



A figura do herói em três westerns de Sergio Leone¹

Rodrigo CARREIRO²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife PE

Resumo

Pretendemos analisar neste artigo o surgimento e a evolução de um herói com caracterização amoral, violenta e individualista, dentro do escopo de três filmes dirigidos por Sergio Leone em meados da década de 1960. Tencionamos identificar os contextos sócio-culturais que impulsionaram Leone a adotar esse novo perfil de herói, que está ligado diretamente a outro recurso de estilo típico na obra do diretor: uma representação mais realista da violência. Tentaremos mostrar, ainda, como o herói de moralidade ambígua extrapolou os filmes de Leone, ajudando a influenciar toda uma linhagem de filmes de ação contemporâneos.

Palavras-chave

História do cinema; Análise filmica; Gêneros do cinema.

Em 1959, a fim de realizar o western britânico *O Xerife do Queixo Quebrado* (Raoul Walsh, 1959), produtores ingleses construíram uma cidade cenográfica no deserto de Almería, na Espanha, em uma região repleta de escarpas barrentas e vegetação rasteira cuja paisagem a fronteira do México com os Estados Unidos. O set foi abandonado depois das filmagens e passou a ser utilizado por produtores ítalo-espanhóis que, no começo dos anos 1980, produziam filmes baratos para consumo das classes trabalhadoras dos países europeus. A locação tornou-se pedra de toque do surgimento do ciclo de spaghetti westerns, em que foi aproveitada com regularidade.

O spaghetti western permanece o mais conhecido de todos os ciclos de cinema popular erguidos no eixo Itália-Espanha por produtores de Cinecittà. Entre 1962 e 1978, pelo menos 550 westerns foram realizados dentro do ciclo (WEISSER, 1992). Além de alcançarem sucesso popular, muitos desses filmes – notadamente aqueles dirigidos pelo italiano Sergio Leone – exerceram influência narrativa e estilística nos diretores de gerações subseqüentes que, ainda jovens, assistiam a filmes de estética bem mais visceral e violenta do que se fazia naquela época, nos filmes de Hollywood.

¹ Trabalho apresentado no DT de Cinema do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e coordenador do Bacharelado em Cinema da UFPE. Mestre e doutor em Comunicação pela UFPE, email: rcarreiro@gmail.com.



O set de Hojo de Manzanares funcionou como principal locação de *Por um Punhado de Dólares* (Sergio Leone, 1964), estréia do diretor no ciclo. O sucesso alcançado convenceu os produtores locais de que o western reunia condições para gerar um ciclo de cinema popular capaz de sustentar toda a produção de Cinecittà. O segredo era abordar o gênero com irreverência.

Os westerns de Leone tiveram papel importante na consolidação e no desenvolvimento do ciclo de spaghetti westerns. A função de Leone como criador de nova abordagem estilística para o gênero – uma revisão crítica e bem-humorada dos esquemas dominantes de representação do western –, no entanto, é quase sempre circunscrito à influência exercida dentro do próprio universo do cinema B europeu, nos anos 1960 e 1970, quando uma análise cuidadosa aponta para um cenário diferente.

O uso intenso de close-ups extremos, os *flashbacks* constantes e a aparência suja, por exemplo, se tornaram artifícios utilizados não apenas pelos cineastas do spaghetti western, mas por muitos diretores de filmes mais ambiciosos. Hoje, com o recuo proporcionado pelos anos, é possível argumentar que ele influenciou cineastas importantes dos anos 1970, como Martin Scorsese e John Carpenter, e através desses ajudou a estabelecer uma série de táticas e artifícios narrativos que se tornaram comuns no cinema de gênero internacional, a partir dos anos 1980.

No campo narrativo, um dos recursos mais notáveis instituídos pelos filmes de Leone foi o estabelecimento de um novo perfil de herói – amoral, violento e individualista. Ao longo desse artigo, pretendemos analisar o surgimento e a evolução desse recurso narrativo dentro do escopo dos três filmes – o citado *Por um Punhado de Dólares*, *Por uns Dólares a Mais* (Sergio Leone, 1965) e *Três Homens em Conflito* (Sergio Leone, 1966) –, apontando os contextos sócio-culturais que impulsionaram Leone a adotá-lo, ao lado de uma representação mais gráfica e realista da violência. Tentaremos mostrar, ainda, como o novo perfil do herói extrapolou os filmes de Leone, ajudando a influenciar toda uma linhagem de filmes de ação contemporâneos.

