

UMA VIDA FICCIONAL BASEADA EM MORTE FACTUAL THE BIG RED ONE (1980) E A ÉTICA FORMAL DE SAMUEL FULLER

Tiago Baptista

THE BIG RED ONE - THE RECONSTRUCTION

Um filme de Samuel Fuller, reconstruído por Richard Schickel,
DVD duplo, Warner Home Video, 2005

DESAPARECIDO EM COMBATE: A RECONSTRUÇÃO DE THE BIG RED ONE (2005)

The Big Red One/O Sargento da Força 1 (1980) é um dos filmes mais conhecidos do realizador americano Samuel Fuller (1912-1997). Desde logo, por ser um relato autobiográfico. O filme repete o percurso de Fuller na II Guerra Mundial, contando a história de um grupo de homens da 1.ª Divisão do Exército americano, desde os desembarques no Norte de África, na Sicília e na Normandia, até à invasão da Alemanha e da Checoslováquia. Zab, um dos soldados, tem permanentemente um charuto pendurado da boca, escreve romances e tem um papel importante no desembarque na Normandia (a corrida pela praia até ao coronel Taylor). Mas há outra razão para a celebridade deste filme. Como em tantos outros casos na história do cinema americano, parte significativa da fama da obra ficou a dever-se ao facto de a mesma ter sido amputada pelo produtor. Em vez das duas horas da versão estreada comercialmente em 1980, a versão do realizador teria três ou mesmo quatro horas. A história era conhecida desde a estreia do filme e não constituiu drama de maior para Fuller que até supervisionou a supressão das cenas. Como o próprio dizia, o dinheiro não era dele, por isso o filme não podia ter a duração que ele queria. Além disso, depois da estreia, existiu durante algum tempo a ideia vaga, partilhada tanto pelo produtor como pelo realizador, de exhibir a versão integral na televisão, dividida em episódios, um por cada país retratado no argumento (e com música de um compositor oriundo de cada país).

Segundo Richard Schickel¹, responsável pelo projecto de reconstrução do filme, o material correspondente à versão integral (chamemos-lhe assim) «sempre» esteve referenciado na base de dados da Warner Bros. (que comprara o filme à produtora original,

a Lorimar), e «sempre» repousou num arquivo em Kansas City. Depois da morte de Fuller em 1997, Schickel realizou um documentário (incluído nos extras deste DVD) que, segundo o próprio, o transformou num dos mais fervorosos defensores do realizador. A morte aumentou a reputação de Fuller e favoreceu o arranque do projecto de reconstrução, liderado por Schickel². O material de Kansas City revelou mais de uma hora de material inédito. Numa análise cruzada com o guião de rodagem de Fuller, identificaram-se no material quinze sequências inteiramente novas e acrescentos e inserts noutras vinte e três. À excepção de duas cenas, que Schickel admite nunca terem sido filmadas, todas as cenas do guião de Fuller existem agora, algumas delas com variantes (incluídas no DVD). De 113 minutos em 1980, *The Big Red One* passou a 162 minutos em 2005. A versão reconstruída circulou por vários festivais americanos e europeus, tendo sido apresentada em Cannes em 2004 e até na segunda edição do IndieLisboa, em Maio de 2005. A edição em DVD (duplo), para lá do documentário de Schickel, inclui ainda um outro documentário sobre Fuller, várias cenas alternativas, um trailer original invulgarmente longo (30 minutos), imagens da rodagem e um documentário de propaganda do War Department americano sobre a 1.^a Divisão.

