



A COLT CANTOU

A MORTE E FOI...

TEMPO DE MASSACRE

É o primeiro *western* dirigido por Lucio Fulci, rompendo uma longa série de comédias (algumas nos moldes de outros gêneros, como o musical e o filme de espião) realizadas entre 1959-1966 e também o primeiro filme (dentre os que consegui ver) onde o material permitiu que trabalhasse com elementos que caracterizam boa parte de sua obra posterior. O que surpreende é como Fulci já demonstra um estilo muito maduro e desenvolvido, com enorme precisão na abordagem de um roteiro de extrema simplicidade, mas com grande potencial escrito por Fernando di Leo, veterano do gênero que na época já havia contribuído para os filmes de Sergio Corbucci (*Navajo Joe*) e Sergio Leone (não creditado em *Por um punhado de dólares* e *Por uns dólares a mais*) e que ficou conhecido por dirigir clássicos do *poliziottescho* como *Milano Calibro 9* poucos anos depois.

A visão do velho oeste em *Tempo de massacre* é marcada pelas mesmas ideias que se tornarão constantes para ambos e os minutos iniciais não poderiam introduzi-la de melhor forma: Primeira cena, Junior Scott (Nino Castelnuovo) ordena que um prisioneiro seja libertado para se tornar presa de seus cães enquanto um grupo de sádicos apenas observa. A vítima, que mal consegue correr, é alcançada e devorada quando chega a um rio, após o ataque vemos o sangue se misturando à água e durante os créditos de abertura seguimos seu suposto trajeto até o ponto onde Tom Corbett, o protagonista, está extraindo ouro, longe do local onde acontece a caça. Lá é procurado por um amigo da cidade onde cresceu, que entrega uma mensagem pedindo para retornar à sua casa, sem qualquer outra informação.

Além desta abertura estabelecer perfeitamente a atmosfera que domina o filme e a premissa narrativa de forma muito concisa, utilizando apenas a montagem para dar a relação entre seus personagens centrais mesmo sem qualquer ação que os conecte, outro aspecto de interesse é um detalhe a princípio banal, indicando algo básico da encenação, que é mais trabalhado adiante. Isso está na forma como Tom e seu amigo se encontram; esta cena começa com Tom em primeiro plano e centralizado num quadro que valoriza o espaço vazio ao seu redor, sem ter qualquer contato visual com o amigo que se aproxima no plano de fundo e, após um corte, a câmera continua acompanhando com uma li-

geira panorâmica esse movimento ao fundo, no mesmo eixo, quando Tom percebe a presença de outra pessoa, só então seguindo para o plano em que o protagonista agride o homem que se aproximava, quando finalmente ocorre o contato visual, o reconhecimento da pessoa e o motivo do encontro é revelado.

