

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

DELSON DE MATOS GOMES

**O SILÊNCIO NOS WESTERNS DOS DIRETORES
SERGIO LEONE E CLINT EASTWOOD**

**SÃO PAULO
2016**

DELSON DE MATOS GOMES

**O SILÊNCIO NOS WESTERNS DOS DIRETORES
SERGIO LEONE E CLINT EASTWOOD**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Antônio Vadico.

**SÃO PAULO
2016**

DELSON DE MATOS GOMES

**O SILÊNCIO NOS WESTERNS DOS DIRETORES
SERGIO LEONE E CLINT EASTWOOD**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Antônio Vadico.

Aprovado em

Prof. Dr. Luiz Antônio Vadico

Prof.^a Dra. Laura Loguercio Cánepa

Prof. Dr. Rodrigo Carreiro

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelas possibilidades da vida e do ingresso no mestrado e pelos amigos que fiz no curso.

Ao orientador e amigo, o Prof. Dr. Luiz Antônio Vadico pela paciência, calma, profissionalismo e gentileza a partir do momento que me recebeu como seu orientando.

A Alessandra Marota pelas ajudas, explicações e simpatia constante.

Ao Prof. Dr. Rodrigo Carreiro pelas observações, receptividade e conhecimento o qual compartilhou com toda atenção e paciência.

A Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa pela dedicação e observações realizadas sobre este trabalho.

Aos professores Maria Ignês Calor Magno, Vicente Gosciola, Rogério Ferraraz e Gelson Santana pelas aulas e observações realizadas durante o curso.

Ao Prof. Dr. Renato Luiz Pucci Jr. pelas observações realizadas durante o exame de qualificação.

A Universidade Anhembi-Morumbi pela concessão da bolsa de estudos.

RESUMO

Quando comparados, os *Westerns* dos diretores Sergio Leone e Clint Eastwood possuem similaridades e diferenças em suas construções (montagens) nas quais Leone influencia o diretor americano na utilização do silêncio cinematográfico para a produção de diferentes atmosferas e sensações. O silêncio no cinema possui grande riqueza semântica e potencial dramático a ser explorado e quando inserido no *Western*, é manifestado através de sons e imagens que são característicos da narrativa do gênero. O objetivo desta pesquisa é identificar e discutir as manifestações e construções dos diferentes silêncios nos *Westerns* dos diretores e observar as similaridades e diferenças dessas construções e utilizações entre os cineastas. Para esta análise, os filmes do diretor Sergio Leone utilizados foram: *Por um Punhado de Dólares* (1964), *Por uns Dólares a Mais* (1965), *Três Homens em Conflito* (1966) e *Era uma Vez no Oeste* (1968) nos quais Clint Eastwood atuou nos três primeiros e sofre influência direta do diretor italiano em seu modo de interpretar e realizar o gênero enquanto diretor. E os filmes analisados do diretor Clint Eastwood foram: *O Estranho sem Nome* (1973), *Josey Wales - O Fora da Lei* (1976), *O Cavaleiro Solitário* (1985) e *Os Imperdoáveis* (1992).

Palavras-chave: Clint Eastwood. Sergio Leone. Silêncio. *Spaghetti Western*. *Western*.

ABSTRACT

When put side by side, the western movies directed by Sergio Leone and Clint Eastwood both have similarities and differences in their construction (montage), in which Leone influences the American director about using the cinematographic silence to create different climates and sensations. The silence on the cinematographic field has great semantic value and dramatic potential to be explored and when it is combined with the western genre, it shows through characteristic sounds and images from this genre. The present research aims to identify and discuss the occasions in which the different types of silence occur in the western movies from the directors previously mentioned and observe the similarities and the differences of those constructions and uses by the filmmakers. In the present analysis, the following works by Sergio Leone were used: *A Fistful of Dollars* (1964), *For a Few Dollars More* (1965), *The Good, the Bad and the Ugly* (1966) and, *Once Upon a Time in the West* (1968), in which three of them Clint Eastwood acted under direct influence from the Italian director, in his way of acting as a form of performing the genre as a director. The following analyzed works by Clint Eastwood were: *High Plains Drifter* (1973), *The Outlaw Josey Wales* (1976), *Pale Rider* (1985), and *Unforgiven* (1992).

Key-words: Clint Eastwood. Sergio Leone. Silence. Spaghetti Western. Western.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Close-up</i> de Monco.	36
Figura 2 - Coronel Douglas Mortimer.	51
Figura 3 – Monco.....	51
Figura 4 - El Indio.	51
Figura 5 - Tuco.	51
Figura 6 - Blondie.	51
Figura 7 - Olhos de Anjo.....	52
Figura 8 – Joe.....	52
Figura 9 - Ramón Rojo.	52
Figura 10 - Harmônica.	53
Figura 11 - Frank.	53
Figura 12 - O estranho sem nome.....	56
Figura 13 - Josey Wales.....	56
Figura 14 - O padre anti-herói.	57
Figura 15 – O padre anti-herói.....	57
Figura 16 - William Munny.	58
Figura 17 – Escapar de Joe.....	64
Figura 18 – <i>Close-up</i> de Joe.	65
Figura 19 - <i>Close-up</i> de Ramón.	65
Figura 20 - <i>Close-up</i> em Marisol.	65
Figura 21 – <i>Close-up</i> de capanga do vilão.	65
Figura 22 – Vastidão do Oeste.....	66
Figura 23 – Grito de um homem.....	66
Figura 24 – Plano de detalhe nas mãos de Josey Wales no confronto final de <i>Josey Wales – O Fora da Lei</i>	68
Figura 25 – Plano de detalhe nas mãos de El Índio no duelo final de <i>Por uns Dólares a Mais</i>	68
Figura 26 – Plano de Detalhe nas mãos de Monco que observa o duelo final de El Índio com o Coronel Mortimer em <i>Por uns Dólares a Mais</i>	68

Figura 27 – Plano de detalhe nos olhos do oponente de Josey Wales no confronto final de <i>Josey Wales – O Fora da Lei</i> .	68
Figura 28 – Plano de detalhe nos olhos de Josey Wales no confronto final de <i>Josey Wales – O Fora da Lei</i> .	69
Figura 29 – Plano de detalhe em um dos olhos do oponente de Josey Wales no confronto final de <i>Josey Wales – O Fora da Lei</i> .	69
Figura 30 – Plano de detalhe nos olhos de Harmônica no duelo final de <i>Era uma Vez no Oeste</i> .	69
Figura 31 – <i>Close-up</i> em Harmônica no duelo final de <i>Era uma Vez no Oeste</i> .	69
Figura 32 – <i>Close-up</i> mais aproximado no oponente de Josey Wales no confronto final de <i>Josey Wales – O Fora da Lei</i> .	69
Figura 33 – <i>Close-up</i> mais aproximado em Harmônica no duelo final de <i>Era uma Vez no Oeste</i> .	69
Figura 34 – Cartaz de El Índio.	72
Figura 35 – <i>Close-up</i> de Monco.	72
Figura 36 – <i>Close-up</i> do Coronel Mortimer.	72
Figura 37 – Plano de detalhe do cartaz.	72
Figura 38 – <i>Close-up</i> mais aproximado.	72
Figura 39 – Plano de detalhe no Coronel.	72
Figura 40 – Plano de detalhe mais aproximado do cartaz.	73
Figura 41 – Plano de detalhe na mão do Coronel Mortimer ao segurar o relógio.	73
Figura 42 – Plano de detalhe de Monco.	77
Figura 43 – Plano de detalhe no Coronel.	77
Figura 44 – Plano aberto do cenário.	77
Figura 45 – Plano aberto do cenário.	77
Figura 46 – Iluminação dramática em William Munny no confronto final em <i>Os Imperdoáveis</i> .	78
Figura 47 – Iluminação dramática em William Munny em seu primeiro encontro com o Xerife em <i>Os Imperdoáveis</i> .	78
Figura 48 – A fogueira.	78
Figura 49 – Cena do beijo.	78
Figura 50 – Cena da fogueira em <i>O Cavaleiro Solitário</i> .	79
Figura 51 – <i>Close-up</i> em um dos homens na cena da fogueira em <i>O Cavaleiro Solitário</i> .	79

Figura 52 – Anti-herói solitário na cena da fogueira em <i>O Cavaleiro Solitário</i> .	79
Figura 53 – Cena romântica entre o anti-herói e Megan Wheeler.	79
Figura 54 – William Munny em frente à uma fogueira em <i>Os Imperdoáveis</i> .	80
Figura 55 - William Munny em uma das cenas em que conversa com Ned.	80
Figura 56 – Cena noturna com chuva.	80
Figura 57 – Harmônica tocando sua gaita.	81
Figura 58 - Harmônica ao ser iluminado pela lamparina.	81
Figura 59 – Sombra nos olhos de Harmônica.	81
Figura 60 - Olhos de Harmônica ao serem.	81
Figura 61 – Bar antes da chegada de Josey.	82
Figura 62 – Entrada do anti-herói no bar.	82
Figura 63 – Figurino do Coronel Mortimer.	82
Figura 64 – Figurino do Coronel Mortimer.	82
Figura 65 – <i>Close-up</i> do Coronel em cena noturna.	83
Figura 66 – Cena de <i>Mad Max 2</i> .	83
Figura 67 - Cena de <i>Mad Max 2</i> .	83
Figura 68 - Cena de <i>A Estrada</i> .	83
Figura 69 - Cena de <i>A Estrada</i> .	83
Figura 70 - <i>Por um Punhado de Dólares</i> .	84
Figura 71 - <i>Era uma Vez no Oeste</i> .	84
Figura 72 – <i>O Estranho Sem Nome</i> .	84
Figura 73 - <i>Os Imperdoáveis</i> .	84
Figura 74 – Detalhes de <i>Os Imperdoáveis</i> .	85
Figura 75 - Cor e luz em <i>Os Imperdoáveis</i> .	85
Figura 76 - Cor e luz em <i>Os Imperdoáveis</i> .	85
Figura 77 – Plano evidenciando a vastidão.	87
Figura 78 e 79 – Blondie na vastidão.	87
Figura 80 – Vastidão na cavalgada.	88
Figura 81 – Vastidão na cavalgada.	89
Figura 82 - Cavalgada de Jill Mc Bain.	89
Figura 83 - Duelo final.	90
Figura 84 – Vastidão na chegada de Frank ao trem.	90
Figura 85 – Cavalgada dos vilões de <i>O Estranho sem Nome</i> .	91
Figuras 86 e 87 – Cavalgadas de Josey Wales.	92

Figura 88 – William Munny observando Kid.	92
Figuras 89, 90, 91 e 92 - Animação.....	94
Figura 93 – Chegada do anti-herói.	94
Figura 94 – Plano aberto no início de <i>Por uns Dólares a Mais</i>	95
Figuras 95 e 96 – Animação.....	95
Figura 97 – Chegada do anti-herói.	96
Figura 98 – A vastidão.....	97
Figura 99 – Início de <i>Os Imperdoáveis</i>	98
Figura 100 – Texto animado.....	98
Figura 101 - Joe ao partir rumo à vastidão.....	98
Figura 102 – Partida de Monco.	99
Figura 103 – Blonde ao partir.	99
Figura 104 – Fim do filme.	100
Figura 105 – O anti-herói partindo rumo à vastidão no fim de <i>O Estranho sem Nome</i>	100
Figura 106 – O anti-herói chegando da vastidão no início de <i>O estranho sem nome</i>	100
Figuras 107 e 108 – Partida de Josey rumo à vastidão.	101
Figura 109 – O anti-herói partindo rumo à vastidão.	101
Figura 110 – Fim do filme - antes do <i>Film Dissolve</i>	102
Figura 111 - Fim do filme <i>Os Imperdoáveis</i> - após do <i>Film Dissolve</i>	102
Figuras 112 e 113 – Início de <i>Os Imperdoáveis</i>	102
Figura 114 – Expressão de Monco.....	103
Figura 115 – Expressão de Harmônica.	103
Figura 116 – Expressão do Coronel Mortimer.....	103
Figura 117 - Expressão do Coronel Mortimer ao perguntar para o dono do bar onde está o criminoso do cartaz.....	104
Figura 118 - Expressão do dono do bar ao indicar a localização do bandido.....	104
Figura 119 - Expressão do Coronel ao compreender a resposta do dono do bar. .	105
Figura 120 – Expressão de Joe.....	105
Figura 121 – Expressão do estranho sem nome.....	106
Figura 122 – Expressão de Will.....	107
Figura 123 - Um dos cartazes do <i>Marlboro Man</i>	110
Figura 124 – Clint Eastwood em <i>Por um Punhado de Dólares</i>	113

Figura 125 – Referência ao Clint Eastwood da trilogia de Sergio Leone no filme <i>Rango</i> .	113
Figura 126- Referência ao Clint Eastwood da <i>Trilogia dos Dólares</i> no filme <i>Rango</i> .	113
Figura 127 - Referência ao diretor Clint Eastwood no filme <i>Rango</i> .	113
Figura 128– Conversa entre Monco e o Coronel.	115
Figuras 129 e 130 – Joe interagindo com o cigarro.	117
Figura 131 – Blondie.	118
Figura 132– Blondie.	119
Figura 133 – El Índio.	120
Figura 134 – Tuco e Blondie ao dividir o cigarro.	122
Figura 135 – O estranho sem nome.	123
Figura 136 – O homenzinho ao acender o charuto do anti-herói.	124
Figura 137 – Josey Walles realizando uma pausa para o tabaco.	124
Figura 138 – Josey Wales ao cuspir no homem que tentou o capturar.	125
Figura 139 – O homem que tentou capturar Josey Wales ao receber um cuspe de tabaco do anti-herói.	125
Figura 140 - Josey Walles ao cuspir seu tabaco no cachorro.	125
Figura 141 – O cachorro ao receber o cuspe de tabaco do anti-herói.	125
Figura 142 – Harmônica realizando uma pausa para a bebida.	126
Figura 143 – Will realizando uma pausa para bebida.	126
Figura 144 – Harmônica realizando uma pausa para a gaita.	127
Figura 145 – Ramón Rojo em <i>Por um Punhado de Dólares</i> .	128
Figura 146 – El Índio em <i>Por uns Dólares a Mais</i> .	128
Figura 147 – O homem chinês.	129
Figura 148 – Harmônica.	130
Figura 149 – Irmão de Harmônica.	130
Figura 150 – A índia.	130
Figura 151 – O índio tagarela.	131
Figura 152 – Os índios selvagens.	131
Figura 153 – A índia.	131
Figuras 154 e 155 – Índios civilizados.	132
Figura 156 – Mulher de Ned.	132
Figura 157 – Marisol.	133

Figura 158 – Irmã do Coronel Mortimer.....	134
Figuras 159, 160, 161 e 162 - Cena do quase estupro de Jill.....	135
Figuras 163, 164, 165 e 166 - Chegada de Jill à cidade.	136
Figura 167 – <i>Ploungée</i> em Jill.	136
Figura 168 – <i>Zoom</i> in após <i>Ploungée</i> em Jill.	136
Figuras 169 e 170 – Jill se entregando à Frank.	137
Figura 171 – Jill beijando Frank.....	137
Figuras 172, 173, 174, 175, 176 e 177 – O estupro.	139
Figura 178 – Sarah ao tentar matar o anti-herói.....	140
Figura 179 –Sarah Belding ao beijar o anti-herói.	140
Figura 180 – Espancamento da índia.....	140
Figura 181 – O quase estupro da índia.	141
Figuras 182 e 183 – Quase estupro de Laura Lee.....	141
Figura 184 – Beijo entre Laura Lee e Josey.....	141
Figura 185 – Prostitutas cuidando da companheira.	142
Figura 186 – Prostitutas expulsando os homens que retalharam sua companheira.	142
Figura 187 – Quase enforcamento de Tuco.	143
Figura 188 – <i>Close-up</i> em Tuco.	143
Figura 189 – Plano de detalhe nos pés de Tuco.....	144
Figura 190 – Mulher atirando no anti-herói.....	145
Figura 191 – O anti-herói submergindo na banheira após os tiros da mulher.....	145
Figura 192 – Pausa para o charuto.	145
Figura 193 – Expressão de Marisol.	147
Figura 194 – Expressão de Joe.....	147
Figura 195 – Invasão de Joe à casa dos Bexters.....	148
Figura 196 – Plano de detalhe na mão da mulhe.....	148
Figura 197 – Comemoração de El Índio ao receber seu capanga.	148
Figura 198 – Suspensão da comemoração ao perceber a presença de Monco.	148
Figura 199 – Jill antes de perceber que Harmônica venceu o duelo final.	149
Figura 200 – Jill após perceber que Harmônica venceu o duelo final.	149
Figura 201 – Josey antes de ser surpreendido pela morte de Kid.	150
Figura 202 – Josey no momento em que é surpreendido pela morte de Kid.....	150
Figura 203 – Josey após ser surpreendido pela morte de Kid.	150

Figura 204 – Tuco ao chamar a atenção do exército.	151
Figura 205 – O exército aproximando-se de Blondie e Tuco.	151
Figura 206 – Um dos homens do exército após limpar sua roupa.	151
Figura 207 – Efeito da surpresa: Tuco interrompendo seus gritos.....	151
Figura 208 – Tuco comemorando a fortuna.	152
Figura 209 – Efeito da surpresa: Tuco interrompe sua comemoração.....	152
Figura 210 – Josey interrompendo o casal de índios.	152
Figura 211 – <i>Close-up</i> em Josey após interromper o casal de índios.....	152
Figura 212 – Tuco antes de ser surpreendido por Blondie.....	153
Figura 213 – Tuco ao ser surpreendido por Blondie.	153
Figura 214 – O velho índio rendendo Josey.....	153
Figura 215 – A índia rendendo o velho índio.....	153
Figura 216 – A índia rendendo o velho índio.....	154
Figura 217 – English Bob antes de ser rendido pelo xerife e seus homens.	154
Figura 218 – English Bob ao ser rendido pelo xerife e seus homens.	154
Figura 219 – O escritor urina nas calças ao ser rendido pelo xerife.	155
Figura 220 – Plano de detalhe na urina escorrendo pelas pernas do escritor.	155
Figura 221 – Jill ao chegar à sua nova casa.	155
Figura 222 – Rostos imóveis.	156
Figura 223 – <i>Close-up</i> de Jill.....	156
Figura 224 – <i>Close-up</i> do. carroceiro	156
Figura 225 – Figurino de luto.....	157
Figuras 226 e 227 – <i>Close-ups</i> dos capangas de El Índio.	157
Figura 228 – <i>Close-up</i> de Monco.	157
Figura 229 – Presença da vastidão.....	157
Figura 230 - Vastidão no encontro de Monco com o bando de El Índio.....	158
Figura 231 –Desconfiança de Tuco.....	158
Figura 232 – O vilão ao provar a comida.....	158
Figura 233 –Tuco após perceber que sua comida não estava envenenada.....	159
Figura 234 – A família do homem antes de perceber a presença do padre.	160
Figura 235 – A família do homem ao perceber a presença do padre.	160
Figura 236 – O anti-herói caracterizado como padre.	160
Figura 237 – Expressão da mulher ao perceber que o anti-herói é um padre.	160
Figura 238 – <i>Close-up</i> no homem ao perceber que o anti-herói é um padre,.....	160

