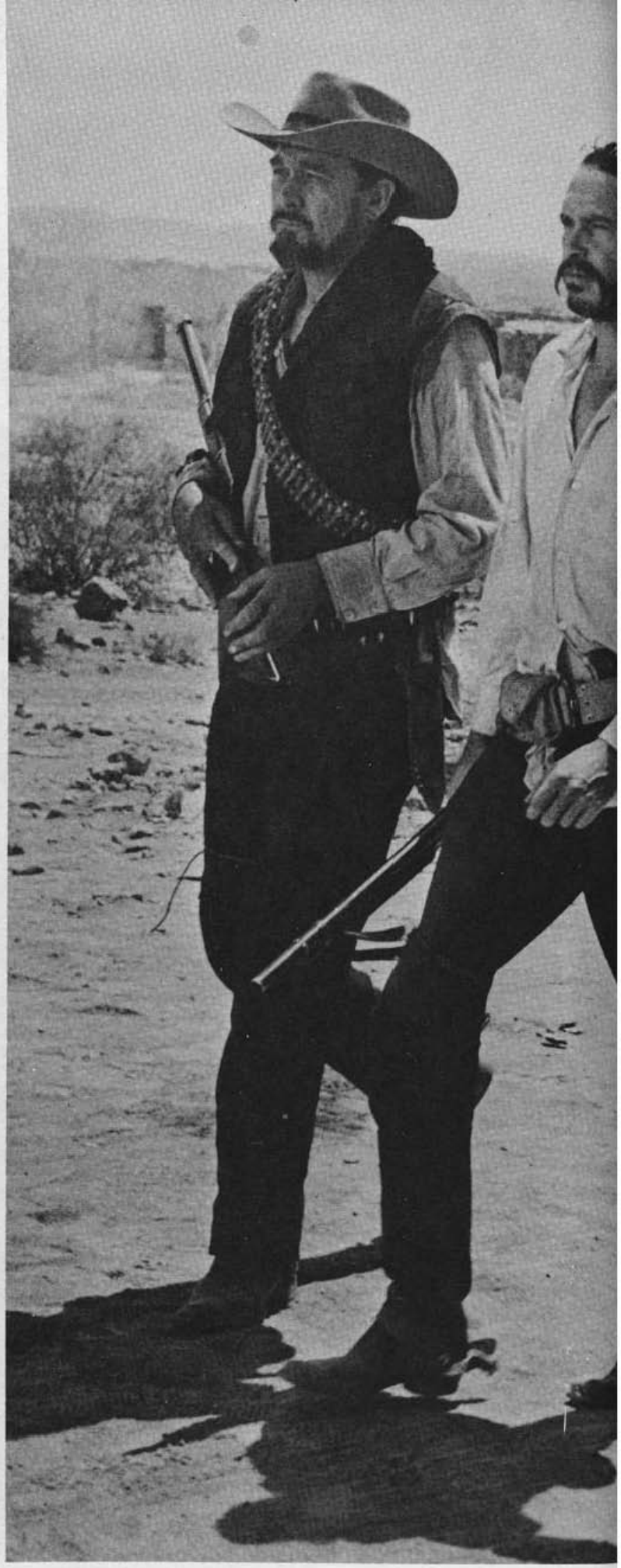