O novo herói

O contexto social em Leone trabalhou, no início dos anos 1960, nos permite propor a leitura de que O protagonista de *Por um Punhado de Dólares*, Joe (Clint Eastwood), consiste na adaptação do arquétipo clássico do herói à sociedade hedonista e urbanizada dos anos 1960, onde o conceito de moral está em cheque. Tanto no western



americano quanto nos primeiros longas-metragens do ciclo italiano do gênero, antes que Leone realizasse seu primeiro filme, o protagonista invariavelmente seguia o mesmo código de conduta – recusa ao uso da violência senão em último caso, jamais atirar pelas costas, deixar o rival sacar primeiro, nunca lutar em benefício próprio etc. – que estava firmemente estabelecido entre as convenções mais características do western desde seu surgimento (GOMES DE MATTOS, 2004, p. 15).

Nos trabalhos de Leone, contudo, o herói tem perfil diferente. Ele é, na verdade, um anti-herói. Vive à margem da sociedade e não tem qualquer interesse em se integrar a ela; está sempre à procura de oportunidades para tirar proveito próprio; não hesita em usar a violência para se impor, mesmo que isso signifique recorrer a truques moralmente condenáveis, como atirar em inimigos desarmados ou de uma posição que não lhe permita revidar (algo que não acontecia em westerns americanos).

Nesse sentido, a noção de releitura autoral do gênero – um processo criativo que inclui a desconstrução sistemática dos códigos do gênero e a reconstrução crítica, livre da carga ideológica que esses códigos carregavam, ao mesmo tempo incorporando recursos particulares de estilo – parece fundamental para demarcar o cinema de Leone como importante no processo contínuo de revisão de esquemas narrativos levado a cabo pelos diretores europeus dos anos 1960 (BORDWELL, 2006, p. 119). A transformação dos heróis em anti-heróis é uma característica desse processo, que desembocou numa poética denominada por David Bordwell (2006, p. 83) de continuidade intensificada.

Bordwell observa que essa tendência foi ampliada ao longo das décadas de 1960 e 1970, nos filmes americanos. Em *Na Mira da Morte* (*Targets*, Peter Bogdanovich, 1968), o protagonista é um jovem perturbado que se torna violento e, finalmente, comete um massacre. Os protagonistas de Scorsese são todos anti-heróis: um ex-militar paranóico em *Taxi Driver* (1976), um boxeador ciumento em *Touro Indomável* (1980), e assim por diante – todos dados a rompantes de extrema agressividade, que extravasam com atos de violência encenados de forma bastante realista e gráfica.

Seria coincidência que a emergência desse novo perfil de herói acontecesse justamente durante a década de 1960? É pouco provável. A aparição do novo herói (ou anti-herói), que expressa de diferentes maneiras sua desilusão social, parece ser uma característica que reflete a nova sensibilidade sócio-cultural da Europa e dos EUA. Nesse sentido, seria correto afirmar que o ambiente urbano, competitivo e hedonista das grandes metrópoles exerceu um papel significativo – uma pré-condição – no desenvolvimento dessa característica narrativa.

Para Leone, o herói moralmente ambíguo, individualista e violento tinha origem na influência da tradição literária picaresca existente na Itália, como é o caso da *commedia dell'arte* (LEONE, 2005, p. 203). Naturalmente, ele não se dava conta de que a emergência desse herói cínico estava associada ao zeitgeist dos anos 1960.

Em sua pesquisa, David Bordwell enxerga em diretores modernistas europeus (sobretudo Godard, Fellini e Antonioni) o papel de introdutores do novo herói, em filmes como *Acosado* (Jean-Luc Godard, 1960) ou *A Noite* (Michelangelo Antonioni, 1961). Mas os personagens egoístas e violentos de Leone ajudaram a constituir um alicerce narrativo sobre o qual muitos diretores trabalharam a caracterização de seus personagens – sobretudo os diretores ligados ao cinema de gênero.

Uma maneira adequada de abordar esse ponto é através da tese de Will Wright (1975), que procedeu à análise narrativa dos principais sucessos de público do western, na década de 1960, e identificou a alteração no perfil do herói. Wright chegou à conclusão de que, se no western tradicional a sociedade era constituída por uma comunidade de boa índole, apesar de fraca (um problema que o herói, capaz de unir moralidade às habilidades dos vilões, podia resolver), no novo western a sociedade passou a ser vista como fraca, degradada e essencialmente corrupta.

Esse problema era insolúvel pelo herói. Se a sociedade era corrupta em seu âmago, não havia nada que ele pudesse fazer. Nos enredos dos filmes norte-americanos pesquisados por Wright, a gradual descoberta dessa natureza intrinsecamente corrupta da sociedade provocava no herói um sentimento de repulsa e desilusão. Um sentimento de isolamento e amargura, que o impedia de aceitar a integração a esta sociedade, cujos valores ele não podia e nem desejava compartilhar. Como diz Graeme Turner:

A cumplicidade entre o indivíduo e a sociedade é eliminada, de modo que os heróis dos *faroestes profissionais* [rótulo dado por Wright a esta nova fase do gênero] descobrem que a única solução para seu problema é uma morte heróica e quixotesca em defesa de seus códigos e reputação pessoal. (TURNER, 1997, p. 95).

