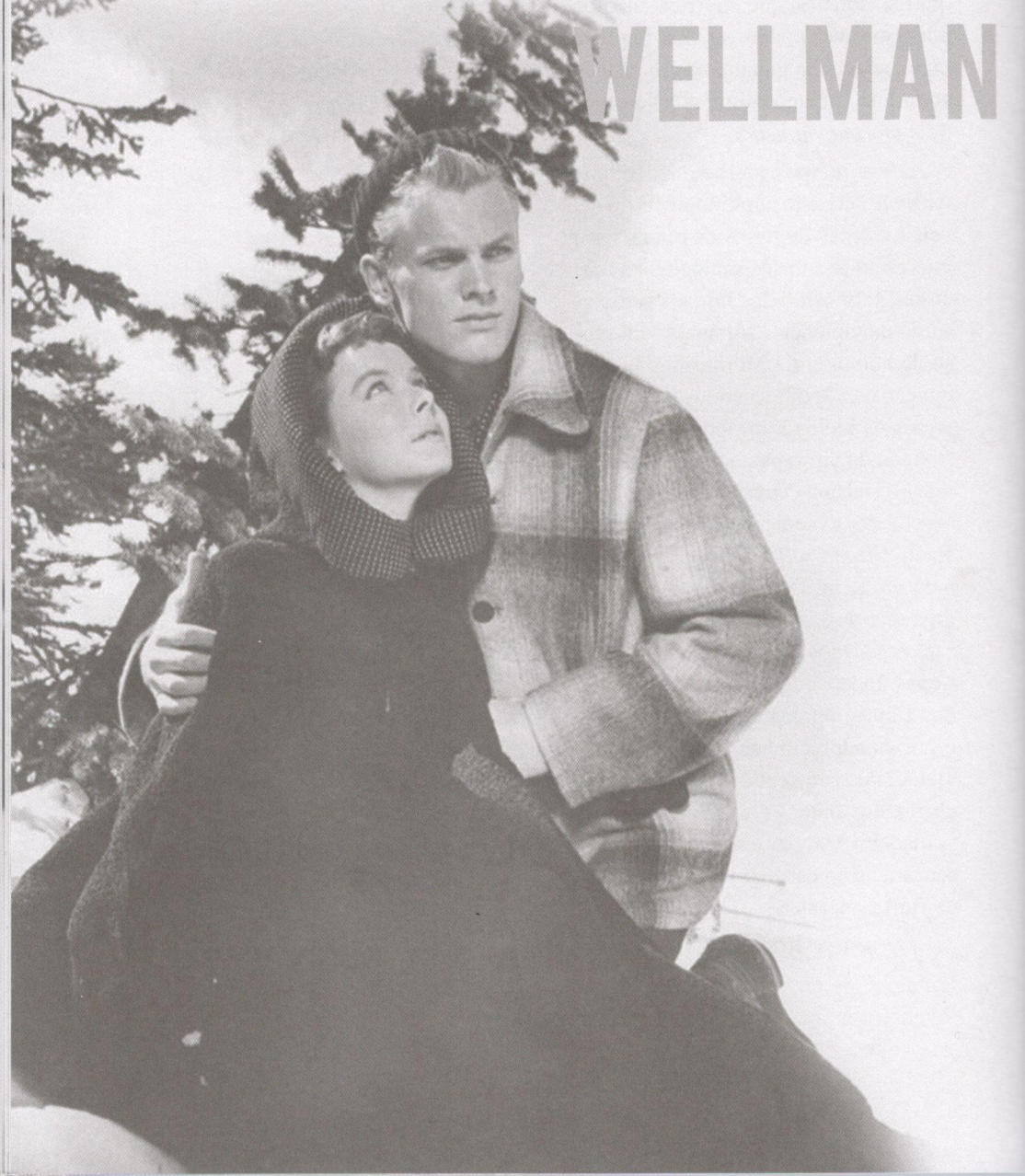


O DESERTO BRANCO:
"TRACK OF THE CAT",
DE WILLIAMA.