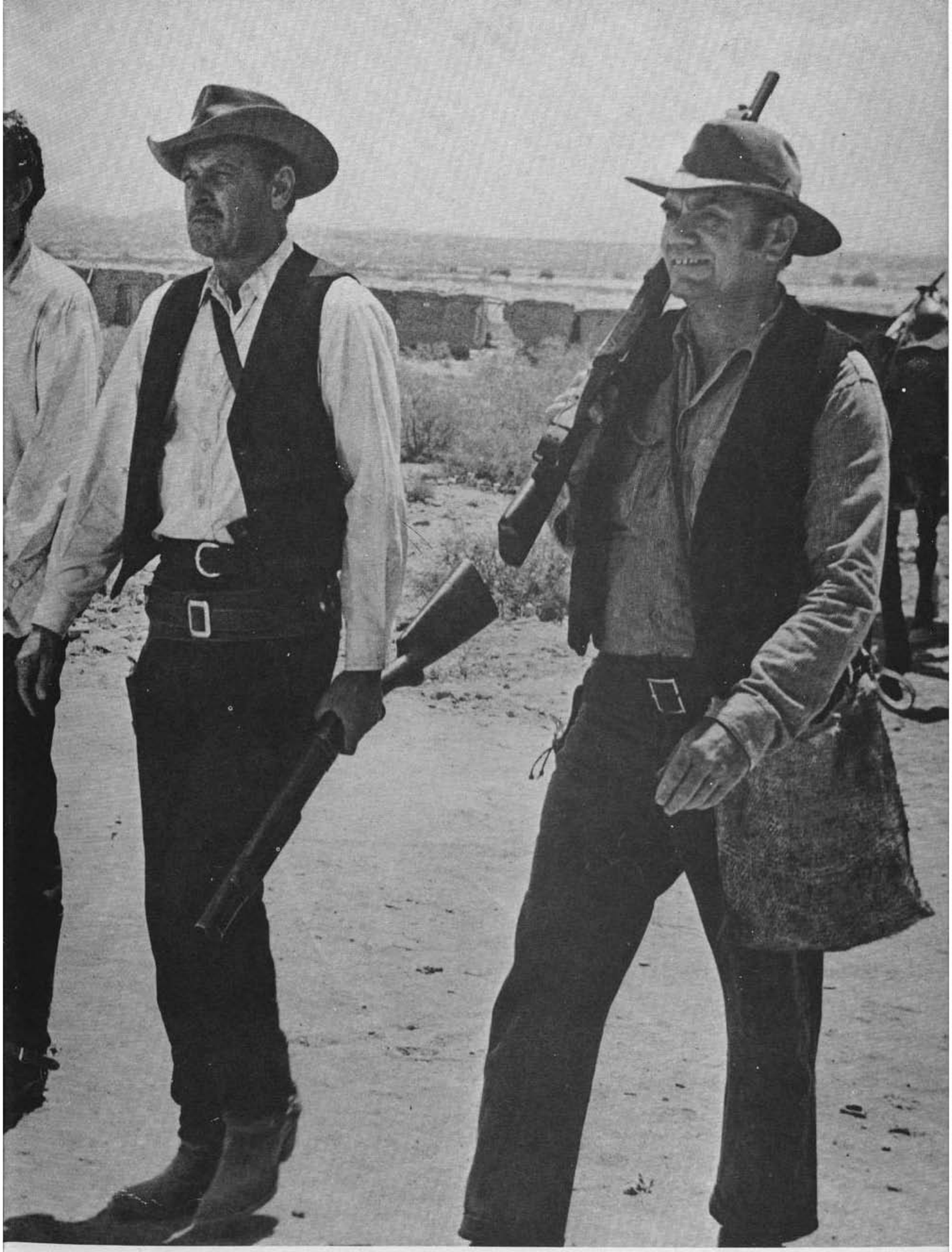
SIGNOS E POLÍTICA DO NEO-WESTERN