Wright não observou, contudo, que havia uma diferença crucial entre os anti-heróis cínicos de Leone e os bandidos desiludidos, mas românticos, dos westerns americanos dos anos 1960. Essa diferença era moral. Para os americanos, o código de honra continuava a ser inescapável. Desta forma, quando confrontados com a fraqueza moral da sociedade, os heróis americanos experimentavam uma desilusão tão grande que só podia levar a duas saídas: a morte em um ato de auto-imolação – como nos casos



de *Meu Ódio Será Sua Herança* (1969) e *Butch Cassidy & Sundance Kid* (Butch Cassidy, George Roy Hill, 1969) – ou o isolamento auto-imposto fora da sociedade, caso de *Mais Forte que a Vingança* (Jeremiah Johnson, Sydney Pollack, 1972).

Nos filmes de Leone, o herói lidava com a corrupção e a degradação social de maneira bem diferente. Ele também rejeitava o convívio social, mas não se isolava de maneira amargurada; passava a viver uma vida errante, cínica e individualista, onde o que realmente importava era o dinheiro. Para os heróis de Leone, se a sociedade tem valores morais inferiores ao herói, este último simplesmente a deixa para trás e segue em frente, sozinho. Em outras palavras, dane-se a sociedade.

Joe (Clint Eastwood), protagonista de *Por um Punhado de Dólares*, tem uma caracterização distinta do herói típico dos westerns norte-americanos. Embora compartilhe com eles a perícia no uso de armas de fogo e o distanciamento emocional em relação à comunidade, todo o resto é diferente. Joe é mais violento, mais irônico, mais solitário e, sobretudo, mais amoral. A cena de abertura do filme destaca essa diferença. Joe é mostrado cavalcando em direção a um vilarejo humilde cuja paisagem – prédios baixos e velhos – localiza a ação dramática num território inóspito. Não sabemos quem ele é, mas sabemos que é diferente do herói americano: a montaria e o figurino demarcam distância considerável do western tradicional. Joe cavalga uma mula – a montaria revisa ironicamente um código do western. A roupa é maltrapilha: calças velhas, poncho e chapéu sujos, tudo coberto de poeira.

Ao parar para beber água, Joe presencia uma cena que sinaliza a ausência de autoridade legal na comunidade. Uma criança se esgueira para dentro de uma casa, de onde é expulsa a chutes e tiros por dois homens que espancam o pai do garoto, morador do casebre em frente. Joe observa tudo com expressão impassível. O agressor vai embora. A criança e o homem espancado entram em seu casebre e trancam a porta. Joe apenas dá de ombros. Não é problema dele.

A atitude de Joe demarca uma distância considerável entre ele e os protagonistas dos westerns americanos, onde a moralidade que se concretizava no código de honra compartilhado por bandidos e heróis praticamente exigiria que o herói reagisse àquela barbaridade. Se assim o fizesse, o herói estaria chegando a uma comunidade cujos habitantes são essencialmente bons, mas fracos. Graças à sua coragem e habilidade, ele seria capaz de eliminar as ameaças. Mas Joe não faz nada disso.

A seqüência de abertura do filme seguinte de Leone, *Por uns Dólares a Mais* oferece um exemplo simples, e ao mesmo tempo bastante rico, do perfil do herói de



Leone e da vontade do diretor em revisar criticamente os esquemas do western, quase sempre através da ironia e do distanciamento crítico. O mais interessante é que nenhum dos protagonistas aparece em quadro. A tomada mostra, a grande distância e de ângulo alto, um cavaleiro cruzando uma planície deserta. Esta imagem espelha a típica cena de abertura dos faroestes americanos, que quase sempre começam com um plano de conjunto mostrando o herói e o ambiente onde a ação dramática ocorre.

No entanto, apenas alguns segundos são necessários para que seja possível perceber algo diferente. No filme italiano não há a tradicional música sinfônica. No lugar da música, pode-se ouvir, através do canal central do sistema sonoro, uma série de ruídos: um assobio, um rifle sendo engatilhado, um cigarro aceso e depois tragado.

Esses ruídos sinalizam ao espectador que a câmera não representa uma visão objetiva da ação dramática, mas sim um ângulo subjetivo. O uso de sons fora do quadro indica que compartilhamos o ângulo de visão de alguém que pertence à diegese, alguém cujo olhar é o olhar da câmera. Quem seria ele? A continuidade da longa tomada esclarece o mistério. Ouve-se um tiro de espingarda cujo eco percorre toda a planície. O cavaleiro que galopa à distância cai do cavalo. Está morto.

