

WHITE HEAT / 1949

(*Fúria Sanguinária*)

um filme de Raoul Walsh

Realização: Raoul Walsh / **Argumento:** Ivan Goff e Ben Roberts, segundo uma história de Virginia Kellogg / **Fotografia:** Sid Hickox / **Efeitos Especiais:** Roy Davidson, H. F. Koenekamp / **Som:** Leslie G. Hewitt / **Música:** Max Steiner / **Orquestração:** Murray Cutter / **Direcção Artística:** Edward Carrere / **Cenários:** Fred M. MacLean / **Guarda-Roupa:** Leah Rhodes / **Assistente de Realização:** Russell Saunders / **Supervisão do Argumento:** Irva Mae Ross / **Montagem:** Owen Marks / **Interpretação:** James Cagney (Cody Jarrett), Virginia Mayo (Verna Jarrett), Edmond O'Brien (Hank Fallon Vic Pardo), Margaret Wycherly (Ma Jarrett), Steve Cochran (Big Ed Somers), John Archer (Phillip Evans), Wally Cassell (Cotton Valetti), Fred Clark (o traficante), Ford Rainey (Zuckie Hommel), Fred Coby (Happy Taylor), G. Pat Collins (o homem que lê pelos lábios), Mickey Knox (Het Kohler), Paul Guilfoyle (Roy Parker), Robert Osterloh (Tommy Ryley), Ian MacDonald (Bo Creel), Ray Montgomery (Trent), etc.

Produção: Lou Edelman para a Warner Brothers / **Cópia:** da Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, 35mm, preto e branco, legendada em português, 113 minutos / **Estreia Mundial:** 2 de Setembro de 1949 / **Estreia em Portugal:** Cinema Politeama, a 9 de Novembro de 1950 / **Reposição:** Estúdio, a 23 de Maio de 1968.

Em 1939, Raoul Walsh assinou um papelinho com a Warner. Por força desse papel assinado converteu-se num dos *contract director* da Warner. Durante mais de uma década, Walsh dirigiu dois ou três filmes por ano, quase todos fundamentais na definição do que hoje consideramos ser o "estilo Warner".

Vista no quadro da Warner, a obra de Walsh é um rico manancia para observarmos a transição do tradicional *gangster film* para o nascente *film noir*. Para citar títulos, bastará tomar como referência **The Roaring Twenties**, **They Drive by Night** e **High Sierra** (e são os seus primeiros três filmes na Warner), exemplares "melodramas criminais" virando já as costas ao tradicional *gangster film*, e anunciando muito do retrato amargo da América que iria caracterizar o *filme negro*, deste género se aproximando até no estilo visual.

White Heat, filme do pós-guerra, culmina essa metamorfose dos géneros no interior do cinema de Walsh. E não deixa de ser curioso que Cagney venha emprestar o seu enérgico e vibrante corpo ao novo herói walshiano – e estou a ver nesta plateia cinéfila muitas caras que lhe chamarão mesmo um anti-herói. Entre o arquetípico Tom de **Public Enemy** (1931), e o psicopata de **White Heat** está já a diferença que há de separar o herói romântico do *gangster film* e o herói ambíguo, moralmente ambíguo, do *filme negro*. O que é prodigioso é que o mesmo actor – a vinte anos de diferença – consiga substanciar matrizes tão distintas. Só por puro preconceito (e são alguns os que o têm contra um actor que não é daqueles que "cai em graça" à primeira) se poderá passar por um cometimento destes sem lhe tirar o chapéu...

