

Michael Cimino e a deserção para este mundo: sensualidade, ética e crença no cinema

Demétrio Rocha Pereira

Instituto Federal de Santa Catarina, Palhoça, SC, Brasil
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0762-8469>

Resumo

O artigo contempla em Michael Cimino uma reformulação do problema, constitutivo do cinema moderno, de acreditar neste mundo. Uma revisão dos cinemas da revelação oferece um *corpus* de referência ao artigo, cujo *corpus* de análise compõe-se dos sete longa-metragens de Cimino. Para um conceito consistente de crença, consultamos Søren Kierkegaard, que distingue a sensualidade, a resignação e a fé como três modos de relação ao mundo. Em vez de demonstrativos de um conceituário prévio, os movimentos de Cimino acabarão sugerindo passagens e (de)gradações entre os modos de existência concebidos em filosofia. Tendo descrito um conjunto de movimentos dramáticos decisivos, a análise surpreenderá a recorrência de uma crença planetária que, disparada por amizades na deserção, também se exprime em uma arte das exalações centrífugas, aos níveis do quadro e do plano, e dos paralelismos divergentes, ao nível da montagem.

Palavras-chave

Cinema; crença; ética; sensualidade; Cimino

1 Introdução

Apreciando contribuições singulares de Michael Cimino aos cinemas da revelação (Xavier, 1998; Gil, 2016), este artigo descreve movimentos dramáticos constitutivos de uma planetariedade da crença na obra do diretor estadunidense. A título de trabalho preparatório, revisaremos as facetas múltiplas de uma esperança desde cedo suscitada pelo cinematógrafo, fosse como máquina de acesso ao real, fosse como gatilho de uma revolução perceptiva, apelos ambos assumidos pelo cinema moderno, para um enfrentamento franco do problema de crer neste mundo. Se foi em crise de mundo que a filosofia teve a ideia de subordinar a verdade à

crença¹, o cinema moderno seria outro filho aberrante de uma catástrofe (Deleuze, 2018): desacreditados os poderes que comerciavam prêmios póstumos para as dores desta vida, não restavam tampouco condições de crer neste mundo, consideradas as ruínas da guerra, as evidências do genocídio, a perpetuação do colonialismo, o triunfo de uma alternativa sufocante entre a lamúria e a crueldade (Rossellini, 1963). Para uma resposta à altura do problema, diversos cineastas do pós-guerra se lançam fabricantes de uma revelação espiritual, caso do trio aproximado por Inês Gil (2016) – C. T. Dreyer, Robert Bresson, Andrei Tarkovski –, ao qual somaremos John Ford, Roberto Rossellini, Glauber Rocha e Cimino, cada qual reformulando a necessidade de reunir, em meio a insuportáveis atrocidades, forças que nos suscitem acreditar neste mundo:

A crença não se dirige mais a outro mundo, ou ao mundo transformado. O homem está no mundo como em uma situação óptica e sonora pura. A reação da qual o homem está privado só pode ser substituída pela crença. Somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença nesse mundo, nossa única ligação (Deleuze, 2018, p. 249).

Consultamos Søren Kierkegaard (1986) para um conceito de crença capaz de traduzir os movimentos dramáticos dos heróis de Cimino, amiúde interpelados a recusar uma situação confortável em proveito de uma decisão digna. Aos níveis composicionais do quadro, do plano e da montagem, os movimentos apontarão para uma superação interna da montagem hollywoodiana. Veremos Cimino dispensar a presunção de uma harmonia comunitária que, aviltada por acidentes externos, repartir-se-ia em duelos tão paralelos (sul-norte, brancos-negros) quanto convergentes (resolução restaurativa das antigas relações de dominação). O embate de planos fugirá ao equilíbrio estável, e um mundo em si mesmo desviante se exprimirá no que chamaremos de montagem paralela divergente.

¹ Já o estoicismo grego observava uma crise da noção de verdade, então confrontada à existência e aos futuros contingentes: o que hoje é verdadeiro pode, amanhã, ser falso. Mas, se bem que o conteúdo da verdade resultasse indefinidamente variável, ficava ilesa a presunção de uma forma definitiva da verdade. Com Immanuel Kant (1724-1804), essa forma entrará em crise, doravante confrontada com a forma pura do tempo. Do classicismo à modernidade, mesmo o empirismo de David Hume (1711-1776) passa a reportar a ideia de causalidade à crença, enquanto hábito psíquico.

2 Cristianismo e restituição do mundo: revisão dos cinemas da revelação

A nova máquina nascia ao fim de um século dominado pelo melodrama burguês, e uma inquieta plateia vinha rondar o berço do autômato, a ver se obtinha “[...] acesso a uma verdade por outros meios inatingível” (Xavier, 1995, p. 367). Era como termo de um binômio, contraposta ao engano, que a revelação primeiro aparecia em cinema: se o *close-up* agigantava traços de expressão, era para trair um sentimento privado, como para revelar as intenções ocultas de uma personagem ardilosa. Segundo essa tese, D. W. Griffith corta para *close-up* como Balzac e Freud expõem os segredos da família burguesa, e a revelação teria de aguardar as vanguardas dos anos 1920 para se liberar de uma primeira função representativa. Em vez de descortinar os dados inconfessáveis do teatro familiar, a imagem revelatória passa a subverter a ordem convencional: mais que objetos públicos de sátira ou de clínica, as velhas ilusões viram alvos de uma verdade incidente. Já nos anos 1970, Xavier (1995) vê surgir uma terceira perspectiva que, desencantada com todo utopismo social, ressalta a irredutibilidade do ilusionismo tecnológico, restando à revelação o sentido crítico, ou tecnoclasta, de denunciar as modalidades diversas de mediação técnica.

As análises do professor avançam para um exame minucioso do cinema de Hitchcock, mas não seguiremos o argumento em toda a sua extensão. Para os propósitos deste artigo, interessa um deslizamento rumo à tese de Inês Gil (2016, p. 213), que detecta uma revelação desta vez espiritual, expressiva “do desejo e da necessidade de uma relação com o invisível”. Até aí, nada que distinga esse espiritualismo da busca por representar a verdade, não tratássemos agora de uma verdade em si mesma desviante. A Joana d’Arc de Dreyer “[...] critica a cegueira do dogma institucional abordando a fé genuína como uma força da verdade interior” (Gil, 2016, p. 208). Não será um espiritualismo depreciativo do corpo ou do mundo material. Gil (2016, p. 209) invoca Deleuze para lembrar que, sob profunda crise da ligação do homem ao mundo, “o neorrealismo veio trazer uma nova crença espiritual: a fé já não se coloca num eventual Além mas projeta-se diretamente no homem e no mundo”. O espírito requer tão somente uma zona de indeterminação entre a recepção e a devolução do movimento mundano, aí onde Gil (2016, p. 211) fala em “temporalidade em suspenso” e “tempo interior do cinema”. No caso de Dreyer, essa leitura se confirmará sem dificuldades, senão pelo recurso explícito a Kierkegaard (1986), então pelo desejo declarado de transvazar a tela com uma terceira (profundidade), uma quarta (o tempo) e uma quinta (o espírito) dimensões. É bem aí que Dreyer (1956) responde à acusação inepta de que, em plena era atômica, presidida pelas equações de Einstein, os seus filmes rejeitavam a ciência em favor dos milagres da religião;

assim como a relatividade estimulava Bergson a reformular a metafísica, Dreyer esculpirá imagens adequadas à ciência do seu tempo.