Leone opera a inversão narrativa da tomada panorâmica de abertura como momento de apresentação do herói e do cenário. Ao evocar a tradição da tomada panorâmica de ângulo alto – um dos planos preferidos de John Ford, repetido em *Rastros de Ódio* (1956) e *Legião Invencível* (*She Wore a Yellow Ribbon*, John Ford, 1949) –, *Por uns Dólares a Mais* incentiva o espectador a pensar que o cavaleiro à distância seria o protagonista do filme, como ocorre em muitos westerns americanos.

Em seguida, Leone deliberadamente subverte essa expectativa ao fazer com que o cavaleiro seja atingido por um tiro e morra. Se morre, ele não é o herói. E se o herói está sempre presente nessa tomada de abertura (uma convenção óbvia do gênero), então ele é na verdade o homem fora do quadro: um caçador de recompensas. Um homem que se esconde para abater outro, cuja chance de defesa é nula, quase como se estivesse numa caçada de animais – alguém cuja moralidade é, no mínimo, duvidosa. Não importa se a vítima do disparo era um criminoso; importa que ele não teve chance de se defender. O código de honra do western americano é mais uma vez deixado de lado.

O homem fora do quadro é o coronel Douglas Mortimer (Lee Van Cleef), um ex-oficial do Exército Confederado (derrotado na guerra civil) que virou caçador de recompensas. Mortimer vive e trabalha sozinho. Não demonstra desejo de integrar-se à sociedade – daí o caráter taciturno, sem fazer qualquer esforço para estabelecer laços de



afeto com qualquer outro personagem do filme. Sua rotina consiste em viajar de cidade em cidade, à procura de bandidos a capturar.

A postura passa a noção de calma mesmo nas situações de tensão, o que denota experiência; trata-se de alguém que vive essa rotina violenta há muito tempo, e já se acostumou com ela. Para se proteger dos perigos que a rotina lhe impõe, Mortimer se mostra paciente e meticuloso com tudo o que diz respeito à proteção pessoal – as roupas limpas e o zelo que demonstra ao descolar o cartaz da parede e dobrá-lo com cuidado, por exemplo, são sinais visuais desse pragmatismo.

Essa personalidade pragmática é manifestada de forma mais ostensiva em cenas subseqüentes, que enfatizam o domínio tecnológico do personagem. Ele possui lunetas para observar os inimigos, e mantém limpo um arsenal de rifles desmontáveis. Quando precisa abrir um cofre, recorre à tecnologia – usa um ácido que corrói as trancas internas, abrindo o cofre sem danificar o dinheiro.

Esse aspecto do domínio da tecnologia não apenas demarca uma distância considerável dos heróis dos filmes americanos (os quais, em geral, desgostam da necessidade de usar armas de fogo, embora sejam excepcionais no manejo delas), mas também explicita a aproximação do herói do spaghetti western ao contexto social dos anos 1960, quando a sociedade estava mais exposta a imagens de violência por conta da televisão e de outras mídias de massa (era a época da Guerra Fria, dos confrontos no Leste europeu, dos conflitos bélicos na Coreia e no Vietnã), e cuja urbanização acelerada não apenas enfatizava a importância da tecnologia, mas disparava uma onda de hedonismo e competitividade social que isolava cada vez mais os indivíduos.

Mortimer também personifica outro aspecto-chave da obra de Leone, que é o diálogo por vezes paradoxal e contraditório entre passado e futuro, entre tradição e modernidade. Se por um lado o ex-oficial confederado incorpora os traços amorais do novo herói, por outro mantém um pé no passado; quando a trama principal é revelada, consistindo na perseguição a um assaltante chamado El Indio (Gian Maria Volonté), descobrimos aos poucos que ele tem uma motivação pessoal para querer capturar o bandido: vingança por uma questão familiar, já que El Indio havia sido responsável direto pelo suicídio de sua irmã.

Segundo Will Wright (1975), a temática da vingança proliferou no western a partir do início dos anos 1950 e se tornou bastante comum na década seguinte, aparecendo em filmes como *Winchester 73* (Anthony Mann, 1950), *Um Certo Capitão Lockhart* (Anthony Mann, 1955) e *A Face Oculta* (Marlon Brando, 1960), todos



protagonizados por homens torturados por traumas do passado e em busca de vingança.

