

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
IN MEMORIAM ENNIO MORRICONE  
12 e 19 de setembro de 2020

## WHITE DOG / 1982

um filme de Samuel Fuller

**Realização:** Samuel Fuller / **Argumento:** Samuel Fuller e Curtis Hanson, baseado num conto de Romain Gary, publicado na revista "Life" / **Fotografia:** Bruce Surtees / **Direção Artística:** Brian Eatwell / **Décors:** Geoff Hubbard e Barbara Krieger / **Efeitos Especiais:** John Frazier / **Treinadores dos cães:** Karl Lewis Miller e "Animal Action" / **Música:** Ennio Morricone / **Som:** Bob Gravener / **Maquilhagem:** Dave Allen / **Montagem:** Bernard Gribble / **Interpretação:** Kristy McNichol (Julie Sawyer), Paul Winfield (Keys), Burl Ives (Carruthers), Jameson Parker (Roland Gray), Lynne Moody (Molly, a colega mulata de Julie), Karl Lewis Miller (o assaltante), Marshall Thompson (o realizador dos filmes publicitários), Bob Minor (Joe), Vernon Weddle (Vet), Sam Lewis (Charlie), Samantha Fuller (Helen, a neta de Charlie), Samuel Fuller (Charlie Felton), Alex A. Brown (o homem atacado na igreja), etc.

**Produção:** Joan Davison, Edgar J. Sherick e Nick Vanoff para a Paramount / **Cópia:** em 35mm, cor, com legendado em espanhol e eletronicamente em português, 89 minutos / **Estreia Mundial:** Hollywood, 18 de Junho de 1982 / Inédito comercialmente em Portugal / Apresentado, pela primeira vez no nosso País, pela Cinemateca Portuguesa, na Sala Dr. Félix Ribeiro, a 18 de Março de 1988.

*A sessão de dia 19 tem lugar na Esplanada e decorre com intervalo.*

---

**The White Dog** que se segue cronologicamente o **The Big Red One** (80) constituiu à época grande surpresa. Quando Fuller começava a ser aceite, este filme desconcertou. Porquê?

Vou começar pelo começo, após um genérico de cores suaves, acompanhado por bonita música. Obscuridade total e subitamente o ruído de travões a fundo. Só, depois, numa rua, à noite, vemos o carro que assim travou, uma rapariga a sair dele com uma lâmpada eléctrica na mão e, iluminado pelo foco da lâmpada, um belo lobo de Alsácia, branco, estendido no solo, atropelado. A rapariga diz: "My God". E daquele cão passará a dizer: "My Dog".

O *fait divers* é banal, mas a iluminação do plano e a carga do plano dão-nos logo a ideia de um obscuro sentido, mesmo que não se queira ser tão simbólico que se veja nessa luz nas trevas a metáfora do filme. É apenas um animal ferido e uma rapariga aflita. No fim do filme, o animal será mais ferido (será morto) e a rapariga ficará muito mais aflita. Mas, finalmente, a ferida é dela e a aflição é do bicho.

É inevitável falar do racismo acerca desta obra, embora o próprio Fuller tenha dito que não era um filme sobre o racismo, mas um "thriller", ou mais precisamente: "**White Dog** é um filme de suspense cuja coluna vertebral é a história de um cão racista". Mas se o racismo não é um tema novo na obra de Fuller (vejam **Run of the Arrow**, **The Crimson Kimono**, **Shock Corridor**) o racismo aqui é uma segunda instância. E uma segunda instância face a outros temas dominantes na obra de Fuller: o medo e a violência, o medo que gera a violência, a violência que gera o medo.

Keys (Paul Winfield) explicará no filme a Julie como se cria um *white dog*. Diz-se que a história remonta aos tempos da escravatura, quando se treinavam cães para perseguir escravos foragidos.

E continuou quando se tratava de caçar prisioneiros negros em fuga. Punha-se um negro a bater num cachorro, quanto mais novo melhor. E o cachorro crescia com o medo dos negros e à cor negra associava-se nele a esse medo, que só crescia com o seu próprio crescimento. Depois, dou a palavra a Fuller: "esse medo torna-se ódio e o ódio condiciona-o de modo tão terrível e tão total que o cão ataca os negros, antes que estes tenham tempo de reagir. Eis como se fabrica um cão racista". Genericamente – e essa pergunta fica a pairar sobre o filme e é à mais inquietante – podemos pensar que qualquer racista se fabrica assim, condicionado por um medo de séculos. No caso em questão – e como os cães vêem o mundo a preto e branco – chama-se a tais animais *white dog* (e não é certamente, por acaso, que, no filme, o cão é mesmo branco). No caso mais geral, chamam-nos *white men*.

Mas Fuller não fez um filme a preto e branco, em nenhuma acepção dos termos. Por isso, e depois da nossa simpatia pelo animal atropelado (em identificação com a rapariga), depois de reforçarmos essa simpatia quando o cão a defende do assaltante nocturno, começamos a ter medo quando aquele belo e dedicado bicho, se transforma numa imagem ameaçadora, na sequência em que ela vê – indiferentemente e com o namorado – cenas de guerra e de violência na televisão. E quando o cão mata o primeiro negro, o animal transforma-se nos em imagens de horror, monstro mítico, que desejamos matar, pelo mesmo medo que faz o cão matar. Medo que, no final, leva a própria rapariga a desejar e a pedir a morte do cão.