UMA «AUTOR-IZAÇÃO» EXEMPLAR

Que Fuller não fosse já um realizador consagrado no momento da sua morte não é inteiramente certo. Fruto de um carácter incontrolável, independente e incorruptível, as suas posições públicas atingiam tudo e todos: chamava «fascistas americanos» aos maccarthistas e era visceralmente anticomunista, considerando os russos como um povo sob hipnose, drogado por Estaline. Polémico e belicoso em vida, incompatibilizou-se com os estúdios, ficou dez anos sem filmar antes de começar *The Big Red One* e pouco trabalhou até ao seu último filme *Street of No Return/Sem Esperança de Regresso* (1989), uma coprodução luso-francesa filmada em Lisboa em 1987. Sintomático do seu afastamento dos grandes estúdios americanos e do seu apreço crescente pela crítica francesa foi o seu longo exílio europeu, em França, desde meados dos anos 60. Também ali o acolhimento dos primeiros filmes de Fuller foi, de início, tudo menos consensual. Mas o processo pelo qual essa situação se inverteu teve repercussões não só na carreira de Fuller como na própria história da crítica cinematográfica. O «caso Fuller» agitou a imprensa cinematográfica parisiense no final dos anos 50 e foi um evento fulcral na definição da «teoria dos autores» tal como foi vulgarizada nas páginas dos *Cahiers du Cinéma* e também no processo pelo qual os seus defensores tomaram o poder na revista e no panorama crítico francês³. Como escreveu Antoine de Baecque, Fuller foi objecto de uma «autor-ização exemplar» pelos novos críticos como Truffaut, Godard, Rivette, Moullet, os mesmos que defendiam o realizador contra a crítica comunista de referência de Sadoul, ou católica humanista de Bazin. Quando o «caso Fuller» terminou, Sadoul tinha abandonado os *Cahiers*, os «jovens turcos» (os novos críticos) tinham tomado a direcção da revista e tinham feito os seus primeiros filmes, Fuller era um «autor», vivia em França e partici-

pava como actor em *Pierrot le Fou* (1965) de Godard, onde encarnou nada menos que o próprio cinema e a figura do realizador por excelência: lá está ele, de charuto na boca, dizendo que «a film is like a battleground. It's love, hate, action, violence, death. In one word: emotion.»

Na obra de Samuel Fuller manifestava-se de forma clara o princípio orientador da nova crítica cinematográfica: a ética de um filme não dependia tanto da expressão de um conteúdo ideológico ou temático, como da coerência e integridade formais da construção propriamente cinematográfica de cada filme⁴. Dito de outro modo, para os jovens turcos não havia nada que fosse inadmissível filmar; só havia maneiras de filmar que, elas sim, eram inadmissíveis. Daí a sua insistência na crítica da realização (*mise en scène*), mais do que na avaliação moral dos conteúdos e das mensagens ideológicas e sociais. A realização era a própria matéria do cinema e a sua organização definia o próprio sentido de um filme, tanto estética como moralmente. O estilo era preferido à mensagem ideológica, as invenções e inovações da realização ao argumento, os pequenos aos grandes assuntos. Aqui reside a chave da «ética formal» fulleriana conceptualizada por Luc Moullet em 1961 e que constitui o melhor exemplo prático do neoformalismo (há quem diga «fullerismo») dos novos *Cahiers*⁵. Livres de qualquer sentimentalismo ou «tese», os seus filmes dependiam de uma ideia mínima para atingir uma eficácia narrativa máxima – ideia mínima que era, em muitos casos, e não apenas nos seus filmes de guerra, «matar ou ser morto». Em *The Big Red One*, não se trata, por isso, de representar a experiência da guerra, mas sim a sobrevivência à guerra. Fuller sentia que não podia enganar o espectador mostrando-lhe uma ênfase idealizada da guerra; mas também não podia ser tão realista que levasse os espectadores a abandonar a sala horrorizados com a violência de um combate. As formas da representação cinematográfica deste filme foram assim mais éticas do que estéticas, navegando entre noções de autenticidade histórica e de realismo cinematográfico. E se a exigência ética de autenticidade e de realismo era imprescindível em qualquer obra cinematográfica, mais o era num filme de guerra que, ainda por cima, era também uma obra autobiográfica. Não só parecia imoral a Fuller usar a forma para moralizar sobre um conteúdo, como lhe parecia hediondo estetizar a guerra e falsear a sua própria experiência do conflito.

