"THE WIND", DE VICTOR SJÖSTROM — USA, 1928 (*).

Quando pensamos neste filme, o que nos vem de imediato à lembrança é a figura de uma mulher desvairada, perdida num mundo cinzento em que a única realidade concreta além dela é o vento que a rodeia. E quando lemos o pouco que conseguimos encontrar do que se escreveu a respeito, percebemos que a mesma lembrança domina, sôbre qualquer outra, a mente daqueles que não o esqueceram. Algumas frases truncadas, extraídas mais ou menos ao acaso de textos que trazem a respeitabilidade da assinatura de críticos como Jean Mitry, René Jeanne, George Sadoul, Maurice Bardèche e Robert Brasillach, nos dão uma boa idéia do que seja a "imagem oficial" com que o filme entrou para a História do Cinema: "atmosphère accablante de folie et de mort..." (1); "une sorte de domination de l'être par le monde qui l'entoure... la crise motivé par le désaccord premier de l'être et de la nature" (2); "la folie, le rôle puissant du vent... le visage passioné de Lilian Gish..." (3); "grandeur tragique... émouvante simplicité... ce duo terrible entre la jeune femme et le vent" (4). As formulações variam, a tônica é sempre a mesma; apontam-se no filme as qualidades típicas do cinema sueco, aquelas que fizeram de Sjöstrom "um dos quatro grandes evangelistas do cinema" (5), e que "acabam por alçar 'O Vento' à altura das obras primas perfeitas" (6). O único enfoque, não

---

(*). — Êste ensaio é um exercício de aplicação a um filme de uma série de conceitos críticos oriundos da Teoria do Romance, especificamente dos seguintes autores: E. M. Forster, *Aspectos do Romance* (trad.), P. Alegre, Globo, 1969 (análise de personagens — III e IV partes); Edwin Muir, *A Estrutura do Romance* (trad.), P. Alegre, Globo, 1969 (análise de enrêdo — cap. II e III); Norman Friedman, "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", *PMLA*, LXX, 1965 e F. Van Rossum-Gúyon, "Point de Vue ou Perspective Narrative", *Poétique*, nº 4, Paris, Seuil, 1970 (enfoque narrativo); e Jacques Souvage, *An Introduction to the Study of the Novel*, Gent, E. Story, 1965 (análise temática — partes 3, 4 e 5).

(1). — René Jeanne e Ch. Ford, *Histoire Illustrée du Cinéma*, Verviers, Gerard et Co., 1966 — p. 270.

(2). — Jean Mitry, "The Wind", *Dictionnaire du Cinéma*, Paris, Larousse, 1963 — p. 269.

(3). — Bardèche et Brasillach, "Le Cinéma Muet", *Histoire du Cinéma*, Paris, Martel, 1953 — p. 337.

(4). — Jean Mitry, obra citada, p. 269.

(5). — René Jeanne e Ch. Ford, obra citada, p. 160.

(6). — George Sadoul, *História do Cinema Mundial*, São Paulo, Martins, 1963 — p. 206.

discordante, mas diverso, é o de Howard Lawson, para quem o mérito do filme reside sobretudo no fato de "mostrar a realidade trágica da pobreza dos campos" (7) de forma tão verdadeira. Infelizmente não pudemos incluir na lista nenhum nome menos convencional e eminente; a crítica moderna tem lamentàvelmente ignorado Sjöstrom, a não ser como o admirável ator de "Morangos Silvestres".

Não há como discordar das mencionadas afirmações. Sjöstrom é um grande autor, disto estamos todos convencidos; talvez seja realmente um "evangelista". O filme é belo, muito belo mesmo, e se o teste final para uma obra de arte é, como diz Forster, o nosso amor por ela, não há dúvida de que "The Wind" resiste à prova.

Tudo isto, porém, diz muito pouco sôbre o que seja a obra, sôbre o que nos afeta, ou em que consiste a sua beleza; nada acrescenta àquilo que, mais ou menos confusamente, é a soma das nossas impressões depois de assistir ao filme. E uma vez que não podemos nos manter na posição crítica que se limita à constatação da importância, do valor e da beleza de uma obra — isto não apenas por obrigação, mas sobretudo porque esta confortável posição é sempre acompanhada de um frustrante desconforto que vem do fato de sermos obrigados a aceitar uma beleza inexplicada — a nossa proposta é seguir o conselho de Lubbock: lutar contra o filme, sem confiar apenas nas "relíquias armazenadas na nossa memória suspeita", e destrinchá-lo, se possível, nas suas entranhas, na esperança de conseguir talvez entender porque êle é belo, ou pelo menos descobrir como êle é feito.

Comecemos por salientar um fato que a "imagem oficial" do filme deixa de lado, e que nos parece importante: trata-se de um "western". Atípico, sem dúvida. mas ainda assim um "western", no sentido amplo da palavra. A ausência da ação bang-bang tal como normalmente se apresenta não é suficiente pra anular êste fato.

A afirmação talvez seja ousada, e merece esclarecimentos. Precisando um pouco mais, digamos que se trata de um "sur-western", segundo a definição de Bazin (8): um "western" que é mais do que êle próprio, e que justifica sua existência por um interêsse suplementar de ordem estética, sociológica, moral, psicológica — em suma, por um valor extrínseco ao gênero.

"The Wind" é um "western" não apenas porque se passa no Oeste — razão necessária, não suficiente — mas porque conserva alguns dos componentes essenciais da tradição do gênero, e parte do prazer que nos proporciona vem do fato de reconhecermos, num universo de preocupações tão diverso, os mesmos ambientes, objetos, personagens, modos de vida, mitos, lendas, e mesmo ações, tão nossos velhos conhecidos. A originalidade e a diversificação — e, portanto, também o prazer renovado que experimentamos — não decorrem tanto da introdução de elementos novos quanto das mutações às quais foram sujeitos os elementos habituais, e da habilidade com a qual o autor consegue, simultâneamente, manter-se fiel a algumas

---

(7). — John Howard Lawson, *O Processo de Criação no Cinema* (trad.), Rio, Civilização Brasileira, 1967 — p. 118.

(8). — André Bazin, *Qu'est-ce que le Cinéma? — Cinéma et Sociologie*, Paris, Cerf, 1961 — p. 148.

das regras fundamentais do jôgo e escapar completamente às suas limitações. Os componentes são pràticamente os mesmos, mas dosados em proporções diversas, e enfocados a partir de uma perspectiva inteiramente nova.

