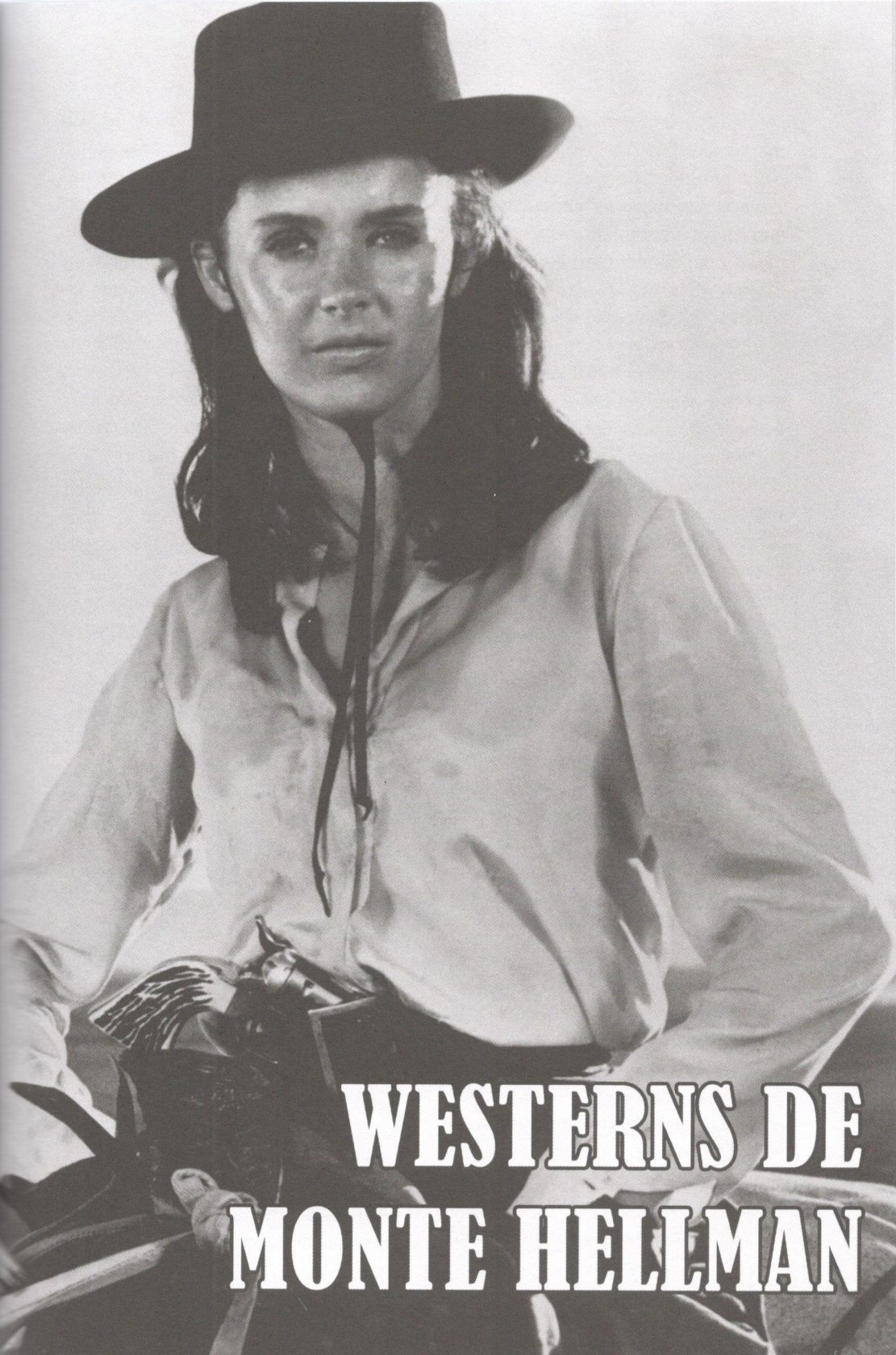


# O ABISMO EM MOVIMENTO



Diretor associado à contracultura cinematográfica norte-americana, Monte Hellman lançou recentemente o longa *Caminho para o nada*. A fotografia fez uso da câmera Canon 5D, pela qual se comunica, de maneira autêntica, com a estética DSLR que vem dominando o cinema contemporâneo. O movimento fílmico de Hellman foi, desde o começo, uma dança entre o precário e o refinado, o moderno e o clássico, em um esforço de enfraquecer fronteiras. Pelos seus filmes se compreende o valor do percurso e não da chegada.