A «ÉTICA FORMAL» DE *THE BIG RED ONE*

The Big Red One ocupa assim um lugar particular na história do género dos filmes de guerra. Depois da versão psicadélica e psicologista de *Apocalypse Now* (1979), a economia narrativa do filme de Fuller pode parecer anacronicamente devedora do cinema clássico americano e do típico filme sobre a II Guerra Mundial – para mais, considerada até muito recentemente, no cinema, como a última guerra limpa tanto nos fins como nos meios. Mas *The Big Red One* não adopta tal postura sobre essa guerra nem sobre os seus soldados. Tal como nos muitos outros filmes americanos sobre a Guerra do Vietname, que viriam mais tarde, o caos e a desorientação da batalha sobrepõem-se a qualquer

argumentação justificativa da necessidade ou justiça do conflito. Para Fuller, o individualismo era soberano. Todos parecem ter as suas razões. Ninguém parece ser julgado. Não há explicações sobre as missões nem justificações sobre as batalhas. E também não há um único mapa neste filme porque Fuller não fez um filme sobre generais, mas sim um filme sobre soldados. Conta-se que quando o realizador D. W. Griffith visitou as trincheiras da Grande Guerra em 1917 para preparar um filme de propaganda sobre o conflito ficou chocado com a falta de visibilidade do mesmo: a guerra de trincheiras era uma guerra *afundada* no terreno onde a visão do inimigo era sistematicamente evitada porque vê-lo significava estar na sua linha de fogo. Por isso, no filme de Fuller os planos correspondem quase sempre ao campo de visão dos combatentes e não a uma perspectiva geral sobre o campo de batalha. Nas sequências de combate, Fuller abandona o plano geral em detrimento do grande plano, ultrapassando raramente a altura do olho humano e, como num teatro de guerra real, aproxima-se frequentemente do solo onde se rasteja ou morre (algo especialmente notório na sequência do desembarque em Omaha Beach). Fuller recusa mostrar o campo de batalha como um espectáculo e como uma parte de um todo cujo sentido personagens e espectadores conhecem (apesar de a narração acabar por dar frequentemente pistas sobre a importância de determinada operação no contexto geral da guerra). Prefere adoptar a escala da patrulha, do pelotão, do soldado que da batalha não sabe senão que está no meio dela. Esta escolha implica uma ruptura arriscada com o género do filme de guerra: porque ao afastar-se das regras do género Fuller perde integridade narrativa e perde até em realismo cinematográfico – no sentido em que, cinematograficamente, é realista tudo o que encaixe dentro do horizonte de expectativas do espectador e é irrealista tudo o que se afaste das convenções de um dado género. Mas, por outro lado, comparando as declarações autobiográficas de Fuller sobre a guerra com *The Big Red One*, percebemos (se acreditarmos nele) que muitas das situações aparentemente mais inverosímeis aconteceram mesmo: os alemães infiltrados denunciados pela maneira como entalavam a camisa nas cuecas; o *sniper* na cruz; um soldado lendo um romance de Fuller; os soldados franceses caindo nos braços dos americanos depois dos desembarques no Norte de África; a propaganda alemã com as canções de Lili Marlene... Do mesmo modo, Fuller insiste durante todo o filme na fina linha que separa soldados e assassinos: a guerra é uma loucura organizada válida unicamente entre os seus momentos de início e fim. É o falhanço da percepção desses momentos que origina o trauma do sargento sem nome (Lee Marvin) no fim da Grande Guerra, repetido, mas com final feliz, no final da Segunda Guerra e do filme; e é a confirmação dessa percepção que dá azo ao *gag* na sequência do combate num asilo de alienados em que um deles imita os soldados tomando uma arma e disparando-a para afirmar radiante que é normal, que é um deles (dos soldados).

Percebe-se melhor por que é o realismo fulleriano mais ético do que estético se compararmos a sequência do desembarque na Normandia de *The Big Red One* com as de *The Longest Day*/O Dia Mais Longo (1962) e *Saving Private Ryan*/O Resgate do Soldado Ryan (1998).