Apontar no filme a existência de tais componentes é tarefa fácil; a começar pelo próprio quadro geográfico do qual é inseparável a idéia de "western". Conhecemos bem a paisagem árida dos estados americanos que rodeiam o Grande Deserto; conhecemos as montanhas que é preciso atravessar para atingir as planícies onde se cria o gado e também os cavalos selvagens que despencam montanha abaixo, fustigados pelo vento do norte, e que serão cercados pelos vaqueiros e vendidos ao govêrno a três dólares por cabeça. O próprio vento — componente fundamental do filme — não é novidade para os consumidores de "westerns', e nem para os antigos leitores de estórias infantís americanas: o vento que apavora Letty é o mesmo que levanta as núvens de areia que sufocam os cowboys nas regiões desérticas ao pé das montanhas; que provoca tantos estouros assustando o gado; que resseca a pele de tantas mulheres murchas e rudes que habitam ranchos isolados, a milhas de distância dos mais próximos vizinhos; e que carrega a casa de Dorothy do Kansas para o reino do mágico de Oz. Poderíamos relacionar exaustivamente cada um dos componentes dêste universo, do trem de ferro avançando pela pradaria imensa, apresentado na primeira sequência do filme, até o baile de rancheiros, que parece ter saído de algum clássico tipo "My Darling Clementine'", e é pouco provável que encontrássemos qualquer coisa de novo.

Temos, portanto, um primeiro ponto de apôio para a nossa análise: o delineamento de um modêlo, geral e esquemático, mas conhecido, do qual o filme se utiliza.

Caminhamos um passo à frente no momento em que tentamos explicitar a função de cada um dos seus componentes dentro do todo. É então que percebemos que o modêlo é apenas um dado inicial; o resultado mantém vínculos suficientemente fortes com o modêlo-matriz para que seja possível reconhecê-lo, mas êstes vínculos de forma alguma impedem a sua modificação, por acréscimo, supressão, artofia ou hipertrofia dos traços iniciais, deformados pelo autor.

Se tomarmos, por exemplo, a paisagem, veremos que ela desempenha no filme um papel incrivelmente alargado; além da função normal de ambientação, ela participa de modo decisivo da própria composição dramática, faz parte integrante do tema. Por outro lado, componentes extremamente importantes no comum dos "westerns", tais como, por exemplo, a cidadezinha mais próxima do local onde vivem os personagens, são singularmente atrofiados. Da vila onde se passa parte da ação, conhecemos, além do nome — Sweet Water —, apenas a estação (e mal, vista de longe e de noite), o salão de baile, um quarto de estalagem, e um canto de rua, com seu perfil de casas de madeira. Nem bar, nem igreja, nem delegacia, nem salão de barbeiro, nem qualquer das ações normalmente ligadas a êstes clássicos lugares.

Os personagens nos são todos êles familiares: a gente civilizada que abandona sua terra distante para seguir, com algum atraso, o "slogan" dos tempos heróicos ("Go west, young man, and grow up with the country!"), os "cowboys" e rancheiros, com seus filhos e suas mulheres, e os diversos agregados que, em maior ou menor grau, se relacionam com o seu mundo. São todos êles transpostos de modêlos anteriores, cinematográficos e literários, mas ainda aqui o modêlo é mero ponto de partida. Algumas das personagens tradicionais são totalmente desfocadas, a ponto de mal nos apercebermos de sua presença; os índios, por exemplo, são mera construção verbal, e exclusivamente ligada à natureza; e o único mexicano que é individualizado não tem a menor importância no desenvolvimento da ação, é quase um componente da cenografia. Trata-se de um mundo de brancos.

A ação gira em tôrno de seis personagens, destacadas de um bloco homogêneo formado pela figuração: Letty, a mocinha da Virgínia que vem morar no Oeste, Beverly, seu primo, Cora, mulher de Beverly, Sourdough e Lige, rancheiros da região, e Doddy, que vem do Leste e nos é sucessivamente apresentado como comprador de gado (segundo a sua própria versão) e caixeiro viajante (segundo a versão de Lige).

À exceção de Letty, que é uma figura complexa, temos apenas alguns poucos elementos essenciais sôbre os outros personagens. No entanto, a adequada escolha de gestos, frases, atitudes, objetos significativos marcando os tipos, e a repetição dos mesmos traços em combinações variadas, nos dão uma idéia completa, sucinta mas suficiente, sôbre cada personagem.

Começando pela menos importante, temos em Sourdough uma reedição do clássico velho "cowboy' amigo do mocinho, que masca fumo, cospe no chão, coça a orelha e tem um bom frasco de uísque guardado dentro da camisa. Sourdough passa a vida a fazer apostas (que perde sempre) e a pregar peças a Lige, a quem no entanto serve com a maior dedicação. É um puro elemento de comédia, e não tem grande efeito sôbre a ação. Sua função é claramente a de distender a tensão criada pela ação dos outros personagens.

Lige é o mocinho, forte e rude, segundo a fórmula, um tanto simplório, caracterizado por sua generosidade, por sua solidez e seu desajeitamento rústico. Tem mãos e pés enormes, que ficamos conhecendo bem porque são várias vêzes isolados pela câmara. É um homem de ação. Movimenta-se perfeitamente à vontade em situações de perigo (tomando providências para defender a casa contra o ciclone, domando um animal rebelde, enfrentando o vento), ou quando cavalga pela planície, ou disputa a tiros uma aposta com Sourdough. Mas não sabe o que fazer com os braços quando se vê metido na sua roupa domingueira, ou quando em presença de Letty, ou em alguns momentos durante o baile, em que procura desajeitadamente imitar a desenvoltura de Roddy (limpando a roupa como êle o faz, por exemplo).

Roddy tem como características a mencionada desenvoltura, um terno bem posto (que contrasta com as roupas surradas de Lige e Sourdough), um gesto maquinal com que constantemente sacode o terno, limpando a areia que compromete o seu alinhamento, o fato de pronunciar corretamente as palavras (tal como Letty e diferentemente dos outros personagens, que engolem letras e se utilizam de um jargão regional), e a oposição entre a amabilidade aparente e uma brutalidade íntima que pressentimos o tempo todo e que finalmente se manifesta. Êstes traços o enquadram perfeitamente dentro da categoria do vilão típico.

Cora é igual a tantas outras rancheiras mães de família do Oeste, versão rejuvenecida da Tia Emma de "O mágico de Oz'", que não sorria nunca. É amarga e seca. Está sempre ocupada, sempre séria, se movimentando de um lado para o outro, com alguma coisa de útil resultando da sua movimentação (veste os filhos, serve a mesa, limpa a carne, prepara o ponche durante o baile, guarda os chapéus dos convidados, acomoda as crianças que adormecem, etc., etc.). Veste-se com sobriedade (com um avental sôbre o vestido e um lenço nos ombros), é enérgica e incansável.

Beverly se caracteriza por qualidades que são o inverso das de Cora. É fraco e inerte, sofre de ataques de tosse, e não o vemos participar das cavalgadas dos vaqueiros; amável, delicado, mas incapaz de tomar qualquer atitude, inteiramente apagado.