Na novela de Gary, o *white dog* era recondicionado por um negro que fazia dele um *black dog*, um cão treinado para atacar brancos. Era ao tempo dos "Black Panthers". Fuller deixou cair por completo esse reverso da medalha e, pelo contrário, confia a um negro (Keys) a missão de descondicionar o *white dog*. Ele próprio disse porquê: "Para mim, a ideia de um branco a treinar um cão para atacar negros representa o cúmulo da miséria humana. Mas fazer a mesma coisa, pondo um negro a treinar um cão para atacar brancos, era só um modo de pactuar com o crime do racista branco".

Por isso, só num plano – plano brevíssimo e fulgurante – Keys parece dar-se conta do horror que representa a simples existência daquele animal. É quando o vê pela primeira vez e há o primeiro campo-contracampo do olhar dele e do olhar do cão. A partir daí, Keys consegue ver o cão, não como produto natural mas como produto cultural, e a sua longa e lenta luta com o cão, é uma luta contra o racismo. Conseguir que o cão deixe de ser um *white dog*, conseguir que o cão deixe de ser dominado pelo medo da visão a preto é uma vitória sobre o racismo, tão mais física quanto é esse corpo negro que, cada vez mais abertamente (a sequência em que tira a camisa) oferece ao animal. Mas se Keys acredita, o prodigioso Burl Ives (saudades dos **Everglades**) não acredita. À pergunta inicial de Julie: "Can you help him?" responde-lhe: "I can't. Nobody can" e claramente lhe diz que a única solução é matá-lo.

E apesar dos sucessos de Keys (o negro), Burl Ives (o branco) desconfia sempre. E é essa desconfiança, esse medo, que explicam, no final, que o cão a ataque a ele. É o medo de Burl Ives que gera o medo do cão, medo de um branco mais condicionado, porventura, do que Keys e ditando a derrota deste e finalmente o terrível pessimismo desta obra. Ou melhor, o seu terrível niilismo que fez Olivier Assayas (numa crítica publicada nos "Cahiers du Cinéma") compará-lo justamente aos **Pássaros** de Hitchcock.

Ao contrário dos **Pássaros**, em **White Dog** sabemos o que leva o cão a atacar, mas persiste – inexplicável e radical – o mistério do Mal que impede que se rompa o círculo infernal do medo e da violência e que impede um final reconfortante, que seria falso. Porque o *white dog* persiste em todas as personagens daquela tranquila cidade americana (até e sobretudo na meiga Julie) e a harmonia pertence à utopia. Fuller sublinhou-o, ao fazer morrer um dos negros na igreja, junto ao vitral de S. Francisco de Assis, o que falava do "irmão lobo" e do "irmão fogo".

E nenhuma irmandade é mais claramente denunciada (e mais claramente terrível) do que na sequência em que Julie conhece o simpático velhinho que fez aquilo daquele cão. "Did you that to him?". "I sure did, Miss, since he was a puppy. To be a white dog. And the best of the lot". E perante tal resposta e tal imagem (o velho, ladeado por duas crianças) Julie, que já tinha perdido

“that pretty face of her”, desata aos berros e a chamá-lo “filho da puta”, perante o espanto (terrível espanto) de quem nem tinha sequer a consciência de o ser.

Essa terrível coexistência do mal (e aqui teria que falar da jaula, do acender e do apagar dela, e de todos os outros animais daquela “Arca de Noé” invertida) que atravessa o filme desde o escuro plano inicial, até ao luminoso plano final, atinge o extremo na morte do cão. Nas trevas, a rapariga salva o bicho e liga-se harmoniosamente com ele (os beijos). Na luz, Judy, amparando Burl Ives, sabe da inelutabilidade (e da inevitabilidade) de qualquer outro desfecho. A *teenager* que lia na cama o “Good Night Sweet Prince” não terá mais boas noites, ou só as terá – como qualquer de nós – se esquecer o Mal transmitido por homens a um cão e por um cão a homens.

Por isso, deste filme, guardamos sobretudo a imagem desse corpo branco (o do cão) e desse corpo negro (o de Keys) opondo-se na sua própria significação, sinais visíveis de um acordo impossível.

Por isso, essa figura de estilo que é o *rallenti* e que normalmente se presta ao pior, tem neste filme a mais radical razão de ser. Acompanhando os ataques do cão (digamos, a possessão do cão pelo Mal) é o que o imobiliza e retarda para as trevas anteriores e interiores, cujo medo – como o dele, ou como o que ele nos causa – não podemos vencer nem explicar. E qualquer outro movimento cessa, perante essa fixa e decomposta imagem de um horror que é doutra ordem, doutra ética e doutra estética.

Conto todos os filmes de horror que abundaram nos anos 80, e não conheço nenhum que deva fazer mais medo do que este **White Dog**. Porque é o único que representa – como Assayas escreveu – o mal indiscernível, recalcado e finalmente invulnerável e fatal.

E no final do filme é na jaula que ficam o corpo morto de um cão branco e o corpo vivo de um homem negro.

JOÃO BÉNARD DA COSTA

---

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico