

**O papel de Sergio Leone do perfil contemporâneo
do herói em filmes de gênero¹**

Rodrigo CARREIRO²

Resumo

O objetivo deste artigo é analisar o surgimento e a evolução de um perfil de herói com caracterização amoral, violenta e individualista, dentro do escopo de três filmes dirigidos por Sergio Leone em meados da década de 1960. A análise pretende trazer à tona os contextos sócio-culturais que impulsionaram Leone a rejeitar o arquétipo do herói clássico altruísta e adotar esse novo perfil. Ele parece estar conectado, por sua vez, a outro recurso de estilo típico na obra do diretor: a representação mais realista da violência. O artigo mostra, também, como esse 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 fílmica. Gênero fílmico.

Abstract

The aim of this essay is to analyze the emergence and evolution of a hero with amoral, violent and individualistic characterization, within the scope of three films directed by Sergio Leone in the mid-1960s. I intend to identify the socio-cultural contexts that drove Leone to discard the altruistic archetype of the classic western hero and adopt this new profile of hero, which is connected directly to another recurrent feature of the director's style: a more realistic depiction of violence. I also try to show how this hero archetype of ambiguous morality extrapolated the films made by Leone, helping to influence an entire line of contemporary action films.

Keywords: Film history. Film analysis. Film genre.

¹ Trabalho apresentado no XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom), no Recife (PE), em setembro de 2011.

² Professor do Programa de Pós-Graduação (PPGCOM) e Coordenador do Bacharelado em Cinema e Audiovisual da UFPE. Doutor e mestre em Comunicação pela UFPE. Email: rcarreiro@gmail.com.



Introdução

O spaghetti western foi o mais conhecido dos ciclos de cinema popular erguidos no eixo Itália-Espanha por produtores estabelecidos em Roma, nos estúdios Cinecittà. Entre 1962 e 1978, pelo menos 550 westerns foram realizados dentro do ciclo (WEISSER, 1992). Muitos desses filmes exerceram influência narrativa e estilística nos diretores de gerações subseqüentes que, ainda jovens, assistiam a filmes de estética mais visceral e violenta do que se fazia naquela época em Hollywood.

O principal diretor a emergir do ciclo de spaghetti westerns foi o italiano Sergio Leone. *Por um Punhado de Dólares* (Sergio Leone, 1964), estréia do diretor no ciclo, tornou-se recordista de bilheteria na Itália, e o sucesso alcançado convenceu os produtores de que a demanda local por westerns – a produção do gênero em Hollywood declinava fortemente (BUSCOMBE, 1988, p. 427) – 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 e humor negro, ironizando as convenções do western norte-americano.

Os westerns de Leone não tiveram papel importante apenas na consolidação do ciclo de spaghetti westerns. 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 diretores de filmes artisticamente mais ambiciosos. Hoje, com o recuo proporcionado pelos anos, é possível argumentar que Leone influenciou cineastas importantes dos anos 1970, como Martin Scorsese e Francis Ford Coppola, e através deles ajudou a estabelecer uma série de táticas e artifícios narrativos que se tornaram comuns no cinema de gênero contemporâneo.

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* (1965) e *Três Homens em Conflito* (1966) –, apontando os contextos sócio-culturais que impulsionaram Leone a adotá-lo, ao lado de uma representação mais 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. Os protagonistas de Scorsese, por exemplo, 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 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 *faroeses 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* (George Roy Hill, 1969) – ou o isolamento auto-imposto fora da sociedade, caso de *Mais Forte que a Vingança* (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.

Análise dos filmes

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 irônico e amoral. A cena de abertura destaca essa diferença. Ele é mostrado cavalgando em direção a um vilarejo humilde. 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 vê uma criança ser expulsa de dentro de uma casa a chutes e tiros, por dois homens que espancam o pai do garoto. Ele observa tudo com expressão impassível, dá de ombros e vai embora. 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 ação.

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. 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 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 –, *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. Alguém que viola deliberadamente o código de honra seguido por todos os personagens de westerns americanos, heróis ou vilões: mata outro homem sem lhe dar chance de defesa.

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. 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. 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 – o zelo que demonstra ao descolar da parede o cartaz que oferece recompensa por um criminoso, e dobrá-lo com cuidado, 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 sempre 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.

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 Índio (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 do que para a sociedade, cuja segurança está 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).³

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, e na série de cinco títulos de Anthony Mann estrelando James Stewart. 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

³ Do original em inglês: “In the classical plot the hero, who begins outside society, is drawn into it because society is threaten and cannot defend itself without the aid of a strong man. In the revenge plot, the hero is forced to leave society in order to pursue his revenge. The villains are still anti-social, but more of a threat to the hero than to society at large, which is now more securely established. In pursuing his revenge, he is in a conflict with the values of society (...). The revenge plot therefore points to an increasing incompatibility between the hero and society” (BUSCOMBE, 1988, p. 211). Tradução livre.

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 é o mesmo personagem que liderava a ação dramática do filme anterior. 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; 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; 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.