Letty, a mocinha que vem de longe trazida pelo trem, ilustra um dos dados da realidade do Oeste que a ficção reelaborou construindo o mito da feminilidade: a raridade da mulher. Todos os homens da estória se apaixonam por ela. É diferente dos outros personagens. Não se esgota nos traços que a caracterizam exteriormente (fragilidade, delicadeza, coqueteria), mas tem uma intensa vida interior. Contrasta em tudo com o mundo que a cerca, e parece incrìvelmente deslocada dentro dêle. O que ela veste, cada um dos seus gestos, tôdas as suas ações e o seu próprio modo de ser são sistemàticamente inadequados às circunstâncias, a despeito dos seus esforços. Todos os outros personagens são esquemas fixos, entes perfeitamente delimitados e imutáveis, seres íntegros marcados de uma vez por tôdas com os traços que os caracterizam. Letty não. Letty se transforma paulatinamente, e tem profundezas de que pode eclodir a qualquer momento qualquer coisa de terrível, misteriosa e desconhecida. É várias vêzes re-caracterizada, quer na sua aparência, quer nos seus gestos e atitudes, detidamente analisados.

O processo de deterioração progressiva da personagem em contacto com o mundo hostil que a cerca é magistralmente ilustrado pelo início da sequência que nos apresenta a vida doméstica de Letty, após o seu casamento, e percebemos que durante êste tempo Letty mudou. Mas não atentamos de imediato com o que foi que mudou na personagem. Aparentemente, é a mesma Letty. O tempo transcorrido não foi suficientemente longo para que ela esteja mais velha; não usa um vestido novo, não se penteia de modo diverso; não faz nada de inusitado, ou inesperado, ou

descabido. E no entanto, está estranhamente mudada, desgastada, murcha, quase parecida com Cora. Nossa primeira tendência é apelar para a explicação oficial: o talento de Lilian Gish, desta maravilhosa Lilian Gish moldada por Sjöstrom com tal fôrça e vigor, dentro da fragilidade física de sua figura loira, que nada tem a ver com as heroínas de Griffith encarnadas pela mesma atriz e que tentam em vão interpor-se entre nós e Letty. Mas analisando detidamente a sequência, vemos que a explicação não se esgota na sensibilidade e expressividade da atriz; tem sua raiz na própria técnica de caracterização utilizada. Voltando o filme atrás, e comparando a caracterização anterior com a da sequência focalizada, percebemos uma série de diferenças sutís, mas claramente detectáveis. Percebemos, por exemplo, que deesapareceu a iluminação superior que incidia sôbre os cabelos de Letty na sequência anterior, tornando-os etéreos e flutuantes, de um loiro diáfano — e a ausência da luz enfatizadora faz com que Letty nos pareça quase morena como Cora. Seu penteado continua o mesmo, mas está mais liso, mais repuxado, e durante as próximas sequências nós o veremos em crescente desalinho. O vestido é delicado como todos os seus vestidos, mas a delicadeza se perde escondida pelo enorme avental caseiro — parecido com o que Cora usa — que Letty colocou sôbre êle. A câmara isola os seus pés, e os vemos calçados com os mesmos sapatinhos de setim preto que ficamos conhecendo tão bem na noite de núpcias (em que todo o jôgo de avanço e recuo entre Letty e Lige foi resumido na focalização dos pés de ambos, e na contraposição dos borzeguins grosseiros aos sapatinhos de setim); os sapatos são os mesmos, mas estão gastos, rustidos, sujos de areia. Os olhos, tão intensamente vivos geralmente, serão daqui por diante várias vêzes mostrados perdidos no vazio. E os seus gestos já não têm vivacidade; Letty se movimenta maquinalmente, como se qualquer coisa que fôsse fazer não tivesse grande importância, e no fundo não valesse a pena. Mais do que nunca, neste momento, se patenteia a inesgotável capacidade que tem o vento de desfazer tudo quanto ela faz; Letty varre e varre a sua casinha, tentando livrá-la da areia que está por tôda parte, e nesta ação totalmente destituída de sentido — uma vez que vemos a areia continuar a invadir a casa durante todo o tempo em que ela varre — se evidencia a inutilidade de tôdas as suas ações.

Nenhum dos outros personagens é recaracterizado. A lógica de cada um dêles é de início claramente proposta, e coerentemente mantida até o final. O conjunto dos personagens secundários é marcado por tudo aquilo que os distingue vistos de fora, a partir de suas ações e atitudes. São esteriotipados e dominados por características invariáveis. Letty, ao contrário, é vista à luz de sua natureza profunda, e sua personalidade nos é mostrada na sua evolução exterior e íntima. Conhecemos Letty por dentro e por fora, não precisamos intuir seus sentimentos e pensamentos a partir da sua ação, como acontece com relação aos outros personagens, mas vemos o que ela vê, e ainda o que imagina ver, a partir de um ponto de vista que é interno, situado na sua própria mente. Temos aqui um primeiro exemplo de como a utilização adequada da variação de pontos de vista pode contribuir para a eficácia da ficção; a diferença entre Letty e os outros personagens é enfatizada, entre outras coisas, por diferentes posições que o narrador assume para enfocar uma e outros.

A análise dos recursos de caracterização empregados demonstra claramente que a solidez das personagens, nos seus diferentes modos de ser, é fruto, não apenas da eficácia de cada uma das caracterizações tomadas isoladamente, mas sobretudo da concatenação de tôdas elas entre si e no contexto. Assim, a secura de Cora, suas roupas tristes, seus gestos bruscos, sua frustração, sua eficiência, ganham sentido, não apenas referidos à sua própria existência árida e limitada, mas ainda ao encanto de Letty, à sua frescura e leveza, às suas roupas floridas e modos delicados. E a fraqueza de Bev é referida à fôrça de Cora. A delicadeza de Letty, com todos os traços que a compõem, incluindo sua inutilidade e inadequação, se enfatiza quando confrontada com a solidez de Lige, com sua capacidade de resolver problemas concretos e enfrentar fatos, com sua ingênua e grandiosa retidão; que por sua vez é contraposta à sinuosidade de Roddy, à sua elegância vulgar e sedução fácil. E assim por diante. Dêste modo, se as personagens se mantêm de pé com tal vigor, isto se deve, não apenas ao fato de terem sido bem caracterizadas individualmente, mas ainda ao fato de serem recìprocamente referidas, articuladas num tecido único, ajudando-se mùtuamente na própria composição.

Temos, então, um "round character" circundado por "flat characters", na terminologia de Forster. No entanto, com relação a alguns dêstes personagens planos, esquemas fixos sempre iguais a sí próprios, um máximo de complexidade é atingido com um mínimo de traços psíquicos, ações e atitudes, tão bem compostos e dosados que nos dão quase a impressão de que se trata de personagens esféricos, apesar de a análise demonstrar o contrário.