Gil (2016, p. 213) reconhece também Bresson e Tarkovski como “índices de um estilo transcendental”², autores de uma revelação do tempo. Não caberia falar em estilo *transcendente*, se não há apelo a um além-mundo. O problema que Dreyer enfrenta em *A Palavra* (1955) é ainda aquele de *A Paixão de Joana d’Arc* (1928): o embaraço da religião instituída, como da crença convencional, de tolerar a implicação do infinito no finito, donde a santidade arraste as suas personagens até uma solidão que não se pode explicar e que, quando se explica, não se faz entender.³ O religioso praticante está pronto para acionar, do padre ao médico, todo mediador que afaste a ameaça de um Deus diretamente exprimido em suas criaturas. Agora é Johannes quem se apresenta como o Cristo em pessoa, blasfêmia que os beatos de sua família insistem em tomar como o desvario de um pobre louco, a ponto de preferirem assistir à precipitação terrível dos acontecimentos antes de considerarem a alternativa inocente de crer no absurdo: “[...] a múmia tornou-se o próprio pensamento, a jovem mulher morta, cataléptica: é o louco da família que lhe devolve vida e amor, precisamente porque deixou de ser louco, quer dizer, de se acreditar um outro mundo, e agora sabe o que significa acreditar [...]” (Deleuze, 2018, p. 247-248). Em *Gertrud* (1964), a religião já não precisa intervir como tema, bastando que a coragem de afirmar uma paixão se desengane até atingir um grau zero, aí onde a paixão entra em ebulição espiritual.

Bresson filma menos a paixão do que a inocência de Joana. As minutas do processo contra a camponesa valem como a partitura de um recital ascético, desafetado, revelando a figura de uma jovem sóbria e elegante, em franca superioridade espiritual sobre os seus juízes. Pareceria que uma injustiça sistemática arrasta os prodígios de Bresson até uma alternativa infernal: deixar-se martirizar pela sociedade ou encarnar a existência criminosa que a sociedade lhes oferece como algo de inescapável. Quisesse optar pela inocência, o protagonista de *O Dinheiro* (1983) teria de suportar a receptividade impassível de Joana ou do burro Balthazar, de *A Grande Testemunha* (1966). Daí a crueldade que por vezes se constata em Bresson, se a inocência é uma anomalia cujo espaço vital em toda parte se bloqueia, enquadrada às dimensões de uma cela ela mesma fragmentária.

² Vale lembrar que Paul Schrader (2018) publica em 1972 *O Estilo Transcendental no Cinema: Ozu, Bresson, Dreyer*, obra consultada por Deleuze nos trabalhos preparatórios para *Cinema 2: A Imagem-Tempo*, que sairia em 1985.

³ Sitney (1990, p. 54) observa que Johannes e Gertrud “[...] têm experiências visionárias que não podemos compartilhar, ainda que elas sejam dramatizadas diante de nossos olhos”.

Da obra de Tarkovski se recolherão não apenas alusões notáveis à ideia de revelação, como a sua implicação na fórmula mesma do fazer artístico:

Uma descoberta artística ocorre cada vez como uma imagem nova e insubstituível do mundo, um hieróglifo de absoluta verdade. Ela surge como uma revelação, como um desejo transitório e apaixonado de apreender, intuitivamente e de uma só vez, todas as leis deste mundo - sua beleza e sua feiura, sua humanidade e sua crueldade, seu caráter infinito e suas limitações. O artista expressa essas coisas criando a imagem, elemento sui generis para a detecção do absoluto. Através da imagem mantém-se uma consciência do infinito: o eterno dentro do finito, o espiritual no interior da matéria, a inexaurível forma dada (Tarkovski, 2002, p. 40).

Essa revelação do absoluto no mundano só se daria “através da fé e do ato criador” (Tarkovski, 2002, p. 41), e não sem sacrifício de si, não sem que o artista se torne servidor da obra. Tarkovski (2002, p. 240) estima ter obtido em *Stalker* (1979) uma visão clara da sua função⁴, contraposta à descrença e ao cinismo que intoxicariam o mundo moderno: “[...] muito embora, a partir de um ponto de vista exterior, a viagem pareça terminar em fracasso, na verdade, cada um dos protagonistas adquire algo de inestimável valor: a fé”.

A revisão da tríade transcendental de Inês Gil (2016) não nos dispensa de considerar como a revelação e a crença aparecem no mais direto intercessor de Cimino. Não é ocasião de mergulharmos em detalhe na vastíssima filmografia de John Ford, se já em dois dos seus *westerns* mais célebres, *Rastros de Ódio* (1956) e *O Homem que Matou o Facínora* (1962), John Wayne socorre as magras chances de cidadania ao custo de permanecer inclassificável, sem lugar no país em formação, destinado a viver no deserto e a morrer no anonimato, feito herói tombado fora da História. Godard percebe um clarão ético redimir o supremacismo racial de Wayne na cena em que o caubói Ethan, até ali empenhado em matar uma sobrinha assimilada ao povo comanche, decide tomar Debbie nos braços e levá-la para casa. Mas é no último Ford, *Sete Mulheres* (1966), que culmina a revelação ética. Acuadas pelo avanço de guerreiros mongóis, as integrantes de uma missão cristã serão salvas não pela observação obediente do código religioso, mas pela chegada de uma médica atea, alcoólatra, fumante e ex-amante de um homem casado. Com efeito, uma senhora beata não salvaria as vidas de suas companheiras, entre as quais a vida de um bebê, se o custo fosse encarnar a “puta de Babilônia”, segundo o juízo injurioso que a sra. Agatha Andrews, a chefe da missão, endereça à Dra. Cartwright. É em

⁴ A saída oferecida em *Solaris* (1972) seria ainda ilusória: “Infelizmente, o elemento de ficção científica em *Solaris* foi tão evidente que se acabou tornando um fator de alienação” (Tarkovski, 2002, p. 240).

uma atualização herética do sacrifício de Cristo que a Dra. Cartwright restitui às mulheres um mundo.

Quase toda obra de Rossellini descreve a custosa emergência de um ato criador, capaz de liberar vida lá onde velhas estruturas a sufocavam. Poder-se-ia distinguir uma linhagem de filmes rossellinianos, entre os quais *Stromboli* (1950) e *Europa '51* (1952), na qual o encontro com o outro arrasta a perspectiva protagonista a um processo de comoção que estoura em sublime delírio. Uma outra linhagem veria a revelação detonar ora em um clímax de ternura reconciliatória, como em *Viagem à Itália* (1954), ora na coragem redentora do ato de resistência, como em *De Crápula a Herói* (1959), cujo protagonista termina por rejeitar as vantagens do colaboracionismo, entregando-se para fuzilamento ao lado de mártires da luta antifascista. Especialmente interessantes seriam os filmes pedagógicos para a TV italiana, se a revelação ali já não opera por transbordamento patético. Em um ganho de sobriedade, Rossellini passa a examinar uma revelação procedimental, idêntica à afirmação de um novo método, como de uma nova relação ao mundo. Retoma na TV o que iniciara com *Francisco, o Arauto de Deus* (1950) e *Joana d'Arc* (1954), que estudavam vidas tão criadoras quanto inassimiláveis ao seu próprio tempo: em meia década, lança *Sócrates* (1970), *Blaise Pascal* (1971), *Santo Agostinho* (1972), *Descartes* (1974) e *O Messias* (1975), a câmera apacientando-se para rastrear toda uma gestão social da técnica e do discurso, com lentos vaivéns de *zoom* pormenorizando irrupções locais de uma clareza visionária e extemporânea.

Consulte-se também a tese de Guilherme da Luz (2020) acerca da produção do transe imagético por Glauber Rocha, cuja obra põe o sentido da fé em um percurso ele mesmo revelatório, da alienação à potência criadora. Pendular entre a vidência e a tirania⁵, como entre Deus e o Diabo, o santo glauberiano eventualmente se capacita à chance intersticial de acionar um materialismo da fé: “É tudo como um *continuum* de matéria a compor uma ordem de consistência na medida de sua heterogeneidade, uma relação que é anterior a qualquer designação de bem e de mal” (Luz, 2020, p. 229). A crença se reformula como gatilho de comunicações dionisíacas entre incompatíveis, o que culmina no último Glauber, onde a fé reivindica não uma forma acabada do real, mas uma verdade do inacabamento:

Os Cristos de *A Idade da Terra* (1980) nascem de um tipo de transe que provoca uma fissura na separação entre o perspectivismo xamânico e o profetismo judaico-cristão, pois eles fazem valer a justaposição de um no outro, não como um arranjo sincrético entre religiões supostamente

⁵ Do xamã ao sacerdote, Viveiros de Castro (2015) enxerga o sacrifício de si degradar-se em gestão do sacrifício alheio, o que já deixa vislumbrar a situação fronteiriça de Abraão, que Kierkegaard seleciona como personagem exemplar da fé.

originárias e colonizadoras, mas no surgimento de figuras estéticas nascidas da afirmação de contrários incompatíveis, existentes justamente na fronteira de suas incompatibilidades (Luz, 2020, p. 240).

