

**O HOMEM,
A MULHER
E A FUNDAÇÃO
DA SOCIEDADE
EM CÉU AMARELO**



“Contudo, se quisermos nos empenhar para comparar essas histórias encantadoras, mas inverossímeis, para superpô-las, como se faz em fisionomia moderna com vários negativos de rostos, veremos aparecer por transparência um western ideal feito das constantes comuns a todas elas: um western composto unicamente de seus mitos em estado puro.” (André Bazin – *O western ou o cinema americano por excelência*¹)

Em 1953, no prefácio ao livro de J.-L. Rieupeyrou, o crítico francês talvez não tenha percebido, mas seu ideal poderia ser aplicado a *Céu Amarelo* (1948), filme do cineasta americano William Wellman: a segura, seu exercício de redução ao essencial e seu consequente encontro com o mito o aproxima da proposição de Bazin.

O filme é um exemplar paradigmático do cinema clássico hollywoodiano no que tange ao peso atribuído aos silêncios e olhares, elementos que revelam sempre muito mais do que aquilo diretamente enunciado. A maneira como os personagens se encaram nos diz muito de sua franqueza e de seu cinismo, sendo o dado central na construção dramática. Neste sentido temos o protagonista Stretch (Gregory Peck), um líder que precisa cumprir sua função a qualquer preço. A organização que ele impõe ao bando de fugitivos nos revela que todos vieram de uma formação militar. Trata-se aqui de mais um faroeste em que

o limite entre a lei e o banditismo se encontra diluído. Como propõe Bazin, neste universo:

*Para ser eficaz, a justiça deve ser aplicada por homens tão fortes e temerários quanto os criminosos. Tais virtudes, como vimos, são pouco compatíveis com a Virtude, e o xerife, pessoalmente, nem sempre vale mais que aqueles que manda enforcar. Desse modo, surge e se confirma uma contradição inevitável e necessária. Frequentemente há pouca diferença moral entre aqueles que qualificamos de foras da lei e os que estão dentro dela.*²

A organização de Stretch o impõe como o líder que precisa ser seguido em qualquer circunstância, como em *Sangue de Heróis*, de John Ford, filme do mesmo ano, em que a liderança irracional na estrutura militar atinge o paroxismo. Sendo bandido, Stretch precisa se provar como bom-bandido, como um homem de família e, no avançar da narrativa, através de sua mudança física, renascer limpo e barbeado para completar a curva amorosa do melodrama. Este personagem precisa se redimir, pois a única coisa que faz sentido para ele é Mike (Anne Baxter); mais do que a palavra que empenhou no trato que faz com o velho Grandpa (James Barton), mais do que o dinheiro ou o ouro, este homem precisa desta mulher. *Céu Amarelo* é a história de um homem que precisa de uma mulher e uma mulher que precisa de um homem. Stretch acaba assumindo também, no seu processo de miti-

¹ Bazin 1991, p. 202

² Bazin *op. cit.*, p. 205.

ficação (ou de redução ao essencial), a insensatez da coragem absoluta, enfrentando os outros cinco bandidos e tornando-se assim um super-herói – o que nos lembra também *Matar ou Morrer* (1952), de Fred Zinnemann, no sentido da superforça em socorro ao dever. Os caubóis aqui adquirem um poder heroico, resultado do cruzamento de seus desejos.

Este silêncio narrativo e certa recusa à expressividade sonora ou musical atribuem grande substância às vozes. Stretch se impõe não apenas por sua presença física em quadro, mas antes de tudo pela voz de Gregory Peck.

Enquanto os olhares de Stretch revelam a franqueza de seus sentimentos, os olhares de Dude (Richard Widmark) são enviesados, e carregam um distanciamento cínico: Dude olha sempre para os fenômenos de longe, sem se envolver ou se integrar. A própria caracterização elegante do personagem destoa da realidade em que está inserido. Como escreveu Jacques Rivette no texto *Da Abjeção* (1961) “o cineasta julga aquilo que mostra e é julgado pela maneira como decide mostrar”³. Nesse sentido, Wellman olha para os seus personagens, reconhece suas intenções subliminares, tornando-as nítidas para o espectador e abrindo com isso espaço para que descubramos a sua posição dentro do filme. Aqui o próprio maniqueísmo superficial de *Céu Amarelo* entra em crise. Dude é muito mais um grilo-falante, do que um vilão.