É o caso de Cora, personagem plana por definição, uma vez que preenche o requisito de ter sido construída a partir de uma única idéia: "É preciso a todo custo impedir que Letty ocupe o meu lugar". Tudo quanto ela faz ou diz, e ainda tudo quanto podemos supor que ela pense, e tudo quanto se exterioriza dos seus sentimentos por meio de gestos e olhares, exprime esta idéia fixa. Cora não existe antes que exista o problema e desaparece no momento preciso em que o problema se resolve (após o casamento de Letty). Podemos quase dizer que a existência do problema precede a sua colocação concreta: Cora já age de acôrdo com a fórmula que transforma Letty num perigo antes mesmo de lançar um primeiro olhar a Letty, antes que esta tenha tido um mínimo de tempo para definir sua atitude com relação ao mundo de Cora. Nada do que ela faz nos surpreende. Não sabemos exatamente, em cada momento, o que fará para se opor a Letty, mas sabemos que qualquer uma das suas atitudes tomará Letty como ponto de referência, e irá exprimir sua idéia fixa.

Por outro lado, tentamos em vão encontrar uma única frase que defina Beverly. Por exemplo, "Gosto das duas, por favor não briguem", mas percebemos que isto é insuficiente, porque êle tem algumas outras — não muitas — características. Um pequeno parágrafo daria conta do recado: "Gosto das duas, por fa-

vor não briguem; não posso fazer nada para resolver o problema de vocês, porque a minha vida já é bastante complicada. Deixem-me em paz, mas não me abandonem".

Contrapondo Cora a Beverly, percebemos que a fórmula, em Cora, não é a personagem, mas apenas uma obcessão dentro dela. Beverly, que não conseguimos resumir numa única frase, é muito mais pobre, e portanto "achatado", do que Cora, que carrega com um extraordinário pêso de humanidade a sua fórmula única. O que nos parece arredondar a personagem é o fato de que a sua fórmula, se não é analisada, é analisável, isto é, passível de ser associada ao restante do seu equipamento humano que não é enfatizado, mas sabemos que existe. E isto porque percebemos que a idéia fixa não é gratúita. Se "é preciso a todo custo impedir que Letty ocupe o meu lugar", a necessidade vem do fato de que o "seu lugar" (seu marido, seus filhos) é tudo quanto Cora tem no mundo, de que a sua vida se resume nele, de que não tem nada para fazer de sí se esta única posse fôr ameaçada, vem do fato de que está velha e desgastada, não pelo tempo — Cora não pode ser muito mais velha do que Letty —, mas pelo vento, que lhe ressecou, mais do que a pele, a própria alma, e a capacidade de sorrir, de se enfeitar e de mimosear seus filhos, e de fazer tudo o mais que Letty faz.

O conjunto dos personagens secundários pode ser mais adequadamente descrito utilizando a velha classificação de Johnson: "personagens de costumes". Lawson tem razão quando afirma que um dos méritos do filme é descrever a vida árdua e rude dos criadores de gado que habitam esta região selvagem. O que nos dá o quadro dêste complexo de vida é, mais do que a ação, a caracterização dos personagens secundários, baseada na adequada seleção de traços significativos típicos e generalizáveis. A "visão geral" que nos é apresentada é superficial, mas adequada ao fim almejado. O traçado de um panorama de usos e costumes não precisa ser baseado em aprofundamentos psicológicos para ser eficaz. A dimensão em que se movem os personagens secundários é predominantemente sociológica, e não psicológica. Portanto, temos justificada a escolha do foco narrativo que lhes é aplicado: um ponto de vista exterior é a posição mais adequada para descrevê-los.

Letty, inversamente, não pertence ao quadro social; não está equipada para expressá-lo (a não ser como fator contrastante); é tratada de modo totalmente diverso. Esta diversidade se define a partir da própria técnica narrativa: a figura de Letty (construída como um "round character", enfocada psicològicamente, a partir de um ponto de vista interior) tende a se avultar, complicando-se, transformando-se, destacando-se, com a sua singularidade, do pano de fundo formado pelos outros personagens e pelo meio físico. É porisso que, quando pensamos no filme, nos lembramos apenas dela, perdida num mundo depurado de tudo aquilo que o compõe a não ser o vento.

Mas vemos que não se trata apenas de uma mulher rodeada pelo vento. Trata-se de uma série de fatos, organizados num enrêdo, vividos por uma série de

personagens entre as quais Letty. Se no conjunto do filme avulta a personagem, ela só adquire existência e significação plena dentro do contexto composto pelos outros personagens, pelo enrêdo e — veremos adiante — pelo tema. Portanto, a construção estrutural é a maior responsável pela fôrça e eficácia da personagem.

O enrêdo, bastante simples, é "indissolùvelmente ligado às personagens, só existe através delas, que por sua vez só existem porque vivem o enrêdo". Esta ligação íntima permite enquadrar o filme na categoria de "ficção dramática", dentro da classificação de Muir (9). "No seu ponto máximo, a afinidade do romance dramático se dá com a tragédia poética", diz êle. Esta afirmação é válida para o filme; bastam para atestá-lo as citações do início deste ensaio.

O entrelaçamento íntimo entre enrêdo e personagens decorre do fato de que são as qualidades conhecidas dos personagens que determinam a ação (mas, contràriamente ao que, segundo Muir, deveria acontecer num romance dramático, a ação, por sua vez, não modifica progressivamente todos os personagens, e sim apenas Letty).

Na primeira sequência, quando Letty e Roddy se encontram, a natureza das suas relações é determinada de imediato pelo modo de ser de cada um (que por sua vez se revela por meio da ação apresentada) e por suas posições recìprocamente referidas; sendo Letty a mocinha frágil e ingênua e Roddy o vilão sedutor, é apenas lógico que êle vá tentar seduzí-la, e que ela se deixe seduzir por seus encantos. A ação é posta em movimento a partir dêste primeiro encontro, no trem que os traz para o Oeste. Cria-se uma tensão entre ambos que a cada nôvo encontro se intensifica, cruzando-se com a intervenção dos outros personagens que vão sendo sucessivamente introduzidos, impelindo a ação para diante em direção ao desenlace: o aniquilamento de uma personagem pela outra. E será êste mútuo aniquilamento o responsável pela transformação final de Letty: totalmente quebrada, vencida, assassina, por fôrça da violência sofrida e praticada ela se torna um ser tão bruto quanto tudo o que a cerca, e portanto forte o suficiente para enfrentar o vento. Neste relacionamento, Letty é o fator variável; Roddy é sempre igual a si próprio, e em qualquer circunstância se comporta segundo a fórmula que o define.

O mesmo acontece no relacionamento da protagonista com todos os outros personagens. Sendo bonita, delicada, diferente, Letty atrai a atenção de todos, incluindo Beverly e os filhos de Cora; relegada a um inquietante segundo plano dentro da sua própria casa, é perfeitamente lógico que Cora tenha ciúmes de Letty, por tudo o que compõe o seu encanto e que é o oposto à secura e ao apagamento da própria Cora. O ciúme de Cora acarreta o desentendimento entre ambas que obriga Letty a abandonar a casa de seus primos, fato êste que, por sua vez, a leva a casar-se com Lige, depois de ter descoberto que Roddy já tem uma mulher (como qualquer vilão-sedutor que se preze).