Resulta, em Glauber, um cristianismo “[...] renovado pela ruptura com os ricos e revitalizado pelo abandono do ascetismo e da mortificação da carne graças ao tempero dionisíaco da cultura africana” (Xavier, 1998, p. 62). Embora permaneça distante da tendência ao transe, a revelação em Cimino se mostra inseparável das deserções de classe e da restituição de uma relação elementar com a Terra.

3 Um intervalo para o conceito: sensualidade, resignação e fé em Kierkegaard

Convém à análise operar em uma zona de contágios e modificações recíprocas entre filosofia e arte. A prática cinematográfica, por exemplo, talvez deixasse traduzir a filosofia de Kierkegaard em termos de continuidade luminosa, corte seletivo e modificação de um espectador qualquer. Não apenas a teoria confere ordenamento conceitual aos componentes constitutivos da obra artística: é já o pensamento de Kierkegaard (1986) que supõe dramas inseparáveis da tragédia grega, do teatro de Shakespeare, do romantismo alemão, do texto bíblico.

Serão três modos de existência, nos termos do filósofo dinamarquês. Avançando de prazer em prazer, valemo-nos do possível e, criaturas do instante, vivemos de maneira estética, ou sensual. Uma vez nos abata uma ruptura irreversível e afrontemos a finitude, temos a chance de ascender ao infinito e esposar a eternidade: vivemos de maneira ética. Mas, se a vida sensual nos condena a uma angústia insaciável, e se a ética nos faz resignados em vida, nenhuma delas nos dá a alegria terrena de um terceiro modo de existência, aquele de uma fé afirmadora do impossível. Kierkegaard se surpreende com o duplo movimento que a personagem da fé não para de efetuar: a todo instante, ela eleva-se ao infinito, profundamente tocada pela morte; mas, de um só golpe, ela retorna ao finito e resgata, em ato, toda a alegria que a resignação adiaria para um outro mundo.

Se o esclarecimento científico presume ultrapassar a fé, é sequer suspeitando o que seja acreditar. Essa arte vital passaria amiúde despercebida, encarnada em pessoas quaisquer, aptas a uma afirmação insuportável mesmo para o autor de *Medo e Tremor*: “Eu faço outros movimentos, faço os movimentos do infinito, enquanto a fé faz o oposto – tendo efetuado os movimentos do infinito, ela faz aqueles da finitude” (Kierkegaard, 1986, p. 67, tradução nossa).

Caso exemplar é o de Abraão, que recebe de Deus a missão de sacrificar o próprio filho, Isaque. Fosse um sacrifício pelo bem geral do povo, Abraão enfrentaria um problema ético e se perpetuaria como um herói trágico, aplaudido por pagar um preço amargo em benefício de uma causa maior. Mas o sacrifício de Isaque é uma prova de fé, nada mais. Nenhum outro benefício virá pagar a perda do filho. Acaso Deus o chamasse a um tal teste, o filósofo talvez pudesse ir até o fim, mas não sem um segundo de hesitação, não sem sentir que a alegria abandonara-lhe de vez – não sem que se abrisse para sempre, nele, a ferida de uma resignação infinita. Que o filho amado lhe fosse devolvido de última hora, quando a adaga já quase descia no pescoço da criança, não seria para cicatrizar aquela ferida, que seguiria assombrando a sua consciência, como um *souvenir* da sua determinação assassina. “Mas Abraão tinha fé, e tinha fé *nesta vida*” (Kierkegaard, 1986, p. 53, grifo do autor, tradução nossa), isto é, ele afirmava silenciosamente que Isaque seria poupado, por força do absurdo. Mal se dispunha a abdicar de tudo, infinitamente, Abraão já tomava tudo de volta, por crer nesta vida.

Não se trata de uma aptidão reflexiva. Nem mesmo os movimentos do infinito, como aqueles da vida ética, poderiam ser suscitados por mera reflexão. Da sensualidade à fé, os movimentos descritos pelo filósofo supõem a paixão, e a ferida amorosa é mesmo a que mais frequenta o seu pensamento. Preenchendo os movimentos do infinito, a resignação responde a um amor que se manterá ideal; sem a força de desposar esse amor impossível, porém, nossa alma se desintegra de saída, acovardada, “[...] como aqueles capitalistas que investem o seu capital em todo tipo de segurança para ganhar em uma o que eles perdem na outra” (Kierkegaard, 1986, p. 72, tradução nossa). Pela resignação infinita, descobrimos que o amor ao outro deve bastar em si – e então o amante já não se atormenta com o que faz ou não faz a pessoa amada, pois a abdicação foi feita ao infinito, e a dor de lembrar se transfigurou na consciência de um amor eterno. Quem não chega a fazer esse movimento, diz Kierkegaard, não acredita no amor; a quem já aprendeu a renúncia, porém, resta um último movimento, que obtém o impossível. No seu duplo movimento, a crença descreve um paradoxo: aquilo mesmo que ela perde sem volta no infinito, ela ganha de volta neste mundo.

Não custa ver que a teoria kierkegaardiana da fé questiona movimentos decisivos, que ora diminuem, ora aumentam a nossa potência de vida. À análise, cabe descrever os movimentos que diferentes personagens efetuam perante situações-limite, correspondam tais movimentos ou não às categorias da sensualidade, da resignação e da fé. Como o drama de escolher entre modos de existência supõe um campo de embates, indagaremos os movimentos não apenas das personagens, como também das forças de fundo, sobretudo quando estabeleçam, aos níveis do quadro e do plano, vaivéns entre o visível e o invisível. Já ao nível

da montagem, a análise indagará em que sentido o corte ciminiano reencadeia os planos disjuntos com vistas a este mundo.

4 Das amigadas desertoras ao planisfério da crença na obra de Cimino

Michael Cimino deixou obra breve: tendo lançado sete longas-metragens entre 1974 e 1996, passaria os seus 20 últimos anos sem realizar algum dentre os vários roteiros que apinhava em casa e matutava em íntimo. Enquanto filmou, fez tela para uma ampla e pródiga inscrição do mundo, a formação em arquitetura fecundada por um tino geológico que, tomado a Ford e Luchino Visconti, despontaria no apreço por vidas emigrantes, indígenas, animais e minerais. Avistava uma geografia em toda parte impregnada de espiritualidade. À montanha que se exibisse esplêndida à sua câmera, agradecia; e se uma nuvem encobrisse o sol, frustrando a filmagem, então era a montanha que quisera testar a paciência, isto é, a *coragem de esperar* do diretor: “É uma coisa ameríndia: tudo tem espírito, mesmo o granizo que cai do céu, as rochas, as árvores, o ar, tudo. “Como todo alpinista sabe: se você não respeitar a montanha, a montanha te mata. Bem, isso [também] acontece com a filmagem” (Cimino, 2018, tradução nossa).

Captar uma imagem de montanha não importaria problema se a visão ainda elegeisse *coisas* por objeto; mas do espaço se quer obter um sentido duracional, como do período durante o qual uma montanha decide se revelar. A espontaneidade do diretor cede vez à espontaneidade de um outro: cabe à montanha, cabe ao rio, cabe ao trigal determinar quando se mostrar. Não que esse espiritualismo planetário resulte em paisagens esvaziadas de indústria humana: serão homens em desertão maquínica que acabarão fazendo corpo com a Terra. Uma charrete, uma locomotiva, um carro atravessam paisagem soerguendo poeira: não há filme em que Cimino deixe de vaporizar os contornos dos corpos, inundando a tela em expiração centrífuga. Em *O Siciliano* (1987), a poeira se concebe em explícito: é o povo sem contorno, triplamente estranho aos círculos do clero, da aristocracia e da máfia, que precisam de poeira terrana para se traçar. Cada modo de existência será inseparável da sua relação com forças materiais de fundo. A sensualidade encadeará um desfile de personagens típicas, produtos do seu tempo e pertencentes à sua classe, mas os movimentos da resignação e da fé veremos desertores de classe e atípicos no seu tempo.