³ Vogner dos Reis; Oliveira Jr.; Araújo Silva 2013, p. 96

Um dos dados essenciais do faroeste é que todo caubói já teve um amor. E o que vemos na tela é sempre consequência de uma história que não acessamos (ou vislumbramos através dos diálogos). Dude teve um amor que não admite, e foi trocado pelo homem que alojou uma bala em sua barriga. Este é um dado que regula os seus passos, e é isto que o autoriza a olhar de maneira enviesada e com superioridade para Gregory Peck. Sua atitude é a do veterano, que já passou por isso e sabe que aquilo que o interessa é o ouro. Ele sempre comentará com ironia a ação do herói, principalmente com estes olhares.

Contudo, o lugar em que melhor conhecemos a posição do diretor é no uso do espaço extracampo. Dado elementar no cinema de Wellman – vide os climaxes de *Inimigo Público nº1* (1931) e *Consciências Mortas* (1943) –, é com este recurso que ele nos sonega todas as mortes: o sacrifício do cavalo e o último tiroteio. Descobrimos a cena do conflito final pelos olhos da personagem que – como em *Onde os fracos não têm vez* (2007), de Joel e Ethan Coen, exemplo radical do clímax eclipsado – reconstituirá a ação deflagradora através da disposição dos corpos. Wellman leva para o invisível o que qualquer outro cineasta valorizaria enquanto imagens plenas de *pathos* dramático.

Um dado fundamental para compreender o universo de *Céu Amarelo* é o fascínio que a Mulher provoca. Este nos é apresentado na cena do bar onde um quadro com a figura de uma amazona é contemplado com absoluta solenidade e estupefação. Como Bazin

também destacou, “É evidente que tal hipótese procede das próprias condições da sociologia primitiva do Oeste, onde a raridade das mulheres e os perigos da vida rude deram a essa sociedade nascente a obrigação de proteger suas fêmeas e seus cavalos”⁴. Neste contexto, as atribuições simbólicas da Mulher são muito fortes. Em função disso, testemunhamos a construção das

A maneira como ela nos é apresentada, como Wellman a enquadra nas suas primeiras aparições, reforça a ideia de uma mulher-mito. Mais do que realidade, Mike vai ser o repositório dos sonhos de todos estes homens. Na chegada ao riacho, Mike é enquadrada em câmera baixa, com o céu ao fundo, numa posição heroica, como a da amazona no quadro. Ela simbolizará a criação: todas as mu-



redenções projetadas sobre Mike, sob vários aspectos e de diferentes formas: por exemplo, até a chegada a Céu Amarelo não havia vento no filme, tudo era a secura absoluta. Mike chega trazendo o vento como imagem (levantando a poeira) e som. Arejando a narrativa.

Mike é uma quimera, uma miragem (Céu Amarelo talvez não exista e talvez todos os personagens estejam mortos...).

⁴ Bazin *op. cit.*, p. 204

lheres (e homens também, não à toa seu apelido é Mike). Entretanto Mike será a contraparte no desenlace amoroso.

Eis o conflito formador da personagem. Sua masculinidade constitutiva luta permanentemente com a sua feminilidade. Isto é evidenciado na cena em que ela cede ao beijo de Stretch. A cena é fotograficamente construída sob uma aura expressionista: Mike acorda

com o canto do velho (que remete ao clichê da cena “fogueira e saudade”), sai e Stretch se aproxima por trás numa *mise-en-scène* em profundidade. Quando Stretch anda em direção a Mike, o canto vira uma gaita. O filme é invadido pela trilha extradiegética. Existem aqui protocolos de dureza que eles precisam seguir, mas no fim eles e nós sabemos que desde a primeira troca de olhares eles já estão condenados ao amor.

Neste momento podemos reconhecer que uma das maiores virtudes deste cinema (o clássico – mais que a vanguarda, o moderno ou as tendências contemporâneas), é aquela que nos dá a ver a humanidade em seu sentido mais profundo e ambíguo. Este é o cinema que nos apresenta com maior clareza a complexidade do ser humano. Trata-se aqui do mundo tão distante aludido no texto “O Homem Eastwoodiano”, de Luiz Carlos Oliveira Jr.