---

(9). — Edwin Muir, obra citada, p. 21-33.

As circunstâncias em que se casam e as suas naturezas totalmente diversas condicionam as relações entre Letty e Lige. A união conjugal não se concretiza, porque uma incontrolável aversão à rusticidade de Lige impede Letty de aceitar o seu amor, sincero e bruto como êle próprio. Mas a atitude de Lige, que é tão generoso quanto rústico, vai progressivamente transformando os sentimentos de Letty a seu respeito. Lige não muda, é sempre igual a si mesmo. No entanto, as qualidades constantes que compõem a sua rudeza vão se revelando indispensáveis, e as mais adequadas, para viver num mundo rude e proteger Letty contra êle. E porque a rudeza de Lige se revela um ponto de apôio para a fraqueza de Letty, ela irá amá-lo.

Dêste modo, o enrêdo se desenvolve segundo uma precisa causação interna. A ação é criada por personagens que se mantêm fiéis a si próprios (mesmo Letty, que é mutável, é fiel a si própria na sua aversão por Lige, assim como o será no seu amor por êle, e isto porque ela muda entre um momento e outro); a sua constância põe os eventos em movimento, e é através dos eventos que os personagens gradualmente se manifestam.

Por outro lado, apesar da vastidão das pradarias imensas, encontramos aqui aquela restrição da ação ao interior de um círculo limitado, a um complexo de vida, que Muir considera uma das características da ação dramática. Esta restrição "espacial" é propícia a uma intensificação da ação dramática. Embora o palco seja vasto, não há como fugir dêle. Lettv tenta (procura unir-se a Roddy, que poderia levá-la para o leste), mas não consegue. A eficácia dramática desta restrição do cenário vem do fato de que o confinamento exacerba o conflito. Tôdas as saídas estão fechadas (Letty não tem dinheiro para partir, não pode casar com Roddy, não pode voltar para a casa de Cora — "I have no place to go", diz ela, "what's to become of me?"). Não há fuga possível, ou, quando há, percebemos que se trata de uma saída falsa, que reconduz a personagem ao palco principal, onde deverá esperar a consumação do seu destino. Temos, assim, o "enrêdo intensivo" de que fala Muir, que se desenvolve predominantemente no tempo, e não no espaço.

É significativo que, no nível da composição das sequências, êste desenvolvimento no tempo se reflita na ausência total do que Metz chama de "sintagmas a-cronológicos" (aquêles em que o relacionamento temporal, de simultaneidade ou consecução, entre os fatos apresentados pelas diferentes imagens não é precisado pelo filme; isto é, há uma "defection provisoire du signifié de dénotation temporalle") (10).

Durante todo o transcorrer do filme temos consciência da camada temporal. Há momentos em que o tempo passa com tal velocidade que nos assustamos quando nos damos conta, repentinamente, do quanto a personagem se transformou.

---

(10). — Christian Metz, *Essais sur la Signification au Cinéma,* Paris, Klincksieck, 1968 — p. 127.

Pensamos, por exemplo, na sequência anteriormente descrita, que nos apresenta Letty na sua vida de casada. Esta sequência é antecedida por um letreiro, indicador de uma vaga passagem de tempo, em que nenhuma duração é precisada: "Wind... sand... sand... wind... Yesterday, tomorrow, forever..." Quando reencontramos Letty, a sensação que temos é a de que, enquanto líamos esta pequena frase, o tempo (o vento) passou sôbre ela com tal pêso que, em vez de algumas semanas ou meses, decorreram vários anos desde o momento em que a vimos pela última vez (mais adiante, esta sensação será enfatizada pela contraposição de uma radiosa fotografia de Letty, tal qual chegou a Sweet Water, com a própria Letty presente). Ao contrário, há outros momentos de intensa contensão, em que temos a sensação de que o tempo não passa — o que é ainda resultado de uma enfatização (e não o contrário) da camada temporal (como, por exemplo, na sequência em que Letty espera ansiosamente a volta de Lige, após o meeting de vaqueiros). Temos uma consciência do tempo igualmente forte, mas oposta à sensação anterior: é como se, por um século, a ação se paralizasse (porque Letty não age, apenas sofre a ação externa), numa longa e desesperante espera, como um vazio de expectativa que adia de modo intolerável uma crise que sentimos se aproximar, e que efetivamente eclode. Estas distorções temporais, tão sensíveis para o espectador atento, decorrem da maestria com que Sjöstrom maneja uma outra dualidade de tempos, o da coisa narrada e o da narrativa.

Na própria concepção da personagem de Letty há o problema do tempo. O tempo revela a personagem porque é nele que ela se desenvolve, enquanto que, aos outros personagens, o tempo apenas envolve, porque êles não mudam com o seu transcorrer. Em Letty, a passagem do tempo é marcada por sucessivas diferenciações da sua posição particular; nos outros, esta passagem não é absolutamente marcada, porque só conduz a uma repetição do típico.

A análise da atuação do tempo sôbre os personagens nos faz reconsiderar a colocação do filme dentro da categoria "ficção dramática" da classificação de Muir. "Os valôres do romance dramático são individuais", diz ele, "e os do romance de personagens são sociais. Neste último, vemos os personagens vivendo numa sociedade, enquanto que no primeiro, temos figuras se movimentando de um início para um final".

No filme, apenas Letty se movimenta, enquanto os outros personagens compõem, estàticamente, um quadro social. Apesar das características anteriormente descritas, a partir das quais rotulamos o filme de "ficção dramática", existem outras que permitiriam enquadrá-lo dentro da categoria de "ficção de personagens". "O romance de personagens é um quadro de modos de existência", diz Muir, e esta definição se enquadra tão bem quanto a de romance dramático ao nosso caso.

Retificando, portanto, a afirmação anterior, digamos que o filme se enquadra numa categoria híbrida que contém elementos das duas anteriores; ou simplesmente que a classificação de Muir não permite enquadrá-lo perfeitamente, uma

vez que se baseia em categorias que não são mùtuamente exclusivas (o que, aliás, é reconhecido pelo próprio autor, que frisa o caráter de preponderância, e não exclusividade, dos elementos distintivos de que se utiliza).

É evidente que a dificuldade que experimentamos em rotular o filme dentro da classificação proposta não decorre de nenhuma incoerência interna do próprio filme; ao contrário, a cada nôvo aspecto que abordamos, torna-se manifesto o rigor da sua construção: cada traço adquire sentido em função dos outros, e a eficácia do todo decorre da unificação dêstes traços fragmentários, conseguida a partir da organização correta do material, nos seus diferentes níveis, interrelacionados, segundo uma série de técnicas narrativas que procuramos a cada passo salientar.