Os primeiros minutos de *O Último Golpe* (1974) estreiam tensões e movimentos que se provarão recorrentes em Cimino: a reversibilidade entre o sagrado e o profano; um carro fugindo à estrada para sacolejar em terreno irregular e poeirento; a amizade como horizonte

composto pelo encontro fortuito de falsários em fuga. Começamos em uma paróquia rural, o veterano Thunderbolt assumindo o púlpito trajado de padre. Mal iniciara o sermão do dia, um atirador invade a igreja abrindo fogo contra o pregador, que escapa pela porta dos fundos rumo aos campos de trigo, onde esbarra na chance de pendurar-se à janela do carro esportivo recém-furtado pelo jovem Lightfoot. Antes cindidas por montagem paralela, as duas séries falsárias convergem, e os desconhecidos tocam a se refugiar nas entrâncias de uma majestosa cordilheira.

Célebre ladrão de bancos, perseguido por comparsas que desconfiam ter sido logrados após a violação de um cofre, Thunderbolt responde com sóbria benevolência à vivacidade de Lightfoot. Uma e outra vez, um veterano protegerá a todo custo algum jovem intrépido, mesmo e sobretudo quando também um jovem rival. Lightfoot não apenas motoriza a fuga do amigo – constitui efetivo amuleto de sorte, com o qual Thunderbolt recupera, inopinadamente, a fortuna de um assalto anterior. Após comprar o Cadillac sonhado pelo jovem, o veterano recolhe Lightfoot à beira da estrada, encena a oferta de uma carona e indaga aonde ir. “Ver o que há depois da próxima montanha”, responde o jovem, cuja alegria inabalável encobre uma saúde definhante. Fatalmente ferido, Lightfoot põe música e presenteia o amigo com um charuto que reservara para uma celebração. “Acho que estamos bem por ora”, acautela-se Thunderbolt, ao que o jovem em agonia replica, exultante: “Não, nós conseguimos! Fizemos um bom trabalho. Sinto orgulho de mim mesmo. Estou me sentindo como um herói”. Percebendo enfim que Lightfoot está morrendo, Thunderbolt para no acostamento, mas já é tarde. O jovem termina sacrificado, mas não sem antes restituir, ao espectador resignado, as linhas de um horizonte infinito: o veterano dispensa o charuto e segue reto quadro adentro, rumo ao que vem depois da próxima montanha.

No seu segundo e mais festejado filme, *O Franco Atirador* (1978), Cimino parte de um grupo constituído de amigos, ocasião para o exame de relações de classe e de novas posturas diante das provas de fé, como a postura do covarde. As figuras de fé irromperão de uma juventude popular despojada tanto de posses materiais quanto de continência intelectual. Se poeiras de fuga ou de batalha oportunamente enevoam a tela em quase todos estes filmes, a fumaça e as faíscas da metalurgia é que agora nublam o quadro. O invisível interpela a visão logo cedo: saindo animados do trabalho, cinco colegas têm os olhos ofuscados por um radiante evento celeste. Mike explica que um halo solar significa uma bênção enviada pelo Grande Lobo para os caçadores, ao que Stanley responde com zombeteiro ceticismo. Ansioso por seduzir mulheres em geral, Stanley é o único colega que, por irascível covardia e desdenhosa dependência na providência dos amigos, eventualmente desperta a impaciência de Mike, que

se arrisca com alegre destemor. Ainda inconfessa, a guerra pré-ordena a montagem segundo uma repartição de gênero: operários cantam e jogam sinuca no bar, enquanto Angela testa um vestido de casamento e Linda é agredida pelo pai alcóolatra, que gasta os dias resmungando de olho na rua, braço escorado na janela do apartamento. Ao contrário dos heróis de Ford, caminantes no deserto inabitável, lá fora emoldurados pelo marco de uma porta, os vilões ciminianos vigiam o mundo pela janela asséptica de uma torre.

Se o primeiro terço do filme transcorre nas vésperas do embarque ao Vietnã, é que diversas nuances de camaradagem precisam se apresentar e se avolumar, feito contraprovas da bestialidade abjeta da guerra. Animada por temas da Igreja Ortodoxa, a festa de casamento de Steven lembra que o *front* estadunidense se servirá de filhos de imigrantes, inclusive de origem russa. Dentre as numerosas reverberações afetivas aí desencadeadas, a mais decisiva é aquela entre Mike e Nick. Embora a disparidade geracional desta vez não intervenha, verificam-se os papéis de protetor e protegido, melhores amigos e pretendentes ao amor de uma mesma mulher. A sós com Mike, Nick invoca o casamento iminente de Steven e admite confusão quanto à ideia de uma última caçada antes de partirem os três para a guerra. Enquanto Mike tem apenas um mantra em vista – um cervo deve ser morto com um só tiro (*one shot*, ou *uma chance*) –, Nick divaga sobre a forma das árvores alpinas e termina desculpando-se por soar como um idiota. Mas Mike não caçaria com idiotas: “Sem você, eu caçaria sozinho”. Apenas Nick insiste em seguir Mike até o fim quando, embriagado da festa, o amigo sai despindo-se pelas ruas, em correria desabalada, até repousar em um sombrio encontro de limiar, onde Nick pede-lhe que prometa não abandoná-lo no Vietnã.

A chaminé de um casebre e a neblina montanhosa abrumam a última caçada pré-guerra antes que a mais violenta elipse ciminiana justaponha a mansidão melancólica de um *pub* e o bombardeio de uma aldeia vietnamita. Mike acorda entre cadáveres de soldados aliados e se ergue sem tempo de impedir o fuzilamento de uma mulher e de um bebê. Chegam reforços, e Mike reencontra Nick e Steven, mas nova elipse corta para os amigos confinados em um cativeiro ribeirinho onde os guardas se entretêm impondo duelos de roleta russa aos prisioneiros. Um espectador, o que será – posto transcendente de vigilância ou arena viva de tensões? Preservados do jogo, os apostadores só fazem terceirizar as provas de fé; aos jogadores, resta crer que o aperto do gatilho lhes restituirá a chance de viver. Steven aí cai em colapso espiritual, surdo aos alentos de Mike, cujo plano de fuga confia amplamente nos favores do acaso: ele e Nick devem duelar com três balas no tambor do revólver, e ambos devem sobreviver a um disparo antes de abrirem tiro contra os carrascos. Deslizarão os três pelo rio

até que um helicóptero aliado os resgate, mas Steven tomba na água, e Mike salta atrás: levará o amigo nas costas até lugar seguro.

O quadro escurece afundando Nick na aglomeração das ruas de Saigon e nos corredores de uma boate de *strippers*, onde o soldado vagueia traumatizado e sem notícias dos outros dois. Fraca lâmpada oscila desde o teto de um quarto miserável, e apenas uma criança ao fundo clareja chorosa, enquanto a sombra do soldado se desvencilha da sombra de uma prostituta. Nick perambula no breu até que um som de tiro o atrai. Termina recrutado por um *bon vivant* francês, agenciador de espetáculos clandestinos de roleta russa: “Não posso jogar eu mesmo esse tipo de jogo, mas estou sempre buscando algo diferente, raro”, diz o empresário, ofertando uma taça de espumante.

De volta aos EUA, Mike repele toda sociabilidade: fragilizou-se em toda parte a sua ligação ao mundo, incompatível com a sua festa de recepção, o divertimento, o acolhimento da mulher amada. A perseguição a um cervo leva a crise ao limite: face a face com a presa, em revezamento de plano/contraplano, Mike paralisa e, como já não desejasse caçar, decide atirar no vazio. Sentado no topo de uma cachoeira, ele emite um grito de resignação ecoante pelo vale: “Okay!”. É preciso retornar ao Vietnã, mas não é tanto daquele país quanto da anestesia espiritual que Mike não saberá resgatar Nick, uma vez confirme a jura de não abandoná-lo. A “diferença” vampirizada pelo sensualista francês era uma inocência degradada na mais completa indiferença.