**WESTERNS DE  
MONTE HELLMAN**



Essa postura vem desde seus primeiros trabalhos. Em 1966, com a verba de um longa filmou dois *westerns*, gênero que, entre os anos 40 e 50, costumava abarcar os mais altos orçamentos das produtoras. *The Shooting* e *Ride in the Whirlwind* – lançados no Brasil como *Disparo para matar* e *A vingança de um pistoleiro*, respectivamente – são uma tentativa de homenagear o gênero que já se encontrava quase escasso nos Estados Unidos e, ao mesmo tempo, desconstruí-lo. Os filmes são denominados, pelo próprio diretor, como *antiwesterns*. Monte Hellman encontrou na cosmologia do gênero o terreno perfeito para rascunhar e projetar o que seria o ápice de seu estilo: *Corrida sem fim* (1971).

## Disparo para matar

Nesse filme, os axiomas do gênero são levados ao extremo para depois serem destruídos. Existem tradições firmadas no *western* clássico: o caubói luta pela sobrevivência, combate as adversidades do espaço hostil que é o oeste longínquo, o deserto. Uma história de amor romântico entre duas personagens é algo que traz os suspiros de paixão necessários ao drama violento da conquista da América. Para Hellman, tais limites se encontram em combustão (da mesma forma que o final da película em *Corrida sem fim*). Que acontece quando a morte é o objetivo da jornada, e não o antagonista dramático? Que acontece quando o mecanismo de ação-compensação

já se encontra gasto? Quando as personagens entendem que a terra contra qual tem que lutar partilha da mesma substância de vida que as compõem? A luta é a mesma. A morte é personificada em cada uma das personagens em algum momento do filme, como um impulso interno, algo a que se deve retornar. A operação filmica se encontra no espaço onde a moral que sustenta as intenções está morrendo, dando luz a uma insuficiência poética dos valores que antes a movimentavam.

*Disparo para matar* se inicia com o retorno de Willett Gashade ao acampamento onde mora. Willett se depara com seu amigo Coley assustado em sua cabana. Coley assistiu ao assassinato de um dos homens do acampamento, enquanto o irmão de Willett estava ausente. Uma tensão paira sobre a cena. Aparece então uma mulher (não sabemos seu nome em nenhum momento) que levará os dois para a jornada, para o filme. A revelação ao espectador dessa mulher anônima, envolta em uma aura tenebrosa, se dá através de uma sequência com cortes bruscos, intercalando o olhar de Gashade (um olhar com a força condensada que é a marca de Leone), pássaros pretos e o plano pictórico que a apresenta. Essa cena dá os primeiros pontos da hermética linha que costurará a trama. A mulher reivindica que ele seja o guia de uma viagem pelo deserto que deseja empreender. Ela não revela o motivo nem o objetivo da viagem. Os três partem. Durante a jornada, não se estabelece nenhum fluxo de amizade. Em um determinado momento, Willett descobre que estão sendo seguidos,