Portanto, a condição de pleno funcionamento do filme decorre de um fator que é estético, de organização interna, não relacionado com suas vinculações, que efetivamente existem, com a realidade externa que lhe deu origem: um contexto histórico-geográfico determinado cuja veracidade chama a atenção de Lawson; se os personagens nos parecem verdadeiros, e se compõem indiscutìvelmente um quadro social a partir do qual reconhecemos a "realidade trágica" de suas vidas áridas, isto se deve ao fato de que a organização interna funciona. E tão bem, que aceitamos mesmo o que é inaceitável, a partir de critérios comuns de realidade, dentro dêste universo fictício.

Por exemplo, aceitamos perfeitamente as alucinações de Letty, enquanto realidade, e não enquanto alucinações, porque fomos suficientemente preparados para aceitá-las, e acompanhamos "internamente" o processo de desvario sofrido pela personagem, a partir de um ponto de vista que é o dela. Seja o final da sequência imediatamente anterior à volta de Lige, depois da perseguição aos cavalos selvagens. Venta prodigiosamente, e Letty está só; acaba de enterrar Roddy, depois de ter sido violentada por êle e de tê-lo assassinado. No início, o ponto de vista não é o dela. A câmara se coloca do lado de fora da casa, e vemos Letty passar em frente à janela, de um lado para o outro, a intervalos regulares. Num dado momento, ela se detém. Para em frente à janela, fixa um ponto qualquer no chão, e seus olhos se esbugalham. Temos um corte, e a câmara passa a focalizar a janela do lado contrário — o ponto de vista se desloca; a partir de então, vemos o que Letty vê — ou o que ela imagina, não sabemos e não importa. Vemos a areia revolvida pelo vento, fazendo e desfazendo dunas e buracos pelo chão; e, repentinamente, uma mancha escura, um objeto que o vento desenterra movimentando a areia. Letty se agarra à janela. Percebemos que a mancha escura é o corpo enterrado, e mais um movimento da areia nos descobre uma mão inerte: a mão de Roddy (e não podemos nos furtar à lembrança de que a única coisa móvel no corpo de Roddy, durante a sua rápida agonia, era a mão). Letty, apavorada, recua da janela. Já não vemos o lugar onde Roddy foi enterrado (porque Letty não o vê), mas vemos que a areia continua a se movimentar e a fustigar a janela, e talvez tenha desenterrado Roddy por completo. Em seguida, Letty vê a porta

sendo sacudida, e uma mão — apenas a mão — se introduz pela fresta e tenta abrir a porta. Totalmente desarvorada, sem saber o que faz, ela atira a mesa de encontro à porta, agarra o revolver, larga-o, e finalmente se refugia no canto mais afastado do quarto, encolhendo-se na cama. A porta se abre — Letty o percebe pela lufada de vento que a atinge, mas não vê quem entra. Nós também não. Vemos apenas um par de mãos que a agarram e a sacodem, e, tanto quanto ela, julgamos reconhecer as mãos de Roddy, as mesmas mãos que o vento desenterrou.

A alucinação de Letty se nos apresenta perfeitamente verossímil, apesar de sabermos muito bem que os mortos não ressuscitam. Acreditamos no impossível porque fomos levados a isto pela própria construção da sequência e do filme como um todo, pela técnica por meio da qual o insólito foi sendo parcimoniosamente introduzido ao longo de todo o filme, numa invasão lenta e despercebida, mas constante, pacientemente preparada, sugerida a princípio por alusões vagas, verbais, e em seguida por visões imaginadas, que sabemos, como Letty sabe, tratar-se de fantasia, mas que pouco a pouco vão adquirindo um cunho de verdade e uma consistência tais que não conseguimos mais separar o real do imaginário. E esta paciente inoculação do insólito é feita num único sentido: o objetivo é nos fazer crer que o vento é mágico, capaz até de ressuscitar os mortos, deus onipotente e onipresente, senhor absoluto dos seus domínios com poder de vida e morte sôbre os seus súditos: sua fôrça é igual à fôrça do destino.

Fator decisivo para o estabelecimento dêste cunho de verdade é a escolha do foco narrativo dominante: o ponto de vista de Letty, mulher delicada e frágil, estranha ao meio, que é brutalmente atingida pela rudeza do mundo que a cerca, e que reinterpreta os fatos a partir de uma hiper-sensibilidade, sem ter nunca a certeza de estar no domínio da razão ou no da loucura.

A variação de pontos de vista é outra das técnicas narrativas manejadas de forma admirável por Sjöstrom. No início do filme, um letreiro nos informa de que aquilo a que iremos assistir "is the story of a woman who came into the domain of the winds". Esta frase revela de imediato a existência de uma estória a ser contada e de alguém que irá contá-la, um narador declarado. Ela também nos coloca diante de duas camadas temporais: o presente do narrador e o presente da narrativa, que, com relação ao primeiro, ponto zero da escala temporal, é passado. Esta relação é perfeitamente explicitada pela dualidade de tempos verbais; o narrador, falando do presente ("is") projeta para o passado os acontecimentos que irá narrar. Temos aqui a utilização do pretérito épico ("came") que, segundo Käte Hamburger, adquire na ficção o papel de expressar o presente.

Êstes sintomas verbais devem ser relacionados com o nível imagético da narrativa. Na narrativa cinematográfica, a apresentação dos fatos é predominantemente, se não exclusivamente, cênica. Os fatos se passam diretamente diante do espectador, são geralmente "mostrados" e não "contados", o que não exclui, é claro, a possibilidade de inserção de sumarizações diversas, que efetivamente ocorrem. Assim,

temos pequenas narrativas e narradores secundários, que nos dão conta dos acontecimentos anteriores ao início da ação, ou paralelos ao seu desenvolvimento, mas que se passam fora de cena (por exemplo, Letty resume para Cora a sua infância com Bev na Virgínia, quando viviam "like brother and sister"; Lige conta a Letty e Sourdough as circunstâncias em que os vaqueiros encontraram o corpo inerte de Roddy, etc.). Mas a maior parte da ação é apresentada sob a forma de uma "narração objetiva" que se passa necessàriamente no presente da ação, que de forma alguma tomamos como algo que "já aconteceu", e sim como algo que "está acontecendo" no momento em que nos é mostrado. O enfoque é feito a partir do "aqui e agora" das personagens fictícias. A presença do narrador explícito, no entanto, modifica radicalmente o nosso relacionamento temporal com os fatos narrados: o emprêgo do pretérito épico não expressa o presente, mas, ao contrário, projeta para o passado uma ação que, sem êle, seria aceita pelo espectador como presente.

Esta fragmentação da camada temporal em dois níveis — que é enfatizada ainda pelo fato de o presente do narrador nos ser apresentado em palavras enquanto o presente da narrativa é apresentado em imagens — estabelece um distanciamnto entre o narrador e o fato narrado que lhe permite "valorizar" os acontecimentos, e de forma mais "objetiva" do que os personagens envolvidos na ação.