WELLMAN



Aquilo que há de mítico nos *westerns* tem por pressuposto um tipo de experimento social que materializa o impasse cuja origem não é outra senão um punhado de ideias fora de lugar, transplantadas em contextos para os quais não foram de maneira alguma concebidas. Afinal – parecem indagar os filmes do gênero –, o que resulta quando um modelo de civilização (de matriz europeia, mas cultivado até a maturidade no solo fértil de 13 colônias ao leste do Novo Mundo) com um certo ideal de justiça, uma particular noção de moral e um meio determinado de vida, se desloca rumo à Fronteira Oeste, ao coração agreste do continente, levado pelos pioneiros que marcham para as incertezas de um território bravio e seus filhos, os herdeiros desse frágil projeto de sociedade ocidental que persevera *contra* uma natureza atroz e *apesar* de suas contradições imanentes? Os melhores exemplares do *western* oscilam entre as duas chaves implicadas nessa jornada: a do desbravamento e da conquista (da natureza) como epopeia moderna e a do progresso (humano) como tragédia.

Há um conjunto particular de *westerns* em que tais polos de tensão (a hostilidade natural e humanidade trágica) encontram algo como um paroxismo: são aqueles cuja ação se desenrola em pleno inverno das apartadas regiões montanhosas ao centro e ao noroeste dos EUA (ao invés das pradarias do sudoeste) e cuja paisagem é tomada quase

que de ponta a ponta pelo branco homogêneo da neve. Trata-se uma linha-gem rara de filmes no gênero, mas que o enriquecem com algumas realizações inestimáveis como *Região do ódio* (*The Far Country*, 1954), de Anthony Mann, *Quadrilha maldita* (*Day of the Outlaw*, 1959), de André De Toth, o italiano *O vingador silencioso* (*Il grande silenzio*, 1968), de Sergio Corbucci, e esta magnífica anomalia sobre a qual nos debruçaremos em mais detalhe: *Track of the Cat*¹ (1954), de William A. Wellman.

Para além da semelhança superficial de suas locações gélidas, algumas propriedades comuns bastante notáveis emergem quando assistimos a estes “*westerns* na neve” como *corpus* mais ou menos coerente de filmes, até mesmo como um subgênero. Primeiramente, todos eles tendem, por força das intempéries que os ambientam, ao isolamento radical do espaço e dos personagens – centram-se em grupos pequenos, moradores de alguma aldeia afastada, perdida em meio a um ambiente frio e inóspito confrontados por alguma ameaça (em geral algum bando fora da lei) que enfrentam como podem, sozinhos, com poucas reservas materiais a ainda mais escassa determinação moral. Disso se segue uma segunda característica: o isolamento não é apenas geográfico, mas também político e jurídico; nessas paragens longínquas o domínio se impõe pelas armas e pela força, as autoridades legais são limitadas, interinas ou simplesmente corruptas. Como resultado,

¹ Evitarei, aqui, a escabrosa tradução brasileira do título: *Dominados pelo terror*.

a justiça (ou o que é moralmente certo pelos princípios fundadores aceitos coletivamente pelos cidadãos dessa comunidade) é constantemente falseada pela ordem social, que se torna meramente uma lei ilegítima outorgada pela violência ou pelo capital – este último é em especial evidente em *Região do ódio*, no qual um individualista irreduzível pouco se envolve em questões de importância mais abrangente que seus próprios interesses egoísticos, e também no filme de Corbucci, onde a lei é mantida por caçadores de recompensa e o único xerife disponível (designado, diga-se, por simples interesses eleitorais) morre precisamente ao transpor a margem limitada de ação que sua autoridade meramente nominal lhe imputa nesse contexto opressor.

Track of the Cat incorpora o quadro referencial básico desse conjunto de *westerns* (há o enclausuramento, o agrupamento reduzido, o conflito entre moral aceita e imposição autoritária), mas os retraduz com grande originalidade em seus próprios elementos. O isolamento e o estudo de um pequeno grupo é aqui intensificado porque restrito a uma única família que habita um afastado rancho no Colorado. Com

este filme, Wellman pôde arriscar-se num experimento cuja ideia o obcecava fazia já alguns anos, a saber, realizar o que ele mesmo chamou de “um filme preto e branco em cores”. Não apenas paisagem natural (obviamente apropriada ao projeto) como também os figurinos e a cenografia de *Track of the Cat* tendem rigorosamente para o preto ou para o branco, com pouco ou nenhum matiz intermediário. Mas o monocromatismo, aqui, não apenas serve à criação da ambiência opressiva essencial à proposta, pois se Wellman impõe essa rígida paleta, ele o faz para quebrá-la com um conjunto intrigante e misterioso de pequenas ocorrências cromáticas: o fogo na lareira, alguns entalhes de madeira, o uísque numa garrafa. Mas é o casaco vermelho de Curt (Robert Mitchum) e a camisa amarela de Gwen (Diana Lynn) que figuram como irrupções coruscantes maiores em meio a esse mundo em preto e branco, como os elementos que, em cena, se sobressaem frente ao olhar do espectador. A presença dessas cores destoantes parece rejeitar interpretações propriamente simbólicas, sendo muito mais proveitoso para a compreensão do filme pensar nelas