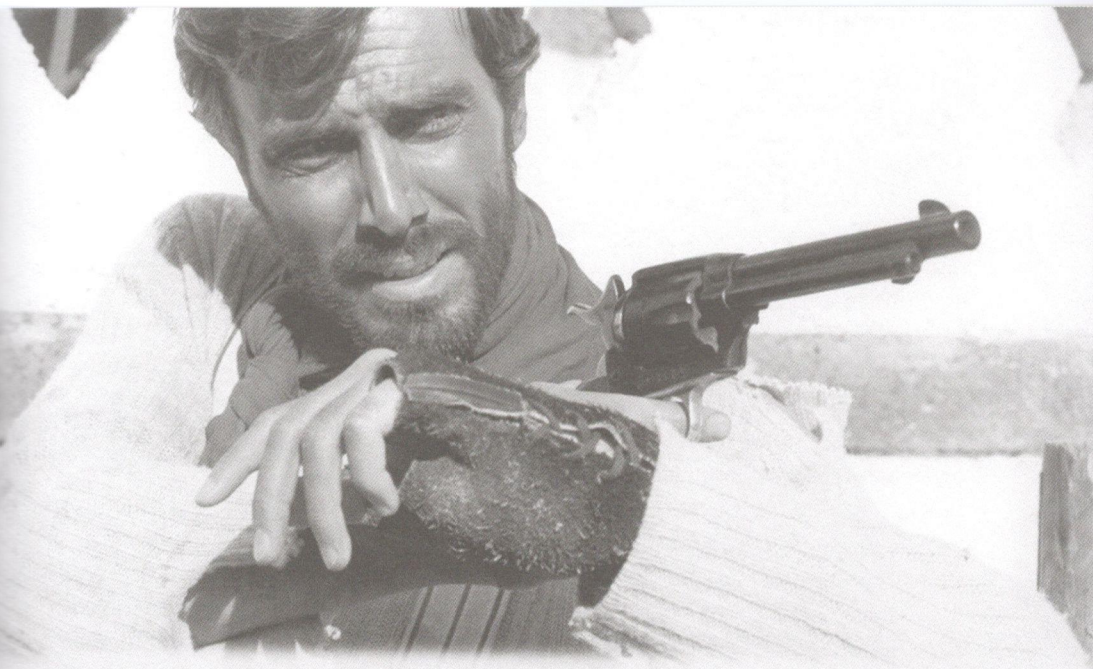
Fulci mantém essa lógica de composição por todo o filme, deixando sempre clara a ação em primeiro plano e plano de fundo mesmo que alguma não tenha qualquer relevância para a narrativa. A espetacular cena de briga no bar é o momento em que essa ideia ganha um sentido maior, pois enquanto acompanhamos Tom se aproximando do bar, vários planos esticados que capturam apenas atitudes banais são subitamente quebrados por algum violento movimento de câmera que revela capangas da família Scott o cercando (como na primeira aparição do seu amigo, ainda antes da cena comentada no parágrafo anterior). Ao entrar no bar, são conversas de figurantes sem qualquer importância que preenchem a maior parte do quadro e da trilha sonora, deixando o movimento em cena que nos interessa como apenas um detalhe (em foco, mas em proporção menor) naquele ambiente que o diretor faz questão de definir integralmente, pois só a presença de todos os personagens neste limitado espaço, com todos se voltando a uma pessoa, é o que gera toda a tensão e consequente reação agressiva. Até essa parte do filme, Tom não conseguiu qualquer explicação a respeito da mensagem que o fez

retornar e nem compreende a posição dos habitantes diante dos problemas locais. Mas a violência se torna inevitável, pois todo movimento direciona aqueles homens ao confronto, mesmo com suas posições ainda indeterminadas e, como vemos mais tarde, alguns lutando pelo mesmo objetivo, afinal é um dos capangas que acaba o defendendo no final.

O exemplo acima é apenas uma das maneiras como Fulci articula o determinismo impetuoso do mundo que constrói, pois isso é estendido por todo o filme e há vários outros dignos de menção: Um plano geral do herói se aproximando do rancho do inimigo se transforma num plano detalhe de um rifle à distância com um simples deslocamento do atirador, que antes de conseguir realizar o disparo, é morto por um terceiro homem no extracampo; o brutal duelo com chicotes, que recusa dar a mesma atenção aos movimentos detalhados que são, até ali, a preferência do diretor, privilegiando os resultados do combate, quase congelando o quadro ao revelar um ferimento ou dilatando o tempo em que vemos o homem tentando se recuperar; o curto período que permite um respiro logo após o duelo, dentro da casa dos irmãos, onde a velha que trata dos ferimentos é assassinada por cavaleiros que aparecem e desaparecem abruptamente através da janela; e a luta entre os irmãos após a inexplicada morte do Senhor Scott (Giuseppe Addobbati), que só acaba quando aquele com a arma, Jeff (interpretado pelo grande George Hilton), que bus-

cava vingança pela morte da velha e de seu pai, deixa cair lentamente todas as balas no chão.

Uma inteligente decisão do roteiro de Fernando di Leo é contrariar a típica apropriação do herói de *Yojimbo* (entre outros aspectos), que se tornou muito comum nos *westerns* italianos e até ele já havia trabalhado com isso no filme do Sergio Leone. Tom Corbett é o oposto do forasteiro que resolve os problemas resultando da corrupção social de uma cidade sob o domínio de criminosos ao aniquilar sozinho todos eles, como em *Django*, cujo protagonista é encarnado pelo mesmo Franco Nero, ambos os filmes foram lançados em 1966 e aqui a figura do ator não poderia ser melhor aproveitada. Em certo ponto da narrativa fica claro que tanto seu personagem quanto o Senhor Scott se tornaram figuras excessivamente passivas naquele jogo de poder. Scott em público é a autoridade máxima do seu pequeno império, com o símbolo da família tomando quase toda propriedade da cidade, incluindo o antigo rancho de Tom, e até então era visto como o grande responsável pela desgraça local. Mas numa grande cena vemos que é completamente dominado e complacente em relação ao filho: depois de uma discussão sobre o abuso de poder para atos monstruosos e acabar ameaçado por Junior, é chamado para ajudá-lo com a performance de sua música favorita, vemos um plano detalhe do pai cerrando os punhos que prossegue num *travelling* andando até se aproximar do instrumento, relaxando os dedos e se unindo