A função dêste narrador explícito é clara; não intervem na ação, mas apenas acompanha-a à distância (a partir do seu presente "carente de ação", para empregar a terminologia de Lämmert), comentando os fatos e emitindo reflexões. Suas intervenções são feitas "par derrière" (na expressão de Pouillon) e é êste ponto de vista exterior ("Olympian poit-of-view", "onisciência editorial") que lhe permite dominar acontecimentos e personagens, e conhecer o futuro da ação, que para êle é passado. É verdade que o narrador explícito não nos fornece nenhuma informação "segura" acêrca do futuro; no entanto, algumas vagas insinuações exercem um poder direcional preciso dentro da narrativa.

Os comentários do narrador explícito têm ainda claramente a função de generalizar, para além dos fatos e personagens particulares, a situação comentada. Exemplo: "Man, puny but irresistible — encroaching forever on Nature's vastness, gradually, very gradually, wresting away her strange secrets, subduing her fierce elements — conquers the earth!". Esta espécie de sabedoria é apresentada de forma universal, embora seja referida à situação concreta de que trata o filme. Em outros momentos, a ausência de explicitação temporal (no nível gramatical) das intervenções do narrador coloca-as ainda mais claramente num terreno neutro, em que tanto podem ser encaradas como enunciados de ordem geral como podem ser referidas diretamente ao acontecimento enfocado no momento. Exemplo: "Wind... sand... yesterday, tomorrow, forever...". Enunciados dêste tipo nos dão idéia do "presente tabular" de Käte Hamburger.

A intervenção do narrador explícito não tem nenhuma função informativa direta, no que diz respeito à evolução dos acontecimentos narrados. Há momentos, no entanto, em que, aparentemente, o narrador intervém na ação para encurtar o

tempo, resumindo acontecimentos intermediários entre um momento e outro. Por exemplo, quando interrompe a viagem de Letty e Lige pela pradaria para nos contar que, "after endless miles of wind and sand and empty far-off sky", os personagens chegaram ao seu destino. Enquanto informação, a intervenção é inteiramente desnecessária. Nós os vemos a caminho e também presenciamos a sua chegada. Por outro lado, a elipse é um recurso narrativo abundantemente utilizado por Sjöstrom, mesmo para cobrir espaços de tempo muito mais ricos em acontecimentos. Não havia, portanto, no nível da compreensão dos fatos, razão que justificasse a intervenção do narrador. No entanto, a intervenção não é dispensável, porque acrescenta algo à narrativa, e êste acréscimo vem precisamente do "tom" empregado, não apenas aqui como em tôdas as outras intervenções do narrador (coisas como "endless miles of wind and sand", ou "wind, sand, tomorrow(forever..." ou "nature's strange secrets" e "fierce elements", etc.). O tom do narrador implica sempre num certo fatalismo, que associa a fôrça da natureza a uma espécie de destino implacável ao qual não se escapa.

Desde a primeira frase, sua intervenção nunca é inocente; nós pressentimos, antes que Letty sequer suspeite disso, que qualquer coisa de terrível vai lhe acontecer na sua nova morada; enquanto ela ainda pensa, na primeira sequência, que se dirige para "(her) cousin's beautiful ranch at Sweet Water", nós já sabemos que o vem a conduz para o "domínio dos ventos"...

O narrador explícito tem, portanto, outra função definida (além da de generalização) dentro da narrativa: transmitir-nos a idéia desta espécie de fatalidade que subjuga a personagem e a coloca à mercê do destino (do vento) contra o qual terá de lutar. Seu ponto de vista é adequadamente estabelecido e coerentemente mantido: o narrador, caractrizado por um certo "tom", só aparecerá para preencher esta função ou para generalizar as situações apresentadas, e por nenhum outro motivo.

Há longas passagens em que o narrador explícito não interfere. No decorrer do filme, define-se um tipo de "onisciência neutra" em que os fatos nos são apresentados de modo aparentemente impessoal. Isto não quer dizer que estejamos reduzidos a nos defrontar diretamente com os personagens sem mediação. Desapareceu o narrador declarado, mas existe ainda um intermediário entre nós e a ação: a câmara, que exerce nitidamente uma função narrativa. O narrador-câmara organiza o material que nos apresenta, aproxima os fatos, afasta-os, isola-os, e os contrapõe uns aos outros. Os personagens falam e agem, e nós os vemos, às vêzes como êles vêem a si próprios, às vêzes como o narrador os vê (há momentos em que a câmara assume nitidamente o ponto de vista de um ou outro personagem, outros em que nos é mostrado o que nenhum dêles está enfocando especialmente, e outros em que planos gerais os incluem a todos, como numa cena de teatro, em que o ponto de vista é o da platéia).

À medida em que a ação avança e em que nos aproximamos do seu climax, a narração assume com frequência cada vez maior o ponto de vista de Letty, definindo-se uma "onisciência seletiva" em que o narrador nos mostra, não apenas o

que Letty vê, mas ainda seus pensamentos e visões alucinadas. Mesmo quando a câmara não assume, no espaço, a posição de Letty (há momentos em que nos é mostrado, por exemplo, o que ela ouve — geralmente o vento soprando na pradaria — e que não pode ver porque está fora do seu campo de visão), a perspectiva predominante é a dela. Apesar disso, temos acesso, no decorrer do filme, a uma multiplicidade de ângulos de visão (o que define momentos de "onisciência multi--seletiva") que não exclusivamente o seu. Sabemos de coisas que ela ignora; por exemplo, do fato de que Cora a odeia, e disto somos informados porque a narração assume frequentemente, durante as primeiras sequências, o ponto de vista de Cora; e vemos Cora observando a cada passo o comportamento de Letty, agindo e reagindo em consequência, armando a trama que irá envolvê-la sem que ela disto se aperceba.

Estas diferentes posições narrativas são claramente definidas, e apontá-las não constitui problema. No entanto, ao assistir ao filme, temos a impressão de que, ao lado destas posições claras, que têm uma função manifesta no desenvolvimento da ação, o narrador-câmara assume por vêzes uma outra posição indefinida, prenhe de um significado latente, que durante muito tempo sentimos sem conseguir definir. E repentinamente, depois de termos visto e revisto inúmeras vêzes as mesmas passagens, a análise nos revela a existência de um ponto de vista espantoso: o do vento. Então constatamos ao longo do filme a construção paciente e laboriosa de um jôgo entre Letty e o vento que consiste, ora na apresentação isolada, ora na alternância (numa espécie de campo-contra-campo), dos pontos de vista de ambos, um enfocando o outro. Êste recurso tem como mediador uma série de janelas (a do trem, a da casa de Cora, a do salão de baile e as duas da casa de Lige), e se baseia numa oposição espacial entre o interior em que se encontra Letty e o exterior que é domínio do vento. Temos um exemplo disto na já citada sequência em que Letty imagina que o vento desenterrou Roddy. Êste recurso — que percorre o filme todo, enfatizando as relações de Letty com o vento, relações estas que constituem o centro de gravidade da obra, que lhe fornecem o tema e seu principal interêsse — êste recurso é precisamente o que Forster chamaria de "ritmo". Faz mais do que qualquer outra coisa para nos fazer sentir que o que realmente importa é o confronto entre estas duas "personagens" (porque, por meio dêle o vento é elevado à categoria de personagem). Trata-se de um jôgo particular, desligado dos outros personagens, envolvendo apenas os dois protagonistas. E êste pequeno recurso contribui extraordinàriamente para a unidade da obra, "costurando-a" internamente". Às vêzes significa tudo, às vêzes é esquecido, mas é precisamente esta, segundo Forster, a função do ritmo: não estar lá o tempo todo, como um padrão, mas surpreender-nos a cada vez que reaparece (11).