como um meio de desautomatizar a nossa percepção do ambiente, apontando para certos traços importantes que seriam menos proeminentes sem essa ênfase sutil. Tal como a pantera que os personagens caçam, as cores estão lá como um rastro a ser seguido com o olhar, e não ser abstratamente “decifrado” por projeções falsamente intelectuais – o que quer que elas apontem não as nomeia.

Fundamental no filme é o complexo jogo entre os três irmãos Bridges: Curt, pragmático e egoísta; Art (William Hopper), o mais velho, equilibrado, inteligente e sensível; e Hal (Tab Hunter), o caçula, tímido e hesitante. Art é quem mantém na família um equilíbrio instável, quem mantém sob controle a ganância de Curt que, por sua vez, submete Hal a uma rotina de pequenas humilhações. Art também possui uma relação particularmente forte com o misterioso criado da família, Joe Sam (Carl Switzer), uma espécie de Jó indígena: um antigo chefe guerreiro, de idade incerta (“as coisas que ele diz o fariam ter mais de 100 anos”, diz a matriarca dos Bridges), que perdeu todos os filhos homens numa batalha contra os brancos, após

a qual sua tribo se dispersou, e ele fugiu com sua esposa e filha. Anos mais tarde, na primeira nevasca do inverno, elas foram mortas pela pantera que todos os anos, na mesma época, retorna para a região. Joe Sam pouco fala, quem conta sua história, no filme, é Hal, para sua noiva, Gwen. O espectador nunca vê o animal, sua presença é marcada pelo som ou pelos rastros que deixa na neve.

A cada ano, antes do inverno, Art, que é o único membro dos Bridges particularmente próximo de Joe Sam (o restante da família trata o índio com apatia ou mesmo hostilidade), entalha, todos os anos, uma nova escultura do felino numa ripa de madeira, como um ritual. Sua mãe (Beulah Bondi) não leva esse costume nem a história da pantera a sério. Mas naquele ano, a neve do inverno se antecipou, veio antes que Art pudesse terminar o entalhe; a pantera acabou matando quatro cabeças de gado. Ainda que nada no filme ratifique a existência de uma correlação sobrenatural entre esses eventos, é quase impossível não estabelecê-la. Curt e Art saem no encalço do animal. As cenas externas dessa caçada constroem espaços vazios, planos

NA PÁGINA ANTERIOR, CENA EXTERNA DE “TRACK OF THE CAT”
NESTA PÁGINA, ROBERT MITCHELL E WILLIAM HOOPER EM “TRACK OF THE CAT” (1954)





gerais que isolam os personagens na vastidão de um deserto branco cortado ora pelo verde sombrio, quase negro, dos pinheiros: oprimir pela amplitude, eis o método. Num exercício metonímico com a cor negra, na ausência de uma imagem da pantera, os pinheiros a substituem, marcam o indício de sua presença, camuflada, entre eles (Art é morto enquanto atravessa os pinheiros, e mesmo depois de abatido, o felino permanece oculto neles). Disso, a lógica bicromática dos planos externos: há o branco estéril ou o negro das árvores e dos rochedos que escondem um perigo iminente. A conexão existencial entre a pantera e Joe Sam: imediatamente após a morte de Art, Joe Sam, em seu quarto (de um negror tétrico), se reclina, como se pressentisse que algo terrível acabara de acontecer.