Edward Buscombe detalha esta mudança no perfil do herói da seguinte maneira:

No enredo clássico o herói, que está de início fora da sociedade, é forçado a entrar nela porque a sociedade é desafiada e não consegue se defender sem a ajuda de um homem forte. No enredo de vingança, o herói é forçado a sair da sociedade para perseguir sua vingança. Os vilões continuam a ser anti-sociais, mas representam uma ameaça mais para o herói em si do que para a sociedade como um todo, que agora permanece mais bem estabelecida. Ao perseguir sua vingança, o herói entra em conflito com os valores sociais. (...) O enredo de vingança, portanto, aponta para uma incompatibilidade crescente entre o herói e a sociedade. (BUSCOMBE, 1988, p. 211).

A última frase deixa evidente a distância existente entre o herói do western americano e o anti-herói do spaghetti western. O primeiro é obrigado a deixar para trás a sociedade, de modo a perseguir a vingança sem sofrer uma condenação de ordem moral; ele está livre para retornar ao convívio social quando conquistar essa vingança, ou se desistir dela. Isso acontece, por exemplo, no ciclo de sete filmes de Budd Boetticher protagonizados por Randolph Scott, como *Sete Homens Sem Destino* (Budd Boetticher, 1956), e na série de cinco títulos de Anthony Mann estrelando James Stewart, entre os quais *Região do Ódio* (Anthony Mann, 1954). Neles, a “incompatibilidade crescente entre o herói e a sociedade”, como aponta Buscombe, é apenas temporária.

Nada disso ocorre no mundo de Leone, onde o senso de civilização – a sociedade para onde o herói pode voltar após o acerto de contas com os traumas do passado – está ausente. Sem dúvida, os heróis de Boetticher e Mann influenciaram o trabalho de Leone; no entanto, trabalhando longe dos limites impostos por Hollywood e influenciado (conscientemente ou não) pela contracultura irreverente da Europa, Leone pôde levar essa incompatibilidade entre herói e sociedade a um patamar mais intenso. A dissociação entre herói e sociedade é definitiva. Não permite um retorno, porque não há para onde retornar.

O western americano compartilhava da mesma representação social, em que a sociedade era vista como corrupta e hedonista, minimizando dessa forma os laços sociais e afetivos entre os indivíduos. Mas a cultura norte-americana tratava de enfatizar o herói como um guardião nostálgico de uma sociedade antiga, cujos valores morais eram mais puros e positivos. Vendo o mundo se tornar mais cínico, esses homens freqüentemente buscavam uma morte honrosa ou passavam a viver isolados.

Leone partiu da mesma percepção – a urbanização que isolava cada vez mais os indivíduos – e propôs uma leitura diferente, em que o herói observava a corrupção com cinismo, dava as costas para a sociedade e passava a levar uma vida errante e amoral. Para sobreviver num ambiente hostil, ele tinha que se acostumar com a violência. Tinha que dominá-la. Daí, por exemplo, o cuidado extremo que os heróis têm com suas armas (longas cenas em que eles limpam seus revólveres estão presentes em todos os três filmes): por terem a violência como ganha-pão, esses homens sabem que não podem correr o risco de que as armas falhem no momento em que precisarem delas.

Essas características estão sintetizadas no coronel Mortimer. Seu individualismo taciturno empresta traços do caráter estóico dos heróis de Boetticher, e é possível vislumbrar a influência dos heróis traumatizados do western psicológico dos anos 1950; mas Leone revisava esse traço narrativo ao misturar essas características com ironia, cinismo, humor negro e uma irreverência quase juvenil, cuja origem está na contracultura européia da época.

Como dito antes, não se pode negar a influência do zeitgeist na criação do perfil do herói de Leone. Nesse sentido, a atmosfera crítica e revolucionária dos anos 1960 aparece como uma pré-condição importante do desenvolvimento de escolhas narrativas e estilísticas do cinema de Leone. Talvez tenha sido por isso que os filmes de Leone – e os spaghetti westerns em geral – fizeram sucesso de público. A audiência estava vendo algo que não era apenas plasticamente bonito, mas que tinha ressonância na experiência sócio-cultural da vida urbana daquela década.

Em *Por uns Dólares a Mais*, Mortimer divide a cena com um segundo herói: Monco (Clint Eastwood). Este último é o mesmo personagem que liderava a ação dramática do filme anterior, apesar do nome diferente. Sergio Leone deixa isto evidente ao repetir o figurino (poncho marrom, chapéu e jeans empoeirados) e os maneirismos do personagem (o hábito de andar com pontas de cigarro nos bolsos ou no canto da boca, que acende sempre antes de pronunciar alguma frase irônica; os gestos largos e o andar preguiçoso, contrastando com a velocidade e a precisão necessárias nos momentos em que a violência irrompe; o caráter taciturno, de poucas palavras; e o humor negro).