Figura 239 – <i>Close-up</i> da filha do homem ao perceber que o anti-herói é um padre.	160
Figura 240 – Marisol observando a presença do forasteiro Joe.....	161
Figura 241 – <i>Close-up</i> de Joe trocando olhares com os moradores da cidade.	161
Figura 242 – <i>Close-up</i> do capanga de Ramón observando a presença de Joe.	161
Figura 243 - Capanga de Ramón observando a presença do forasteiro Joe.....	161
Figura 244 – A surpresa pela chegada do Coronel Motimer no bar.....	162
Figuras 245, 246, 247, 248, 249 e 250 - Moradores observando a chegada do anti-herói.....	163
Figuras 251, 252, 253 e 254 – Josey trocando olhares com os moradores.....	164
Figuras 255, 256, 257 e 258 - Homens observando a presença de Will.....	164
Figuras 259 e 260 - Moradores observando a chegada de Inglês Bob.....	165
Figura 261 – O Coronel segurando o relógio.	166
Figura 262 – Plano de detalhe na mão do Coronel ao segurar o relógio.....	166
Figura 263 - Momento anterior à primeira analepse.....	166
Figura 264 – Transição para a primeira analepse.....	166
Figura 265 – El Índio observando o casal na primeira analepse.....	167
Figura 266 – Assassinato do homem através de El Índio na primeira analepse.....	167
Figura 267 - Momento próximo à segunda analepse.	167
Figura 268 – Plano de detalhe no relógio antes da segunda analepse.	167
Figura 269 – Transição para a segunda analepse.	168
Figura 270 – El Índio observando o casal na segunda analepse.....	168
Figura 271 – Morte da irmã do Coronel Mortimer na segunda analepse.	168
Figura 272 – Plano do rosto da irmã do Coronel morta na segunda analepse	168
Figura 273 – Plano próximo à primeira analepse.....	169
Figura 274 - Primeira analepse.	169
Figura 275 – Homem segurando a placa da estação antes da analepse.	169
Figura 276 – Analepse de Jill segurando a placa da maquete da estação.	169
Figura 277 – Momento antes da analepse.	170
Figura 278 – Transição para a analepse.....	170
Figura 279 – Assassinos chicoteando o xerife na primeira analepse.....	170
Figura 280 - Assassino chicoteando o xerife na primeira analepse.	170
Figura 281 – Morador da cidade observando o assassinato do xerife na primeira analepse.	171

Figura 282 – Moradores observando o assassinato do xerife na primeira analepse.	171
Figura 283 – Transição de retorno da analepse.	171
Figura 284 – Volta da analepse.	171
Figura 285 – Momento antes da analepse.	171
Figura 286 – Transição para a analepse.	171
Figura 287 - Assassinos chicoteando o xerife na analepse do homenzinho.	172
Figura 288 – Moradores observando o assassinato do xerife na analepse.	172
Figura 289 – Morte do xerife na analepse.	172
Figura 290 – Homenzinho observando a morte do xerife na sua analepse.	172
Figura 291 – Momento antes da analepse de Josey Wales.	173
Figura 292- Momento que intercala com um dos fragmentos das analepses.	173
Figura 293 - Momento que intercala com um dos fragmentos das analepses.	173
Figura 294 - Momento que intercala com um dos fragmentos das analepses.	173
Figura 295 - Momento que intercala com um dos fragmentos das analepses.	173
Figura 296 – Fragmento de analepse do dia do assassinato da família de Josey..	173
Figura 297 - Fragmento de analepse do dia do assassinato da família de Josey. .	174
Figura 298 – Fragmento de analepse do dia do assassinato da família de Josey..	174
Figura 299 e 300 – Feridos de Guerra.	175
Figura 301 e 302 – A cidade destruída pela guerra.	175
Figura 303 – Tuco e Blondie explodindo a ponte.	176
Figura 304 – Morte do comandante das tropas após presenciar a explosão da ponte.	176
Figura 305 - Tuco e Blondie após explodirem a ponte.	176
Figura 306 – Blondie dando seu cigarro para um soldado.	177
Figura 307 - Blondie ao encontrar o poncho ao lado do soldado morto.	177
Figura 308 – Chegada de Tuco ao cemitério.	177
Figura 309 – Busca de Tuco pelo túmulo.	177
Figura 310 – Cenário do duelo.	181
Figura 311 – Plano de detalhe nas mãos de Joe.	181
Figura 312 – Plano de detalhe nas mãos de Ramón.	181
Figura 313 – Plano de detalhe nos olhos de Ramón.	182
Figura 314 – Plano de detalhe nos olhos de Joe.	182
Figura 315 – Cenário do duelo final.	183

Figura 316 – Intervenção de Monco no duelo final.....	184
Figura 317 – <i>Close-up</i> de El Índio.	185
Figura 318 - <i>Close-up</i> do Coronel Mortimer.	185
Figura 319 - <i>Close-up</i> de Monco.	185
Figura 320 – Cenário do duelo final.....	186
Figura 321 - <i>Close-up</i> de Tuco.	188
Figura 322 - <i>Close-up</i> de Olhos de Anjo.	188
Figura 323 – <i>Close-up</i> mais aproximado de Tuco.....	188
Figura 324 – <i>Close-up</i> mais aproximado de Blondie.....	188
Figura 325 – <i>Close-up</i> mais aproximado de Olhos de Anjo.	188
Figura 326 – Plano de detalhe nos olhos de Tuco.	188
Figura 327 – Plano de detalhe nos olhos de Blondie.	188
Figura 328 – Plano de detalhe nos olhos de Olhos de Anjo.....	188
Figura 329 – Câmera subjetiva.....	190
Figura 330 – Plano conjunto.....	191
Figura 331 – <i>Close-up</i> de Harmônica na analepse.	191
Figura 332 – <i>Close-up</i> de Harmônica.....	193
Figura 333 - <i>Close-up</i> mais aproximado de Frank.	193
Figura 334 - <i>Close-up</i> de um dos capangas de Frank na analepse.....	193
Figura 335 - <i>Close-up</i> mais aproximado de Harmônica.	193
Figura 336 - <i>Close-up</i> mais aproximado de Frank na analepse.....	193
Figura 337 - <i>Close-up</i> mais aproximado do irmão de Harmônica na analepse.....	193
Figura 338 - <i>Close-up</i> mais aproximado de Harmônica.	194
Figura 339 - <i>Close-up</i> no rosto de Frank.....	194
Figura 340 – Plano de detalhe nos olhos de Harmônica.....	194
Figura 341 – <i>Close-up</i> de Joe.	197
Figura 342 – <i>Close-up</i> de um dos observadores do confronto.....	197
Figura 343 – Faces estáticas.....	197
Figura 344 – Face estática.	197
Figura 345 – Plano de detalhe na arma de um dos bandidos.....	198
Figura 346 – Invasão da casa dos Rojos.	198
Figura 347 – Rojos e Baxters em confronto no cemitério.....	198
Figura 348 – Confronto antes do duelo final.....	199
Figura 349 – <i>Close-up</i> mais aproximado de Ramón.	200

Figura 350 – <i>Close-up</i> do capanga de Ramón.....	200
Figura 351 – <i>Close-up</i> do capanga de Ramón.....	200
Figura 352 – Final do confronto.....	200
Figura 353 – Monco ao distribuir as cartas.....	202
Figura 354 – Primeiro confronto de Monco.	202
Figura 355 – <i>Close-up</i> em um dos bandidos.....	202
Figura 356 – <i>Close-up</i> em um dos bandidos.....	203
Figura 357 – <i>Close-up</i> em um dos bandidos.....	203
Figura 358 – Monco ao matar os bandidos.	203
Figura 359 – El Índio com a família do homem.	204
Figura 360 – Confronto entre El Índio e homem.....	204
Figura 361 – <i>Close-up</i> de El Índio.	205
Figura 362 – <i>Close-up</i> do oponente de El Índio.	205
Figura 363 – <i>Close-up</i> de um dos capangas de El Índio.....	205
Figura 364 – <i>Close-up</i> de um dos capangas de El Índio.....	205
Figura 365 – Coronel Mortimer riscando o fósforo na corcunda do homem.	206
Figura 366 – Coronel Mortimer acendendo seu cachimbo.....	206
Figura 367 – O bandido apagando o fósforo do Coronel.	206
Figura 368 – O bandido fulminando o Coronel com seu olhar.	206
Figura 369 – Coronel Mortimer após acender seu cachimbo.....	206
Figura 370 – Monco observando o coronel Mortimer.....	206
Figura 371 – Troca de olhares entre os anti-heróis.....	208
Figura 372 – Monco pisando no pé do Coronel Mortimer.	208
Figura 373 – Monco atirando no chapéu do Coronel.	208
Figura 374 – Monco atirando no chapéu do Coronel.	208
Figura 375 – Coronel Mortimer atirando no chapéu de Monco.	208
Figura 376 – Monco ao olhar para seu cigarro.....	209
Figura 377 – Plano evidenciando a vastidão.....	210
Figura 378 – Quase confronto.	211
Figura 379 – Fuga dos homens da cidade.	211
Figura 380 - Confronto inicial de Tuco.....	211
Figura 381 – <i>Frame</i> paralisado no confronto inicial de Tuco.....	211
Figura 382 - Chegada de Olhos de Anjo da vastidão.....	212
Figura 383 – Blondie e Tuco na vastidão.	213

Figura 384 – <i>Frame</i> paralisado de Blondie.....	213
Figura 385 – Tropas do exército.....	214
Figura 386 – Plano de detalhe nas botas dos bandidos antes de invadir o quarto de Blondie.....	215
Figura 387 – Plano de detalhe de Blondie munindo sua arma.....	215
Figura 388 – Plano de detalhe nos olhos de Blondie antes da invasão ao seu quarto.	215
Figura 389 – Plano de detalhe na bota de Tuco após Blondie matar os bandidos.	215
Figura 390 – Pedido de silêncio.	217
Figura 391 – Tela preta apresentando o diretor.	217
Figura 392 – Índia fugindo rumo à vastidão.	217
Figura 393 – <i>Close-up</i> de capanga olhando para a goteira.	218
Figura 394 – Plano de detalhe de goteira.....	218
Figura 395 – Plano com a vastidão.	218
Figura 396 – Capanga aguardando Harmônica.	219
Figura 397 – <i>Close-up</i> em capanga aguardando Harmônica.....	219
Figura 398 – Chegada do trem na estação.	219
Figura 399 – <i>Close-up</i> em Harmônica tocando sua gaita.	220
Figura 400 - Chegada de Frank e seus capangas da vastidão.	221
Figura 401 - Frank e seus capangas ao se aproximarem do filho dos Mc Bain.....	221
Figura 402 - <i>Close-up</i> no filho dos Mc Bain.....	222
Figura 403 - <i>Close-up</i> em Frank frente a frente com o filho dos Mc Bain.	222
Figura 404 – Plano de detalhe na arma de Frank antes do tiro.	222
Figuras 405, 406 e 407 - <i>Close-ups</i> dos personagens do bar.....	223
Figura 408 – Expressões dos homens da cidade ao receberem o anti-herói.	225
Figura 409 – <i>Close-up</i> do anti-herói ao ouvir as provocações dos homens.....	225
Figura 410 – Mudança na expressão dos homens.....	225
Figura 411 – Homens do bar cercando o anti-herói na barbearia.	225
Figuras 412 e 413 – Iluminação da cena.....	227
Figura 414 – Casa de Josey em chamas.	228
Figura 415 – <i>Film dissolve</i> na casa de Josey.....	228
Figura 416 – Casa de Josey após o <i>Film dissolve</i>	228
Figura 417 – Fuga de Josey Wales.	229
Figura 418 – <i>Film dissolve</i> da fuga de Josey.	229

Figura 419 – Após o <i>film dissolve</i>	229
Figura 420 – Homens estáticos.	230
Figura 421 – <i>Close-up</i> em um dos homens.....	230
Figura 422 – Josey Wales surgindo da vastidão.	231
Figura 423 e 424 – Litte Bill espancando English Bob.	232
Figura 425 – Iluminação da cena.	233
Figura 426 – Tortura de Ned.	234
Figura 427 – Litte Bill ameaçando Ned.....	234
Figura 428 – Moradores da cidade.....	234
Figuras 429, 430 e 431 – Reflexão dos personagens.....	235
Figuras 432, 433 e 434 – <i>Close-ups</i> nos moradores da cidade.....	237
Figura 435 – Final da cena da vingança do anti-herói.....	238
Figura 436 – Cena posterior à cena final da vingança.	238
Figura 437 – <i>Close-up</i> mais aproximado em Josey Wales.	239
Figura 438 - <i>Close-up</i> em um dos soldados.....	239
Figura 439 - <i>Close-up</i> em Josey Wales ao cuspir no chão.	239
Figura 440 - <i>Close-up</i> no homem que matou a família de Josey.	239
Figura 441 – Perseguição de Josey.	239
Figura 442 – <i>Close-up</i> em Josey.....	240
Figura 443 - <i>Close-up</i> no homem que matou a família de Josey	240
Figura 444 – Plano de detalhe nos olhos do homem que matou a família de Josey.	240
Figura 445 – Plano de detalhe nos olhos de Josey.....	240
Figura 446 – Plano de detalhe em um dos olhos do homem que matou a família de Josey.	241
Figura 447 – Fragmentos de analepses do assassinato da família de Josey.....	241
Figura 448 - Fragmentos de analepses do assassinato da família de Josey.....	241
Figura 449 – <i>Close-up</i> no rosto do assassino.	242
Figura 450 - <i>Close-up</i> no rosto do anti-herói.	242
Figura 451 – Plano do Xerife momentos antes de sua morte.	244
Figura 452 – Plano de Will ao matar o xerife.....	244
Figura 453 – Will saindo da cidade.....	244

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	22
CAPÍTULO 2 E FEZ-SE SILÊNCIO... NO WESTERN.....	27
2.1 O silêncio e o cinema: duelando com a tecnologia	27
2.2 A atmosfera e seus elementos	34
2.3 Um breve ensaio sobre as subatmosferas	35
CAPÍTULO 3 A NARRATIVA DO WESTERN	38
3.1 O nascimento do Western: de Leone até Clint.....	38
3.2 O nascimento do herói e suas transformações nos diretores	47
CAPÍTULO 4 OS ELEMENTOS SILENCIOSOS NOS CINEMAS DOS DIRETORES	60
4.1 A banda sonora	60
4.2 Planos silenciosos	65
4.3 O tempo e o movimento	70
4.4 Os silêncios da cor e da luz.....	73
4.5 A vastidão	85
4.6 Seja bem vindo ao filme e o fim do filme	93
4.7 As expressões dos heróis.....	102
CAPÍTULO 5 UMA PAUSA PARA O CIGARRO.....	109
5.1 A ideia do cigarro.....	109
5.2 Uma pausa para o cigarro	111
5.3 Tragando a Trilogia.....	116
5.4 Uma pausa para outros vícios	122
CAPÍTULO 6 PERSONAGENS, SENTIMENTOS, ANALEPSES E UM BÔNUS ..	128
6.1 Entre índios e estrangeiros.....	128
6.2 O papel das mulheres de Leone e Clint	133
6.3 O silêncio do humor.....	143
6.4 Os silêncios da surpresa e da desconfiança	146

6.5 A chegada do forasteiro.....	161
6.6 As analepses	165
6.7 Um bônus: o silêncio da morte através da guerra em Leone	174
CAPÍTULO 7 OS DUELOS FINAIS	179
7.1 Os duelos: entre os heróis e o silêncio.....	179
7.2 O silêncio da Trilogia	180
7.3 Era uma vez no Flashback	189
CAPÍTULO 8 OS CONFRONTOS E OS CONFRONTOS FINAIS.....	196
8.1 Os confrontos da Trilogia.....	196
8.2 Os confrontos em Era uma Vez no Oeste	216
8.3 Os confrontos do diretor Clint Eastwood	224
8.4 A substituição dos duelos finais pelos confrontos finais.....	236
CONSIDERAÇÕES FINAIS	245
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	250

INTRODUÇÃO

A definição de silêncio pode parecer óbvia à primeira vista, porém seria errado acreditar que é a simples ausência total de sons, uma vez que essa ausência é impossível. Trata-se então da sensação do silêncio que, entre outras formas, pode ocorrer através do resultado do contraste entre a presença e ausência de um determinado som significativo.

No universo cinematográfico, esse tema ganha nuances e características particulares em sua construção que utilizam o som, com suas músicas e ruídos, e a imagem, com suas luzes e planos. Portanto, a sensação do silêncio não é produzida exclusivamente pelo som, mas também através da imagem que por sua vez pode ser reforçada com a presença do próprio silêncio sonoro.

A reflexão sobre esse tema transcende as características físicas do som e imagem e torna ainda necessária a observação dos contextos nos quais os diferentes silêncios estão inseridos. Não é objetivo principal deste trabalho, discutir a semiótica em torno do silêncio cinematográfico, mas sim analisar suas construções, manifestações e utilizações.

Em 1895, nasceu o cinema (cinema silencioso¹) que possuía restrição tecnológica para a gravação e edição do som, porém foram realizadas experimentações com a montagem² das imagens e com isso, a linguagem cinematográfica se desenvolveu nesse cinema até 1928.

A partir de 1928, as evoluções tecnológicas levaram ao surgimento do cinema sonoro que rompe com o cinema silencioso. Este proporcionou avanços na montagem da imagem, porém foi no cinema sonoro que houve a possibilidade de experimentações entre som e imagem as quais ocasionaram o desenvolvimento das representações e construções do silêncio.

Em 1975, com o surgimento e desenvolvimento do sistema *Dolby* (*Dolby Stereo*), a importância dos efeitos sonoros aumentou através das possibilidades de maior controle e distribuição do som (até quatro canais). Isso guiou os novos

¹ Vulgarmente chamado de cinema mudo.

² A montagem cinematográfica permite a união de planos e o plano é um trecho do filme que ocorre sem interrupção (sem corte). Ao uni-los através da montagem, é formado um discurso.

padrões sonoros, uma vez que o som possui a capacidade de tornar os filmes mais dinâmicos e atrativos ao público. Além disso, os sons puderam ser captados separadamente e combinados na edição e as novas experimentações entre som e imagem permitiram diferentes possibilidades de construção do silêncio através do próprio som. Na banda sonora, esse silêncio era construído através de diferentes configurações e combinações entre diálogos, músicas e ruídos.

Embora tenha sido experimentado de forma criativa por diretores como Tarkovsky, Kubrick, Coppola e Hitchcock, analisa-se, neste trabalho, a construção do silêncio em um cinema essencialmente americano: o *Western*. Este gênero possui raízes na história norte-americana e transformou-se em uma narrativa que sobrevive até a atualidade.

Na história americana, o Leste do país realizou a corrida pelo ouro e pela colonização rumo ao seu Oeste e esse período invadiu o cinema com enorme riqueza de personagens (prostitutas, índios, estrangeiros, *cowboys*) que tornaram-se símbolos do gênero. Afinal, o que seria de um *Western* sem um *cowboy*?

O filme *Grande roubo do Trem*³ (1903) de Edwin S. Porter, o primeiro *Western* do cinema, trouxe os primeiros passos da narrativa do gênero e do *cowboy* herói. Os *Westerns* inventaram e reinventaram o velho oeste histórico ao longo do tempo e sobreviveram no cinema graças às atualizações que os diretores realizavam em suas produções. Além disso, seu herói, que carregava o ideal americano ético e salvador, também sofreu atualizações durante a história do gênero no cinema através de seus diretores. A narrativa do gênero influenciou o cinema mundial, e a Europa também passou a produzir o gênero que projetou Sergio Leone⁴ como um de seus principais diretores.

Em um mercado saturado pelo *Western* clássico, Leone surge com o *Spaghetti Western* e atualiza as características da narrativa e dos personagens do gênero clássico americano em seus filmes. Por exemplo, o herói foi transformado em um anti-herói amoral com vícios e maneirismos; os duelos tiveram seus tempos dilatados com excessos de *close-ups* e planos de detalhe; as motivações dos anti-heróis passaram a ser a vingança e o dinheiro e não mais uma causa ética e libertadora. Portanto, o *Spaghetti Western* é a versão italiana do *Western* americano

³ Título original: *The Great Train Robbery*.

⁴ O diretor não dirigiu apenas *Spaghetti Westerns*.

e Sergio Leone transformou-se em um de seus principais representantes que utilizava características como a violência e a subversão de valores morais em suas narrativas.

Os filmes analisados neste trabalho são seus *Spaghetti Westerns*: *Por um Punhado de Dólares* (1964), *Por uns Dólares a Mais* (1965), *Três Homens em Conflito* (1966) e *Era uma Vez no Oeste* (1968). Em *Por um Punhado de Dólares*, *Por uns Dólares a Mais* e *Três Homens em Conflito*, Sergio Leone dirige o ator Clint Eastwood que mais tarde torna-se diretor e também passa a produzir o gênero *Western*.

Clint Eastwood⁵ é influenciado pelo *Spaghetti Western* de Sergio Leone e o diretor americano não apenas dirige seus *Westerns*, mas também atua em seus próprios filmes: *O Estranho sem Nome* (1973), *Josey Wales - O Fora da Lei* (1976), *O Cavaleiro Solitário* (1985) e *Os Imperdoáveis* (1992).

Através das filmografias citadas, este trabalho busca analisar como o diretor Sergio Leone constrói seus *Spaghetti Westerns* através do silêncio e de que forma as características de suas construções estão presentes ou são atualizadas no *Western* de Clint Eastwood. Para isso, observa-se de que forma as convenções da narrativa do gênero estão presentes no cinema dos diretores e como os elementos da linguagem – como planos, som, direção de arte, atuação - colaboram para a construção do silêncio.

No segundo capítulo (Capítulo 2 E Fez-se o Silêncio... no *Western*), discute-se o nascimento do cinema sonoro, que possibilitou a montagem e construção do silêncio cinematográfico, e o desenvolvimento da montagem no cinema (2.1 O Silêncio e o Cinema: Duelando com a Tecnologia). Utiliza-se as definições de atmosfera e subatmosfera da autora Inês Gil para identificar as manifestações do silêncio nos diferentes elementos fílmicos (2.2 A Atmosfera e Seus Elementos) e exemplifica-se essa identificação com um breve exemplo (2.3 Um Breve Ensaio sobre as Subatmosferas).

No terceiro capítulo, discute-se a narrativa do *Western* em duas etapas (Capítulo 3 A Narrativa do *Western*): de que forma ela é atualizada nos cinemas de Sergio Leone e de Clint Eastwood (3.1 O Nascimento do *Western*: de Leone até

⁵ Em 1971, Clint Eastwood dirige seu primeiro filme, porém não é um *Western*.

Clint); e o nascimento, as atualizações e a importância do herói do gênero nos diretores (3.2 O Nascimento do Herói e suas Transformações nos Diretores).

No quarto capítulo, aborda-se alguns elementos silenciosos dos *Westerns* dos diretores (Capítulo 4 Os Elementos Silenciosos nos Cinemas dos Diretores) e para isso, analisa-se de que forma o silêncio manifesta-se nos elementos da linguagem: na banda sonora (4.1 A Banda Sonora); nos planos (4.2 Planos Silenciosos); na montagem (4.3 O Tempo e o Movimento); na cor e luz (4.4 Os Silêncios da Cor e da Luz); e na expressão dos heróis (4.7 As Expressões dos Heróis). Também discute-se o silêncio na vastidão (4.5 A Vastidão) e suas construções nos inícios e finais dos filmes (4.6 Seja Bem Vindo ao Filme e o Fim do Filme).

No quinto capítulo, analisa-se a manifestação do silêncio na interação dos personagens com elementos de ações corriqueiras a partir do cigarro (Capítulo 5 Uma Pausa para o Cigarro). Para isso, discute-se um breve histórico sobre o cigarro na publicidade (5.1 A Ideia do Cigarro); a relação entre silêncio e cigarro (5.2 Uma Pausa para o Cigarro); a aplicação nos filmes de Leone (5.3 Tragando a Trilogia); e a construção do silêncio a partir de outros elementos como a bebida e o charuto (5.4 Uma Pausa para Outros Vícios).

No sexto capítulo (Capítulo 6 Personagens, Sentimentos, Analepses e um Bônus) discute-se as manifestações do silêncio em personagens (6.1 Entre Índios e Estrangeiros e 6.2 O Papel das Mulheres de Leone e Clint); em sentimentos (6.3 O Silêncio do Humor, 6.4 Os Silêncios da Surpresa e da Desconfiança e 6.5 A Chegada do Forasteiro); nas analepses (6.6 As Analepses); e na guerra do filme *Três Homens em Conflito* de Sergio Leone (6.7 Um Bônus: O Silêncio da Morte Através da Guerra em Leone).

No sétimo capítulo, discute-se a construção dos duelos finais de Sergio Leone através do silêncio e aborda-se os elementos silenciosos do *Western* do diretor italiano (Capítulo 7 Os Duelos Finais). Inicia-se a discussão através dos heróis do diretor e sua relação com o silêncio (7.1 Os Duelos: Entre os Heróis e o Silêncio) e após isso, analisa-se as construções dos duelos finais de *Por um Punhado de Dólares*, *Por uns Dólares a Mais*, *Três Homens em Conflito* (7.2 O Silêncio da

Trilogia) e de *Era Uma vez no Oeste* no qual é introduzida a analepse⁶ (*flashback*) em sua estrutura narrativa (7.3 *Era uma Vez no Flashback*).

No último capítulo, aborda-se a construção e os silêncios dos confrontos dos diretores (Capítulo 8 Os Confrontos e os Confrontos Finais). Em Sergio Leone, realiza-se essa análise em duas etapas: na primeira, através da construção dos confrontos nos filmes *Por um Punhado de Dólares*, *Por uns Dólares a Mais* e *Três Homens em Conflito* (8.1 Os Confrontos da Trilogia); e na segunda, através da construção no filme *Era uma vez no Oeste* (8.2 Os Confrontos em *Era uma Vez no Oeste*). No diretor Clint Eastwood, discute-se duas formas de manifestação dos confrontos: os confrontos que ocorrem no decorrer de seus filmes (8.3 Os Confrontos do Diretor Clint Eastwood) e a substituição dos duelos finais pelos confrontos finais (8.4 A Substituição dos Duelos Finais pelos Confrontos Finais) nos quais o diretor Clint Eastwood constrói o triunfo final de seus heróis de modo estilisticamente diferente de Sergio Leone.

⁶ Consiste em recuar no tempo para encontrar no passado as causas de certos acontecimentos. É vulgarmente chamado de *flashback*.

CAPÍTULO 2 E FEZ-SE SILÊNCIO... NO WESTERN

2.1 O silêncio e o cinema: duelando com a tecnologia

O tema silêncio, historicamente vinculado à religião e ao sagrado, era visto como meio de interiorização e busca pelo contato com o divino, ou seja, era sinônimo de prática para experiências pessoais e religiosas. Na Grécia, Pitágoras exigia longos períodos de silêncio para a iniciação religiosa e, além disso, há inúmeras referências no Antigo Testamento sobre o silêncio que era frequentemente relacionado a Deus e ao cristianismo, porém não eram apenas os cristãos que o utilizavam como meio de encontrarem com Deus.

Essas experiências de interiorização e contato com o divino são frequentemente vinculadas à meditação e oração e com isso, há a busca por certo isolamento em relação ao mundo o que também leva ao “concentrar-se em si” e em Deus. Para isso, dois recursos mostram-se disponíveis: o primeiro é o ato de fechar os olhos e o segundo é a busca por locais nos quais os ruídos e diálogos (vozes) estejam minimizados ao máximo. O diálogo é muito mais interno - em forma de pensamentos - o que torna a experiência muito pessoal.

Nesses dois recursos, há canais importantes que sofrem influência: a audição e a visão. Ao fechar os olhos, a percepção auditiva torna-se mais sensível aos sons do ambiente, mas ainda há a influência sobre os dois canais, ou seja, a visão não deixa de existir. Ela apenas cede lugar a uma “tela preta” na qual os elementos usuais da imagem não são visualizados. Pode-se dizer então que o silêncio ocorre na imagem. Ao buscar-se ambientes e condições nas quais os volumes de elementos significativos estão atenuados ou suplantados, observa-se a diminuição da competição de elementos no canal auditivo, ou seja, a sensação de silêncio através do som.

Para as práticas de interiorização e contato com Deus, as experiências do indivíduo também participam da interpretação do que é o silêncio e para isso, alguns ruídos e sons de diálogos são percebidos como elementos de oposição ao silêncio. Por exemplo, as pessoas que vivem em centros urbanos podem buscar o isolamento

e o silêncio em locais que diferem de sua rotina - longe dos ruídos de carros e buzinas - como templos, igrejas e a natureza.

Ainda hoje, o silêncio permanece presente como forma de encontrar-se com Deus, mas também como forma de concentrar-se e refletir. No processo de escrita desta dissertação, a ida às bibliotecas tornou-se constante e ao entrar em diversas delas, viu-se diversas placas pedindo silêncio. Este não era a suspensão total dos sons - o que seria impossível - mas a diminuição dos volumes dos sons controláveis: conversas, toques de celular, gritos.

Ao entrar em uma igreja ou em um centro espírita, nota-se a presença de mais placas de silêncio como forma de respeito e pré-requisito para a interiorização e contato com o divino.

Existe nas leis brasileiras, a Lei do Silêncio (lei nº 4.092/08), que define os limites sonoros em diferentes estabelecimentos residenciais e comerciais. Embora seu nome seja Lei do Silêncio, ela não trata da suspensão absoluta dos sons, mas interpreta determinados sons como ruídos indesejáveis e estabelece seu volume máximo permitido.

Em 1950, na Universidade de Harvard, John Cage provou através de um experimento a impossibilidade do silêncio absoluto. Cage se trancou em uma câmara à prova de som (anecoica) para ouvir o silêncio absoluto, porém deparou-se com o som grave das batidas do seu coração e o som agudo de sua circulação sanguínea.

O silêncio é um elemento rico em semântica e está muito além das qualidades físicas do som. Seria limitador tentar padronizar os silêncios e seus múltiplos sentidos sem as análises dos seus contextos e de como ocorrem suas construções. É então que o tema entra no cinema com as perguntas: Como representar o silêncio? E o que ele pode representar?

É necessário deixar claro que a possibilidade de construção do silêncio no cinema deveu-se aos cinemas silencioso e sonoro. O primeiro propiciou a evolução do repertório na montagem visual e o segundo a utilização e desenvolvimento da relação entre som e imagem. Será realizada uma breve passagem pela história dos dois cinemas e serão pontuadas algumas experimentações de alguns diretores que iniciaram o desenvolvimento do repertório de montagens. Para isso, deve-se ressaltar a importância do autor Ken Dancyger através do livro *Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática* para o desenvolvimento das

informações históricas sobre a montagem e para as percepções iniciais sobre o silêncio no cinema sonoro.

Quando o cinema silencioso surge, a construção do silêncio através de sons diegéticos⁷ era impossível, pois a tecnologia era restrita, e na banda sonora, havia apenas as músicas não-diegéticas⁸ as quais acompanhavam a imagem.

Embora o cinema silencioso tivesse a restrição tecnológica em relação à montagem entre som e imagem, o período de 1895 até aproximadamente 1930 propiciou experimentações criativas na montagem visual e ampliou e amadureceu o repertório da montagem que viria a ser utilizado no cinema sonoro. A partir do novo cinema, a montagem exerce um domínio gradativo em relação não apenas à imagem, mas ao som e a relação entre ambos para formar os discursos. O plano não era mais construído basicamente pela imagem e passa a carregar o som e seu potencial que pode acompanhar ou subverter a imagem e potencializar a carga dramática de uma cena.

É nos planos que os elementos da produção cinematográfica (como fotografia, direção de arte, atores e banda sonora) são unidos e através da montagem que seus sentidos são estabelecidos e relacionados. Além disso, quando pensa-se em estabelecer sentidos e discursos, observa-se a construção do silêncio como um rico recurso da narrativa.

Quando o cinema nasce em 1895, a montagem não existia e apenas ver a imagem em movimento por menos de um minuto já era o suficiente para despertar a curiosidade do público. Georges Méliès esboçava pequenos sinais de montagem ao contar uma história – ainda não interessante – de aproximadamente 14 minutos através de uma câmera parada.

Em 1898, o *Western* realizou sua primeira aparição no audiovisual e pelas mãos da companhia de Edison, nasceu o esboço inicial do *Western* através de duas cenas⁹ que marcam a ainda discreta aparição do gênero cinematográfico, porém ainda sem clara finalidade narrativa.

Em 1903, Edwin S. Porter desenvolveu a continuidade visual e a montagem começava a ter finalidade narrativa. Ele definiu o plano como parte de uma ação e

⁷ Sons que possuem a fonte identificável direta ou indiretamente no local e tempo da ação.

⁸ Músicas colocadas na pós-produção que acompanham a imagem de uma posição off e não estão no local e tempo da ação.

⁹ Nome das cenas: *Cripple Creek Bar Room* e *Poker at Dawson City*.

quando combinado com outros planos, construía os discursos dos filmes. No mesmo ano, o diretor realizou o primeiro *Western* da história, *The Great Train Robbery* (*O Grande Roubo do Trem*), com maior fluidez da montagem e apresentando uma continuidade narrativa a qual iniciava seus primeiros passos. Com 9 minutos de duração, o filme conta a história do assalto a um trem que termina com a morte dos ladrões.

D. W. Griffith também contribuiu para o desenvolvimento da montagem moderna e influenciou o cinema mundial. A partir das descobertas de Porter, D. W. Griffith sofisticou a montagem e proporcionou maior clareza narrativa aos filmes. Ele aumentou o impacto dramático com a justaposição dos diferentes planos e através da fragmentação das cenas, construiu novos sentidos que aproximavam o público dos personagens e da ação. Griffith alternava planos mais abertos que mostravam a ação com planos mais aproximados que evidenciavam, por exemplo, uma expressão e isso produzia o maior envolvimento do público com as cenas e com o filme. Griffith acreditava que o *close-up* produzia enorme envolvimento afetivo do público e ao aproximar gradativamente os planos, possibilitava a imersão dos espectadores em sua emoção (DANCYGER, 2003). Essas práticas foram adotadas por outros cineastas posteriores como Sergio Leone e Clint Eastwood os quais são analisados neste estudo.

Pelas mãos de Griffith, o cinema começou a desenvolver o controle do tempo através da manipulação dos planos e a perceber a possibilidade de substituir o tempo real pelo tempo dramático. Além disso, o diretor observou a finalidade dos planos e também desenvolveu a montagem paralela - a qual alterna planos de sequências diferentes para formar um novo significado.

O diretor utilizava o Grande Plano Geral com finalidade épica, experimentava o tempo cinematográfico com cenas em lugares diferentes e rompia com o tempo e espaço ao levá-los para uma dimensão manipulável. O diretor buscou cada vez mais elaborar histórias complexas e através da quebra temporal permitida pelo cinema, retratou eventos históricos longos em poucas horas.

As capacidades de Griffith elaborar histórias com melodramas pessoais e envolver emocionalmente o público (mesmo com seu cinema silencioso) o tornaram extremamente importante para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica. O diretor não apenas influenciava o cinema mundial, mas também era base das discussões de outros cineastas como Pudovskin, Sergei Eiseinstein e Dziga Vertov.

Vsevolod I. Pudovkin, cineasta soviético, continuou os estudos da linguagem sobre o material de Griffith, porém buscou aprimorar o que Griffith havia desenvolvido e via as narrativas como um meio de transmitir ideias dentro de uma realidade diferente da real. Pudovkin utilizava diferentes combinações entre os planos para obter diferentes resultados e em um trabalho em conjunto com Lev Kuleshov, percebeu que um mesmo plano montado com diferentes planos sucessivos levou a diversos resultados de interpretação.

Contemporâneo à Pudovkin, Sergei Eiseinstein também desenvolveu as ideias de Griffith e definiu a montagem como um choque de imagens e ideias. Surgiram ainda outros teóricos como Dziga Vertov e Luís Buñuel que eram contrários às formas clássicas *griffithinianas* de narrativa e montagem, porém Griffith e esses outros diretores apenas montavam a imagem, pois a montagem sonora ainda não era possível.

Em 1927, com o avanço da tecnologia, há o nascimento do cinema sonoro e a possibilidade da edição do som torna-se presente. A *Warner Brothers* produz o filme *O Cantor de Jazz* (1927), o primeiro filme com a presença de voz, e inaugura esse novo cinema que ganha a capacidade de manipulação do som e imagem. Na realidade, experimentos com tecnologia sonora já aconteciam desde 1895, porém através desse filme é que há a concretização do novo cinema o qual permitiu a construção do silêncio. A *Warner Brothers* realizou a sincronização do filme com disco através do *Vitaphone* no qual enquanto a câmera captava a imagem, o disco gravava o áudio. Isso obrigava a sincronia constante na gravação, pois a manipulação do som na pós-produção ainda era restrita e a sincronização perdia-se facilmente quando havia algum corte na montagem.

A partir de 1929, os avanços tecnológicos progressivos permitiam saltos qualitativos nas produções. Entre esses avanços, havia a possibilidade de isolar o ruído do funcionamento da câmera através de sua blindagem a qual possibilitou a maior limpeza do som captado (DANCYGER, 2003). O cuidado com o som tornou-se fundamental para as produções e afetou inclusive os cenários que passaram a ter materiais menos propensos aos ruídos indesejáveis.

Em 1933, avanços tecnológicos nos microfones e na mixagem permitiram ganhos qualitativos nos sons de música e diálogos quando simultâneos. Melhorias em equipamentos tornaram-se mais frequentes até que, entre 1945 e 1950, a gravação magnética permitiu a maior qualidade do material. A possibilidade de

manipulação do som e imagem não permitiu simplesmente um teatro filmado, mas tornar mais verossímil um plano ou uma cena. Os diretores podiam sincronizar e dessincronizar os sons e imagens e o diálogo integrava um novo modo de realizar cinema - o que de certa forma fez aflorar um cinema verbocêntrico e vococêntrico.

A comunicação verbal é base do desenvolvimento sociocultural e por onde o conhecimento é difundido e as relações estabelecidas, porém a comunicação não ocorre apenas pelo verbo, mas também através de outros elementos como a imagem e o próprio silêncio.

Estudiosos como Eiseinstein, Pudovkin e Alexandrov defendiam o cinema sonoro e percebiam as possibilidades que o novo cinema proporcionava. Mesmo com limitações tecnológicas, diretores como Hitchcock, Fritz Lang e Rouben Mamoulian utilizavam o som e o silêncio de forma criativa. Mamoulian utilizava o som em contraponto à imagem e obtinha resultados que elevavam as características dramáticas das cenas. Por exemplo, em uma imagem que remetia ao silêncio, Mamoulian utilizava sons que eram contrários e como resultado desse contraste, produzia ênfases dramáticas.

Em *O Médico e o Monstro* (1932), Mamoulian hipersensibilizou os sons e ampliou o efeito do silêncio. Quando o Dr. Jekyll (Frederic March) está na sala de aula silenciosa, os suspiros dos personagens são hipersensibilizados (amplificados) até que Jekyll inicia a leitura e os ruídos voltam aos níveis de volume normais. Ainda no filme, quando Ivey (Miriam Hopkins), objeto de desejo de Jekyll, tira suas meias na presença do Dr., há um súbito silêncio na banda sonora que evidencia a atenção de Jekyll à sensualidade de Ivey (DANCYGER, 2003). Portanto, construções e contextos diferentes dos silêncios podem criar sensações diferenciadas o que evidencia seu potencial dramático e semântico.

Mamoulian ainda exercia sua criatividade diante das limitações e dificuldades tecnológicas e utilizava a dinâmica dos volumes dos sons comparavelmente ao plano geral e *close-up*. Quando um som era hipersensibilizado, ocorria o *close-up* sonoro e quando ele era distanciado (silêncio), ocorria o plano geral sonoro. O diretor tornava visual uma sensação sonora e sonora uma sensação visual. Do mesmo modo, esses efeitos - de aproximação e distanciamento - eram relativos à aproximação e distanciamento entre plateia e personagens e colaboravam para a produção de afeto.

Sensações como tensão, vazio e solidão estão frequentemente ligadas à ideia do silêncio e elas podem ser encontradas, por exemplo, nos duelos finais de Sergio Leone nos quais a tensão é um dos principais meios de prender a atenção e gerar expectativa.