Paulo Perdigão



MIN. EDUCAÇÃO E CULTURA
INST. NAC. CINEMA



NEO-WESTERN

O *western* — por excelência americano — contra-ataca a todo galope com Butch Cassidy e Sundance Kid, Willie Boy, The Wild Bunch e a bravura indômita de John Wayne. Como no clássico *last minute rescue* de tantas aventuras de mocinhos e bandidos, êles são os heróis que vêm salvar a situação que já parecia perdida diante do assalto insistente dos subfaroestes europeus, o vilão da história. Essa série de *westerns* produzidos em 1969 e distribuídos quase

Gregory Peck: "A Noite da Emboscada", de Robert Mulligan.

David Warner (de pé) e Jason Robards: "The Ballad of Cable Hogue", de Sam Peckinpah.

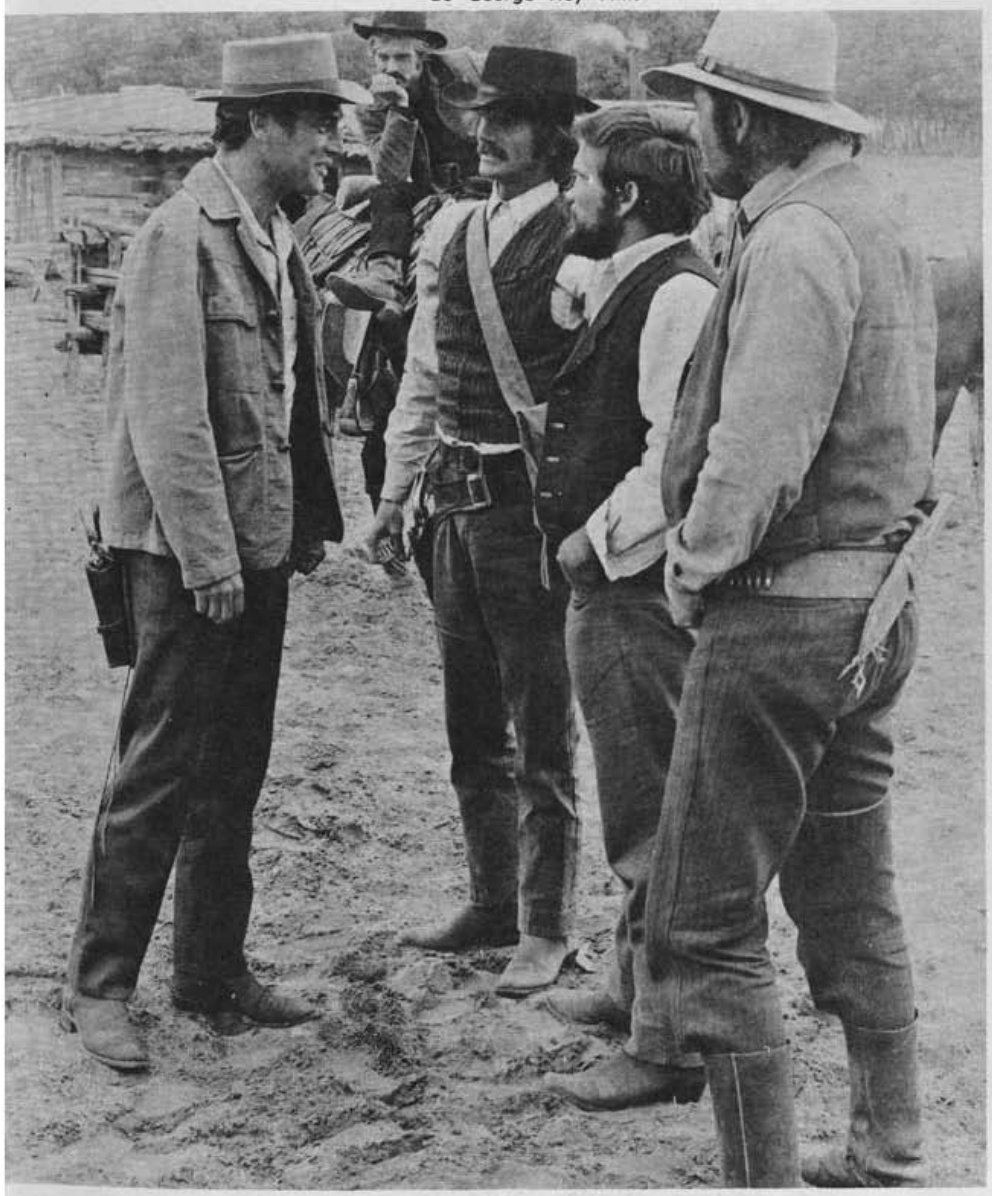
s multâneamente no Brasil não precisaria ter sido feita se a intenção fôsse apenas a de demonstrar quem tem, na paisagem do Oeste, a verdadeira autoridade. A descoberta do ouro da Califórnia pelos produtores europeus, que nem mesmo atravessaram o Atlântico para conquistar a velha fronteira, nunca chegou realmente a ameaçar a legitimidade artística ou o brilho espetacular do gênero americano por tradição, história e legenda. Mas a carga dos filmes de Sam Peckinpah, Abraham Polonsky, Henry Hathaway e George Roy Hill — para ficarmos apenas em quatro exemplos expressivos — contestou o predomínio do *western-spaghetti* nas estatísticas do *box-office*, supostamente sustentado pelo volume vantajoso da produção em série (1). O sucesso popular do *western* americano modêlo 1970 foi o melhor desafio a êsses pistoleiros com sotaque, sem nome de verdade nem talento, sem nacionalidade nem caráter, que nos últimos tempos tomaram o Oeste de emboscada, a trôco de um punhado de dólares, derramando sangue & sadismo em tôdas as telas.