Já se disse que Walsh é um "cineasta da acção" e **White Heat**, espécie de anti-epopeia (o conhecimento da literatura clássica é sempre útil, como ironicamente o recorda a personagem que no filme recorda e retoma a estratégia do "cavalo de Tróia"), que leva Cody "to the top of the

world”, confirma-o amplamente. Vale todavia a pena reflectir minimamente sobre a acepção do tema “acção” em Walsh e em **White Heat**. Na “acção” walshiana, o tempo desempenha um estranho papel compressor e houve quem visse logo no primeiro plano do filme, do comboio que avança, uma metáfora da sua acção inexorável. Dir-se-ia que toda a narrativa walshiana tem menos em conta os incidentes em que se apoia do que o tempo certo e fatal do seu curso. E é essa dimensão temporal que oprime e enclausura – hoje, diríamos, confina – todas as personagens: são os dedos do tempo que esmagam o interior da cabeça de Cody Jarrett. Tudo está sincronizado (veja-se a rigorosa montagem inicial na sequência do assalto ao comboio) e é esse rigor insuportável que “explica” as explosões interiores de Cody, essas “brancas explosões” que culminam no braseiro da sequência final.

Mas não se pode falar de **White Heat** sem se falar dos famosos ataques e das famosas “dores de cabeça” de Cody. Walsh e Cagney introduziram, com esse elemento, uma dimensão nova no género. “Penso que não podíamos fazer muito mais do que fizemos em **White Heat**”, afirma Cagney. E, na realidade, quer na definição perversa do herói, quer no excesso da representação de Cagney — e há quem afirme que o excesso de representação, o tão castigado *overacting*, aparece noutras ocasiões nos filmes de Walsh, estimulado pelo próprio cineasta e pelo que nele perdura da memória do cinema mudo, quando, entre outras coisas, foi actor de Griffith. **White Heat** dá o corpo às balas e oferece-se como um estandarte desse estilo.

O primeiro “ataque” de Cody fica como uma imagem de marca da modernidade do *film noir*. As referências freudianas são avassaladoras: inexplicavelmente Cagney tem o revólver na mão e o ataque — que o leva a disparar a arma — só termina nos braços da mãe. Tudo isto está longe de ser uma simples coincidência, como não é por mero acaso que o herói de **White Heat** é um psicopata. O “primitivismo” de Walsh poderá ser invocado, mas quer nesse primeiro ataque — com um primoroso movimento de recuo da câmara, criando distância e pudor — quer no terceiro ataque, e neste por maioria de razão, a *mise-en-scène* de Walsh revela a intencionalidade dos seus processos. Senão veja-se. O terceiro ataque — a mais elaborada sequência do filme — quando Cody recebe a notícia (e como ele a recebe!) da morte da mãe, é não só um monumento à energia e versatilidade de Cagney (fazendo apelo ao seu sentido coreográfico), como é também espantosamente “escrito” por Walsh que antecipa toda a dinâmica do *acting* de Cagney, com os lentos movimentos de câmara, completando-o depois com a escolha dos ângulos que esmagam a personagem na grandeza de cenário — e há um realismo inescapável e brutal no modo como Walsh filma a oficina e o refeitório da cadeia.

Se tentássemos uma comparação remota — e apesar da mão diferente de Walsh e Curtiz — dir-se-ia que um vago parentesco relaciona ainda **Yankee Doodle Dandy** e **White Heat**. No primeiro domina a relação pai-filho, no segundo a obsessiva fixação de Cody pela mãe. Essa semelhança os une, tudo o mais, a começar no filtro perverso que cobre **White Heat**, é de uma desmesura que não cabe nos ternos limites de **Yankee Doodle Dandy**. Ma Jarrett (Margaret Wycherly) é outra das grandes criações de Walsh em **White Heat**, e dela nos fica para sempre na memória, sem mais comentários e dispensando derivas psicanalíticas, a cena em que senta Cody ao colo. “Nice feeling out there talking to Ma.”

E termino sem falar da construção dramática do filme, esquecendo injustamente o jogo interminável de “traições” — o cinema de Walsh é também, pelo menos aqui, um cinema de “reflexão” — sem falar no fabuloso regresso de Cody à casa onde se escondem Verna e Big Ed, sem falar da inversão do papel do “polícia bom” (Edmond O’Brien), sem falar do humor violento que atinge todos os diálogos. Tudo isso é, afinal, secundário se comparado com a branca explosão do final: “Made it Ma. On the top of the world.”

Manuel S. Fonseca