John Keegan considerou a sequência inicial do filme de Spielberg como a coisa mais «aterrorizadora e realista jamais feita em cinema»⁶. Inspirando-se em testemunhos de veteranos, nas poucas imagens fotográficas existentes (R. Capa) e em filmes sobre outras batalhas (nomeadamente, nos documentários de propaganda de John Ford e John Huston sobre os teatros italiano e do Pacífico: não existem filmes sobre o desembarque em Omaha Beach), Spielberg criou uma poderosa experiência sensorial. O jogo com o conhecimento do público das regras do género constitui uma fonte de realismo cinematográfico acrescido: em vez da imagem habitual, retomada em *The Longest Day*, do desembarque em ordem a partir da lancha rápida, a abertura das portas da lancha spielberguiana dá apenas azo à dizimação de quase todos os soldados que transportava; no mar, a água não constitui refúgio para as balas alemãs; na praia, os capacetes não protegem os soldados. A câmara de Spielberg movimenta-se supostamente como a câmara de um operador do exército: está entre os soldados, recebe jactos de sangue na lente, treme com as detonações – no que rompe com a regra cinematográfica da discrição da câmara na rodagem, do «estar lá como se não estivesse lá». Spielberg tenta de facto colocar o espectador em Omaha Beach fornecendo-lhe uma experiência sensorial tão completa e verosímil quanto possível, indo para além de todos os filmes anteriores e focando aspectos neles descurados como, acima de tudo, o som: os operadores de som registaram disparos de todas as armas realmente usadas na operação e dispararam sobre animais mortos para registar um som semelhante à penetração de balas num corpo humano⁷. O resultado acaba por se aproximar mais da experiência de uma atracção temática num parque de diversões ou num estúdio de cinema americano, ou dos dioramas das trincheiras da Grande Guerra no Imperial War Museum de Londres. O realizador americano mais manipulador de todos os tempos experimenta um realismo exibicionista e dialogante com todo um historial de representações cinematográficas da guerra que parece apostado em superar, filme a filme e plano a plano. Spielberg trabalha a partir do interior da história do cinema e jogando mesmo com as expectativas do espectador sobre o género; Fuller trabalhava a partir da pequena distância entre ilusão e mentira que caracteriza a relação entre um filme e o seu público: não abanou nem salpicou de sangue a sua câmara para convencer o espectador que ele estava em Omaha Beach simplesmente porque isso nunca seria verdade. Também por isso só vemos sangue duas vezes em *The Big Red One*: porque, dizia Fuller, o espectador saberia que estava a ver ketchup. E não mostrou mais cadáveres porque os soldados nunca olhavam para os mortos, apenas espreitavam os sapatos para saber se eram cadáveres alemães ou americanos. Para proporcionar aos espectadores uma experiência de combate verdadeiramente realista seria preciso colocar as plateias sobre fogo cruzado, dizia Fuller⁸. (O realizador denunciou o aparente «realismo» dos filmes de combates rodados pelos exércitos aliados numa sequência de *The Big Red One* onde ele próprio interpreta um desses operadores. Com uma câmara de filmar portátil o «operador Fuller» dá incessantemente indicações de «interpretação» aos civis e soldados filmados, mostrando à saciedade o

grau de artifício daquelas imagens de guerra que consideramos habitualmente, tanto na forma como no conteúdo – não fez Spielberg outra coisa em *Saving Private Ryan* ao tomá-las como o seu principal modelo –, como as mais autênticas de todas.)

The Longest Day, cujo argumento foi escrito em parte sobre apontamentos do próprio Fuller, insiste pelo contrário num relato dos factos e protagonistas do Dia D. O filme de Zannuck, antigo produtor de Fuller, é uma verdadeira máquina de explicações sobre tudo o que aconteceu naquele dia – a obsessão causal vai até à caricatura, como não podia deixar de ser, quando um oficial alemão constata, perante a inevitabilidade da derrota, que vão perder a guerra porque alguém não quis acordar Hitler. Fuller odiava este filme em que todos os soldados pareciam aceitar de bom grado as grandes tiradas dos oficiais só pelos seus rasgos retóricos e pelo seu carisma. A comparação da cena da saída da praia é exemplar. Em *The Longest Day*, trata-se de um esforço heróico de um conjunto de soldados, cada um tomando prontamente o lugar do outro à medida que vão avançando e morrendo na praia. Em *The Big Red One*, um soldado (Mark Hamill) recusa-se a avançar e é apenas o «encorajamento» dos tiros do seu sargento que o obriga a avançar. Na sua representação da guerra, Fuller só admite heróis involuntários ou à força.