Como já comentado, o silêncio não manifesta-se apenas no som, mas na imagem também. Para fortalecer essa ideia, que é a base para as análises deste estudo, a pesquisadora Inês Gil discute sobre a manifestação do silêncio na imagem:

O som do silêncio pode-se exprimir a partir da ausência de ruído, diálogo, música ou sons ambientais, mas pode ser na própria imagem que se manifesta a presença do silêncio. Aliás, o silêncio reforça a presença da imagem e da sua visibilidade [...] (GIL, 2011, p. 179).

Há uma simbiose contínua entre a imagem e a banda sonora na qual observa-se a influência mútua constante. Concorde-se que o silêncio na banda sonora ressalta a presença da imagem, pois há a diminuição de competição de elementos sonoros e isso reforça a atenção na imagem, porém é importante compreender que o silêncio manifesta-se também na imagem. Por exemplo, é possível sentir o vazio e o silêncio em uma foto de paisagem com um vasto campo aberto ou em um *close-up* de um rosto triste. Exemplos dessas manifestações serão discutidos mais adiante e por enquanto é necessário pontuar novamente o som e imagem como meios de manifestação do silêncio. Embora os estudos direcionados ao silêncio privilegiem as análises da banda sonora, propõe-se, com esta pesquisa, a análise das cenas dos filmes da seguinte forma: primeiro, serão identificadas de que formas o silêncio manifesta-se nos elementos da linguagem cinematográfica (som e imagem); e depois serão analisadas as construções (montagens) das cenas, seus contextos e sensações resultantes. Essa metodologia baseia-se na ideia de que as manifestações do silêncio nos elementos da linguagem cinematográfica e suas diferentes construções produzem diferentes sensações e existem, portanto, diferentes silêncios.

Discutiu-se até aqui a evolução do cinema e da montagem que possibilitaram as construções dos silêncios. Na próxima etapa, para identificar as manifestações dos silêncios, será discutido o conceito de atmosfera na qual estão inseridos

separadamente os elementos fílmicos do cinema. É através da atmosfera que pretende-se - ao máximo - separar a imagem do som.

2.2 A atmosfera e seus elementos

Para encontrar as manifestações do silêncio nos elementos fílmicos do cinema, deve-se observar inicialmente a definição – generalizadora - de atmosfera dada por Inês Gil: “A atmosfera é um conceito muitas vezes utilizado no cinema para definir uma impressão específica que foi expressa durante um plano ou uma sequência fílmica” (2005, p.141). Por exemplo, no duelo final de Sergio Leone, o diretor constrói a atmosfera de tensão através do silêncio, ou seja, há a produção da sensação de tensão. No cinema, as percepções dos espectadores são constantemente afetadas pela atmosfera, ou seja, as emoções são influenciadas por esse elemento que manifesta-se através da combinação dos diferentes elementos fílmicos - enquadramentos, cenários, figurinos, cores, iluminação, sons, atuação – e resultam nos planos combinados com seus tempos e discursos.

As construções dos silêncios podem produzir diferentes atmosferas que se traduzem em sensações – como já mencionado - e para que os silêncios ocorram como produtores de atmosferas, o diretor constrói seus discursos através da distribuição dos elementos fílmicos na montagem e nesses elementos, o silêncio pode manifestar-se individualmente de maneiras diferentes. Por exemplo, a ideia de vastidão do oeste pode trazer o silêncio impresso no plano através de elementos que compõem apenas o som ou a imagem. Nos filmes de Sergio Leone e de Clint Eastwood, as atmosferas de seca e escassez presentes na imagem constroem a vastidão, de maneira geral, através das cores que pendem para o marrom e dos planos com o cenário de campos vastos. No som, essa vastidão é representada pelo vento que é frequentemente hipersensibilizado na banda sonora. Nesse caso, o gênero já carrega naturalmente a atmosfera característica da vastidão, porém outras atmosferas ainda podem ser construídas: uma atmosfera que construa um momento sensual ou erótico, um momento nostálgico, um momento dramático.

Separou-se o som da imagem para, inicialmente, tentar-se visualizar de que forma o silêncio da vastidão manifesta-se em cada um, porém ainda serão

colocados os sons e imagens inseridos nos elementos fílmicos, ou seja, a percepção irá tornar-se mais específica no produto audiovisual. Para visualizar mais facilmente os elementos da atmosfera, observa-se a subdivisão da atmosfera fílmica de Inês Gil que evidencia quatro subatmosferas: temporal, espacial, visual e sonora. Segundo a autora, a subatmosfera temporal trata dos elementos que se referem ao tempo nos filmes como a duração, aceleração e efeitos como a analepse, *raccord*, elipse; a subatmosfera espacial refere-se aos enquadramentos, aos movimentos de câmera, ao fora de campo e aos demais elementos ligado ao espaço da imagem; a subatmosfera visual refere-se aos parâmetros qualitativos da imagem como cenários, atores, interpretações, paleta de cores; e a subatmosfera sonora trata dos elementos da banda sonora como ruídos, músicas e diálogos (GIL, 2002).

Através dessas quatro subatmosferas, será observada de que forma o silêncio manifesta-se em cada uma delas. É claro que o filme acontece com todos os elementos ocorrendo concomitantemente, mas primeiro eles serão separados, compreendendo as manifestações do silêncio na linguagem, para depois serem unidos nas análises fílmicas. Discutir a atmosfera - e suas subatmosferas - é um meio de encontrar e separar os modos de manifestação do silêncio dentro de cada elemento fílmico, mas também de mantê-los unidos quando o foco é a produção de sensações. O termo subatmosferas não será utilizado constantemente neste trabalho e isso apenas será feito de maneira introdutória para que as ligações entre os silêncios dos elementos tornem-se mais claras e palpáveis. Na próxima etapa, um breve ensaio será realizado para que a identificação dos elementos fílmicos nas subatmosferas seja inicialmente experimentada.

2.3 Um breve ensaio sobre as subatmosferas

A representatividade dos *cowboys* heróis de Sergio Leone interpretados por Clint Eastwood é evidente no universo *Western*. Sua face carrancuda e olhar estático preenchem os *close-ups* nos momentos de tensão e colaboram para a construção de um silêncio às vezes angustiante. Com este ensaio, exemplifica-se a identificação dos elementos fílmicos os quais estão relacionados às subatmosferas

de Inês Gil em uma cena hipotética na qual há um plano real do personagem de Clint Eastwood (Monco) do filme *Por uns dólares a Mais*.

Ao realizar-se o *close-up* do rosto estático de Monco (figura 1), todo restante do seu corpo é recortado e um espaço é delimitado - o qual terá o direcionamento das atenções do público. Esse recorte corresponde à subatmosfera espacial que delimita as fronteiras da imagem e dentro dessas fronteiras, existe uma imagem principal que é um rosto.



Figura 1 – *Close-up* de Monco.
Fonte: Frame extraído do filme.

O rosto possui algumas características que o identificam como tal que são os olhos, nariz, boca e orelhas, ou seja, atributos essenciais de um rosto humano. O personagem ainda apresenta a barba por fazer e usa um chapéu (figurino) que o caracteriza como *cowboy*, ou seja, são características que adjetivam o personagem. Ainda há um elemento muito importante no plano que é a expressão (interpretação) do personagem com um olhar estático, penetrante e carrancudo. Essas características - que qualificam a imagem - fazem parte da subatmosfera visual as quais só podem ser evidenciadas através dos planos da subatmosfera espacial.

Ao introduzir-se uma simples ação, o *frame* ganhará movimento e mesmo que o rosto permaneça estático, a subatmosfera espacial terá mais uma característica: o tempo. Este irá compor a subatmosfera temporal que é relacionada aos tempos dos planos com suas dilatações e diminuições. Se o personagem permanecer em um plano de aproximadamente dez segundos com seu rosto estático, olhar penetrante e ausência de fala, haverá pelo menos um som que o corpo estático do personagem pode emitir - além dos captados por John Cage em seu experimento da câmara

anecoica: a respiração. Para sua representação, seu som hipersensibilizado é inserido e, então, a banda sonora ganha vida através desse ruído, ou seja, a subatmosfera sonora é influenciada.

Se o som do grito de uma mulher for adicionado enquanto há o mesmo plano no personagem, provavelmente nos levará a crer que há uma mulher em perigo fora do campo, ou seja, há outra ação ocorrendo na mesma cena. Essa ação ocorre nas subatmosferas sonora e espacial, porém influencia as subatmosferas visual e temporal. Como o plano não separa a imagem do som, o grito fora do campo fornecerá mais informações espaciais e através do tempo do grito e da reação do personagem, os tempos do plano e da cena sofrerão influência, ou seja, a atmosfera temporal será afetada. Se a expressão do personagem permanecer estática, mesmo com o grito, essa falta de reação construirá sua indiferença, ou seja, a sua não reação é uma forma de atuação e isso influencia a subatmosfera visual ao produzir o sentimento do personagem. Portanto, mesmo divididas, as subatmosferas permanecem ligadas e produzem e sofrem influências constantemente, porém através delas, consegue-se identificar essas relações e separar os elementos que manifestam os silêncios.

Antes de identificar essas manifestações do silêncio, um breve histórico sobre o *Western* e os diretores será discutido no próximo capítulo.

CAPÍTULO 3 A NARRATIVA DO WESTERN

3.1 O nascimento do Western: de Leone até Clint

Deve-se destacar a importância de quatro autores para este capítulo, os quais colaboraram com informações históricas sobre o *Western*: Antonio Carlos Gomes de Mattos - através do livro *Publique-se a lenda: A história do Western*; Claude Fohlen - através do livro *O Far Oeste*; Rodrigo Carreiro - através do livro *Era uma Vez no Spaghetti Western* - o qual também colaborou com informações sobre o estilo de Leone; e Primaggio Mantovi - através do livro *100 anos de Western* - o qual utilizou-se para tentar diferenciar qualitativamente (e temporalmente) as produções e os heróis *Westerns* e abordar transformações interessantes que colaboraram na diferenciação dos cinemas dos diretores Leone e Clint.

Para compreender o *Western*, é necessário regredir a um importante período da história norte-americana - o *Far-West* ou Far Oeste - que ocorre entre 1848 e 1890 e é marcado pela colonização do oeste dos Estados Unidos pelo seu leste. Esse período divide-se em dois momentos distintos nesse processo histórico: entre 1848 e 1860 ocorre a corrida pelo ouro rumo ao oeste; e entre 1860 e 1890 ocorre a construção de uma via transcontinental que permitiu a colonização e o avanço territorial das cidades na região. Nesse último momento, houve a maior concentração de experiências vividas e ele ficou marcado pela extrema violência e liberdade individual (FOHLEN, 1989).

Essa violência estava na vida cotidiana das pessoas que pensavam em sobreviver em meio à brutalidade e aos poucos, o leste tornava-se civilizado, porém com a lei ainda pouco presente. Portanto, o Far Oeste histórico foi marcado pela dualidade entre natureza e civilização e pela liberdade restringida pela violência - que era cotidiana.

O Oeste histórico possuía uma enorme riqueza de características as quais, por exemplo, marcaram a representação - quase obrigatória - de sua vastidão no cinema: baixa densidade populacional, imensos horizontes com vegetação escassa e grandes variações de temperatura. Além disso, observa-se a presença de outros elementos e personagens da história norte-americana que migraram para a narrativa

cinematográfica do *Western*: cowboys, pistoleiros, índios, prostitutas, mineiros, pioneiros, armas, cavalos.

O cinema apropriou-se dos personagens e elementos presentes no Velho Oeste histórico, acrescentou certo romantismo e criou um protótipo narrativo que simbolizava o ideal de expansão e colonização norte-americano, ou seja, o poder de uma sociedade em civilizar e expandir seu território. Para isso, precisou transformar e adequar um personagem às necessidades do público americano: o herói. Em um universo ficcional, esse ideal de uma sociedade que conquistava e desenvolvia-se passou a ser representado não apenas para os EUA, mas para o mundo o qual respirava a hegemonia americana. Portanto, seu herói possuía o poder de simbolizar as ideologias da sociedade e da consciência norte-americanas as quais eram difundidas mundialmente, afinal, a cultura popular norte-americana exercia grande influência sobre o mundo através dos meios de comunicação de massa tutelados pelo país.

A partir de 1927, com a chegada do som no cinema, o *Western* sofreu algumas perdas e transformações. Atores do cinema silencioso, como Tom Mix, não se adaptaram ao novo formato do cinema e as produções dividiram-se em duas classes de *Western* relacionadas aos custos de produção: os *Westerns* A e B (MANTOVI, 2003). Através da classificação dos *Westerns* em A e B, o gênero passou a ter a divisão qualitativa das produções e atores: atores de melhor qualidade de interpretação ficariam nos *Westerns* A e os de menor qualidade, nos *Westerns* B que seriam os *Westerns* de menor custo.

Vale lembrar que na década de 30, após a Depressão norte-americana, a venda dos ingressos no cinema caiu drasticamente e os filmes B passaram a ser levados às grandes capitais com pacotes promocionais que uniam mais filmes em um mesmo pacote. Em 1939, a crise foi finalmente superada e os *Westerns* A foram privilegiados com grandes rendas, porém com a Segunda Guerra Mundial, não era patriótico um americano atirar em outro americano, mesmo que esse fosse um pistoleiro. Com isso, os heróis migraram para os filmes de Guerra, mas não demorou muito para a volta dos *Westerns*. Com o fim da Guerra, as grandes produções dos *Westerns* Classe A voltaram a ser realizadas, porém os custos de produção pós-guerra eram maiores e ao mesmo tempo nascia a televisão que acelerava o processo de decadência dos *Westerns* cinematográficos (MANTOVI, 2003).

Felizmente, o cinema ainda possuía uma vantagem em relação à televisão que era as cores – as quais se destacavam em relação ao preto e branco da televisão.

Com a corrida pela audiência entre televisão e cinema, os *Westerns* uniram-se ao universo televisivo, mas tiveram que adaptar seu formato. Os filmes B, que tinham em média 60 minutos de duração, transformaram-se em seriados de 30 minutos por episódio semanal. Além disso, produzir um bom herói era sinônimo de ter um bom produto e um bom negócio, pois marcava os seriados e garantia a sobrevivência ao gênero.

O cinema, diferente da televisão, possuía o trunfo das cores e aproveitou a sua presença como diferencial para produzir os novos *Westerns* B que já não eram tão baratos como os Antigos *Westerns* B, mas também não possuíam a qualidade narrativa dos *Westerns* A. Estes últimos existiam apenas no cinema e ganhavam espaço com seus filmes mais bem trabalhados que passaram a se chamar *Westerns* Adultos ou Psicológicos e tinham temas ainda não explorados nos quais a dramaticidade passava a ser mais importante que a própria ação (MANTOVI, 2003). Cineastas como John Ford marcaram o cinema desse período ao realizar filmes como *No Tempo das Diligências* (1939) que deu foco ao conflito moral em sua construção. Com isso o *Western* amadurecia e suas características psicológicas começavam a se desenvolver e ganhar maior destaque nas narrativas.

Mesmo com a chegada das cores à televisão em 1954, séries de sucesso ainda eram produzidas em preto e branco e os filmes *Westerns* já estavam sendo adaptados às produções voltadas para televisão. Em 1959, foi produzida uma série colorida com 60 minutos chamada *Bonanza* – um *Western* Adulto – a qual impulsionou a produção de outras séries de mesmo formato (MANTOVI, 2003). Os *Westerns* começaram a ser assistidos na TV que fornecia tudo de graça e na casa do público e com isso, o cinema travava uma verdadeira batalha contra a televisão para sobreviver.

Os antigos *Westerns* B já haviam desaparecido e os novos *Westerns* B ainda estavam sendo produzidos nas séries de TV, porém o gênero já estava saturado e precisava ser renovado. Foi então que surgiu o diretor Samuel David Peckinpah que era descendente de índios e queria trazer o Velho Oeste para os tempos atuais e resgatar seus valores perdidos. O diretor produzia o *Western* chamado de *Desmistificador* (MANTOVI, 2003) que era moderno, romântico e nostálgico e ao mesmo tempo violento e heroico.

A partir de 1963, o *Western* invade a Europa e começa a ser produzido por diretores europeus. Esses *Westerns* eram produzidos às vezes mais precariamente que os *hollywoodianos*, porém agradavam o público. Essas produções passaram a se chamar *Spaghetti Western* na Itália e *Western Chucrute* na Alemanha. Sergio Leone, diretor italiano, adotou o *Western* Desmistificador de Peckinpah, pois aparentemente percebia que o romantismo não bastava para as épocas violentas. O chamado *Spaghetti Western* prosperou e Leone atualizou os elementos da narrativa do *Western Clássico* em seus filmes. O gênero italiano aos poucos tomava o lugar dos *Westerns* americanos que ainda mantinham-se mais tradicionais.

As produtoras americanas não se renderam ao sucesso europeu até meados dos anos 60 nos quais finalmente aderiram à fórmula europeia e resolveram imitar abertamente o estilo. Sergio Leone influenciou não apenas o cinema de sua época, mas outros diretores posteriores e atuais como Clint Eastwood e Quentin Tarantino o qual dirigiu os filmes *Kill Bill Volume I e II* (2003 e 2004) e o *Western Django Livre* (2012) que possuem características do estilo do diretor italiano.

A violência dos *Spaghetti Westerns*, que não podia ser vista pelas famílias na televisão, levava o público a sair de casa para ir às salas de cinema. Quando o diretor italiano lançou seu primeiro filme nos Estados Unidos, havia no país um Código de Censura americano - Código Hays - que proibia o realismo na representação da violência, porém o diretor quebrou as regras com sua violência cinematográfica e também influenciou o mercado posterior. Outros diretores americanos também aderiram ao estilo violento do diretor o que colaborou com a extinção do Código em 1968.

Portanto, houve a influência do *Western* europeu, que atualizava as convenções do gênero clássico, nas produções posteriores dos diretores americanos. Entre eles estava Clint Eastwood que foi um ator americano protagonista de três *Westerns* de Leone (*Por um Punhado de Dólares*, *Por uns Dólares a Mais* e *Três Homens em Conflito*) e tempos depois transformou-se também em diretor. Após realizar a *Trilogia dos Dólares* dirigindo Clint, o diretor italiano realizou o *Western Era uma vez no Oeste* (1968) no qual Charles Bronson é o novo anti-herói.

Após esse contato direto com Leone, Clint Eastwood continuou sua carreira como ator e a partir de 1971, com o filme *Perversa Paixão*, soma à sua carreira a função de diretor. Porém seu primeiro *Western* ocorre apenas em 1973 com o filme

O *Estranho sem Nome* no qual a parceria de Clint com o diretor Sergio Leone já havia o tornado referência de representação do Oeste.

Observa-se que os *Westerns* de Clint possuem recorrências características do estilo de Leone como a utilização de plano de detalhe e *close-ups* nos momentos de tensão e a atuação carrancuda e silenciosa de seus anti-heróis. Além disso, seu *Western* também é desmistificador, porém possuem histórias mais bem elaboradas que também retratam os dramas pessoais dos heróis, ou seja, seus *Westerns* são psicológicos e desmistificadores. Portanto, o *Western* de Eastwood foi claramente influenciado pelo diretor italiano.

Aos poucos, o *Spaghetti Western* cedia espaço aos verdadeiros donos do *Western*: os americanos. Clint Eastwood ainda dirigiu mais dois faroestes - *Josey Wales – O fora da Lei* (1976) e o *Cavaleiro Solitário* (1985) - antes de lançar um dos seus principais *Westerns*, *Os Imperdoáveis* (1992), o qual carregava toda a bagagem desenvolvida durante sua vida no gênero. No decorrer de suas produções, Clint distanciou-se gradativamente do estilo de Leone e desenvolveu seu estilo próprio de realizar *Westerns*, mas também manteve algumas características do diretor italiano. Um exemplo de diferença entre ambos os diretores é o formato do duelo final construído por ambos. O diretor italiano torna seus duelos finais marcantes e os apresenta como forte impressão de seu estilo.