O que faz a guerra com as vidas de *O Franco Atirador* (1978)? O filme se despede com os amigos brindando a Nick, recém-velado. Amputadas ambas as suas pernas, Steven recolhera-se a um asilo, de onde precisou ser resgatado. Mesmo antes de atentar contra a própria cabeça pela última vez, Nick sonambulava no escuro feito cadáver zumbificado, com marcas de automutilação nos braços e olhos irrecuperáveis para a vida. Mike perde o gosto de caçar, o antigo destemor rompido em resignação. Se Cimino não paga em amor à vida o que obtém em crítica à guerra, é também por força de uma reversão de papéis. Ainda outra vez, um amigo morre virando planisfério, mapa-múndi: hospedeiro terminal da litania do *one shot*, Nick abandona-se a uma linha de morte, mas eis que a sua extraviada candura se imiscui em Mike, abrindo-o a fazer corpo com aquilo que, na montanha, não cessa de fugir à morte.

O Portal do Paraíso (1980) exacerba o desnível entre vida sensual e vida ética. Cimino dramatiza a Guerra do Condado de Johnson (1889-1893), confrontando pela primeira vez o problema do direito à terra. Divergência de saída entre o que se diz e o que se vê: durante os ritos de formatura da turma de 1870 de Harvard, sob a zombaria contagiante de Billy Irvine e intrincadas trocas de olhares entre rapazes no salão e moças na arquibancada, o reverendo

professor adverte que, não sendo uma farsa o que ali encenam os formandos, a graduação supõe compromisso com o dever moral de educar uma nação. Substitui-o no púlpito o dândi Billy, amplamente aclamado como orador da turma e observado com admiração pelo amigo Jim. Causticamente alusivo à inépcia do pregador precedente e ornado com conotações sexuais, para um flerte inambíguo com a moça pretendida por Jim, o ovacionado discurso de Billy afirma que nada mudará sobre a face da Terra, os formandos rejeitando qualquer intenção de alterar o curso das coisas. Cimino juntava lições de paisagem dos Lumière, de Griffith e de Ford, mas o baile de formatura o mostra sucessor também de Gremillon (aceleração dos corpos até obter-se um puro fluxo rodopiante) e de Visconti (corrosão iminente de um cristal de opulência aristocrática). Se primeiro Billy se destacara pela eloquência, Jim tem tempo de vencer a caça a um buquê, e logo os dois se abraçam em júbilo, carregados nos ombros dos colegas, enquanto a música sobrevoa, contínua, um corte até 20 anos depois. Alternando entre interior e exterior, a montagem obedece a uma clivagem de classe: Jim de barba grisalha, bem assentado em um trem, e imigrantes pobres amontoados no topo dos vagões, mesclados ao fumo espesso e escuro da locomotiva. O paralelismo reproduziria um hábito de montagem em Hollywood, se Cimino não dispensasse a lei de convergência que regula aquele hábito. A partir de *O Portal do Paraíso* (1980), serão diversos os casos de um paralelismo *divergente* que, irredutível à montagem dialética, já não prevê a totalização sintética dos contrários, se o corte agora contempla ressonâncias entre linhas de desertão.

Signo de atividade produtiva, o vapor informe logra atravessar a clivagem entre os planos: corta-se da fumaça do trem para a chaminé de um casebre montanhês no Wyoming, onde uma família de imigrantes russos furta nacos de carne de uma carcaça bovina. A composição do plano evoca *Boi Abatido* (1867), de Rembrandt, e depois *Figura com Carne* (1954), de Bacon, quando o pai tomba assassinado pelo pistoleiro Nate Champion, que sai recortando os campos a galope até deixar na poeira uma marcha migratória, contra a qual esbraveja: “Voltem para onde vieram!”. O trem chega à estação, o vagão de Jim estriado de fitas alternantes de luz e sombra. Na rua, após interromper o espancamento de um imigrante, o herói descobre que a Associação de Criadores de Gado está contratando capangas para matar 125 “anarquistas” do condado de Johnson, onde Jim é oficial de justiça. Reencontramos Billy entre esses pomposos latifundiários cujo supremacismo racial serve de pretexto para o genocídio. O dândi se ergue para opor um tímido protesto em consideração à opinião pública, mas a campanha de extermínio é apoiada por governador, senadores, deputados e presidente: “Se falharmos, a bandeira dos Estados Unidos falha”, resume Frank Canton, aclamado pelos membros do clube. Billy retira-se para a mesa de bilhar, onde o espera um Jim seguro de que

os ricos não podem se furtar à lei. Billy dá de ombros: “Em princípio, tudo pode ser feito”. Mas Jim quer escutar o que o amigo decidirá fazer. Angularmente desigual, o enquadramento observa hierarquia ética, e é de cima para baixo que Billy se vê encolhido à beira da sinuca, catando as palavras de uma queixa acovardada: “Sou uma vítima da nossa classe, James”.

A essa habituação aos prazeres refinados, Jim opõe a firmeza da decisão ética. Acusado de traidor e de fingir-se de pobre, rompe com a própria classe para capitanear uma insurreição popular, embora não se absorva aos desvalidos⁶: em outro paralelismo divergente, a charrete de Jim corre veloz, puxada por um cavalo belga, enquanto uma imigrante russa arrasta uma carreta pesada de pertences e do corpo do marido assassinado, duas crianças empurrando atrás. À margem de todo grupo, o herói não obtém recompensa em vida. O cristal de paraíso que Jim adentra com Ella Watson não tarda a se rachar: uma sequência de perfeito amor doméstico, um cintilante banho de rio, uma valsa fantástica antes de sabermos que, madame de um bordel, Ella é cortejada também pelo jovem Nate. Embora adquira clareza quanto ao custo social das suas alegrias de juventude, Jim permanece cativo de uma fotografia, como do oposto aos vapores desertores: uma imobilização da luz. Onde ele ainda hesita, aferrado a um romance de faculdade, Nate é capaz de uma afirmação sem reservas, ainda que trágica: o seu pedido de casamento não protege a cortesã contra a infâmia dos latifundiários. Em cada vértice do triângulo amoroso, a revelação chega tarde demais: é somente ao ver Ella violentada que Nate aprende a desprezar não mais os imigrantes, mas os patrões que o contratavam como jagunço; é após Nate ser assassinado que Ella afinal consente em fugir com Jim, já sem tempo de escapar com vida; é recolhendo uma carta de adeus ao bolso do rival massacrado que Jim saberá quanto era estimado pelo jovem Nate. O protagonista tem fim trágico, mas não ao modo do herói mítico do *western*. De volta a uma classe que sobrevive em decadência, Jim envelhece desajustado ao ócio, e a sequência final o mostra menos senhor do próprio iate do que o laçao desgostoso de uma dondoca apática. Se Hollywood não cessa de reencenar o nascimento de uma nação, Cimino recusa conciliar as diferenças: protagonista e espectador saem rondados pelo murmúrio de um povo que, sem classe nem posses, resiste a atrocidades não mais do século 19 do que dos nossos dias.

⁶ Jim atualiza o herói mítico do *western*: “A experiência do mito do *west* é o contato com a violência do período da formação que antecede a tragédia, ocasião de empatia com o herói que, ressaltada a iniquidade da colonização, ganha um papel civilizatório na luta entre criadores de gado e camponeses, tornando-se símbolo de uma aspiração de justiça vivida como ética espontânea de homens rústicos” (Xavier, 2006, p. 22). Cimino reivindica a pedagogia fordiana sem degradá-la, como fará o *blockbuster* do novo século. A esse título, o cinema de Christopher Nolan vai farto em exemplos, entre os quais o mais evidente: o de Batman como herói incógnito, apto a se sacrificar não tanto pelo povo quanto pela manutenção do status quo, destinado não à imensidão do deserto, mas a uma caverna *big tech*, como ao centro de vigilância de uma *start-up*.