RESSURGIMENTO

Se os *pionieri* romanos encamparam o *wild west*, os novos conquistadores americanos respondem com um verdadeiro *risorgimento* à italiana. O *western-70*, ainda calcado no seu classicismo e na primitiva pureza, é agora um produto de seu próprio tempo e não só o resultado de uma fórmula manipulada com sabedoria e fibra. O romantismo nostálgico e o lirismo épico das obras de John Ford, William Wellmann e Howard Hawks foram substituídos por uma nova fronteira em que os mitos ancestrais e o código de heroísmo sofrem um processo de revisionismo crítico. O símbolo dessa transformação continua sendo bem definido por um filme admirável, mas esquecido, que David Miller realizou em 1962, com base em roteiro de Dalton Trumbo: *Sua Última Façanha (Lonely Are the Brave)*. A ação transcorria no Oeste dos anos 60, a paisagem inóspita invadida por rádios transistores, estradas asfaltadas e carros hidramáticos. Seu herói era um *cow-boy* solitário, um homem que veio do passado, montado em seu cavalo, o *colt* na cintura, para enfrentar a nova civilização. O fim dêsse herói, perseguido por helicópteros e atropelado por um caminhão, era o fim da própria alma do Oeste, que êle carregava consigo como uma herança trágica. Jack Burns (Kirk Douglas) representava, de fato, o último dos *cow-boys*, uma triste figura de pistola na mão, que os tempos modernos condenaram à solidão do segregado.

Lonely Are the Brave reuniu uma série de filmes importantes no raio de sua influência — um dêles, o já célebre *Sem Destino (Easy Rider)*. Os personagens do filme de Dennis Hopper chamavam-se Billy (como Billy the Kid) e Wyatt (como Wyatt Earp), eram *hippies* e não *cow-boys*, usavam motocicleta e fumavam marijuana — mas o itinerário que percorriam através dos vales e montanhas do sudoeste americano, era tão acidentado e violento quanto o dos legendários pistoleiros do *wild west*. Em *Easy Rider*, a América ainda parece ser a mesma fronteira agreste e misteriosa daqueles tempos dos pioneiros. Billy e Wyatt saíam a desbravá-la montados em suas motocicletas, munidos da indomabilidade, do espírito de aventura e do sentido vasto de liberdade que moveram os seus antepassados. O ritmo era o da balada, o itinerário era o de um *western* clássico: os protagonistas corriam atrás de um sonho americano que estava sempre mais distante à medida que suas motos venciam a trilha aberta à frente. A América de 1969 se mostrava a mesma América dos homens que colonizaram os horizontes vastos e os seus cidadãos — como disse Wyatt — continuavam "sem poder suportar quem seja realmente livre".

Paul Newman: "Butch Cassidy", de George Roy Hill.