devido aos inúmeros sinais que a mulher dá para serem encontrados. Esse outro viajante aparece de modo quase tão triunfal quanto a chegada da mulher: é Billy Spears – personagem de Jack Nicholson, também produtor do filme e parceiro de Hellman –, que os seguia todo esse tempo. A persona enigmática de Nicholson realiza uma jornada psicológica que vai do sadismo exacerbado a uma fragilidade quase infantil, que é na verdade a figura desenvolvida pelo ator durante toda a carreira. A atmosfera se torna cada vez mais densa e confusa, para culminar em um final que é a mistura da música de John Cage, a montagem frenética do *spaghetti* e a singeleza da pintura impressionista. Com os cavalos à beira da morte, a mulher, Willett e Billy (Coley havia sido deixado no meio do deserto) são obrigados a descer e caminhar. Logo vão ficando exaustos e a loucura derivada da aproximação da morte é cada vez mais intensa, dando ritmo à montagem. O filme termina com Willett encontrando o irmão misterioso que mencionado superficialmente no início do filme – e que mais parece um duplo do caubói.

O expressionismo alemão iniciou um caminho que os *westerns* de Monte trilharam: a transmissão ao cinema de uma ideia pouco frequente no pensamento ocidental, que visa a unicidade entre o espaço interno de uma personagem, seu terreno psicológico, e o espaço externo, físico, geográfico. O abismo psíquico que Willett habita será o operador imaginário que transformará seu espaço geográfico. Essa

dissolução de certos binarismos do pensamento vigente se torna um dos objetivos principais do diretor. Em *Disparo para matar*, percebemos a aproximação entre interno-externo, tensão-relaxamento, amor-ódio, assim como a passagem constante e sem delimitações entre passado-presente-futuro. O cineasta também obtém uma alquimia sagaz entre as paisagens atmosféricas de Antonioni e as simbologias de Fellini (os símbolos aparecem como *insights* de um observador fora da cena, orquestrados por uma montagem arritmica e descompassada). Um exemplo desse caso é uma das primeiras cenas do filme, na qual Willett abre um saco de farinha com uma faca. A única serventia desse ato seria o jogo cênico que viria a seguir: Coley tira o saco de farinha das costas de um cavalo e, ao ouvir um tiro, sai a correr escandalosamente pelo acampamento enquanto descarrega a farinha e se envolve em uma nuvem branca. Hilário e misterioso ao mesmo tempo. Qual seria o real motivo de Willett ter aberto o saco? Seria justamente para propiciar essa cena ao filme ou para deixar pistas em um caminho que nem ele sabia que seria iniciado? Como disse Brad Stevens em seu livro sobre Monte Hellman: “Se a narrativa centrada no herói tradicionalmente se move em direção a um final em que os objetivos do herói ou são atingidos ou frustrados (como nos filmes de John Houston), a extensão na qual Hellman definiu seu projeto em oposição às normas hollywoodianas pode ser medida pelo seu abandono gradual dos padrões clássicos



de montagem [...] O conceito de herói e o ideal masculino aos quais o filme se refere são destruídos juntamente com as normas estéticas que dão suporte e os reafirmam”.<sup>1</sup>

## A volta do pistoleiro

*China 9, Liberty 37*, conhecido no Brasil como *A volta do pistoleiro*, é uma produção ítalo-espanhola de 1978, com Fabio Testi no elenco, interpretando o caubói Clayton Drumm. Hellman certa vez afirmou que esse filme era a sua tentativa de retomar o gênero: “Quando fiz os dois primeiros *westerns*, eu estava realmente tentando fazer algo diferente, porque eu pensei que todo mundo já tinha feito todos os *westerns* tradicionais que precisavam ser feitos. Então decidi fazer um par de *antiwesterns* (*The Shooting e Ride in the Whirlwind*). E tendo feito isso, saí do sistema. Quando decidi fazer *China 9, Liberty 37* eu realmente queria um *pró-western*, um faroeste tradicional. E acho que fiz tudo com o melhor de minha capacidade. Eu acho que não chegou a ficar dessa maneira, mas dei o meu melhor”. Apesar da busca ao faroeste clássico americano, os ares italianos influenciaram a produção. O filme assume algumas características do *spaghetti*, inevitavelmente. O uso por vezes exagerado da trilha musical, certas composições de quadro claramente inspiradas no cinema de Sergio Leone e a atuação do próprio

Testi, que busca mesclar as bases italianas com a interpretação americana.