Tanto Mortimer quanto Monco são profissionais da violência. Ambos vivem à margem da sociedade, transitando de uma cidade para a próxima sem se fixar. Ganham a vida caçando bandidos, e seguem trajetórias paralelas; se cruzam na estrada e se reconhecem como iguais, nascendo daí respeito mútuo e clima de competitividade, que



funcionam como uma espécie de versão irônica – uma releitura irreverente – do código de honra segundo o qual se comportavam os caubóis nos filmes americanos.

No terceiro título da trilogia, *Três Homens em Conflito*, Leone acrescentou ao perfil do herói algumas outras características, avançando na direção da ironia, do grotesco, do carnavalesco – todas, não por coincidência, experiências estéticas que contêm uma agenda política, uma crítica social inerente, expressa através de uma forma irreverente e bem-humorada.

Neste filme, o protagonismo é dividido entre três anti-heróis. Os dois primeiros, caçadores de recompensa que ganham a vida matando, são interpretado pelos mesmos Clint Eastwood e Lee Van Cleef do filme anterior. O terceiro protagonista é um pouco diferente. Tuco (Eli Wallach) também é ladrão e assassino, mas não fecha a boca nunca, mente o tempo todo, procura levar vantagem em tudo. Está sempre suado, sujo e maltrapilho. Ao contrário dos dois caçadores de recompensas (frios, profissionais e eficientes), vive nervoso e agitado. Ele anda com um revólver amarrado num cordão que pendura no pescoço, ao lado de crucifixos e amuletos. E tem um tique nervoso: se benze de um jeito engraçado, fazendo o sinal da cruz invertido, em mais um signo visual que expressa a religiosidade cristão típica dos italianos.

Christopher Frayling (2005, p. 221) observa, com razão, que Tuco deriva de um arquétipo que pertence à tradição da *commedia dell'arte* e da literatura popular dos países mediterrâneos, e não ao western. Ele é um pícaro, um vagabundo astucioso, como Sancho Pança em *Dom Quixote de La Mancha*. Graças a esse personagem, que reapareceria em trabalhos subseqüentes (com outros nomes, e interpretados por diferentes atores, mas mantendo a mesma caracterização), Umberto Eco comparou os filmes de Leone aos romances da Renascença, que resgatariam tradições medievais européias com um senso de “nostalgia pagã” (ECO apud FRAYLING, 2005, p. 221).

Tuco trouxe ao primeiro plano narrativo ainda outro elemento da cultura italiana, presente desde *Por um Punhado de Dólares* (mais uma vez de forma tímida), e que marcaria forte presença nos filmes subseqüentes do diretor: o apego que certos personagens demonstram pelo núcleo familiar próximo (pai, mãe, filhos e irmãos), cultivado junto a um desapego flagrante pelas regras sociais. Se o apego à família existe claramente no sistema de códigos do western norte-americano, o desapego às regras sociais não um padrão recorrente no gênero, mas sim na cultura ibérico-mediterrânea.

Essa operação de inserção de um traço cultural estrangeiro dentro do esquema narrativo do western foi problemática, especialmente por causa do perfil do herói de

Leone. Em termos práticos, conciliar um protagonista tão amoral e solitário com essa cultura de apego à família não parece ter sido tarefa simples. Mas Leone encontrou na própria estrutura social italiana uma característica que o ajudou a driblar essa contradição: um traço cultural que o Edward C. Banfield (1958) de *familismo amoral*.

A pesquisa de Banfield procurou identificar, na década de 1950, aspectos da cultura da região ao sul da Itália que pudessem explicar o relativo atraso econômico em que esta se encontrava em relação ao restante do país, após a Segunda Guerra Mundial. O aspecto central da questão, para Banfield, estava relacionado à união de dois pulsos sociais aparentemente incompatíveis: um sentimento de forte apego ao núcleo familiar básico (pais, filhos e irmãos) e outro sentimento, igualmente forte, de desapego a qualquer outra forma de organização social. Essa união formaria o que o sociólogo denominou de familismo amoral: um modelo de comportamento social oriundo da combinação de uma série de fatores estruturais e culturais, incluindo a religiosidade católica, a estrutura familiar fragmentada em núcleos menores a cada geração (desde o século XIX) e – talvez o fator mais importante – a crescente urbanização das sociedades. Banfield associava essa urbanização a um sentimento cada vez maior de isolamento. O conjunto de tudo isso é assim descrito pelo sociólogo:

[O familismo amoral é] a inabilidade de determinados cidadãos agirem de com a intenção de realizar o bem comum ou, mais precisamente, de realizar qualquer objetivo capaz de transcender o interesse material imediato do núcleo familiar mais próximo. (BANFIELD, 1958, p. 9-10).