REVISÃO DO MITO

Lonely Are the Brave e *Easy Rider* são, porém, duas odes ao Oeste, como êle foi representado pelo cinema de Ford e Anthony Mann, Delmer Daves e Raoul Walsh, enquanto *Meu Ódio Será Sua Herança (The Wild Bunch)* é uma revisão da legenda por dentro da própria realidade histórica em que se enquadra. O filme de Sam Peckinpah transcorre no México de 1913, e nêle os protagonistas da horda selvagem também estão grotescamente deslocados no tempo, porque a era dos *gunfighters* e dos duelos no *saloon* já acabou. Até a presença de um oficial alemão serve para lembrar que uma guerra mundial está explodindo na Europa. Um Ford de bigodes percorre as trilhas das diligências, a metralhadora tornou obsoletas as armas de seis tiros, alguém diz que as máquinas voadoras estão cortando o espaço a 100 quilômetros por hora. A violência se tornou uma arma de transformação e de conquista do poder político (o revolucionário Villa desafia o Presidente Huerta), mas a horda de vagabundos sujos, desesperados, errantes, insiste em sobreviver à sua maneira, encarando a luta pela vida como um jôgo trapaceado, onde o revólver é o melhor argumento para comprar dólares ou a liberdade.

Peckinpah, descendente de índios paiutes, conferiu a *The Wild Bunch* a máxima dos homens do Oeste: o físico tem o poder de transformar a mente. Seus personagens praticam a violência como um ritual e como única emoção possível, quase como ato de amor e prazer, e isso é sublinhado no uso sistemático da câmara lenta, que dá às seqüências de combate uma ênfase sinis-

NEO-WESTERN

tra, como nos filmes de samurais de Kurosawa. O *ralenti*, aliás, é que permite a Peckinpah distanciar emocionalmente *The Wild Bunch* dos espectadores, lembrando a êstes que estão assistindo a um filme, com todo o irrealismo do cinema, e ao mesmo tempo presta-se ao diretor para confirmar a sua tese de que a violência é um instinto dominante no homem: a platéia experimenta com uma ponta de satisfação e outra de pavor a mesma agressividade dos heróis, o seu júbilo celebrado nos balés de morte, sangue e dor.

DUAS VERTENTES

Em *Pistoleiros do Entardecer (Ride the High Country)*, outro *western* de Peckinpah, Joel McCrea e Randolph Scott tinham envelhecido tanto que já sabiam do seu próprio fim: numa cena absolutamente atrevida dentro da mitologia do gênero, McCrea se escondia no banheiro para tirar os óculos do bôlso e ler uma carta. Em *The Wild Bunch*, a idade dos heróis é um resultado imediato da nova sociedade. Exercendo a moral do revólver, os bandoleiros de Pike Bishop (William Holden), os *bounty hunters* de Deke Thornton (Robert Ryan) e os guerrilheiros de Mapache (Emilio Fernández) parecem crianças brincando de mocinho para valer. Quando o filme começa, um escorpião é devorado por formigas, enquanto um grupo de meninos se diverte com a cena. O homem — diz Peckinpah — não é violento apenas por vocação, mas principalmente porque a violência lhe dá prazer. Há um pacto entre a inocência infantil dos personagens e êsse tropismo pela selvageria. Não por mera coincidência, *The Wild Bunch* é o título do filme de Peckinpah e da quadrilha de Butch Cassidy e Sundance Kid. Os ladrões do filme de George Roy Hill e os selvagens de Peckinpah coexistem em pleno século XX, sem causa, sem honra, metidos numa guerra particular, que é a única forma de vida que êles conhecem.

O *colt* desajeitadamente pendurado na barriga balofa, a respiração cansada, o andar cambaleante de um beberrão, o rosto estilhaçado como granito, caolho: ninguém poderia imaginar o indômito John Wayne assim. A deformação física e moral do último grande *westerner* em plena atividade e glória constitui outro testemunho de que o *western* americano, para manter a sua hegemonia, mudou muito. Em *Bravura Indômita (True Grit)*, de Henry Hathaway, os antigos ideais de coragem e de dever que Wayne exaltou nas baladas de Ford e Hawks se converteram numa caricatura amarga do mocinho que matou tantos facínoras. A mesquinharia do xerife interpretado pelo velho Duke parodia a própria solidão do ator, um herói em luta contra a decadência. O Rooster de Wayne se caracteriza como uma espécie de Long John Silver do *old west*, a pregar máximas fora de moda mas sempre pronto, para entrar em ação para valer, com a mesma têmpera indomável do tempo das diligências. Num filme que restaura o cinema de ação sem impurezas, exercício mental e físico tão familiar aos admiradores do clássico *western*, o veterano Hathaway termina prestando a sua homenagem a Wayne, imortalizando a mística dos bons tempos.