Não nos iluda a brevíssima aparição de um magnata em *O Franco Atirador* (1978), filme que já denunciava a decadência de uma classe inveteradamente beligerante, empenhada em exercer poder irrestrito. Do segundo filme em diante, Cimino não cessa de apresentar o exercício de poder como degradação espiritual, impotência da vontade, privação de vida e de mundo. É novamente um imigrante, ex-combatente no Vietnã, quem afronta a opressão institucionalizada em *O Ano do Dragão* (1985). Resistindo à impunidade dos poderosos, o policial Stanley White invoca a origem polaca como traço de incorrigível estupidez: não podendo ser comprado, não se acomodará à ordem social.

Estalos de fogos de artifício e exalações de metrô turvam as ruas de Nova York na abertura do filme. Escolha infrequente em Cimino, o trabalho em estúdio contornou as dificuldades de filmar em Chinatown, obtendo-se quadro convincente por saturação informacional de cartazes, letreiros neon, sirenes, equipes de TV, transeuntes. Pelas janelas do apartamento da repórter Tracy Zu, o *skyline* faz as vezes de cordilheira, e seria o único filme de Cimino sem vistas de montanha, se um corte súbito não apanhasse um mafioso em visita a uma aldeia tailandesa. Cimino saltará décadas em um corte indistinto dos demais, mas suas elipses mais frequentemente se prestam a dilatar ou contrair o espaço, por vezes abreviando o ordinário para instalar-se em direto nas situações-limite e nas provas de fé.

Enquanto família e aliados viram alvos de uma retaliação brutal, Stanley se aproxima de uma versão proletária da abdicação infinita: no respiro entre expedientes, ele deita-se alquebrado e questiona o sentido do trabalho, desviando olhos lacrimejantes rumo ao invisível. Mas estaremos longe do herói kierkegaardiano da ética, cuja escolha pessoalmente dolorosa, mas comunitariamente benéfica, seria de pronto aplaudida por seus convivas. Avaliadas pelas consequências efetivamente desencadeadas, as escolhas de Stanley são desastrosas, e o final romântico parece mesmo um chiste. Coroamento de uma aliança sino-polaca entre filhos de trabalhadores imigrantes, o epílogo vislumbra, no entanto, a remissão coletiva de quem verteu suor anônimo na construção de um país.

O drama da crença se explicita em *O Siciliano* (1987), que encena a formação e o declínio do bandido Salvatore Giuliano enquanto mito popular revolucionário da Itália dos anos 1940. Em meio às vistas da Sicília, Cimino aproveita lentes grande-angulares para descrições que rivalizam com as mais belas pinturas da colheita coletiva de trigo. Já cedo acumulam-se paralelismos divergentes: em jogo de *travelling/contra-travelling* com alternância angular de 180 graus, revezamos entre uma jovem duquesa que vai se despindo corredor adentro e a empregada que a vem seguindo, recolhendo as roupas do chão. Novo paralelo entre a duquesa na banheira e dois jovens ladrões que, flagrados com grãos roubados para dar aos esfomeados,

fogem sob tiros da polícia. Em vez de convergirem em ação resolutiva, as paralelas raspam em plano/contraplano confrontando os olhares desejantes do fugitivo Giuliano, que invadira o pátio para furtar cavalos, e da duquesa, que o fora espiar da janela. Padrões, servos do lazer e covardes comungam no ponto de vista: um príncipe instala telescópio no alto de uma torre e mira, lá embaixo, uma revolta camponesa pelo direito à terra; um professor assiste, de dentro do carro, aos amantes risonhos entre as folhagens; uma duquesa encara da janela a cavalcada de um jovem ladrão. Ecos outra vez de Visconti, se os exploradores privam-se de uma continuidade sensual, como de um comunismo entre homem e natureza.

Baleado, Giuliano se refugia em um mosteiro católico onde avaliam ser de morte a sua ferida. Parceiro de Giuliano, Aspanu se lança contra o padre ao ver que este prepara a extrema-unção, mas o herói sorri e dissipa a confusão, assegurando ao amigo não ter chegado a sua vez de partir. “Se ele fosse como eu ou você, morreria. Mas ele decidiu viver, então vai viver”, confia Aspanu. Giuliano recobra saúde disfarçado entre os padres, que tentam ensiná-lo a resignação: aqui o povo sempre sofreu, sempre sofrerá... O jovem acusa os religiosos de prescreverem esperança não na vida, mas na vida após a morte. Encorajado após sobreviver a um tiro letal, rejeita favores de Don Masino, acusando os beatos também por aceitarem o mafioso como protetor terreno. Quando um padre indaga sob qual círculo o herói se protegerá (nobreza, máfia, clero), ele acha a chance de traçar e indicar um quarto círculo no chão: “Estou aqui, sou Giuliano”. Restaria com ele o povo, que o padre descreve como a “sujeira” onde se traçam os círculos. Mais tarde, Don Masino compara os comunistas a cogumelos que crescem após a chuva.

Falsificável por decisão do protagonista, o mundo se embriaga em fábula fantástica, e Giuliano romperá a quarta parede tanto com a voz (suas ordens retumbam em espaço hipersônico) quanto mirando a câmera (que não hesita em ceder-lhe o estatuto burlesco de super-herói). Quando Giuliano graceja estar treinando para virar anjo, a sequência visual o associa a uma águia, e a sua voz se alça a sobrevoar em *off*, anunciando-se como um incêndio no céu. À sua noiva, promete salvar o mundo: procede a libertar os encarcerados e liderar um bando que rouba os ricos e redistribui dinheiro aos camponeses, para que comprem terras. Dado momento, a arma de um policial falha em disparar contra Giuliano. Perante essa sorte miraculosa, os lendários bandidos Terranova e Passatempo consentem em seguir o jovem e aclamá-lo “Senhor das Montanhas”, desde que Giuliano se declare um bom cristão, e jamais um comunista, isto é, um cristão “bom demais”. Fraco aos apelos da sensualidade, Aspanu acaba traindo Giuliano, cujo seguidor remanescente será um menino. Com efeito, a ameaça de Giuliano aos poderes constituídos é a de virar mito para a formação de um povo revolucionário,

e nisso o bandido sucumbe: ingênuo, quer libertar a Sicília do jugo romano para entregá-la ao governo americano; envaidecido, acolhe a proteção paternal de Don Masino; exibicionista, adere sem resistência ao sonho americano, cedendo armas para o massacre de Portella della Ginestra, que terá interrompido a tiros uma marcha de camponeses comunistas, no 1º de maio de 1947. É seduzido pela aposta em um outro mundo que Giuliano trai primeiro a sua noiva, com a duquesa americana, e depois os camponeses, em troca de anistia política e exílio transatlântico. Entre crer no impossível (o direito do campesinato à terra) e apostar na possibilidade de um outro mundo (os EUA), cumpre-se o logro consignado no seu contrato de soberania: um bandoleiro messiânico, sim, mas desde que o seu voo abdique de toda relação com a terra, isto é, com o povo.

Remake do clássico de William Wyler, *Horas de Desespero* (1990) contempla exuberância geográfica mesmo em um filme domiciliar. A trama orbita o sequestro de uma família de classe média por Michael Bosworth, insidioso e astuto sociopata que acaba de fugir da prisão. Destacaremos o contraste entre as mortes de Michael e do palerma Albert. Arrogando-se a capacidade de administrar um contexto cada vez mais complexo em benefício próprio, Michael acaba vexatoriamente enxotado da casa que invadira: afundado no breu, a sua visão derradeira é a de um espetáculo paranoico de miras *laser* e holofotes de helicópteros. Mas o tolo capanga Albert desertara antes para as montanhas, cansado do teatro humilhante a que vinha sendo submetido. Sob idílica sinfonia, por entre florestas e rochedos, Albert foge à polícia entranhando-se em um cânion, misturado a cervos e cavalos selvagens. Encurralado por atiradores, acha tempo de contemplar o fluxo do rio e a profusão magnífica de cores com que as pedras ao fundo recebem o sol da tarde. Morre assoviando, receptivo à vida, como os últimos suspiros o redimissem, devolvendo-lhe um mundo vastamente respirável.