Ao analisar o cinema de Sergio Leone, Rodrigo Carreiro aponta a conexão do diretor com a poética da continuidade intensificada que busca a intensificação da experiência fílmica:

[...] Ele produzia algo particular. Close-ups (sobretudo extremos) em grande quantidade; realismo grotesco (combinado com tom paródico e irreverente) de cenários e figurinos; perfil amoral e violento do herói individualista; tratamento distendido do tempo fílmico dado aos momentos de tensão (sobretudo os duelos); representação gráfica da violência; estrutura narrativa cronologicamente fragmentada, privilegiando momentos de ação física; inclusão de elementos diegéticos nas composições musicais; uso dramático de ruídos e silêncios. Essas e outras ferramentas são alguns dos recursos narrativos e estilísticos que marcaram presença nos filmes dele de modo recorrente, buscando a intensificação da experiência fílmica. Todas consistem em revisões ou sínteses estilísticas, que se juntaram ao repertório de técnicas introduzidas pelos diretores modernistas europeus, para compor os esquemas que constituem, desde então, a poética da continuidade intensificada (CARREIRO, 2014, p. 22).

Através dessa citação, observa-se a importância dos duelos finais de Leone os quais materializam todos os elementos estilísticos do diretor. Nesse momento, pode-se encontrar todas as características listadas por Carreiro: *close-ups* em grande quantidade, realismo grotesco dos cenários e figurinos, anti-herói amoral e individualista, violência, fragmentação cronológica da narrativa (analepse no duelo final de *Era uma Vez no Oeste*), composições musicais com elementos diegéticos e utilização dramática de silêncios e ruídos. A intensificação da experiência fílmica é a ruptura com os padrões geralmente utilizados pelos diretores e Leone apresenta essa ruptura em seu cinema. Um capítulo será dedicado inteiramente aos duelos finais de Leone, dada a importância desses momentos, pois além de apresentar o estilo do diretor em uma sequência específica, também demonstra uma diferença significativa em relação ao cinema do diretor Clint Eastwood, ou seja, o diretor italiano constrói seus duelos finais de um modo estilisticamente diferente de Clint.

Leone constrói esses triunfos finais como um balé entre dois ou três personagens e materializa uma realidade temporal (e contextual) própria do cinema e distante da realidade. Os tempos extremamente dilatados de seus duelos chegam a mais de cinco minutos nos quais não há nenhum diálogo e apenas silêncios construídos e olhares concentrados aguardando o gatilho mais rápido. Na vida real, dificilmente ocorreria o confronto face a face entre dois homens e com tempos tão dilatados. Já o diretor americano substitui os duelos finais por confrontos entre seu herói e vários personagens, seus tempos são menos dilatados e seus planos possuem maior movimentação, ação e diálogos entre os personagens.

Os *Westerns* de ambos os diretores apresentam a iconografia que os tornam reconhecíveis como *Westerns*: a vastidão (com suas planícies, desertos e montanhas), as pequenas cidades (com seus *saloons*, hotéis, bancos, barbeiros), cavalos, trajes, esporas e armas (*Colt 45* ou espingarda *Winchester*). Eles ainda trazem características do Velho Oeste histórico: a presença do civilizado e do selvagem, a violência do *Far-West* e a pouca presença real da lei local. Também é inegável que em todos os filmes dos diretores há a presença da violência através dos duelos e confrontos armados e isso é obrigatório através da presença de mortos, feridos e armas características do gênero.

As presenças do selvagem e do civilizado também são constantes nos diretores e podem ou não estarem ligadas à violência. Há sempre pequenas cidades cercadas pela vastidão rural, ou seja, a civilização sobrepondo-se ao selvagem está

constantemente presente nos cenários. Não apenas isso, mas seus heróis, que também são bárbaros, surgem, extinguem o mal e partem após reestabelecerem o equilíbrio, ou seja, extinguem o bárbaro (ou selvagem) dentro do civilizado.

Em *Os Imperdoáveis*, a presença do selvagem e do civilizado é construída dentro do herói no qual há um lado selvagem que seu lado civilizado tenta anular, porém no decorrer do filme e após matarem seu amigo, seu lado bárbaro se sobrepõe e o transforma em um assassino.

Há também a presença de personagens da iconografia *Western* representando o selvagem. Em *Josey Wales – O Fora da Lei*, o herói resgata seus companheiros das mãos dos índios que representam os selvagens. Há ainda um personagem índio civilizado que usa roupas e cartola. Com isso, os hábitos da civilização se sobrepõem aos hábitos selvagens. Em Leone, pode-se encontrar a presença histórica dos trens os quais pontuam a colonização do Oeste selvagem. Em *Era uma Vez no Oeste* há a expansão das ferrovias e a construção da cidade de Água Doce o que lembra o período histórico entre 1860 e 1890 no qual há a construção da ferrovia transcontinental.

A presença da lei local em Sergio Leone é praticamente inexistente e serve apenas para pagar recompensas e pendurar cartazes de procurado. Os xerifes são corruptos, inexpressivos ou inexistentes e isso demonstra a falta da presença da lei nas cidades. Em Clint Eastwood ocorre o mesmo, porém há dois filmes nos quais o papel da lei é subvertido: *O Estranho sem Nome* e *Os Imperdoáveis*. Em *O Estranho sem nome*, o herói chega à cidade, mata alguns homens, estupra uma mulher e destitui o xerife - que tem pouca representação. Ele dá a estrela de xerife para um homenzinho e o transforma no novo xerife da cidade, ou seja, o herói institui a lei e novamente não há a sua presença significativa e real na cidade. Em *Os Imperdoáveis*, há a presença forte do xerife de uma cidade, porém ele não representa a lei, mas sim seu próprio egocentrismo. Ele é construído como antagonista e o assassino como herói, ou seja, os valores são invertidos. Mesmo xerife, o personagem não segue a lei, mas suas próprias vontades e isso novamente indica a pouca presença real da lei.

Existem ainda algumas características nos métodos de produção dos diretores que também colaboram com a impressão de seus estilos. Por exemplo, o diretor italiano utiliza um método de produção que colabora com a produção de seus silêncios. Desde o início de sua carreira como diretor, Sergio Leone trabalhou na

Itália em um sistema de produções cíclicas populares de um complexo de estúdios chamado *Cinecittà* (CARREIRO, 2014) que de tempos em tempos produzia determinados gêneros pelas mãos de diversos diretores em busca de lucratividade. Esses estúdios ofereciam baixo custo às produções que muitas vezes compartilhavam cenários, equipes e figurinos. Porém, mesmo com o baixo orçamento, problemas de produção e limitação tecnológica, Leone realizou seu primeiro *Western* em 1964 e destacou-se.

O diretor buscava menores custos e a maximização do alcance de seus filmes produzidos no *Cinecittà* e para isso, ele não realizava a captação do som direto em seus *Westerns* e os dublava em quatro línguas: francês, alemão, inglês e italiano (CARREIRO, 2014). O diretor ainda poupava diálogos dos personagens - o que significava menos tempo de aluguel de estúdios de som. Portanto, seu modo de produção buscava menores orçamentos e mesmo quando contou com melhores orçamentos, a partir de *Três Homens em Conflito*, o diretor preservou seu sistema de produção e inseria diálogos – ainda escassos - e ruídos na pós-produção.

Além disso, o diretor importava seus atores de diversos países - por exemplo, o até então ator americano Clint Eastwood - como estratégia para tornar mais fácil a divulgação de seus filmes. Isso também colaborava para tornar inviável a captação de diálogos no set, pois as produções deveriam ocorrer rapidamente e com condições de orçamento e tempo curtos, ou seja, ao utilizar atores de diversas nacionalidades, demoraria muito tempo para que os resultados fossem satisfatórios.

Após Leone dirigir Clint Eastwood na *Trilogia dos Dólares*, o diretor americano fundou em 1967 a produtora *Malpaso Productions (The Malpaso Company)* com seu falecido sócio Irving Leonard e dividia os créditos de produção inicialmente com a *Produtora Universal* e posteriormente com a *Warner Bros.* *O Estranho sem Nome* foi produzido pela *Malpaso* e *Universal* e *Josey Wales – o Fora da Lei*, *O Cavaleiro Solitário* e *Os Imperdoáveis* foram produzidos pela *Malpaso* e *Warner Bros.* O diretor, assim como Leone, era capaz de produzir filmes rápidos e a baixo custo o que tornava lucrativa sua relação com as produtoras.

Entre as produções do diretor americano, deve-se novamente chamar atenção para o filme *Os Imperdoáveis* que foi seu último *Western*, realizado em 1992. O filme marca a evolução de Clint Eastwood como diretor e a percepção da seriedade de seu trabalho pelo público e pela crítica. O filme lhe rendeu as

estatuetas de melhor filme e melhor diretor o que aumentou sua visibilidade enquanto diretor de cinema.

Depois de discutir-se algumas características importantes dos cinemas dos diretores e apontar-se algumas diferenças e similaridades, é necessário dialogar sobre uma característica que une os diretores a qual é essencial para este trabalho: a utilização do silêncio. Percebe-se que ambos os diretores utilizam o silêncio, porém de modos que se aproximam e também se distanciam. Há a ligação do silêncio com as narrativas de cada diretor nas quais os contextos tornam-se importantes para os significados do silêncio. Inicialmente, observa-se que Clint Eastwood aponta dramas mais pessoais e psicológicos - como já comentado anteriormente - de seus heróis. Por exemplo, o filme *Os Imperdoáveis* apresenta as lembranças do passado do protagonista que o atormentam constantemente e isso fica claro desde o início do filme. O personagem tem pesadelos, sofre com seu arrependimento e constantemente luta contra seu estado bárbaro. Outro exemplo é *Josey Wales – O Fora da Lei* no qual o diretor constrói o assassinato da família do anti-herói em sua presença no início do filme e não apenas deixa sugestivo. Esse passado transforma Josey em um assassino e o acompanha no filme através de analepses.

Já em Leone, há dois filmes nos quais o passado é apresentado e ligado aos heróis: *Por uns Dólares a Mais* e *Era uma Vez no Oeste*. Em ambos os filmes o passado é colocado fragmentado em analepses que não deixam evidentes os dramas dos personagens, mas sim os acontecimentos. Nesse caso, o passado serve muito mais como uma crescente dramática de expectativa a qual culmina na elevação da dramatização nos duelos finais.

É como se Clint Eastwood atribuísse o *status* de sofredor ao herói desde o início de seus filmes e Leone só faz isso no final. Isso torna os silêncios dos personagens de Leone desde o início dos filmes com mais possibilidades semânticas do que os do diretor americano já que as informações mais primordiais e relevantes de suas personalidades já foram sanadas. Em Clint, a personalidade dá sentido ao silêncio e em Leone, o silêncio dá sentido à personalidade e talvez por isso a ironia seja mais utilizada em Leone do que no diretor americano. Portanto, o diretor Clint Eastwood coloca os dramas psicológicos de seus heróis em primeiro plano e não apenas como um modo de criar uma crescente dramática de expectativa para os momentos finais - como em Leone.

Com isso, não afirma-se que o diretor americano não utilize analepses em seus filmes para criar as crescentes dramáticas - como ele faz em *O Estranho sem Nome* - mas sim que ele também utiliza os dramas pessoais de outras formas, por exemplo, para dar sentido ao silêncio do personagem. Além do mais, *O Estranho sem Nome* foi seu primeiro *Western* e isso reforça a ideia de que o diretor americano se distancia estilisticamente de Leone no decorrer de sua carreira.

Discutiu-se até aqui os heróis dos diretores de maneira genérica e na próxima etapa, essa discussão será mais aprofundada para que entenda-se a influência dessas características na montagem dos diretores.

3.2 O nascimento do herói e suas transformações nos diretores

Na narrativa do *Western*, observa-se uma importante figura que representa o herói: o *cowboy*. O personagem nasce historicamente e transforma-se no cinema através dos diretores no decorrer de mais de cem anos de história do gênero, porém ele não era o único herói na história do oeste americano. Existiam ainda os índios, mineiros, damas e uma infinidade de personagens que habitavam e coexistiam no oeste americano no qual o *cowboy* foi o principal personagem do gênero representado no cinema, porém de uma forma completamente diferente da realidade histórica.

Mesmo os heróis do cinema *Western* que não eram *cowboys* tinham, de alguma maneira, características desse personagem o que tornou constante sua presença no gênero. O herói nasceu da necessidade do público ter um personagem no qual se concentrar e se identificar, ou seja, alguém por quem pudessem torcer. Portanto, o cinema *Western* sentiu a necessidade de produzir um herói convencional o qual era influenciado pelo *cowboy* histórico, mas com características românticas as quais o tornaram o protótipo do herói ideal norte-americano: corajoso, salvador, representante do bem, desprendido do dinheiro.

A primeira aparição do *cowboy* herói no cinema foi através do filme *The Great Train Robbery* (*O Roubo do Grande Expresso*) em 1903. Nele, um bando assalta um trem e são capturados por um grupo de *cowboys*, porém o filme é contado do ponto

de vista dos bandidos e ainda não havia a figura do herói centralizada em um personagem.

Foi no filme *Broncho Billy and the Baby* de Gilbert M. Anderson em 1908 que o *Western* produziu seu primeiro herói - o *cowboy* Broncho Billy - representado pelo próprio Gilbert M. Anderson. Ele usava camisa xadrez, calças com enfeites, lenço no pescoço, pistolas no cinturão e um chapéu os quais caracterizavam o herói do *Western* no cinema, porém não representava o real *cowboy* do oeste. Foi então que, a partir de 1914, surge William S. Hart o qual escrevia histórias do faroeste, mas mantinha a fidelidade ao autêntico *cowboy* do oeste: um homem bom e mal o mesmo tempo. Em contrapartida, em 1918, surge Thomas Edwin Mix com a proposta de oferecer apenas diversão ao público, diferente de Hart. Para Mix, tudo era fantasia, não havia a preocupação com a fidelidade ao velho oeste e existiam apenas ação, diversão e acrobacias (MANTOVI, 2003). Com essa proposta, Mix destacou-se em relação à Hart que atuava em *Westerns* mais bem elaborados. Hart representava o adulto *Western* A e Mix o fantasioso *Western* B, ou seja, a divisão ocorria não apenas em relação aos orçamentos do gênero, mas também em relação ao tipo de herói.

Historicamente, existiam dois *cowboys* com características distintas: o *cowboy* do oeste e o do leste. O *cowboy* do leste era um guardião de rebanhos e por vezes tinha que agir com violência, porém era mais civilizado e tradicional em comparação ao do oeste. Este último, mais primitivo, tinha algumas características que eram reflexo de um oeste mais revolucionário e violento, porém sua imagem no cinema sofria distorções. Fohlen descreve o *cowboy* cinematográfico do oeste:

Há qualquer coisa de romântico nele. Vive montado em seu cavalo, como os beduínos; combate sobre o cavalo, como os cavaleiros da Idade Média; anda armado, uma arma estranha e nova que maneja com precisão e com ambas as mãos; jura como um soldado, bebe como um peixe, veste-se como um ator e luta como o diabo. É amável com as mulheres, reservado com os estranhos, generoso com os amigos e brutal com os inimigos. Eis o cowboy, o homem típico do oeste (FOHLEN, 1989, p. 123).

O inglês John Bauman - que viveu entre os *cowboys* históricos – publicou, em um artigo de 1887, a transformação sofrida quando o personagem entra no cinema:

O cowboy converteu-se hoje numa personagem; ou, melhor dizendo, está em vias de se tornar uma personagem mítica. A distância confere a ele o que o tempo conferiu aos heróis da Antiguidade. Seus admiradores vestem-no com todas as qualidades românticas; discorrem sobre suas múltiplas virtudes e suas fraquezas perdoáveis, como se fosse um semideus, e não duvido que em breve haja amplo material para um investigador filosófico que deseje esclarecer as origens e a significação do mito do cowboy. Enquanto isso, o verdadeiro caráter do cowboy se desvanece, suas qualidades verdadeiras perdem-se em relatos de audácia e talento impossíveis (BAUMAN, 1887 apud FOHLEN, 1989, p. 126).

A descrição de Fohlen e o relato de Bauman sobre os *cowboys* pontuam a imagem construída dos personagens através do cinema e como se distanciam dos reais personagens da história americana. No cinema, percebe-se ainda que há modos diferentes em que o personagem se apresenta. Algumas vezes é violento, arrogante e pronto para usar sua arma a qualquer provocação e outras vezes é generoso, cavalheiro e romântico. Já o *cowboy* histórico é apenas um guardião de rebanhos o qual o cinema precisou recriar e atualizar suas características para torná-lo atrativo ao público. Além do mais, os verdadeiros vilões dos Oeste não eram personagens cinematográficos que representavam o mal, mas sim o vento, a solidão, a chuva, a vastidão.

Em 1964, o diretor Sergio Leone surgiu com seus *Spaghetti Westerns* e não apenas desmistifica o gênero em seu cinema, mas também o herói. Transforma os personagens, que representavam o ideal americano, em anti-heróis de caráter duvidoso, motivados pela vingança e pelo dinheiro, solitários, sem passado e silenciosos.

Leone trabalhava de um modo peculiar com a banda sonora de seus filmes e realizava a captação dos diálogos na filmagem apenas para servirem de guia para as vozes oficiais que seriam representadas e gravadas posteriormente (CARREIRO 2014). Isso tornava as filmagens mais rápidas e com isso, seus atores, de várias nacionalidades, podiam falar em qualquer língua ou apenas movimentar a boca. A única regra era que as frases deveriam ter métrica igual à do roteiro, pois outro ator as regravaria na pós-produção.

Como já comentado, os valores que o diretor possuía para a realização dos filmes ainda eram baixos e trabalhar com captação direta encarecia os custos de produção. Apenas em *Era uma Vez no Oeste*, ele trabalhou com som direto na trilha final de áudio, porém isso não modificou sua economia de diálogos. Seu método de

produção colaborou para o surgimento de uma narrativa e estilo próprios que exploravam os silêncios dos diálogos e com o foco principal desses diálogos retirado, outros elementos filmicos se sobressaíam o que tornava rica e criativa a construção de cenas de seus heróis através do silêncio. Carreiro (2014, p. 197) confirma a economia de diálogos do diretor ao comparar as frases ditas em seus filmes com as frases de qualquer *western* norte-americano da época. Carreiro (LEONE, 2000 apud CARREIRO, 2014, p. 210) também cita que Leone dava valor à utilização de pausas entre os diálogos para que soassem mais naturais. O diretor também utilizava essas pausas com ações corriqueiras (como fumar e beber), porém essa discussão será realizada em capítulos posteriores devido à riqueza desses momentos.

A partir das informações comentadas, percebe-se uma característica predominante dos heróis de Leone que é a economia de diálogos. Há essa economia de diálogos no primeiro *Western* do diretor, *Por um Punhado de Dólares*, no qual o anti-herói realiza sua primeira fala após 8 minutos de filme mesmo com sua presença protagonizando as cenas iniciais. Em seu segundo *Western*, *Por uns dólares a Mais*, há dois anti-heróis e um deles, o Coronel Mortimer, é enigmático e extremamente silencioso e nas cenas iniciais do filme, seu silêncio constante faz o público não saber se ele representará o bem ou o mal. Esse silêncio através do diálogo atinge seu ápice nos duelos finais do diretor os quais novamente reforça-se a importância para a análise neste trabalho.

Há ainda uma informação importante que influencia na narrativa dos filmes do diretor que é o número de anti-heróis de cada filme. Essa informação irá interferir na narrativa dos filmes e nas construções e dilatações temporais dos duelos finais

Nos filmes *Por uns Dólares a Mais* e *Três Homens em Conflito*, há a presença de dois anti-heróis protagonistas em cada filme. Em *Por uns Dólares a Mais*, o Coronel Douglas Mortimer (Lee Van Cleef – figura 2) e Monco (Clint Eastwood – figura 3) são dois caçadores de recompensa que estão atrás de El índio (Gian Maria Volonté – figura 4) e seu bando que valem uma boa quantia em dinheiro. Ambos unem forças para capturá-los, porém o Coronel Mortimer não quer apenas isso, mas também vingar-se do vilão que no passado havia matado seu cunhado e estuprado sua irmã a qual se suicida durante o estupro.