Banfield atribui a origem do familismo amoral a uma conjunção de fatores. O catolicismo presente na Itália, a organização da família em pequenos núcleos que vão se desprendendo aos poucos da estrutura familiar mais ampla (consequência direta da guerra), o culto aos valores familiares dos ibéricos, etc. Os comportamentos gerados a partir deste traço cultural estariam resumidos em uma série de axiomas que Banfield enumera como características de um familista amoral: profundo desprezo às instituições sociais e à comunidade como um todo; individualismo exacerbado; desinteresse em lutar pelo bem comum (a não ser para tirar vantagem própria para si ou para a família); crença de que só funcionários estatais têm obrigação de defender a coisa pública; noção forte de que todos os políticos são corruptos e não farão nada além do estritamente necessário para se manter nos cargos; idéia de que a lei sempre será desrespeitada se



não houver razão para temer uma punição; e, mais importante de tudo, a firme certeza de que todos os indivíduos fora de seu núcleo familiar agem exatamente como ele.

Por definição, um familista amoral se comporta seguindo os padrões clássicos de certo e errado, mas somente dentro de seu núcleo familiar mais próximo, pois considera que apenas estas pessoas são dignas de confiança dentro de uma sociedade cada vez mais corrupta. Uma vez inserido dentro de círculos sociais mais amplos, o familista amoral deixa de lado as noções de certo e errado, passando a se comportar da maneira mais conveniente para si e para os mais próximos. Como se pode perceber, este é um comportamento ajustado à sensibilidade mais individualista e hedonista dos anos 1960.

Os primeiros heróis de Leone, já vimos, são homens solitários. Quando não pertencem a nenhum núcleo familiar, essas pessoas se tornam individualistas amorais. É o caso de Joe/Monco/Blondie. Esse personagem, portanto, pode ser visto como um amálgama de partes do herói americano (retendo dele o caráter solitário e desprezando a noção de que ele está pronto para defender os valores morais da sociedade, mesmo que esta não lhe admita como integrante) com o comportamento familista amoral da cultura italiana. De fato, quando Joe liberta Marisol e sua família em *Por um Punhado de Dólares*, justifica o ato afirmando ter conhecido alguém como ela antes. Ele está expondo uma motivação oculta: já teve uma família – mãe, esposa ou namorada – que foi destruída, tendo por isso se tornado uma espécie de espectro vagando pelo deserto; um familista amoral sem uma família. Uma espécie de individualista amoral.

Christopher Frayling (1981, p. 60) confirma esse raciocínio quando garante que todos os personagens da obra de Leone se afastam da caracterização tradicional dos arquétipos narrativos do western americano, acrescentando que Tuco (*Três Homens em Conflito*) é o mais radical deles.

Frayling nota que Tuco é um pícaro, e o associa à influência da ópera e da *commedia dell'arte*. De fato, podemos acrescentar que ele incorpora perfeitamente o princípio do familismo amoral, e dialoga intertextualmente com personagens do western americano através da noção de ironia, em que uma dimensão não-dita de significado vem se juntar ao texto dito para criticá-lo.

Conclusão

O sucesso do primeiro western de Leone, *Por um Punhado de Dólares*, estabeleceu a nova caracterização do herói (ou anti-herói) como uma das marcas



narrativas mais reconhecíveis do ciclo popular de faroestes estabelecido no eixo Itália-Espanha. Muitos outros diretores do período replicaram e intensificaram essa caracterização violenta, amoral e individualista, somada a cinismo e/ou sadismo, aos protagonistas dos filmes que realizaram. O próprio Leone a expandiu gradativamente.

O perfil desse novo herói trouxe a reboque a representação mais gráfica e realista da violência. Nos filmes de Leone, muitos personagens – mesmo o herói – eram baleados, espancados, socados, torturados. Vários spaghetti westerns terminam com os heróis assassinados, como é o caso de *O Vingador Silencioso* (Sergio Corbucci, 1968). E tudo isso é mostrado na tela, muitas vezes com a câmera colocada bem próxima da ação, mostrando o resultado da violência em close-ups e planos-detalhes.

A questão da violência nos filmes inscritos no gênero western sempre foi de importância fundamental. Edward Buscombe (1988) afirma que a violência não tem significado meramente formal, mas concretiza visualmente um elemento que o folclore histórico norte-americano associa à experiência da vida na fronteira:

A violência é central para o western (...). Quando nos é dito que certo filme é um western, esperamos que ele seja visualmente ambientado de forma a inscrevê-lo num recorte específico de espaço e tempo; qualquer que seja o enredo, a violência da natureza e dos homens terá que ser parte essencial da paisagem; e provavelmente seu clímax emocional e moral acontecerá durante um ato singular de violência. (BUSCOMBE, 1988, p. 232).