Os outros filmes paravam ali, na verdade factual. *The Big Red One* continuou entrando no terreno puro da autobiografia ficcionada temperada com a morte factual. Quebrada a resistência alemã e aberta uma saída para o interior era preciso avisar o coronel Taylor e dar início ao avanço para o interior dos milhares de soldados americanos presos naquela praia. No Dia D, por acaso, essa tarefa recaiu sobre o cabo Samuel Fuller, que por isso recebeu mais tarde uma condecoração militar. O filme reconstitui ficcionalmente a «sua» corrida pela praia. Como afirmou em entrevistas, foi uma corrida penosa. Numa praia cheia de mortos era difícil pisar areia e o avanço só era possível por cima de cadáveres e partes de corpos. O soldado que avisa Taylor é outra das personagens fullerianas que nada sabe da sua missão, outro herói involuntário, inexpressivo, incapaz de qualquer emoção. Prova-o o gag inesperado resultante do momento junto ao soldado morto, a quem Zab/Fuller retira um novo charuto e o capacete. No final da corrida esperava-o um momento histórico, a conhecida citação do coronel Taylor: «Há dois tipos de homens nesta praia: os que estão mortos e os que vão morrer. Sigam-me. Vamos morrer no interior.» Ao contrário de tantas outras personagens de tantos outros filmes de guerra, Zab/Fuller não sabia que corria ao encontro da história; e se o soubesse, talvez isso não lhe importasse mais do que encontrar um novo charuto.

Em 1965, Fuller afirmava em *Pierrot le Fou* que «um filme é como um campo de batalha. É amor, ódio, acção, violência, morte. Numa palavra: emoção.» Em 1986, numa entrevista, dizia que «a guerra é precisamente a ausência de emoção. E a ausência de emoção transforma-se na própria emoção da guerra.» *The Big Red One* é o filme por excelência sobre essa ausência de emoções típica de qualquer guerra. Nisso, é um dos filmes mais justos de sempre tanto para combatentes, como para espectadores. **RJ**

NOTAS

- ¹ Richard Schickel é autor de várias biografias e documentários sobre realizadores e actores americanos.
- ² Sobre o processo de reconstrução, para lá do documentário incluído como extra no DVD, ver ainda o artigo «M.I.A.», de Richard Schickel, *Film Comment*, Maio/Junho de 2004, p. 25.
- ³ Sobre este processo, ver Antoine de Baecque, *La Cinéphilie. Invention d'un Regard, Histoire d'une Culture, 1944-1968* [Paris: Fayard, 2003], esp. pp. 169-220, cujas conclusões sigo de perto nesta secção.
- ⁴ A. Bazin, «Comment peut-on être hitchcocko-hawksien?», *Cahiers du Cinéma*, n.º 44, Fevereiro de 1955; cit. in A. de Baecque, *ob. cit.*, 187.
- ⁵ L. Moullet, «Sur les brisées de Marlowe», *Cahiers du Cinéma*, n.º 102, Dezembro de 1959, cit. in A. de Baecque, *ob. cit.*, p. 203 e segs.
- ⁶ Cit. in Albert Auster, «Saving Private Ryan and American Triumphalism», *The War Film*, Robert Eberwein [ed.] [New Brunswick: Rutgers University Press, 2005], p. 207.
- ⁷ Cf. Toby Haggith, «D-Day Filming – For Real. A comparison of “truth” and “reality” in *Saving Private Ryan* and combat film by the British Army’s Film and Photographic Unit», *Film History*, vol. 14, n.ºs 3-4, 2002, pp. 332-353.
- ⁸ Esta e outras afirmações de Fuller foram colhidas no livro de entrevistas *Il était une fois... Histoires d'Amérique Racontées par Samuel Fuller à Jean Narboni et Joel Sim-solo* [Paris: Cahiers du Cinéma, 1986].