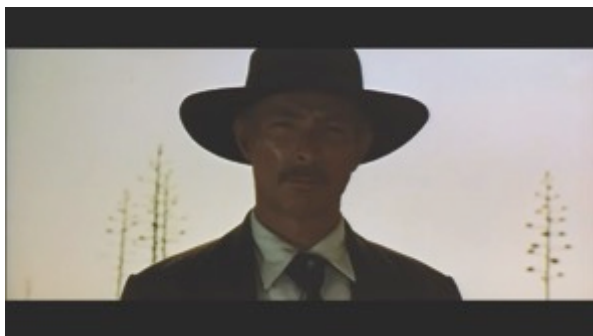


Figura 2 - Coronel Douglas Mortimer.
Fonte: Frame extraído do filme.

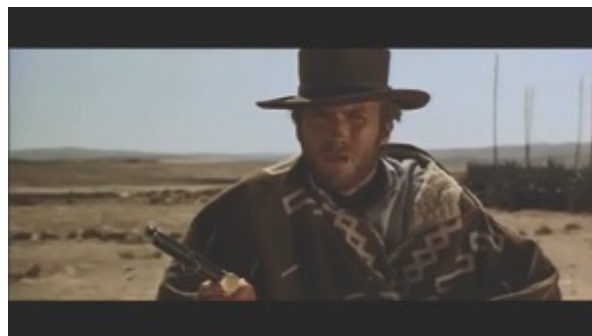


Figura 3 – Monco.
Fonte: Frame extraído do filme.

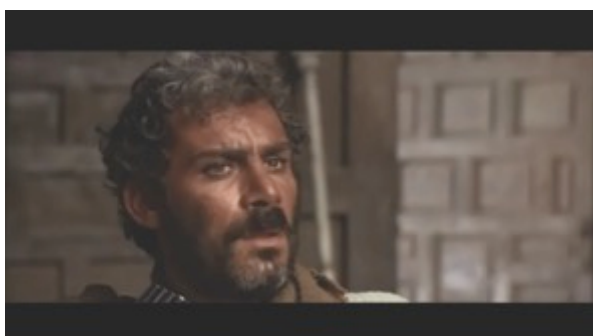


Figura 4 - El Indio.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Três homens em Conflito*, os dois anti-heróis Tuco (Eli Wallach – figura 5) e Blondie (Clint Eastwood – figura 6) são dois golpistas que se aliam para encontrar 200 mil dólares em ouro escondidos em um cemitério durante a Guerra da Secessão. Olhos de Anjo (Lee Van Cleef – figura 7), um matador de aluguel, também quer encontrar o ouro, mas apenas Blondie sabe sua real localização.

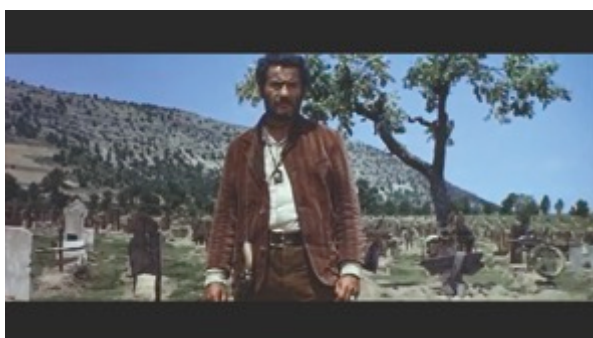


Figura 5 - Tuco.
Fonte: Frame extraído do filme.

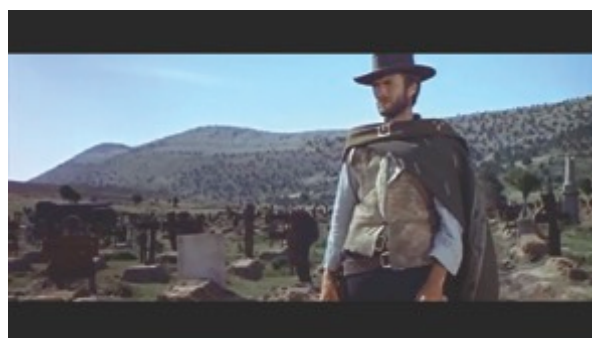


Figura 6 - Blondie.
Fonte: Frame extraído do filme.

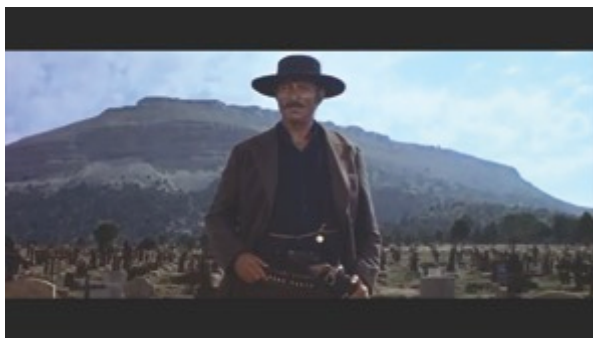


Figura 7 - Olhos de Anjo.

Fonte: Frame extraído do filme.

Já em *Por um Punhado de Dólares*, o primeiro filme da Trilogia, há apenas o anti-herói Joe (Clint Eastwood – figura 8) que é um forasteiro em uma cidade ponto de encontro entre bandidos que comercializam armas e bebidas. Na cidade, existem duas famílias que disputam poder, os Rojos e os Baxter, e Joe percebe a oportunidade de ganhar dinheiro com a disputa das famílias. Ele infiltra-se, sabota as famílias, tira proveito da rivalidade entre ambas em troca de dinheiro e ao mesmo tempo, confronta o vilão Ramón Rojo (Gian Maria Volonté – figura 9) com quem irá realizar o duelo final.

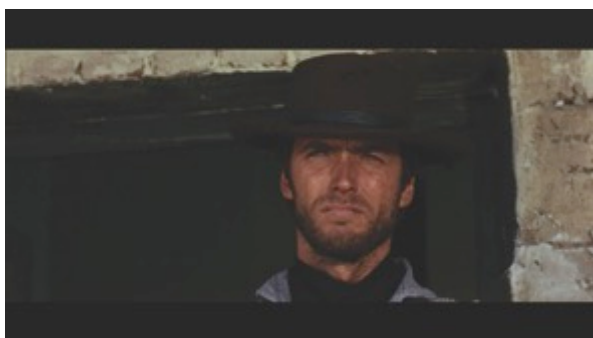


Figura 8 – Joe.

Fonte: Frame extraído do filme.

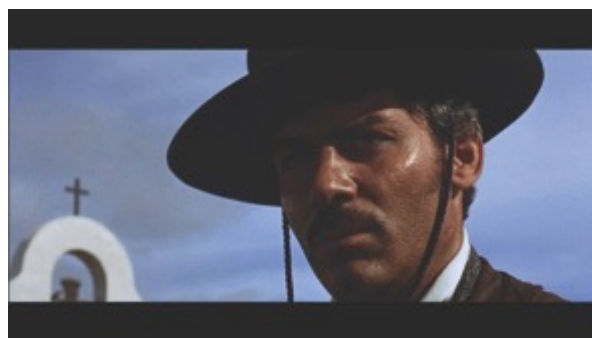


Figura 9 - Ramón Rojo.

Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Era uma Vez no Oeste*, o diretor retorna à utilização de apenas um anti-herói que é Harmônica (Charles Bronson - figura 10). No filme, o personagem procura o vilão Frank (Henry Fonda – figura 11) para vingar a morte de seu irmão e retorna novamente à utilização de um anti-herói.

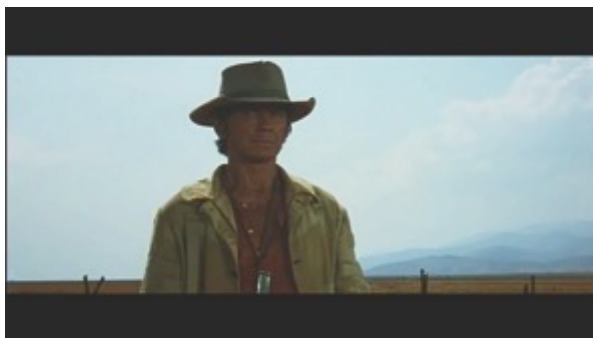


Figura 10 - Harmônica.

Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 11 - Frank.

Fonte: Frame extraído do filme.

Também é uma característica do diretor Sergio Leone reutilizar atores em seus diferentes filmes. Como já comentado, ele utiliza Clint Eastwood em seus três primeiros *Westerns* como anti-herói e também reutiliza o ator Lee Van Cleef em dois de seus filmes, porém o modificando de anti-herói para vilão. Em *Por uns Dólares a Mais*, o ator representa o anti-herói Douglas Mortimer e em *Três Homens em Conflito*, representa o vilão Olhos de Anjo. O ator Gian Maria Volonté também está presente em dois dos filmes do diretor e representa dois vilões: Ramón Rojo em *Por um Punhado de Dólares* e El Índio em *Por uns Dólares a Mais*.

Leone revitalizava as narrativas do *Western* e a imagem do *cowboy* herói americano que já estavam desgastados pelo mercado. Havia ainda um Código do Oeste do gênero que conferia certa ética aos heróis, porém esse código só existia no cinema. Por exemplo, as lutas armadas do Oeste histórico eram resolvidas muitas vezes com um tiro pelas costas e no Oeste do cinema, isso não acontecia, pois faria do herói um covarde. Os heróis do Leone estavam no limiar entre o ético e o não ético, o que construía personagens com características mais humanas, já Clint Eastwood, como diretor, rompeu com esse limiar na construção de seus heróis, por exemplo, ao transformar o estranho de *O Estranho sem Nome* em um estuprador. A discussão sobre os valores morais e a construção dos heróis são importantes para tratar-se das construções dos silêncios, pois esses valores serão evocados quando imersos no poder semântico do silêncio ao construir, por exemplo, ironias e tensões.

Como reflexo dos valores morais dos personagens, estão suas motivações para as histórias e para os duelos finais – que nem sempre são iguais. Joe, Monco e Blondie são os três anti-heróis dos três primeiros filmes de Leone que foram representados por Clint Eastwood e o diretor não evidencia o passado dos personagens, mas apenas suas motivações iniciais que são sempre o dinheiro.

Porém conforme a narrativa avança em direção ao duelo final, os personagens de Clint são abatidos por algo moralmente maior do que apenas o dinheiro. Percebe-se que o diretor mantém o padrão psicológico dos três personagens os quais se não fosse pelos nomes diferentes, poderiam ser o mesmo personagem.

Em *Por um Punhado de Dólares*, embora motivado inicialmente pelo dinheiro, o anti-herói liberta uma família controlada pelo vilão através do nascimento de sua compaixão. Além disso, o anti-herói realiza o duelo final após ser espancado pelo vilão e ter seu amigo preso e torturado em praça pública e isso faz com que a vingança e a amizade sejam as motivações do anti-herói para o duelo final. Embora o personagem seja construído inicialmente como alguém que pensa apenas em dinheiro, o diretor desenvolve a ética do personagem no decorrer do filme.

Em *Por uns Dólares a Mais*, Monco não duela com o vilão, porém salva o outro anti-herói de um duelo desigual e reestabelece a igualdade das condições, ou seja, há o sentimento de amizade construído. O Coronel Mortimer, o outro anti-herói do filme, também é de poucas palavras e de fala calma, porém é menos irônico e mais maduro que Monco. Embora seja motivador principal do anti-herói na história, o dinheiro assume segundo plano no decorrer do filme e a vingança pela morte de sua irmã torna-se principal e o leva ao duelo final. O Coronel ainda deixa o dinheiro que receberia com a recompensa pelos bandidos para Monco, o que evidencia o contraste entre os personagens em relação ao desejo pelo dinheiro.

Em *Três Homens em Conflito*, mesmo com um duelo motivado pelo dinheiro, Blondie não mata o outro anti-herói Tuco e o deixa com metade do ouro encontrado. Há certo sadismo de Blondie no final do filme, ao mesmo tempo em que há o sentimento de amizade por Tuco. Os anti-heróis representados por Clint no cinema de Leone são de poucas palavras, fala calma e às vezes irônica, olhar penetrante, reflexivos antes de falar, preocupados com mulheres e crianças e estão sempre em busca de dinheiro com seus maneirismos e cigarrilhas no canto da boca. Tuco, o outro anti-herói do filme, é o oposto de Blondie. O personagem é de muitas falas e sua interpretação o constrói como um tipo engraçado e atrapalhado. Percebe-se o contraste entre a personalidade agitada de Tuco e a calma de Blondie. A motivação de Tuco é o dinheiro e embora participe do duelo final, é sabotado por Blondie. O diretor conta um pouco de seu passado ao promover um encontro com seu irmão e isso permite que Leone aproxime os anti-heróis através de certa compaixão de Blondie ao compreender a solidão de Tuco.

Harmônica, anti-herói de *Era uma Vez no Oeste*, também é de poucas palavras e fala calma e sua motivação na história e no duelo final é a vingança pelo assassinato de seu irmão. Há uma característica nesse anti-herói - que é um padrão do diretor com seus protagonistas - na qual o diretor não os envolve sentimentalmente com as mulheres de seus filmes. Embora haja uma paixão subentendida entre Harmônica e Jill Mc Bain (Claudia Cardinale), ambos não se envolvem, porém as trocas de olhares demonstram um amor platônico.

Embora trouxesse essas características e transformações psicológicas dos personagens, Leone não evidenciava claramente os dramas dos personagens o que os tornava um tanto superficiais. O diretor Clint Eastwood realiza seu cinema construindo as características de seus anti-heróis com mais profundidade e com isso, o passado dos personagens e suas questões mais pessoais influenciam diretamente em suas atitudes nos presentes de suas histórias. Após o contato direto entre Clint e Leone nas produções do diretor italiano, Clint ganha grande prospecção como ator e quando dirige a si mesmo em seus filmes, segue a fórmula de atuação de Leone, porém realiza pequenas modificações.

Como já discutido, a partir do *Western A*, houve o desenvolvimento do *Western* psicológico no qual as histórias tinham como ponto principal as questões psicológicas dos personagens e não tanto a ação (embora ainda haja muitos tiros). Isso influenciou o modo do diretor americano construir seus heróis do *Western* que, por exemplo, já não tinham a idade como impedimento para uma boa história. Clint Eastwood trazia as características do desmistificador *Spaghetti Western* de Leone e de um *Western* mais psicológico. Os heróis de Clint eram mais reflexivos, maduros, com um lado místico e tenebroso e o diretor trabalhou com apenas um anti-herói por filme.

Em seu primeiro *Western*, *O Estranho sem Nome*, o anti-herói é um homem misterioso (figura 12). Não se sabe ao certo se ele é o fantasma de um antigo xerife da cidade assassinado ou algum parente dele, porém ele transforma a cidade em um inferno e vinga-se dos homens que mataram o antigo xerife.



Figura 12 - O estranho sem nome.

Fonte: Frame extraído do filme.

O anti-herói não possui um nome definido e também é de poucas palavras e de fala calma, porém percebe-se mais linhas de diálogo em relação aos seus personagens no diretor italiano. Ele fuma charuto ao invés de cigarrilha e não respeita as mulheres, porém ainda carrega o mesmo olhar penetrante dos filmes de Leone e também faz amigos em sua estadia na cidade. No confronto final, ele não apenas vinga o xerife, mas salva a cidade dos assassinos e novamente tem a compaixão e amizade (assim como Leone) pelos moradores como motivações.

Após isso, Clint realiza o filme *Josey Wales - O Fora da Lei*, no qual após o término da Guerra Civil americana, Josey (Clint Eastwood – figura 13) vê o assassinato de sua família. O anti-herói então junta-se a um grupo de guerrilha para vingar-se, porém ele ajuda as pessoas por onde passa e ganha seguidores que formam sua nova família através de laços afetivos.

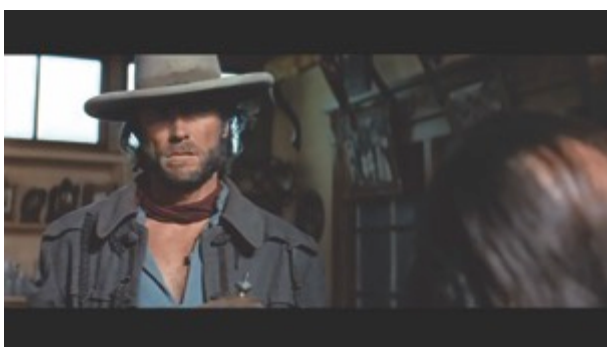


Figura 13 - Josey Wales.

Fonte: Frame extraído do filme.

O personagem ainda permanece de poucas palavras e fala calma, porém também é mais falante que os seus personagens em Leone. Uma das marcas do personagem é antes de um confronto armado, cuspir seu tabaco mascado no chão - o qual substitui a cigarrilha dos personagens de Leone. Embora a motivação inicial

dele seja a vingança, a amizade e compaixão pelos seus novos amigos também estarão presentes. O personagem respeita as crianças, as mulheres e os índios e salva esses dois últimos em momentos de perigo – diferente do anti-herói de *O Estranho sem Nome*. Ele envolve-se sentimentalmente com uma mulher a qual é obrigado a deixar no fim do filme. Percebe-se valores éticos e morais do anti-herói que agora exalta outros personagens do Oeste selvagem: o índio e a mulher.

Em *O Cavaleiro Solitário*, Clint retoma ao tema místico de *O Estranho sem Nome* (figura 14). O anti-herói é um homem solitário que ajuda um vilarejo a se livrar de uma corporação exploradora de ouro. No início do filme, ele utiliza um colarinho branco característico de padre, possui marcas de balas nas costas, uma atração por bebidas e por mulheres e não possui armas. É um anti-herói à moda de Leone, porém com um lado místico próprio do diretor Clint Eastwood. Após assumir seu lado assassino, o personagem é caracterizado de outra forma através de seu figurino e passa a carregar sua arma na cintura (figura 15) e um lenço no lugar do colarinho.



Figura 14 - O padre anti-herói.
Fonte: Frame extraído do filme.

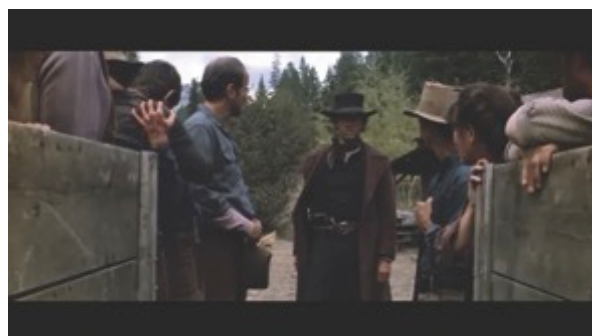


Figura 15 – O padre anti-herói.
Fonte: Frame extraído do filme.

É também um personagem de poucas palavras e fala calma, mas também mais falante que os seus heróis em Leone. Ele respeita as mulheres, índios e crianças e é construído como o salvador dos garimpeiros do pequeno vilarejo. No confronto final, um dos homens contratados para matá-lo o reconhece e uma vingança é subentendida ao mesmo tempo em que a compaixão e amizade pelos moradores da cidade também o guiam. Não fica claro se o anti-herói é mesmo um padre, porém os outros personagens o veem como tal e isso constrói um significado místico e quase religioso para o personagem.

Há uma notória maturidade em sua última produção do gênero, *Os Imperdoáveis*. A sua idade e sua consciência são colocadas em pauta no roteiro e o

ator e diretor - que viveu a experiência do *Western* estadunidense e do *Spaghetti Western* de Sergio Leone - herda as características necessárias para dirigir e atuar no filme. Interpretando o anti-herói William Munny (Clint Eastwood – figura 16), Clint é um *cowboy* pistoleiro, regenerado, assassino e alcoólatra que havia realizado atos desumanos no passado, porém ao conhecer sua esposa (falecida), busca seguir uma vida correta com seus filhos.