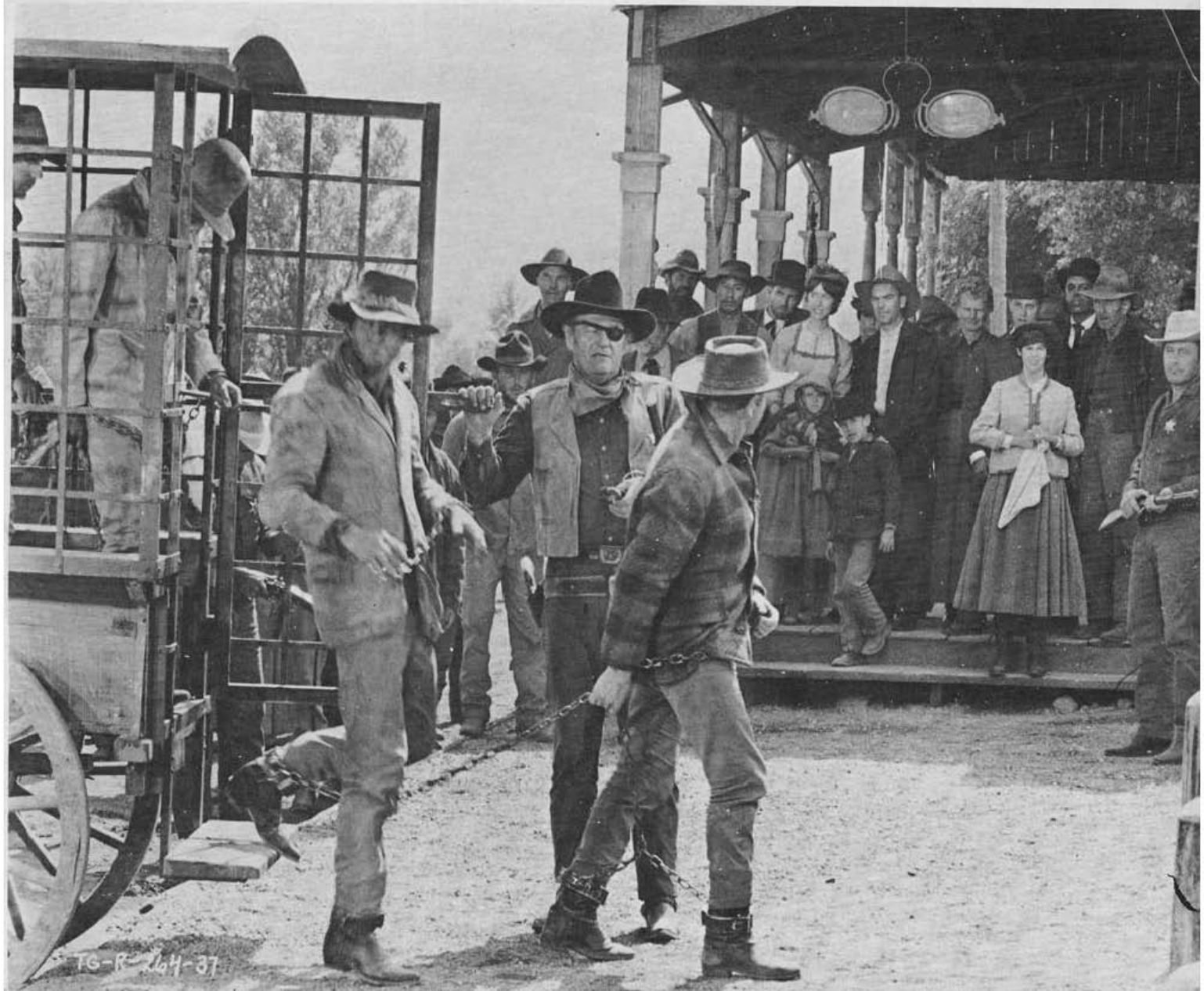
Katherine Ross e Robert Blake: "Willie Boy", de Abraham Polonsky.