Conta-se a história de Clayton Drumm, que foi condenado à força como pena de um crime. Ele recebe a chance de escapar da morte, se aceitar uma proposta feita pelo dono de uma companhia ferroviária: terá de matar um velho pistoleiro, que antes trabalhara para a empresa, mas agora possui um terreno que está no caminho da expansão ferroviária. Clayton é abrigado por Matthew Sebanek (Warren Oates), o alvo da companhia, que parece saber o motivo da visita. O caubói e a esposa de Matthew se apaixonam, e não demoram em se relacionarem sexualmente. Clayton vai embora. Matthew descobre e sua esposa, Catherine, apanha. Ao se defender, ela enfia uma estaca nas costas do marido e, acreditando que o matou, sai em busca do caubói. Os dois fogem juntos. Matthew na verdade não morreu e logo é avisado da fuga, saindo com seus irmãos em busca do casal. Eles os encontram e levam-na de volta. Um dos irmãos de Matthew a estuprou com o consentimento dele. Após o combate, só restam Catherine, Matthew e Clayton, que chegara em meio a briga. Ele se afasta novamente, de uma maneira que faz-nos lembrar de Clint e seus caubóis dúbios e cheios de segredos.

As personagens em seu filme agem de maneira muito sensível e humana. Não se estabelecem papéis definitivos de herói-vilão. Cada um interpreta um pouco dessas funções em certas partes do filme, em uma narrativa simples, feita de erros, acertos, desejos, vinganças,

<sup>1</sup> STEVENS, B. *Monte Hellman: His Life and Films*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Co., 2002.



frustrações. As personagens são guiadas, mais do que pela moral, por suas paixões. Catherine é capaz de matar o homem com quem vivia até então em nome de seu desejo por Clayton. Matthew a deixa ser violentada pelo irmão ao mesmo tempo em que a quer de volta como esposa. O diretor parece ter aprendido muito bem com John Ford como tratar de mitos sem esquecer a humanidade. A referência a Ford se dá muito intensamente também no caráter quase documental das personagens. Além disso, há uma referência direta na cena em que Matthew, a esposa e seus irmãos cantam, em um almoço de família, a música *My Darling Clementine*. A vida camponesa interessa mais do que a trajetória do caubói. Monte Hellman parece concentrar a beleza nos momentos que retrata alguma família que tenta a sobrevivência no deserto do oeste, principalmente em *A vingança de um pistoleiro* e *A volta do pistoleiro*.

Fellini também se faz importante nesse filme, quando Clayton e Jullie se deparam com um circo, com artistas que parecem ressurgir das histórias do cineasta italiano. Além disso, o diretor de fotografia do filme foi Giuseppe Rotunno, que trabalhou em *Roma* de Fellini, *E La nave va*, entre outros.

Sam Peckinpah também é homenageado: o filme começa com um grupo de crianças brincando com bolinhas, referência direta ao início de *The Wild Bunch*. Além disso, Peckinpah interpreta um escritor que quer ficcionar a vida de Clayton e transformá-lo em uma lenda. O nome da personagem de Sam é Wilbur Olsen, que, foneticamente sugere algo como *we'll burn all seen*: queimaremos tudo. Assim como na última cena do filme, na qual Matthew e a esposa se afastam com a casa em chamas ao fundo do quadro.

As personagens parecem entender que suas vidas não podem ser nada mais que miseráveis no contexto da colonização do oeste. As adversidades são incomensuravelmente grandes e morrer por paixão, seja qual for a natureza desse sentimento, é o único ato genuíno no processo de “descobrimto”, que aqui se movimenta tanto para dentro quanto para fora. Ao mesmo tempo em que se caminha para um certo local (pré-estabelecido ou não), vai-se também para dentro de si. E é aí que está a explicação para a aparente desconexão entre planos, cenas, sequências: as pessoas que habitam os filmes vivem sem lei e sem esperança. Assim são os filmes. Em um fluxo eterno de troca.

AMANDA CAMPOS