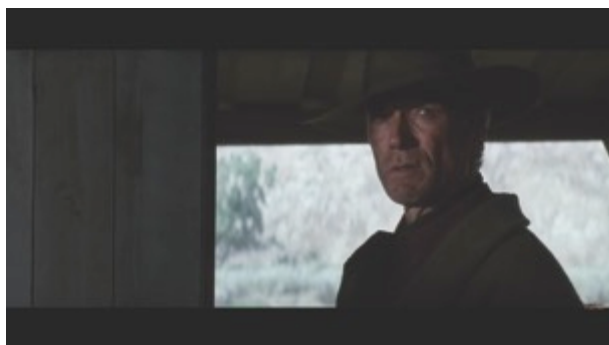


Figura 16 - William Munny.

Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Os Imperdoáveis*, Clint Eastwood não aguentaria acrobacias como nos *Westerns* B de Thomas Edwin Mix e estava longe de qualquer estereótipo do *cowboy* herói hollywoodiano. O roteiro, que traz os dramas pessoais do personagem, amadurece com as limitações físicas do ator. Cercado pela vastidão do Oeste, o anti-herói mora com seus filhos em um local distante e solitário e seu corpo em decadência reflete também a decadência da narrativa do *Western* a qual também sofreu a ação do tempo.

O personagem também é de poucas palavras, fala calma e mais linhas de diálogos em relação aos seus personagens em Leone. Ele agora carrega as marcas do tempo mais contrastadas em sua pele. Sua consciência por seus crimes passados o persegue e ele luta contra si mesmo durante a narrativa a qual ainda constrói seu respeito pelas mulheres e crianças. Em relação às mulheres, ele vingará uma prostituta retalhada em troca de uma recompensa a qual servirá para mudar o futuro de seus filhos. Percebe-se que seu drama pessoal é complexo e envolve o respeito e compaixão pelas mulheres e o dinheiro que servirá para garantir o futuro de seus filhos. No final do filme, o xerife e antagonista tira a vida de seu amigo o que leva a amizade e a vingança como motivações para o confronto final. Seus silêncios carregam a experiência em suas expressões faciais ainda

carrancudas e penetrantes e seu vício não é mais a cigarrilha, mas a bebida a qual renega durante quase todo o filme.

Sergio Leone e Clint inventaram a atitude dos personagens do ator americano no *Spaghetti Western* e a partir disso, Clint o lapidou em seu cinema ao construir dramas mais pessoais em suas personalidades. Sua figura nos filmes de Leone foi tão importante e representativa que é improvável conseguir desvincular os anti-heróis do diretor Clint Eastwood dos de Leone. Embora - com o tempo - Clint se distancie de Leone em seu estilo, a figura do *cowboy* cheio de maneirismos sempre volta à memória. Monassa (2011) evidencia que a cada atuação, Clint realiza a reimpressão de sua *persona*. Acredita-se que a figura dele tenha se tornado forte e quando observa-se o ator Clint em Leone e pós-Leone, há um personagem representante do Oeste selvagem que cresce psicologicamente ao acompanhar-se a cronologia dos *Westerns* dos diretores.

Outro fator que será tratado mais à frente, e que reflete a representação dos heróis dos diretores, é a interação dos personagens com o cigarro. Tal interação é importante para que observe-se, além da composição da personalidade dos personagens, outras formas de silêncio. No próximo capítulo, haverá a discussão sobre as manifestações do silêncio nos elementos fílmicos que servirão como base para as demais análises das produções dos diretores.

CAPÍTULO 4 OS ELEMENTOS SILENCIOSOS NOS CINEMAS DOS DIRETORES

4.1 A banda sonora

A banda sonora possui grande influência na produção de sentimentos e sensações e pode não apenas colaborar com determinada intenção dramática, mas também subvertê-la. A banda sonora, presente na subatmosfera sonora de Inês Gil, é composta por elementos os quais, após combinados, constroem os silêncios sonoros nos diretores através de: ruídos ou sons diegéticos, diálogos, música diegética e música não-diegética.

Dentro dos ruídos ou sons diegéticos, tem-se o som que é evocado pelo que é visto ou está no contexto da imagem, por exemplo, o som de um tiro quando há uma arma disparando na imagem; e o som que vai além das quatro bordas da tela: som fora do campo. Este som, que é sugerido na banda sonora, tem o poder de estimular a imaginação, ampliar o espaço da imagem através do espaço sonoro e evocar determinado objeto sem que o mesmo seja visto. Uma vez que os ouvidos não podem ser fechados - como os olhos - e sua captação é de 360°, o estímulo sonoro torna-se uma interessante ferramenta para a produção de sensações. Um exemplo de som fora do campo é a presença do mesmo som de tiro sem que haja a presença da arma disparando na imagem.

Há um som diegético que encontra-se comumente nos *Westerns* dos diretores que é o som do vento. Esse som produz não apenas uma sensação auditiva e visual, mas também uma sensação tátil. O som do vento traz consigo certo romantismo ao estimular a imagem de campos abertos (vastidão) com o silêncio da natureza e é como se pudesse ser tocado. Percebe-se que o som do vento sugere a vastidão assim como o som da vastidão sugere o vento.

Quando colocado nos sons, o eco pode sugerir a profundidade e o mistério. Por exemplo, quando presente nas planícies do oeste, o som de tiros com eco amplifica a sensação de vastidão e o espaço visual o qual o som tem a capacidade de construir.

O som no cinema permitiu a maior verossimilhança em relação à realidade, porém a hipersensibilização dos sons permite o cinema mostrar-se como uma linguagem que constrói a sua realidade própria.

Os ruídos e a forma como são construídos e dinamizados na banda sonora - com suas hipersensibilizações e alternâncias de volume - podem construir os silêncios e produzir variados significados, pois os sons são repletos de simbolismos. Por exemplo, o galopar dos cavalos no *Western* sugere a ação e o vento nas planícies sugere o silêncio e o vazio.

Outros ruídos ligados à natureza são facilmente encontrados nos *Westerns* dos diretores como: o som dos pássaros que sugerem a renovação, o dia e a docilidade; o som de corvos que sugerem a morte e o mau agouro; as cigarras que estão frequentemente na banda sonora para ampliar o silêncio da noite e construir a monotonia; o som do mar e da água que sugerem a renovação; as tempestades com seus trovões, vento e chuva que são a manifestação e prevalecimento das forças da natureza sobre os homens; o som de gatos em Leone que confere um tom de humor para as cenas repletas de sangue.

Há também os sons das vozes de fundo que preenchem o ambiente para conferir-lhe veracidade, por exemplo, os sons das pessoas conversando em um bar nos quais não consegue-se compreender o conteúdo diálogos. Além dos ruídos dos passos e de ações dos personagens (abrir a porta, sentar, deitar), há os sons obrigatórios dos tiros que marcam os duelos entre vilões e anti-heróis e o som do engatilhar que prepara uma tensão. Observa-se também que o tiro é utilizado constantemente para a quebra de uma tensão construída através do silêncio.

Os diretores ainda destacam e escolhem os detalhes de determinado som ao utilizarem a dinâmica dos volumes. Por exemplo, o som do vento pode ser hipersensibilizado e ganhar outra importância na paisagem sonora ao amplificar a sensação de silêncio em um duelo; ou o som dos passos, também hipersensibilizados, podem amplificar o vazio e a tensão de uma cena; o som hipersensibilizado de uma goteira também pode amplificar o vazio e o silêncio de uma sala.

Há ainda os diálogos que só podem ser ouvidos com clareza através da dinâmica que tende a privilegiar a voz humana. Os diálogos têm o poder de captar a atenção do público e quase sempre é o centro de interesse das cenas, ou seja, o público olha sempre para o personagem que emite a fala, embora seja visto sempre

o total enquadrado. Além disso, há uma diferença entre o ver e o olhar na qual o ver é mais superficial e o olhar é mais profundo, ou seja, o público pode ver a imagem como um todo, mas ele olha, nesse caso, para o personagem que fala. Em uma cena longa com ausência de diálogos, pode-se encontrar um efeito interessante que ocorre nos diretores no qual uma imagem pode tornar-se desinteressante em planos longos e isso leva o expectador a perceber outros detalhes não só da imagem como do som.

No cinema, há uma tendência natural do público em direcionar sua atenção ao discurso verbal dos personagens. Michel Chion (2008, p. 13) discute os termos verbocêntrico e vococêntrico. Ele afirma que no cinema o som é vococêntrico, pois privilegia a voz e destaca-a, em quase todos os casos, dos outros sons. Após a identificação da voz humana, o público concentra-se na mensagem e na expressão verbal emitida, ou seja, o som é verbocêntrico também. Mesmo em meio a outros sons e ruídos, a voz com discurso tem - novamente em quase todos os casos - a capacidade de prender a atenção do público.

Há as músicas diegética e não-diegética nas quais a primeira é uma música que está presente direta ou indiretamente no local e no tempo da ação e a segunda é uma música *off* que não parte do local e tempo da ação. Por exemplo, quando na imagem há um pianista tocando, diz-se que a música tocada no piano presente na banda sonora é diegética; e quando na imagem, há um *cowboy* cavalgando nas planícies da vastidão e ocorre uma música épica sem fonte na diegése, diz-se que essa música é não-diegética. Esta última tem o poder de emocionar, acompanhar uma sensação, subvertê-la ou engrandecê-la, ou seja, pode carregar grande valor acrescentado¹⁰.

Ennio Morricone é o compositor das canções dos *Westerns* do diretor italiano e nessas canções, ele acrescentava ruídos diegéticos, como o vento, o tiro, as cavalgadas. Muitas vezes também observa-se em Leone músicas diegéticas que ganham outros instrumentos não-diegéticos que servirão para elevar uma tensão ou construir algum momento com caráter épico. A influência e importância dessas trilhas podem ser percebidas até hoje no cinema e na música. Há, por exemplo, o

¹⁰ Michel Chion utiliza o termo “valor acrescentado” referindo-se ao valor expressivo com que um determinado som enriquece a imagem.

grupo musical *Spaghetti Western Orchestra* que revive as canções do *Western* de Leone reproduzindo também os ruídos diegéticos do diretor italiano em seus *shows*.

O silêncio às vezes pode ser associado com a tranquilidade ou como uma anormalidade, mas vê-se que as sensações que poderão ser produzidas são as mais variadas, por exemplo, o humor, a compaixão, a surpresa. Isso acontece devido ao seu grande potencial semântico e dramático o qual permite construir emoções diferentes com diferentes graus de intensidade.

Deve-se ter claro que o silêncio absoluto não existe e o que é produzida é a sensação de silêncio através do próprio som e da imagem – como já evidenciado anteriormente. O que discute-se nesta etapa é a banda sonora e nela, o silêncio pode ser produzido através dos ruídos, diálogos e músicas com as diferentes dinâmicas e volumes. Inicialmente, pode-se encontrar três formas de construir o silêncio nos diretores: o silêncio construído através de ruídos da diegése, o silêncio através da música não-diegética e o silêncio através dos diálogos.

O silêncio através dos diálogos é aquele no qual há a ausência de comunicação verbal entre os atores e essa ausência poderá ocorrer de duas formas: como pequenas pausas dramáticas entre uma fala e outra e através da ausência de falas por períodos maiores. Nas pequenas pausas entre uma fala e outra, por exemplo, o mesmo ator poderá realizar uma interrupção na própria fala ao interagir com um cigarro ou ser interrompido por outro personagem através de uma surpresa. Poderá ocorrer a ausência de falas por períodos maiores, por exemplo, em confrontos ou duelos nos quais os diretores poderão construir tensões e expectativas. Esse último silêncio virá acompanhando os outros silêncios na maioria dos casos.

O silêncio através de ruídos diegéticos também poderá ocorrer de duas formas: quando o som da diegése é construído com os ruídos diegéticos; e quando dentro de uma construção de ruídos tênues, ocorre o contraste entre a presença e ausência de determinado som que não seja o diálogo. De certa forma as pausas entre uma fala e outra também geram um contraste, porém como já comentado, os discursos verbais são privilegiados e não devem ser colocados lado a lado com os ruídos. Na construção através dos ruídos, por exemplo, a vastidão pode ser evidenciada através dos sons da natureza (vento, pássaros) com volumes tênues, mas também com determinados sons - como o vento - hipersensibilizados. A construção através do contraste poderá acontecer, por exemplo, após um confronto

na vastidão no qual os ruídos tênues da natureza permanecem ao fundo depois do ruído de um tiro quebrar o silêncio.

O silêncio através da música não-diegética é aquele no qual essa música domina a banda sonora e não há diálogos, ou seja, há a construção de um silêncio diegético. Esse silêncio poderá ocorrer de quatro formas: através da presença da música não-diegética dominante e ruídos diegéticos tênues; através da presença de música não-diegética dominante e ruídos diegéticos totalmente suplantados; através de música não-diegética e o som de diálogos suplantados mesmo que na imagem haja a movimentação labial; e através do contraste entre a presença e ausência da própria música não-diegética.

Inicia-se a análise na banda sonora através de dois exemplos de cenas de Sergio Leone nas quais há a manifestação do silêncio. Em *Por um Punhado de Dólares*, após ser torturado e preso pelos Rojos (figura 17), a escapada de Joe é dramatizada através da construção da tensão através dos silêncios do diálogo e através dos ruídos diegéticos. Após ser espancado e preso, Joe, muito debilitado, livra-se dos homens e então se arrasta para escapar o mais rápido possível do local, porém sua condição física é dramatizada através da hipersensibilização dos ruídos diegéticos de sua respiração ofegante e do seu arrastar pelo chão. É angustiante observá-lo tentando movimentar-se com tamanha dificuldade e a construção do silêncio através desses ruídos colabora com a tensão e angústia produzidas.

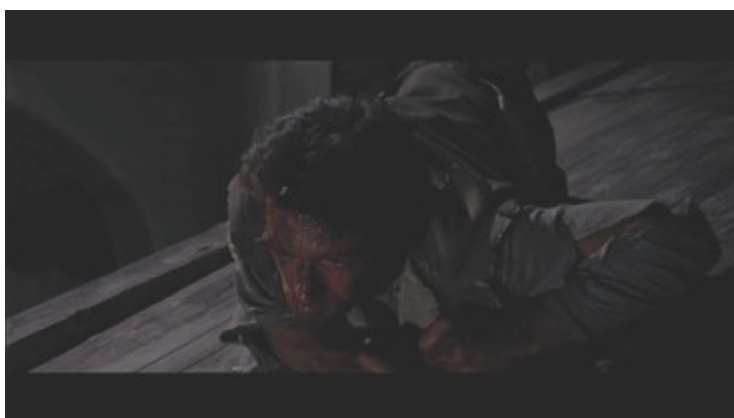


Figura 17 – Escapar de Joe.

Fonte: Frame extraído do filme.

No segundo exemplo, quando as famílias dos Rojos e Baxters vão trocar seus reféns Marisol e o filho dos Baxters, há, na banda sonora, a predominância do silêncio através dos diálogos e do silêncio através da música não-diegética no qual

há a presença de ruídos diegéticos da movimentação dos atores e do vento. A música não-diegética de caráter épico conduz a tensão construída e há a utilização de planos aproximados e *close-ups* (figuras 18, 19, 20 e 21) os quais constroem um quase confronto armado, porém só há a ameaça de troca de tiros que não se concretiza.

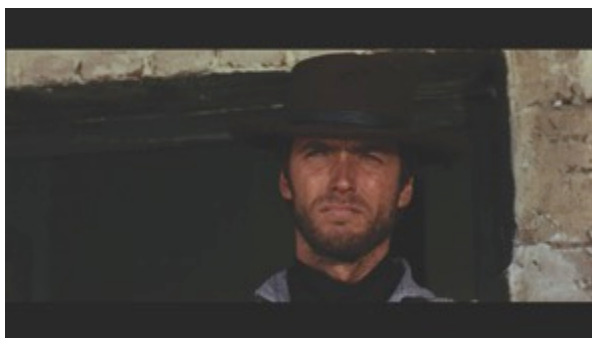


Figura 18 – *Close-up* de Joe.
Fonte: Frame extraído do filme.

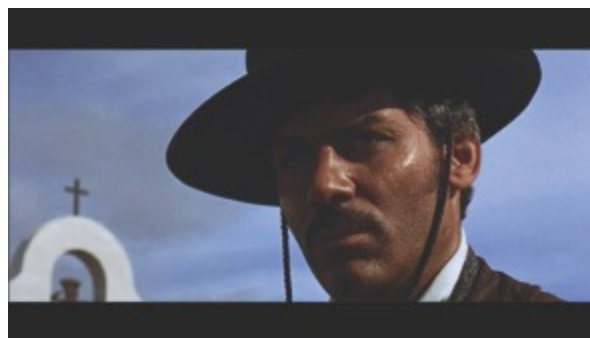


Figura 19 - *Close-up* de Ramón.
Fonte: Frame extraído do filme.

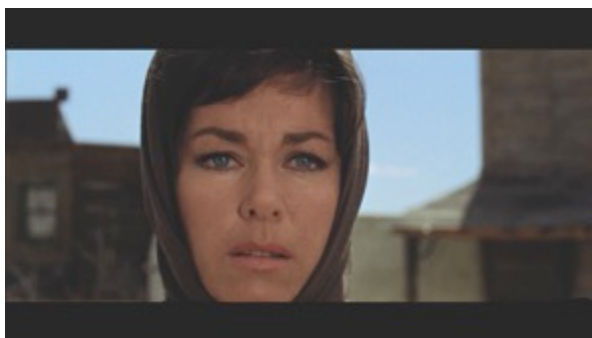


Figura 20 - *Close-up* em Marisol.
Fonte: Frame extraído do filme.

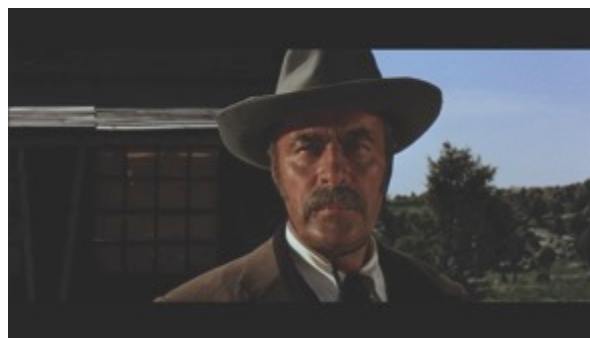


Figura 21 – *Close-up* de capanga do vilão.
Fonte: Frame extraído do filme.

Nessa última cena, percebe-se a utilização constante de *close-ups*. Estes planos possuem características que manifestam o silêncio e é o que vai-se discutir na próxima etapa.

4.2 Planos silenciosos

Na fotografia, o silêncio pode manifestar-se pela imagem e induzir às sensações de silêncio, vazio e imobilidade, como em imagens das áreas vastas do deserto americano (figura 22), mas também pode construir sensações opostas como a impressão de estar ouvindo o mais alto grito (figura 23). Essas imagens possuem

respectivamente o silêncio e sua subversão impregnados e evocam sensações sonoras através da imagem.



Figura 22 – Vastidão do Oeste.
Fonte: <http://goo.gl/nj0m5G>



Figura 23 – Grito de um homem.
Fonte: <http://goo.gl/xBFcQr>

Em uma foto em primeiro plano de uma face que manifesta um grito, com todos os traços característicos na face do modelo, o som poderá estar presente de modo virtual e retomar o momento da foto ao induzir a quase ouvir o som do grito. A ideia do som estará presente na foto que paralisou um *frame* que no cinema, entre outros 24, dão a ideia de movimento.