Como os personagens de John Ford e Howard Hawks, o homem eastwoodiano age segundo uma moral que não lhe é imposta de fora, mas que ele descobre trilhando o caminho da vida. Em tempos de politicamente correto, o homem é afastado das escolhas morais: os valores vêm pré-fabricados, não se tem a menor responsabilidade sobre eles. Face à normatização dos discursos e das práticas, nossa sociedade se engessa espiritualmente – só há a norma e o desrespeito à norma; a consciência não trabalha, aceitando o conforto que o establishment oferece em troca de passividade; as coisas são reduzidas a um vocabulário jurídico, técnico, frio; não sobra espaço para o amadurecimento moral,

*que obrigaria os homens a pensar sobre a natureza e o valor de seus atos e decisões. Algo da complexidade do homem se perdeu. Há uma tendência hoje, que se verifica em muitos filmes de jovens autores, a excluir do mundo a dimensão do conflito. O grande sonho conservador de um mundo sem contradições se realiza pouco a pouco.*⁵

Os Homens aqui precisam fazer escolhas, e estas escolhas implicam em sacrifícios. Ir por um lado é negar o outro; é perpetrar um dilaceramento.

Céu Amarelo transita entre este domínio e o daquilo que não pode ser escolhido, o dos sentimentos irreduzíveis. Mike escolhe resistir, mas não consegue. Existe nela uma vontade anterior ao seu discurso e à sua pose, que a impulsionará em direção a esse amor, implicado em duas dimensões: o desejo físico e a vontade de autocivilização, de construir um lar, de viver um ideal (representado pelo desenho na parede da casa que comenta sua inclinação e que por isso será recusado, rasgado).

O bando, como organização social, é um encontro de solidões no qual não existe coesão. Trata-se de criaturas independentes, que transitam de forma independente no andamento narrativo e que trazem sempre olhares díspares sobre os mesmos acontecimentos.

O machismo, por exemplo, dado constitutivo do bando, é explorado de forma incisiva na cena dos afogamentos: aqui o discurso dos personagens contradiz nosso testemunho dos acontecimentos. O desejo lascivo de um dos bandidos

⁵ Cardoso; Cardoso; Monassa 2011, p. 99

é o pivô do conflito, mas na hora dos esclarecimentos eles dizem que a mulher foi até ali com o fim de provocá-los. Neste gesto de perversão dos fatos nós entendemos a natureza destes personagens. Neste momento poderíamos dizer que o filme é machista, e que coaduna o discurso do bando, mas a apresentação silenciosa das ações nos mostra que ele é exatamente o oposto.

Apesar de porcos traiçoeiros e ignorantes o fundamento buscado por estes personagens é a ideia do retorno ao lar. Lar de onde vieram e para onde gostariam de ir ao final da jornada. É a vontade de civilização no meio selvagem. Num momento de franqueza absoluta entre o casal, eles dizem os seus nomes de batismo, abandonam as alcunhas de Mike e Stretch e viram Constance Mae e James Dawson. Ao dizerem seus nomes – não os nomes mundanos que a vida os imprimiu, mas os nomes dados nas suas comunidades, nas suas famílias –, é como se eles expusessem as suas verdades, os lugares de onde vieram e suas reais naturezas. Isto nos lembra da velha história do “Meu nome é John Ford e eu faço *westerns*”⁶. Este é o tipo de enunciação que carrega o peso da honestidade absoluta. Desenha-se a partir daí o retorno a esta comunidade, que na lógica do melodrama chamaríamos de “disposição natural”⁷ dos personagens. Todos querem voltar à ideia de casa, onde o casal protagonista poderá voltar a ser James Dawson e Constance Mae.

Ao mesmo tempo em que perdem sua humanidade, estes personagens precisam refundar uma civilização, sem referenciais ou com os referenciais diluídos. Por isso o peso dado ao nome de batismo: a infância, a inocência do olhar, a visão religiosa de família e matrimônio. Estês são os valores que ainda restam.

MIGUEL HAONI

⁶ Gardnier; Levis; Mesquita 2010, pp. 347-357

⁷ Xavier 2003, pp. 85-99



ANNE BAXTER EM “CÉU AMARELO” (1948)