O último filme de Cimino chega como aquele que melhor nuança os movimentos da crença. *Na Trilha do Sol* (1996) abre com o adolescente Blue sendo algemado para ir ao hospital. Preso por assassinar um pai abusivo, Blue leva na viatura um livreto intitulado *O Homem Que Viaja*, com a subscrição “Dibé Nitsaa”, nome do cume mais alto da cordilheira de La Plata, terra originária do povo Navajo. De pronto, agenciamo-nos à visão do jovem Navajo, alternante entre uma gravura de Dibé Nitsaa e o *skyline* de Los Angeles, que se agiganta feito montanha no horizonte. Corte abrupto, e o oncologista Michael Reynolds vem dirigindo um Porsche vermelho ao som de *What a difference a day made*. Caberá a esse médico carreirista, margeando o estrelato, noticiar a Blue que um câncer lhe deixa pouco tempo de vida. O jovem aí sequestra o médico, forçando-o a trocar de carro e dirigir até o deserto do Arizona, onde um xamã indígena deve curar a doença.

O embate étnico passa a envelopar a disparidade entre uma inteligência instrumental, voltada para a manipulação previsível da matéria, e a crença em uma espiritualidade elementar-planetária. Nenhum movimento infinito ao custo da finitude: a crença de Blue é neste mundo. Já o médico protesta pelos extravios do carro e do jantar de promoção com o chefe, sem ainda ver que a viagem, além de tonificá-lo com perspectivas minoritárias, desenterrará uma lembrança recalcada: o encontro com Blue ecoa imagens de infância, e Michael terá a chance de se perdoar por desplugar os aparelhos vitais do irmão, que escolhera morrer. A reciprocidade curativa do percurso à amizade não deixa de receber tradução fisiológica, quando o jovem Navajo salva Michael dos efeitos de uma picada de cascavel.

No trecho final da *road trip*, sob uma perseguição policial-midiática incitada pela sra. Reynolds, o médico desertor já admite arruinar a sua reputação para obter, ilegalmente, remédios que aliviem o sofrimento de Blue. Percebendo que viaturas o esperam na entrada da reserva Navajo, Michael sai da estrada, camuflando o carro na poeira de uma cavalgada indígena. Já ia alegremente investido na aventura, mas se enfurece ao não encontrar o xamã no destino: “Eu sabia que você era um falso! Sou um maldito fugitivo – e para quê?”. Basta aparecer a neta do velho índio, o médico já se dispõe a levar um tiro antes de desistir da cura xamânica. A montagem paralela retorna para alternar entre um helicóptero de polícia e os dois amigos escalando uma cachoeira, aí onde Michael chega a carregar Blue nas costas antes de entregá-lo aos cuidados do xamã. Na despedida, agradece a Blue por ter salvado a sua vida e doa-lhe o anel que recebera do irmão. A câmera rastreia do alto a corrida solitária de Blue entre as rochas, cortando o quadro da direita para a esquerda, enquanto um falcão voa em sentido contrário. O truque não apenas instaura paralelismo divergente em relação ao helicóptero: mais decisivamente, investe Blue de um sobrevoo com os pés no chão, para um céu que se afirma não mais em detrimento da terra, como no caso de Giuliano.

Em sua corrida de retorno à urbanidade, Michael dispensa a gravata, enquanto Blue adentra campos verdejantes e corre até um lago cristalino nos altos de Dibé Nitsaa. Em *off*, a voz do adolescente declama “Que a beleza esteja diante de mim; que a beleza esteja atrás de mim; que a beleza esteja sobre mim; que a beleza esteja sob mim; que a beleza esteja ao redor de mim”, e a sua figura afinal desaparece, derramada em fundo geográfico, as águas espirrando como recebessem o seu corpo. Os créditos sobem com o médico escoltado pela polícia ao som de *What a difference a day made*, e o plano final congela no riso exultante de Michael ao reencontrar a família.

Cimino se despede do cinema com um hino à vida inseparável da desmontagem de um conjunto de pilares fundadores do sonho americano – o racismo genocida, o individualismo, a

inteligência instrumental aplicada sobre os corpos e sobre a Terra. Como em sua obra anterior, o filme implica uma superação interna do *blockbuster* hollywoodiano. A ação heroica, em vez de se elevar à altura de uma situação, descreve uma linha de deserção avivada por vetores minoritários, entre os quais o devir-imperceptível com que Blue se (des)faz em figura de luz, afinal indiscernível da água, do vento e da pedra. O médico termina algemado, rondado de paranoia policial, mas em estado de júbilo. Sacrificando carreira e reputação, nada terá sacrificado: obteve um amor planetário que contempla esposa e filha, a amizade com o jovem Navajo tendo descrito um circuito capaz de abreviar a resignação e abri-lo aos movimentos da crença, como da alegria na finitude.

5 Considerações finais

Inusual na pesquisa em cinema, o recurso à filosofia de Kierkegaard não se terá aplicado aos filmes; em vez de demonstrativos de conceituário prévio, os movimentos de Cimino sugerem passagens e (de)gradações entre os níveis da sensualidade, da resignação e da fé, sobretudo nos casos de decadência de classe, ecoantes do cinema de Visconti. Também inusual lembrar da obra de Cimino, que recebeu mais atenção da cinefilia do que da universidade brasileira: até 23 de junho de 2025, não dispúnhamos de dissertação ou tese acerca do cineasta estadunidense, segundo busca no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Queiramos desencadear novas contribuições, sobretudo onde nosso recorte de pesquisa tenha permitido tão somente alusões. Podem-se antecipar ênfases no humor; nos ecos entre fuga, migração e deserção; na amizade como invenção de mundo; na masculinidade em uma obra que não dispõe de protagonistas femininas ou dissidentes do sistema sexo-gênero; e no apreço por uma juventude minoritária. Valeria comparar os generais fascistas de *Salò* (1975), de Pasolini, que sequestram e torturam o jovem proletariado para arrancar-lhe o segredo de um acesso simples à sensualidade e ao gozo (Daney, 1996), e os veteranos de Cimino, que se compadecem pelo atrevimento juvenil como por uma impetuosa crença na vida.⁷ Calejados por rugas de resignação, os heróis experientes de Cimino não submetem os filhos do operariado a uma invejosa *mise-en-Sade* – apreciam a juventude por sua indômita determinação.

Nossa escolha de título é bem uma escolha, não uma fortuidade: a crença no cinema é também o que torna Cimino incômodo para uma indústria empenhada em neutralizar e

⁷ Questionado por Mário Fernandes (2013) se acaso partia de alguma ideia para os filmes, Cimino terá respondido: “Nenhuma ideia, só quero filmar pessoas que sabem o que querem”.

homogeneizar as potências da imagem. Dir-se-ia que, antes mesmo de ser retratado como o megalomaniaco que faliu a United Artists, pretexto traumático para toda uma fobia empresarial contra o filme de autor (Bach, 1999), Cimino já fazia o retrato fiel dos seus críticos, apologistas da sujeição ao capital e da diluição da consistência criativa em funções de interesse técnico.

Referências

A GRANDE Testemunha. Direção: Robert Bresson. Produção: Mag Bodard. França, Suécia: [s. n.], 1966. 1 DVD (95 min), son., preto e branco.

A PAIXÃO de Joana D'Arc. Direção: C. T. Dreyer. Copenhagen: Danish Film Institute, 1928. 1 DVD (98 min), mudo, preto e branco.

A PALAVRA. Direção: C. T. Dreyer. Produção: C. T. Dreyer, Erik Nielsen, Tage Nielsen. Dinamarca: [s. n.], 1955. 1 DVD (126 min), son., preto e branco.

BACH, S. **Final cut**: art, money, and ego in the making of Heaven's Gate, the film that sank United Artists. Nova York: Newmarket Press, 1999.

BACON, F. Figura com carne. 1954. Pintura, óleo sobre tela, 152,4 × 198,1 cm.

BLAISE Pascal. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Renzo Rossellini. Itália: [s. n.], 1972. 1 DVD (129 min), son., color.

CIMINO, M. Masterclass Michael Cimino (Subtitulado). [S. l.: s. n.], 3 jun. 2018. 1 vídeo (2h02min47s).

DANEY, S. **La Rampe**: cahier critique 1970-1982. Paris: Gallimard, Cahiers du Cinéma, 1996.