Familismo amoral

No terceiro título da trilogia, *Três Homens em Conflito*, Leone acrescentou ao perfil do herói outras características, avançando na direção da ironia. Neste filme, o protagonismo é dividido entre três anti-heróis. Os dois primeiros, caçadores de recompensa, são interpretados pelos mesmos Clint Eastwood e Lee Van Cleef do filme anterior. O terceiro protagonista é Tuco (Eli Wallach), também ladrão e assassino, mas que não fecha a boca nunca e procura levar vantagem em tudo. Está sempre suado, sujo e maltrapilho. Ao contrário dos dois colegas (frios, profissionais e eficientes), vive nervoso e agitado. Ele usa montes de crucifixos e amuletos.

Christopher Frayling (2005, p. 221) observa 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 vagabundo astucioso. Graças a esse personagem, que reaparece em trabalhos subsequentes (interpretados por diferentes atores), Umberto Eco comparou os filmes de Leone aos romances picarescos da Renascença (ECO apud FRAYLING, 2005, p. 221).

Tuco trouxe ao primeiro plano narrativo ainda outro elemento da cultura italiana: o apego que certos personagens demonstram pelo núcleo familiar próximo (pai, mãe, filhos e irmãos), cultivado junto a um desapego flagrante pelas regras sociais.

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 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 atraso econômico do lugar, em relação ao restante do país. Para Banfield, moradores da região uniam dois pulsos sociais aparentemente incompatíveis: 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 a crescente urbanização das sociedades, que provocaria maior sensação de isolamento:

[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)⁴.

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); crença de que só funcionários estatais têm obrigação de defender a

⁴ Do original em inglês: “[the amoral familism is] the inability of the villagers to act together for their common good or, indeed, for any end transcending the immediate, material interest of the nuclear family” (BANFIELD, 1958, p. 9-10). Tradução livre.



coisa pública; idéia de que a lei sempre será desrespeitada se não houver razão para temer uma punição; e certeza de que todos os indivíduos 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. 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 (o caráter solitário) 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 já teve uma família destruída. É um familista amoral sem família.

Christopher Frayling (1981, p. 60) nota que pícaros como Tuco aparecem no trabalho de Leone por 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 italianos. Muitos outros diretores do período replicaram essa caracterização violenta, amoral e individualista, aos protagonistas dos filmes que realizaram.

O perfil desse novo herói trouxe a reboque a representação realista da violência. Nos filmes de Leone, muitos personagens – mesmo o herói – são baleados, espancados e torturados. E tudo isso é mostrado na tela em profusão de close-ups. A questão da violência no western sempre foi importante. Edward Buscombe (1988) afirma que a



violência não tem significado apenas formal, mas concretiza visualmente um elemento que o folclore histórico norte-americano associa à experiência da vida na fronteira:

Quando nos é dito que certo filme é um western, (...) qualquer que seja o enredo, a violência da natureza e dos homens é parte essencial da paisagem; e provavelmente o clímax emocional e moral acontecerá durante um ato singular de violência. (BUSCOMBE, 1988, p. 232).⁵

Nos anos 1960, representar a violência de maneira realista era proibido em Hollywood pelo Código Hays⁶. 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 desafiar o sistema de autocensura. No ano seguinte ao lançamento do filme de Leone nos EUA, o Código Hays foi extinto. 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 de filmes como *Acosado* e *Atire no Pianista* (François Truffaut, 1961), não é menos verdade que o tratamento irônico e iconoclasta dado por Leone ao protagonista do western reverberou com igual intensidade em Hollywood, dos anos 1970 em diante, quando o herói debochado, violento e solitário se tornou uma instituição incontornável do cinema de gênero:

Os heróis de ação dos *blockbusters* pós-1960, de Eastwood a Bronson a Stallone a Schwarzenegger a Willis a Van Damme e além, têm 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)⁷.

⁵ Do original em inglês: “When we are told that a certain film is a western, (...) whatever its plot line, the violence of nature and of men will be an essential part of its landscape; and that it will probably reach its moral and emotional climax in a singular act of violence” (BUSCOMBE, 1988, p. 232). Tradução livre.

⁶ 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).

⁷ Do original em inglês: “Post-1960’s blockbuster action heroes from Eastwood to Bronson to Stallone to Schwarzenegger to Willis to Van Damme and beyond have all belonged to this modern ‘cult hero’ club, at one time or another. (...) Their mixture of irony and sadism started life with Leone’s hero.” (FRAYLING, 2005, p. 196). Tradução livre.



Embora tenham (em alguns casos) perdido o cinismo ou o humor negro – característica mais afeita ao temperamento latino e irreverente dos italianos –, os heróis dos filmes de gênero norte-americanos dos anos 1980 partem da caracterização estabelecida por Leone e a levam um passo além. É o caso dos protagonistas 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), ambos ex-militares solitários e errantes que não têm interesse algum em se reintegrar à sociedade.

Outro exemplo é John McLane (Bruce Willis), personagem que apareceu pela primeira vez em *Duro de Matar* (John McTiernan, 1988). Sozinho, ele enfrenta uma quadrilha de terroristas internacionais. Não o faz por razões altruístas. Tem um objetivo menos nobre e individualista: salvar a ex-mulher de um seqüestro. Até mesmo 007, o refinado agente secreto inglês James Bond, com sua licença para matar, ganhou traços afetivos mais humanos e motivações individualistas nos filmes mais recentes da série, como *Cassino Royale* (Martin Campbell, 2006). E todos eles agem de modo ultraviolento. A contribuição dos filmes de Sergio Leone nessa trajetória do herói nas telas de cinema foi importante.

Referências

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.