Esta multiplicidade de pontos de vista, que se define como um típico "shifting point of view", não implica absolutamente em quebra de perspectiva narrativa; o que temos, no conjunto, é um narrador onisciente, que conhece profundamente a

---

(11). — E. M. Forster, obra citada, VIII parte, "Padrão e Ritmo", p. 117-132.

estória e que seleciona à sua vontade o que a cada passo nos deve mostrar, com total liberdade para penetrar ou não na mente dos personagens, e para nos dar seu próprio comentário.

Resta identificar o "princípio gerador" em tôrno do qual tudo gira. "No momento em que conseguimos captá-lo", diz Souvage, " a organização e o significado da obra como um todo se tornam claros para nós. Então os principais motivos e temas da ficção, seus propósitos condutores, e cada detalhe da sua construção, maneira e estilo nos aparecem na sua unidade orgânica' (12).

Tal como no exemplo analisado por Souvage, o ponto central em tôrno do qual tudo gira, em "The Wind'", é o vento do título. Por um lado, trata-se de uma entidade natural, integrante do cenário, com manifestações e propriedades físicas evidentes. Por outro lado, êle assume a propriedade de representar a fôrça do destino.

Sua presença constante, concreta e quase palpável no filme é realmente surpreendente se atentarmos para o fato de que o vento não nos atinge por nenhum dos nossos sentidos. Um vento real pode ser sentido na pele, mas trata-se de um vento fictício. Um vento fictício poderia ser ouvido num filme sonoro, mas "The Wind" é um filme mudo. Além de insípido e inodoro, o que não vem ao caso, o vento é ainda invisível, e isto é fundamental se se trata de traduzí-lo em imagens.

É impressionante a quantidade de recursos mobilizados para a transposição em imagens desta entidade invisível. O primeiro dêles, e sem dúvida o mais importante, é a areia, que, tal qual o vento e levada por êle, está em tôda parte. Na sua constante movimentação, a areia empresta a tudo um tom acinzentado que, explorado por Sjöstrom (pela fotografia, pela iluminação difusa, por recursos técnicos tais como a sôbre-impressão e as fusões abundantemente utilizadas) constitui um segundo recurso para a tradução do vento. Outras entidades esvoaçantes e acinzentadas (nuvens, fumaça), ou apenas esvoaçantes (cortinas, a longa écharpe de Letty, tufos devegetação seca, as capas soltas de alguns personagens), passíveis de serem movimentadas pelo vento, invadem sucessivamente a tela. E há ainda a poderosa imagem metafórica: o cavalo branco — "that Satan hoss o' the Injuns" — selvagem, galopando e corcoveando em meio às nuvens negras de tempestade.

O vento e a areia, na realidade, não estão o tempo todo em tôda parte. Êles são introduzidos a partir de pequenas tomadas que, em si, são desconexas, mas a sua soma resulta numa espécie de grande sugestão envolvendo tudo e todos. É o significado geral o que recompõe o todo no espírito do espectador, a partir dos pequenos fragmentos.

No entanto, não basta apontar a presença física do vento. É preciso salientar que o próprio assunto repousa nele, nas condições físicas do mundo em que se movimentam os personagens. O vento (e a natureza em geral, por êle simbolizada) é o principal responsável pela situação de miséria em que vivem os rancheiros. É dêle que decorrem a fome e a sede dos animais (como o demonstram as carcaças de

---

(12). — Jacques Souvage, obra citada, p. 17.

bois que vemos na planície). É o vento que estoura o gado, mas é também êle que faz com que os cavalos selvagens desçam para a pradaria onde os vaqueiros podem cercá-los, e com isso ganhar algum dinheiro (dando a Letty a possibilidade de escapar da sua vasta prisão, uma vez que é com o produto da venda dos cavalos que Lige pretende mandá-la de volta). Por seu lado, é a areia levantada pelo vento que encobre o fato de que Roddy se desgarrou do grupo de vaqueiros para ir à procura de Letty; e será na areia que Letty irá enterrar Roddy; e será ainda a areia que irá desenterrá-lo e re-enterrá-lo, ao capricho do vento.

Vemos que o princípio gerador de Sjöstrom se manifesta concomitantemente nos dois aspectos do vento — entidade física e simbólica — de modo inseparável. E se reflete na própria composição física do filme, nas técnicas e trucagens empregadas. O vento, que é um só, se torna duplamente simbólico: símbolo das fôrças da natureza e das fôrças do destino. Sjöstrom articula o seu símbolo num enrêdo: o símbolo se torna artifício narrativo. E desta íntima integração do enrêdo e do tema, das partes no todo, de personagens, ações, idéias, imagens entretecidos para formar a obra — é que vem a sensação de coisa boa e bela que nos invade ao assistir ao filme.

Começamos por afirmar, de um modo um tanto hesitante, que se tratava de um "western"'. E procuramos mostrar que uma série de componentes do gênero estão presentes no filme. A essência do "western"', porém, não se reduz à soma dos seus componentes manifestos. Os atributos formais pelos quais reconhecemos de imediato um "western" não são senão os signos da sua realidade profunda que é o mito, ou o conjunto de mitos que compõem a "Saga do Oeste", que já existia antes do cinema sob formas literárias e folclóricas. Êstes mitos podem ser reduzidos a um princípio essencial: citando ainda Bazin, "cada um dêles não faz, no fundo, senão especificar, por meio de um esquema dramático particular, o grande maniqueísmo épico que opõe as fôrças do mal aos cavaleiros da justa causa'" (13). No "western", o cavaleiro da justa causa é o homem branco, que atravessa desertos e montanhas para impôr à terra a ordem do Homem (que o índio, tão selvagem quanto a terra, fôra incapaz de criar). A Saga do Oeste se resume na marcha da civilização, trazida pelo conquistador suficientemente forte e rude para vencer a selvageria da terra. Um dos seus temas fundamentais é o confronto do homem com a natureza, e precisamente êste é o tema do nosso filme:

"Man, puny but irresistible, encroaching forever on nature's vasteness, gradually, very gradually, wresting away her strange secrets, subduing her fierce elements — conquers the earth!"

O que nos permite novamente afirmar, desta vez com segurança, que se trata de um "western". Sueco.

Maria Rita Eliezer Galvão

---

(13). — André Bazin, obra citada, p. 141.