Gregory Peck e Nathaniel Narcisco: "A Noite da Emboscada", de Robert Mulligan.

VISÃO POLÍTICA

Na degenerescência do heroísmo *(The Wild Bunch)* e na desmistificação da legenda *(True Grit)* repousam assim duas vertentes dominantes do neo-*western*. A terceira tendência — observada na abordagem do problema índio — tem reflexos políticos. Aparentemente, *A Noite da Emboscada (The Stalking Moon)* — que George Stevens pensava em dirigir mas acabou nas mãos de Robert Mulligan — é tão-sòmente um exercício de tensão & *suspense* no ar livre do Arizona e Nôvo México, uma aventura em linha reta e cheia, com personagens simples e incisivamente configurados. A novidade, porém, não está ùnicamente na inversão da equação clássica do *western* (o herói, vivido por Gregory Peck, fica na condição da prêsa acuada, o vilão é o caçador), mas se estende ao exame das relações entre duas culturas (a branca e a índia), em plena efervescência co-

John Wayne e Kim Darby (em segundo plano): "Bravura Indômita", de Henry Hathaway.



NEO-WESTERN

lonizadora da fronteira, e, em particular, ao estudo de um problema raramente abordado: a reintegração do branco cativo ao seu meio social de origem. No filme de Mulligan, uma mulher branca e loura viveu dez anos prisioneira dos apaches, o mais sanguinário dos quais lhe deu um filho, meio-branco, meio-índio. Ela quer levar o menino para o mundo *civilizado*, e a decisão do *indian scout* Sam Verner (Gregory Peck) de protegê-la estabelece um conflito que só poderá levar a um desfecho de extrema ferocidade, porque — e isso é importante — Salvage, o pai, luta também por seus direitos e quer recuperar o filho, custe o que custar.

Mulligan retesa o *suspense* pela sistemática elipse da ação do guerreiro índio: quando Sam e a câmara chegam aos pontos do itinerário de Salvage, êste já passou por ali, deixando a sua marca de violência, como um furacão que demoliu tudo à sua passagem. Essa representação de Salvage tem traços shakespeareanos: a sua figura terrível e apresentada à platéia por referências de diálogo ou pelos efeitos de sua ação predatória antes que o personagem surja fisicamente em cena.

EXPERIÊNCIA

The Stalking Moon deixa em aberto a questão: é justa a campanha do selvagem apache por seus direitos? A mesma pergunta existe no filme de Abraham Polonsky, *Willie Boy (Tell Them Willie Boy is Here)*, no qual um índio paiute se vê caçado como uma fera pelos agentes da lei branca depois de ter matado o pai de sua garôta, dentro da reserva índia. O xerife Cooper (Robert Redford) faz a princípio o papel da boa consciência: sabe que é uma insensatez perseguir como criminoso o rapaz que agiu de acôrdo com uma instituição de sua gente (o casamento por rapto). Contudo, o raciocínio razoável de Cooper se converte de repente numa ação profundamente irracional: será êle quem matará Willie a queima-roupa. Por que um bom cidadão pode chegar ao ódio em nome de princípios nos quais não acredita é a pergunta que Polonsky quis responder em seu *western* político. Baseado em fato real ocorrido na Califórnia, em 1909, *Willie Boy* utiliza o quadro do Oeste para compor a sua fábula sôbre a América moderna, colocando em julgamento o próprio fenômeno das minorias raciais e ideológicas. Soma-se, no caso, o sentimento de purgação e revanche que percorre o filme inteiro: Polonsky, silenciado durante 20 anos pelo tribunal maccarthysta, viu no drama de Willie um caso muito próximo do seu. O crime de que acusam o seu personagem se torna para Polonsky uma réplica das acusações que lhe fizeram por ter agido segundo as suas idéias. No epílogo, êle conclui que é preciso queimar tudo para que uma nova civilização renasça das cinzas.