DE CRÁPULA a Herói. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Moris Ergas. Itália, França: [s. n.], 1959. 1 DVD (78 min), son., preto e branco.

DELEUZE, G. **Cinema 2**: A imagem-tempo. São Paulo: Edições 34, 2018.

DESCARTES. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Claude Baks, Renzo Rossellini. Itália: Versátil, 1974. 1 DVD (302 min), son., color.

DREYER, C. T. Metaphysics of Ordet. **Film Culture**, New York, n. 7, p. 24, 1956.

EUROPA '51. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Dino de Laurentiis, Carlo Ponti, Roberto Rossellini. Itália: [s. n.], 1952. 1 DVD (119 min), son., preto e branco.

FERNANDES, M. Entrevista com Michael Cimino. **Revista Foco**, [s. l.], ago.-set. 2013.

FRANCISCO, Arauto de Deus. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Giuseppe Amato, Angelo Rizzoli. Itália: [s. n.], 1950. 1 DVD (85 min), son., preto e branco.

GERTRUD. Direção: C. T. Dreyer. Produção: Jørgen Nielsen, John Hilbard. Copenhagen: Film-Centralen-Palladium, 1964. 1 DVD (119 min), son., preto e branco.

GIL, I. O tempo como revelação no cinema: um itinerário (1928-2012). **Disdaskalia**, Lisboa, v. 46, n. 2, p. 207-243, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.34632/didaskalia.2016.3250>. Acesso em: 23 jun. 2025.

HORAS de Desespero. Direção: Michael Cimino. Produção: Michael Cimino, Dino de Laurentiis, Martha Schumacher, Mel Dellar, Bruce Rubenstein. Washington: Columbia Pictures, 1990. 1 DVD (105 min), son., color.

JOANA D'Arc. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Giorgio Criscuolo, Franco Francese. França, Itália: [s. n.], 1954. 1 DVD (67 min), son., color.

KIERKEGAARD, S. **Fear and trembling**. Londres: Penguin Classics, 1986.

LUZ, G. G. **As imagens em transe e os personagens povoadores no cinema de Glauber Rocha**. 2020. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, 2020.

NA TRILHA do Sol. Direção: Michael Cimino. Produção: Joseph M. Caracciolo, Michael Cimino, Judy Goldstein, Arnon Milchan, Michael G. Nathanson, Larry Spiegel, Joseph S. Vecchio. Burbank: Warner Bros., 1996. 1 DVD (117 min), son., color.

O ANO do Dragão. Direção: Michael Cimino. Produção: Dino de Laurentiis. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer, 1985. 1 DVD (134 min), son., color.

O DINHEIRO. Direção: Robert Bresson. Produção: Jean-Marc Henchoz, Daniel Toscan Du Plantier, Antoine Gannagé. França, Suíça: [s. n.], 1983. 1 DVD (85 min), son., color.

O FRANCO Atirador. Direção: Michael Cimino. Produção: Joann Carelli, Michael Cimino, Michael Deeley, John Peverall, Marion Rosenberg, Barry Spikings. Los Angeles: Universal Pictures, 1978. 1 DVD (184 min), son., color.

O HOMEM que Matou o Facínora. Direção: John Ford. Produção: Willis Goldbeck. Los Angeles: Paramount Pictures, 1962. 1 DVD (123 min), son., color.

O MESSIAS. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Claude Baks, Tarak Ben Ammar, Silvia D'Amico Bendicò. Itália: [s. n.], 1975. 1 DVD (140 min), son., color.

O PORTAL do Paraíso. Direção: Michael Cimino. Produção: Joann Carelli, Denis O'Dell, Charles Okun. Penn Ave: United Artists, 1980. 1 DVD (228 min), son., color.

O SICILIANO. Direção: Michael Cimino. Produção: Sidney Beckerman, Joann Carelli, Michael Cimino, Bruce McNall. Los Angeles: 20th Century Fox, 1987. 1 DVD (146 min), son., color.

O ÚLTIMO Golpe. Direção: Michael Cimino. Produção: Robert Daley. Los Angeles: Universal Pictures, 1974. 1 DVD (115 min), son., color.

RASTROS de Ódio. Direção: John Ford. Produção: Merian C. Cooper, Patrick Ford. Burbank: Warner Bros., 1956. 1 DVD (119 min), son., color.

REMBRANDT, H. R. Boi abatido. c. 1655. Pintura, óleo sobre tela, 95,5 x 68,8 cm.

ROSSELLINI, R. Entrevista por Fereydoun Hoveyda e Eric Rohmer. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 145, 1963.

SALÒ, ou Os 120 Dias de Sodoma. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alberto de Stefanis, Antonio Girasante, Alberto Grimaldi. Itália: [s. n.], 1975. 1 DVD (117 min), son., color.

SANTO Agostinho. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Claude Baks, Francesco Orefici, Renzo Rossellini. Itália: Versatil, 1972. 1 DVD (121 min), son., color.

SCHRADER, P. **Transcendental style in film**: Ozu, Bresson, Dreyer. Oakland: University of California Press, 2018.

SETE Mulheres. Direção: John Ford. Produção: Bernard Smith. Beverly Hills: Metro-Goldwyn-Mayer, 1966. 1 DVD (87 min), son., color.

SITNEY, P. A. **Modernist montage**: the obscurity of vision in cinema and literature. Nova York: Columbia University Press, 1990.

SÓCRATES. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Renzo Rossellini. Itália, França: [s. n.], 1971. 1 DVD (120 min), son., color.

STALKER. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Aleksandra Demidova. União Soviética, Alemanha Ocidental: [s. n.], 1979. 1 DVD (162 min), son., color.

STROMBOLI. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Roberto Rossellini, Ingrid Bergman, Edward Killy, Harold Lewis, Luigi Giacosi. Itália, Estados Unidos: [s. n.], 1950. 1 DVD (100 min), son., preto e branco.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VIAGEM à Itália. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Roberto Rossellini, Adolfo Fossataro, Alfredo Guarini. Itália, França: Les Films Ariane Société Générale de Cinématographie, 1954. 1 DVD (86 min), son., color.

VIVEIROS DE CASTRO, E. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac e Naify, 2015.

XAVIER, I. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, A. (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

XAVIER, I. A idade da terra e sua visão mítica da decadência. **Cinemais**, São Paulo, n. 13, p. 153-184, 1998.

XAVIER, I. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **O Século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Michael Cimino and the desertion to this world: sensuality, ethics and belief in cinema

Abstract

This article contemplates in Michael Cimino a reformulation of the problem, constitutive of modern cinema, of believing in this world. A review of the cinemas of revelation provides a reference *corpus* for the article, whose *corpus* of analysis is composed of Cimino's seven feature films. For a consistent concept of belief, we consult Søren Kierkegaard, who distinguishes sensuality, resignation and faith as three modes of relating to the world. Instead of demonstrating ready-made concepts, Cimino's movements end up suggesting passages and (de)gradations between the modes of existence conceived by the philosopher. Having described a set of decisive dramatic movements, the analysis comes upon the recurrence of a planetary belief that, triggered by friendships in desertion, is also expressed in an art of centrifugal exhalations (at the levels of the frame and the shot) and of divergent parallelisms (at the level of editing).

Keywords

cinema; belief; ethics; sensuality; Cimino

Declaração de disponibilidade de dados

Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Declaração de autoria e responsabilidade

Concepção e elaboração do estudo: Demétrio Rocha Pereira

Coleta de dados: Demétrio Rocha Pereira

Análise e interpretação de dados: Demétrio Rocha Pereira

Redação: Demétrio Rocha Pereira

Revisão crítica do manuscrito: Demétrio Rocha Pereira

Autoria para correspondência

Demétrio Rocha Pereira

demetrio.pereira@gmail.com

Como citar

PEREIRA, Demétrio Rocha. Michael Cimino e a desertão para este mundo: sensualidade, ética e crença no cinema. *Intexto*, Porto Alegre, n. 58, e-148378, 2026. <https://doi.org/10.19132/1807-8583.58.148378>

Recebido: 23/06/2025

Aceito: 22/08/2025

Copyright (c) 2026 Demétrio Rocha Pereira. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