Nos anos 1960, representar a violência de maneira realista era literalmente proibido em Hollywood pelo Código Hays³. Diretores não podiam mostrar um corpo sendo perfurado por bala, ou sangue jorrando de um ferimento, pois os estúdios vetavam esse procedimento, em comum acordo. O sucesso de bilheteria de *Por um Punhado de Dólares* nos Estados Unidos, aliado à irreverência típica da contracultura da épica, incentivou jovens diretores americanos a seguir o mesmo caminho e desafiar o sistema de autocensura. No ano seguinte, em 1968, o Código Hays foi oficialmente abolido. A emergência da nova geração e a queda da autocensura abriu caminho para a introdução dos anti-heróis amorais e individualistas no cinema de gênero americano.

Se é verdade que os gângsteres hedonistas de *Bonnie & Clyde – Uma Rajada de Balas* (Arthur Penn, 1967) receberam influência direta de filmes como *Acosado* e *Atire*

³ Documento assinado por todos os grandes estúdios de Hollywood, e por eles obedecido, de 1930 a 1968; o Código Hays continha uma série de restrições relacionadas à exibição de cenas contendo elementos relacionados a sexo e violência em filmes (BORDWELL; THOMPSON, 2009, p. 198).

no *Pianista* (François Truffaut, 1961), não é menos verdade que o tratamento irônico, visualmente explosivo e iconoclasta dado por Leone ao herói icônico do western americano reverberou com igual intensidade nos filmes de Hollywood.

Da *Trilogia dos Dólares* derivaram, por exemplo, os violentos assaltantes de banco que protagonizam *Meu Ódio Será Sua Herança* (The Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1969); e o herói psicótico de *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976). A partir das realizações da geração New Hollywood, nos anos 1970, o herói individualista e violento se popularizou entre os cineastas americanos. Essa popularidade do herói individualista atingiu o ápice a partir da década de 1980:

Os heróis de ação dos *blockbusters* pós-1960, de Eastwood a Bronson a Stallone a Schwarzenegger a Willis a Van Damme e além têm, todos eles, pertencido a uma espécie de clube de culto ao herói, em um momento ou outro. (...) A mistura de ironia e sadismo desses personagens ganhou vida no herói de Leone. (FRAYLING, 2005, p. 196).

Os heróis dos filmes de gênero americanos dos anos 1980, como observa Christopher Frayling, levam a caracterização estabelecida por Leone um passo além. Vamos tomar dois heróis da década como exemplo: os ex-militares John Matrix (Arnold Schwarzenegger), de *Comando para Matar* (Mark L. Lester, 1985), e John Rambo (Sylvester Stallone), de *Rambo – Programado para Matar* (Ted Kotcheff, 1982).

Como o coronel Mortimer de *Por uns Dólares a Mais*, os dois são ex-combatentes traumatizados que vivem isolados e sem interesse em retomar laços sociais mais profundos. Ambos vivem à margem da sociedade, e são chamados à ação por objetivos puramente pessoais. Matrix luta para resgatar a filha, seqüestrada por um ditador exilado (no resgate, ele extermina um exército de mercenários lutando sozinho, em cenas recheadas de seqüências de violência gráfica). Rambo é perseguido por um policial truculento e recorre a táticas violentas de guerrilha para se manter vivo.

Outro exemplo é John McLane (Bruce Willis), personagem que apareceu pela primeira vez em *Duro de Matar* (John McTiernan, 1988) e incorpora o protótipo do anti-herói de Leone. Sozinho, ele enfrenta e vence uma quadrilha de terroristas internacionais. Não o faz para livrar a sociedade de bandidos ou para impedir a morte de pessoas inocentes. Ele executa a tarefa – de modo ultraviolento – para salvar a ex-mulher de um seqüestro. A contribuição dos filmes de Sergio Leone nessa trajetória do herói nas telas de cinema foi importante.



Referências bibliográficas

BANFIELD, Edward C. **The Moral Basis of a Backward Society**. Nova York: Free Press, 1958.

BORDWELL, David. **The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies**. Los Angeles: University of California Press, 2006.

_____; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. New York: McGraw-Hill, 2008.

BUSCOMBE, Edward. **The BFI Companion to the Western**. London: Da Capo Press, 1988.

FRAYLING, Christopher. **Once Upon a Time in Italy: The Westerns of Sergio Leone**. New York: Harry Abrams Incorporated, 2005.

_____. **Something to Do with Death**. London: Faber and Faber, 2000.

_____. **Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone**. London: I.B. Tauris, 1998.

GOMES DE MATTOS, A. C. **Publique-se a Lenda: A História do Western**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social**. São Paulo: Summus Editora, 1997.

WEISSER, Thomas. **Spaghetti Westerns: The Good, the Bad and the Violent**. Jefferson (NC): McFarland & Company, 1992.

WRIGHT, Will. **Sixguns & Society: A Structural Study of the Western**. Berkeley: University of California Press, 1975.