Êsse revisionismo crítico do *western* tem movimentado a obra dos novos especialistas como Vincent McEveety *(O Último Tiro)*, Jerry Thorpe *(A Pistola do Mal)*, Tom Gries *(... E o Bravo Ficou Só)*, Buzz Kulik *(Villa, o Caudilho)*, Ted Post *(A Marca da Fôrca)*, sem contar Monte Hellmann, cujos *The Shooting* e *Ride in the Whirlwind* continuam inéditos no Brasil. Garantida a supremacia dêsses *westerns* legítimos sôbre as imitações européias e mesmo sôbre as experiências realizadas nos EUA por diretores de origem ou formação estrangeira (2), resta ao cinema americano reconquistar Hollywood para o mapa de produção. Em agôsto de 1970, segundo o jornal *Variety*, nenhum *western* estava sendo rodado na Califórnia, caso único na história do cinema. Por razões econômicas, os produtores preferiram locações longe dali ou no exterior. Os *westerns* americanos da safra de 70-71 estão sendo feitos em Santa Fé (Nôvo México), Durango (México), Tucson (Arizona) e até na distante Almária (Espanha) (3). Mas, apesar do êxodo, nada parece deter a marcha invicta do *western* de verdade, preparado para enfrentar e vencer qualquer duelo.

NOTAS

(1) — Em agôsto de 1970, segundo o semanário *Variety*, apenas três *westerns* figuravam na lista das 50 maiores bilheterias do mercado dos EUA e Canadá: *Chisum*, *Cheyenne Social Club* e *Os Abutres Têm Fome* — todos americanos. Em compensação, durante o ano de 1969, estrearam no Rio de Janeiro 56 (cinqüenta e seis) *westerns* europeus e 5 (cinco) mexicanos, para 24 (vinte e quatro) americanos. Em 1970, até 31 de julho, foram lançados no mercado carioca 29 (vinte e nove) *westerns* europeus e um mexicano, contra 10 (dez) americanos.

(2) — Exemplos recentes: o francês Serge Bourguignon *(Viagem Para a Morte)*, e os inglêses Silvio Narizzano *(Duas Pátrias Para um Bandido)*, J. Lee Thompson *(O Ouro de Mackenna)* e Sidney J. Furie *(Sangue em Sonora)*. Atualmente, o inglês Michael Winner roda *Lawman*, nos EUA.

(3) — Em Santa Fé, onde foi realizado *The Cheyenne Social Club*, de Gene Kelly, com James Stewart e Henry Fonda, acham-se em produção *Gunfight*, de Lamont Johnson, com Kirk Douglas, *Red Sky at Morning*, produção da Universal, *The Hired Hand*, de e com Peter Fonda, e *The Town*, com Anthony Quinn e Marlon Brando. Em Durango, no México — onde John Wayne há pouco filmou *Chisum* e *Jamais Foram Vencidos (The Undefeated)* — a United Artists produz *Lawman*, dirigido pelo inglês Michael Winner, com Burt Lancaster, Robert Ryan e Lee J. Cobb. Em Tucson, no Arizona, Howard Hawks realiza *Rio Lôbo*, com Wayne. Finalmente, no deserto da Alméria, Espanha — a mesma paisagem de *Shalako*, de Dmytryk — Don Medford roda *The Hunting Party*, com Oliver Reed e Candice Bergen. Sergio Leone dirige *Duck! You Sucker*, com Rod Steiner e James Coburn, e também são concluídos *Indio Black*, de Gianfranco Parolini, com Yul Brynner, e *Doc*, de Frank Perry, baseado na legenda de Doc Hollyday. Na Iugoslávia, Abraham Polonsky (de *Willie Boy*) prepara seu nôvo *western*, com Yul Brynner, Jane Birkin e Eli Walach: *Romance For a Horse Thief*.

 John Wayne, Jennifer O'Neill e Jorge Rivero: "Rio Lôbo", de Howard Hawks.