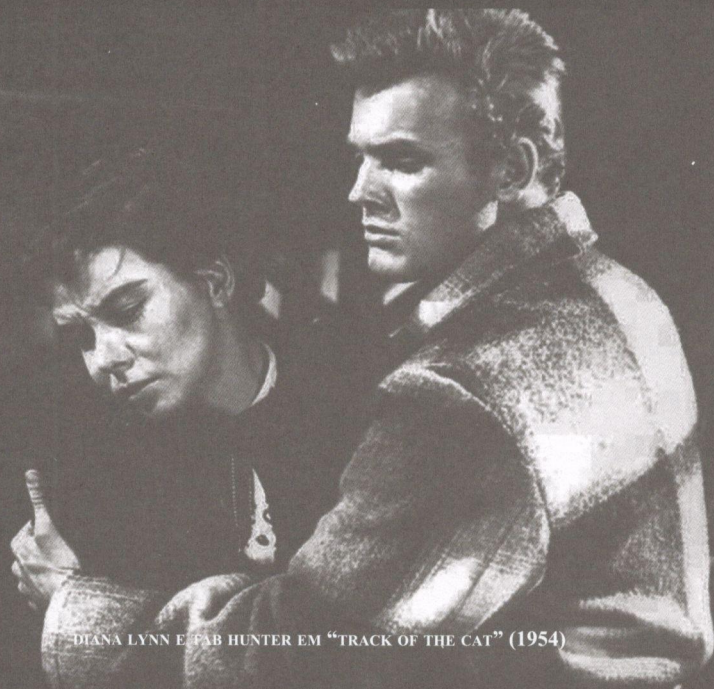
A cena do enterro de Art é o momento que melhor sintetiza todo o movimento interior do filme. Trata-se de um único plano longo, em *contraplongé*, estático no interior da cova em que o corpo será sepultado. A mãe discurs-

sa amenidades fúnebres, mas o fundamental da cena é Hal, assumindo (pela primeira vez) a centralidade do quadro, perfeitamente alinhado ao corpo de Art sob o nível da terra, fitando com gravidade o caixão. Gwen, ao fundo, aguarda e observa — ela é a peça imóvel, de peso menor, na cena; suas ações submetidas ao resultado do impasse entre a mãe e o caçula. Uma mudança profunda se opera em Hal precisamente neste instante, é como se ele, passando ao centro da composição, numa postura de desamparo reflexivo, tomasse tão-somente agora para si os rumos do próprio destino, que será também, o dos Bridges e de Gwen. É Hal quem deve carregar o legado de Art, do equilíbrio e da sabedoria que mantinham aquela família destrocada em comunhão instável (vocação pastoral do primogênito aludida com tintas de humor por Curt em mais de um momento). É um compromisso que ele assumirá sozinho, no sepultamento, ao firmar no chão o crucifixo muito simples que demarca a cova em que jaz Art.

Hal será tentado a deixar a família, a fugir com Gwen para a residência dos pais dela, os Williams, em Aspen. Evidentemente, ele não irá partir, submetendo-se ao desejo da mãe. É nesse ato final de *Track of the Cat* que uma ambiguidade insolúvel se impõe: se por um lado a decisão de Hal em permanecer no rancho é claro sinal de submissão à vontade da matriarca castradora que fala sempre maliciosamente em nome dos interesses da família, por outro esse enclausuramento, a impossibilidade de abandonar o opressivo ambiente dos Bridges, acaba por apontar para uma última esperança, a possibilidade de libertação não pela fuga daquela terra e daquela comunidade corrupta, mas por sua transformação; Hal, tendo Joe Sam por testemunha, de fato matará a panteira ao final. Wellman nos sonega a visão do sacrifício do animal e de seu cadáver, da mesma forma como subtraía o confronto final de *Céu amarelo* (*Yellow*

Sky, 1948). É certo que uma mudança se opera no momento em que o felino é abatido, mas Wellman igualmente sonega a determinar seu sentido; o evento vaticina (o próprio Joe Sam dirá) que Hal será o novo chefe dos Bridges, mas nada indica que ele poderá guiá-los por um caminho melhor do que o senso estritamente pragmático e mesquinho Curt, ou que levará à prática a sabedoria que Art só era capaz de articular em discurso. O mundo inteiro, como Joe Sam conclui, permanece demoníaco, mas algo (que Wellman recusa esclarecer) se transforma; a paisagem é ainda a do deserto branco que cerca a residência negra dos Bridges, porém, agora, pontuada pela flama amarela da fogueira que chama Hal de volta para casa. O fogo (visto a uma colossal distância, mera fâisca) nada significa, nada diz, meramente contrasta: aponta, indica, sem dizer, o que não pertence ao mundo.

FERNANDO COSTA



DIANA LYNN EFFAB HUNTER EM "TRACK OF THE CAT" (1954)