ao filho, consequentemente ajudando a tocar a peça. A outra sequência é já na metade do filme, com Jeff, que estava sempre bêbado, se arrastando em cena e implorando que o possível Django deixasse a cidade, dizendo prometer ajudá-lo a chegar à casa do vilão, complementando “com você, estarei seguro”, depois de recusar ajuda várias vezes e demonstrar receio de enfrentar os vários guardas, mas no final da sequência é ele quem garante a passagem pela propriedade dos Scott ao matar todos os capangas num só movimento, sem errar um tiro, com a condição que Tom assumisse responsabilidade pelas mortes.

O herói se torna apenas um catalisador na explosão de conflitos internos da cidade que levará à sua autodestruição, afinal descobrimos que foi o próprio Senhor Scott que enviou aquela mensagem, na esperança que Tom pudesse assumir controle de sua propriedade. No final culminam todos

estes conflitos na longa cena de invasão do rancho, que se assemelha mais ao cinema de ação oitentista do que a qualquer coisa originada das tradições do *western* naquela época, com dois homens que derrubam todo um exército rindo, bebendo uísque e atirando enquanto fazem acrobacias impossíveis. Depois de justificar o título com o resultado da invasão, Jeff, num primeiro plano, aponta a pistola para uma das pombas brancas que voam após serem espantadas com o corpo de Junior e é impedido de atirar pelo irmão, que é enquadrado apenas pela sua mão encostando na arma, e um pequeno deslocamento lateral da câmera mostra os rostos dos dois, eles se olham brevemente, viram para frente e temos o contraplano da pomba voando, *freeze-frame* e fim. Uma brilhante, óbvia resposta à cena de submissão mencionada antes, a subversão da ordem que ela representava.

Associando com um trabalho posterior do diretor, isso me lembra diretamente da primeira cena logo após a introdução do vilão interpretado por Tomas Milián em *Os quatro do Apocalipse*, um dos *westerns* tardios de Fulci, iniciando com um plano desta ave caindo com o tiro, como se o quadro não congelasse e pudéssemos ver o que ocorre depois: temos o contraplano de Chaco (Milián) e posteriormente a morte de todo animal que encontra no caminho. Chaco encarna a fase final da autodestruição da sociedade que vemos no início deste filme, vivendo à custa da miséria dos indivíduos que ainda buscam o futuro naquele projeto civilizacional. A possibilidade de um futuro deixa de ser o indício da reconstrução dessa sociedade (como em *Tempo de massacre*) para se tornar o abandono. Os quatro principais personagens são os últimos sobreviventes de uma chacina que ocorre na abertura do filme, isso porque eram criminosos e foi a prisão que os manteve seguros, e que tentam atravessar o deserto sem nenhum recurso na busca de um abrigo, se deparando no caminho com um grupo de Mórmons como os de *Caravana de bravos* de John Ford, à procura da “terra prometida”, que serão massacrados pela gangue de Chaco. Esse abandono voluntário do herói ocorre após sua vingança contra a gangue, com a destruição de todos os resquícios daquela decadente sociedade (incluindo ele próprio). O que resta, para muito além da desforra final entre Chaco e o herói, é uma comunidade, que os párias encontram pelo caminho, formada apenas por homens, sem qualquer esperança, mas que paralisa ao

ouvir o choro milagroso do bebê trazido pelos viajantes, naquela que deve ser a mais bela cena de toda a filmografia do diretor (onde estas são abundantes). É um dos raros momentos em que um *western* apresenta um anseio utópico, não apesar, mas como consequência deste universo mergulhado em crueldade no qual Fulci insere o espectador, seja em filmes sobre mortos voltando à vida ou algo como *Zanna Bianca* e sua notória cena de luta entre um urso e um cachorro, entre vários momentos que parecem completamente deslocados numa aventura direcionada ao público infantil, mas perfeitamente apropriados no contexto de sua obra, dando continuidade a um cinema que sempre buscou transcender sua terrível superfície. E apesar de ter ganhado reconhecimento quase exclusivamente por seus essenciais filmes de terror, os *westerns* de Fulci estão entre os mais ricos e belos exemplares do gênero.

CHRISTOFER PALLÚ