Atualmente, a ideia do som presente na foto está tão evidente que em 2013 foi desenvolvida a foto com som através do *Galaxy Samsung S4*. Um frame paralisado que permite a gravação de alguns segundos de áudio junto ao arquivo de foto. A tecnologia, através dos celulares, resolveu materializar algo que já é induzido pela própria foto: a ideia do som estar subentendido na imagem. Embora tenha sido implantada em 2013, essa tecnologia não se desenvolveu de modo a ser um diferencial no mercado. A análise mais profunda sobre essa tecnologia não é pertinente a este trabalho, porém a materialização do som na foto surge como o som no cinema sonoro: uma necessidade que se tornou presente.

Deve-se lembrar que o som possui a capacidade de construir ou subverter a imagem, por exemplo, os passos da imagem podem ser construídos no som ou o sadismo pode ser induzido através da música não-diegética onde há romantismo na imagem. Essa discussão é para que entenda-se a relação entre ambos – som e imagem - antes de falar-se da manifestação do silêncio nos planos nos quais a

subatmosfera espacial manifesta-se e ainda é válido lembrar que o som também está presente nos planos.

Há duas formas nas quais o silêncio manifesta-se no cinema de Leone e Clint em relação à imagem dos planos. A primeira ocorre quando há planos abertos os quais evidenciam a vastidão do oeste com grandes áreas não urbanizadas ou pequenas cidades cercadas por grandes áreas rurais. Os diretores utilizam esses planos para induzir a ideia de vazio e muitas vezes eles mantêm seus motivos (atores) distantes, hipersensibilizam os ruídos diegéticos (como o vento) ou introduzem canções não-diegéticas as quais conferem caráter épico ou romântico aos planos.

A outra forma de manifestação é através da aproximação dos planos. Em planos como o *close-up* e plano de detalhe, o deslocamento espacial dos motivos os conectam a outra realidade espacial. Os elementos do plano que poderiam dar a ideia de multiplicidade na composição desaparecem quase que entrando na alma do motivo, ou seja, um *saloon* se transforma em um revólver apenas pela vontade do diretor.

Essa imersão na realidade pessoal dos motivos (personagens e objetos) silencia o que está ao redor e penetra nos detalhes do assunto principal. Por exemplo, nos duelos finais, quando Leone realiza o plano de detalhe nos olhos dos personagens com a ausência de diálogo e expressões faciais imóveis, há o mascaramento (silêncio) dos outros elementos visuais da diegese e a imersão em detalhes da imagem recortada. Isso permite trazer o expectador para o interior do motivo, ou seja, para o interior do personagem e evoca o silêncio das suas vozes internas e seus pensamentos. Além disso, o diretor utiliza o som para aumentar o efeito de silêncio através de ruídos diegéticos hipersensibilizados – como já comentado - e da música não-diegética que poderá construir sentimentos e impressões internas do personagem, dependendo do contexto.

Portanto, os planos mais aproximados (*close-up* e plano de detalhe) são mais silenciosos, pois isolam o motivo do restante do cenário. Se os motivos, como os rostos, não demonstram movimentação rápida nem diálogos, a concentração silenciosa dos personagens também pré-dispõem ao silêncio e isso sublinha o motivo para que a banda sonora manipule sensações. Nessas condições, quanto mais aproximado for o plano, mais dramático pode tornar-se - além de amplificar a relevância da pequena parte de um todo no texto fílmico.

Percebe-se que os diretores utilizam o plano de detalhe frequentemente nas mãos dos personagens antes de algum combate armado e isso ocorre porque as mãos não trazem apenas as marcas dos personagens, mas também é através delas que quase sempre a ação acontece. O diretor silencia todos os elementos envolvidos na ação para que a atenção esteja unicamente na expectativa (tensão) do tiro e não em outros detalhes do cenário que possam desconstruir a tensão.

Finaliza-se esta etapa lembrando que ambos os diretores têm como recorrências em seus estilos o uso de planos de detalhes nas mãos (das figuras 24, 25 e 26) e olhos (figuras 27, 28, 29 e 30) e *close-ups* (figuras 31, 32 e 33).

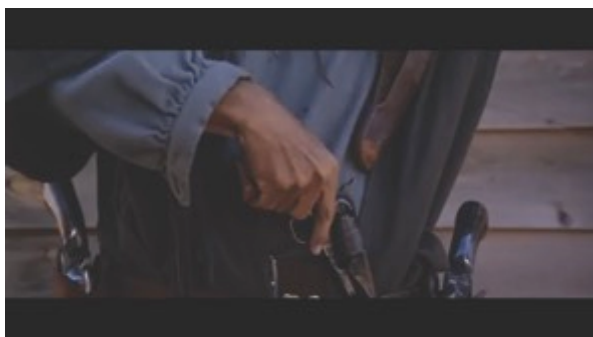


Figura 24 – Plano de detalhe nas mãos de Josey Wales no confronto final de *Josey Wales – O Fora da Lei*.

Fonte: Frame extraído do filme.

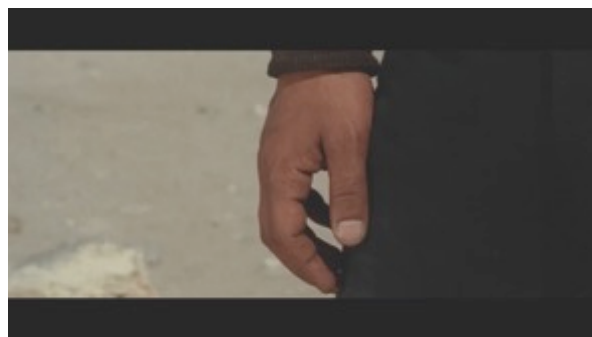


Figura 25 – Plano de detalhe nas mãos de El Índio no duelo final de *Por uns Dólares a Mais*.

Fonte: Frame extraído do filme.

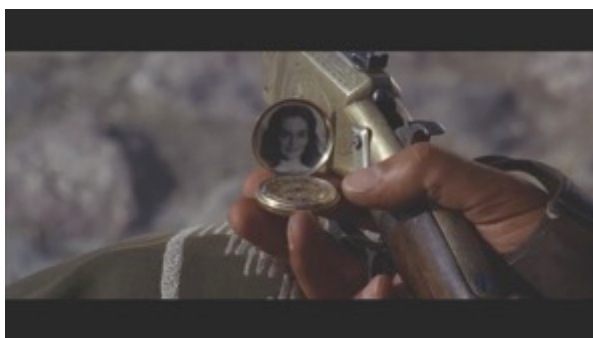


Figura 26 – Plano de Detalhe nas mãos de Monco que observa o duelo final de El Índio com o Coronel Mortimer em *Por uns Dólares a Mais*.

Fonte: Frame extraído do filme.

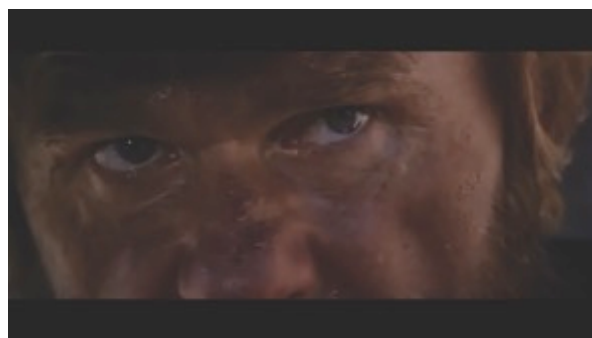


Figura 27 – Plano de detalhe nos olhos do oponente de Josey Wales no confronto final de *Josey Wales – O Fora da Lei*.

Fonte: Frame extraído do filme.

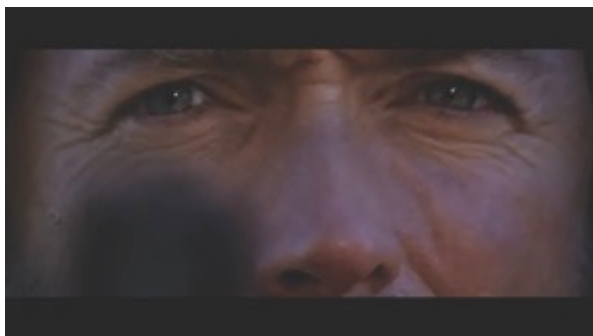


Figura 28 – Plano de detalhe nos olhos de Josey Wales no confronto final de *Josey Wales – O Fora da Lei*.

Fonte: Frame extraído do filme.

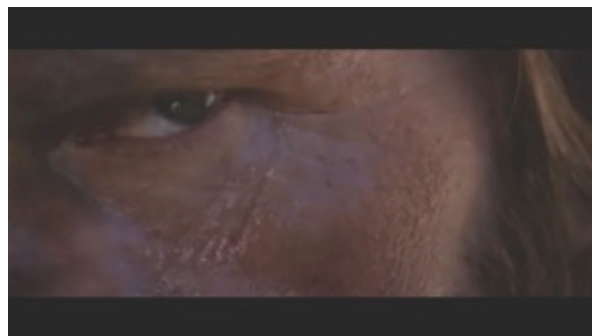


Figura 29 – Plano de detalhe em um dos olhos do oponente de Josey Wales no confronto final de *Josey Wales – O Fora da Lei*.

Fonte: Frame extraído do filme.

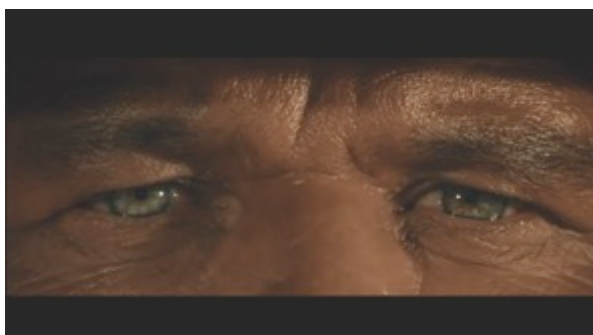


Figura 30 – Plano de detalhe nos olhos de Harmônica no duelo final de *Era uma Vez no Oeste*.

Fonte: Frame extraído do filme.

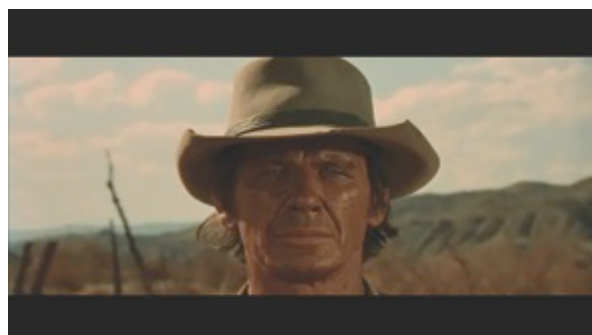


Figura 31 – *Close-up* em Harmônica no duelo final de *Era uma Vez no Oeste*.

Fonte: Frame extraído do filme.

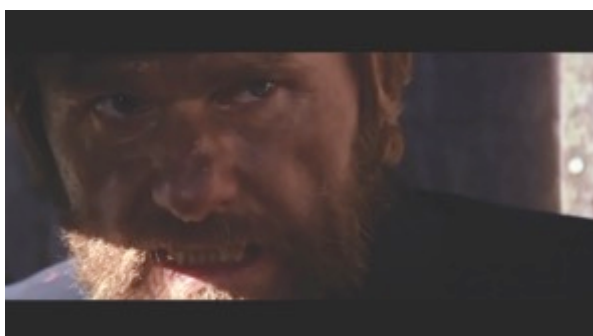


Figura 32 - *Close-up* mais aproximado no oponente de Josey Wales no confronto final de *Josey Wales – O Fora da Lei*.

Fonte: Frame extraído do filme.

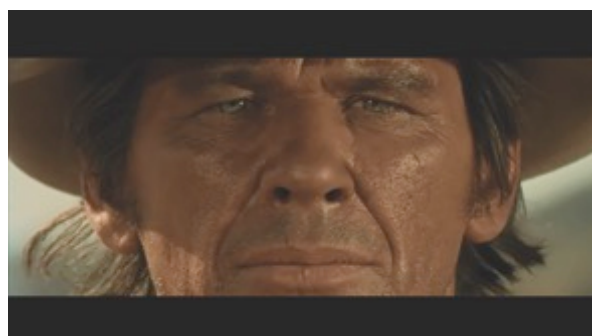


Figura 33 - *Close-up* mais aproximado em Harmônica no duelo final de *Era uma Vez no Oeste*.

Fonte: Frame extraído do filme.

É claro que o tempo e o contexto dessas imagens (vastidão e planos aproximados) também influenciam nas manifestações dos silêncios e é sobre isso que tratará a próxima etapa.

4.3 O tempo e o movimento

O controle temporal dos planos representa a subatmosfera temporal e através dela, o diretor pode manipular suas histórias e controlar - dilatando e retraindo - o tempo e os focos de atenção. O cinema pune, liberta e direciona a vida e a morte dos personagens e através de seu discurso, estabelece a ordem e o tempo dos planos e dos acontecimentos.

Esse controle manifesta-se através da montagem na qual há o movimento das imagens entre um plano e outro, mas também manifesta-se isoladamente em um único plano. Ou seja, a montagem controla, reúne e organiza todos os outros elementos fílmicos, estrutura-os em seus tempos e cria significados. A partir de um plano maior (planos abertos) em direção a um menor (plano de detalhe), o plano pode tornar-se mais deslocado do espaço e do tempo, pois vai perdendo referências visuais, porém a banda sonora poderá conferir novos contextos ou manter um mesmo. Através das perdas de referências visuais e espaciais, há a perda de referências da movimentação de personagens e dos elementos do cenário, por exemplo, quando há um plano de detalhe, uma mão, um olhar ou uma arma perdem sua raiz pertencente. Com isso, características específicas da imagem (ou personagem), a banda sonora e os planos anteriores ou seguintes é que nos darão dicas de seu pertencimento e contexto. Como já comentado, nenhum dos elementos fílmicos funcionam sozinhos no discurso cinematográfico e manifestam-se através das escolhas na montagem (tempo de um plano, música não-diegética, ruídos) a qual vai decidir suas qualidades e no caso deste estudo, de que forma ocorre a construção do silêncio.

Os diretores muitas vezes dilatam os tempos para construir tensão em seus combates armados e aceleram os tempos para resumir longas cavalgadas. Quando constroem essas tensões, eles muitas vezes aumentam o tempo de um determinado plano e concentram a atenção do expectador em uma imagem, por exemplo, através de um plano de detalhe nos olhos ou do *close-up* de um personagem. Quando dilatam o tempo de um plano, os diretores testam a capacidade da imagem em prender a atenção do espectador e para isso, utilizam toda a linguagem cinematográfica que têm às suas disposições. Além disso, planos longos podem tornar os ritmos do filme e da cena mais lentos e esse efeito pode ser amplificado

quando há a presença de silêncio. Ao resumir as longas cavalgadas, a cena é dinamizada, afinal seria desencorajador para o público assistir duas horas de cavalgada entre uma cidade e outra. Pode-se perceber também que quase sempre os diretores utilizam a música não-diegética para construir essas cavalgadas.

Percebe-se em Leone a utilização da dinâmica dos tempos dos planos para construir um ponto alto nas tensões. Na montagem do duelo final de *Três Homens em Conflito*, à medida em que o momento do tiro se aproxima, os tempos dos planos diminuem gradativamente como se o resultado desses planos fosse resultar em uma grande explosão - e não um tiro. O diretor dinamiza os planos e prepara o ponto alto da cena (o tiro) que é guiado pela música não-diegética com seus ruídos e harmonias. Os planos com maior tempo de duração permitem que o expectador concentre-se mais em uma mesma imagem e muitas vezes, cria expectativas e reflexões sobre ela.

Pode-se ainda observar a utilização da analepse e da montagem paralela em ambos os diretores. A analepse quebra a ordem cronológica e temporal dos acontecimentos e em Sergio Leone aparece como elemento presente no duelo final.

Em *Três Homens em Conflito*, pode-se encontrar a utilização de montagem paralela de forma criativa a qual confunde o espectador ao brincar com os planos. O diretor utiliza os silêncios sonoros através da música não-diegética com a presença de ruídos e através de ausência de diálogos e o silêncio na imagem através de *close-ups* e planos que evidenciam a vastidão. Na cena, quando Tuco encontra uma das fogueiras deixadas por Blondie, há um plano aproximado de Blondie no qual ele aponta sua arma. Esse plano induz à percepção de que Blondie está apontando a arma para Tuco, que o persegue, porém o som da diegese de outro ambiente entrega que na verdade Blondie está em outro local apontando a arma para outro personagem. Ainda nesse mesmo plano, Tuco surpreende Blondie com a arma apontada para sua cabeça, ou seja, o diretor brinca com os tempos diegéticos através da montagem e da ausência de diálogos a qual permite a maior semântica dos sentidos e contextos.

O diretor também utiliza a montagem de forma criativa em *Por uns Dólares a Mais* com o silêncio sonoro através de música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos e com o silêncio na imagem através de *close-ups* e planos de detalhe. No filme, há dois anti-heróis em locais diferentes que olham, sem realizar nenhum diálogo, um cartaz de procurado com a foto do vilão. Enquanto ambos

visualizam o cartaz, que funciona como a presença do próprio antagonista, uma música não-diegética une os personagens e as intenções dos anti-heróis de capturá-lo. O diretor realiza *close-ups* nos dois anti-heróis, plano de detalhe na foto do rosto do antagonista do cartaz e acelera, alterna e aproxima esses planos cada vez mais (das figuras 34 até 40). Na banda sonora, a cada troca de plano há o som de um tiro junto com a música não-diegética e na cena seguinte, há o plano de detalhe de um relógio que toca uma música diegética (figura 41). Através dessa montagem, o diretor já dava o indício da relação entre os personagens e do relógio como elemento importante entre o Coronel Mortimer e o vilão.

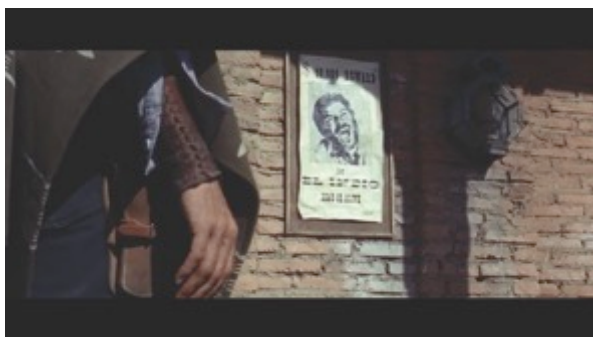


Figura 34 – Cartaz de El Índio.
Fonte: Frame extraído do filme.

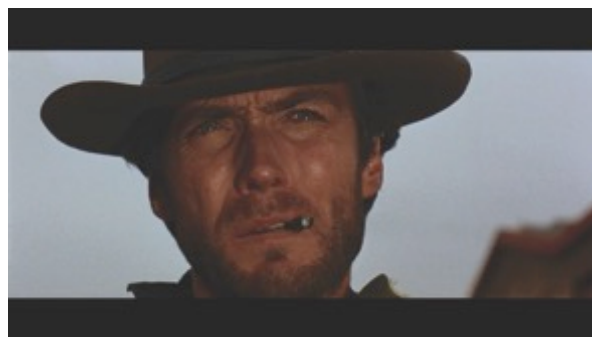


Figura 35 – *Close-up* de Monco.
Fonte: Frame extraído do filme.

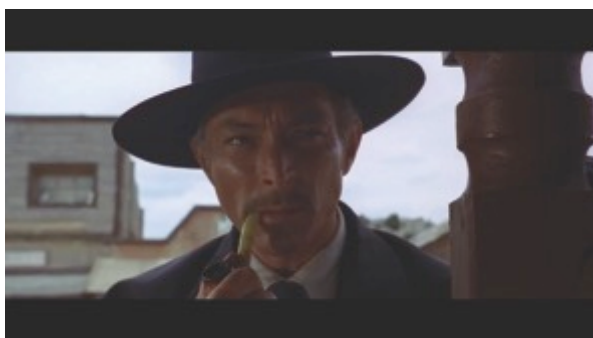


Figura 36 - *Close-up* do Coronel Mortimer.
Fonte: Frame extraído do filme.

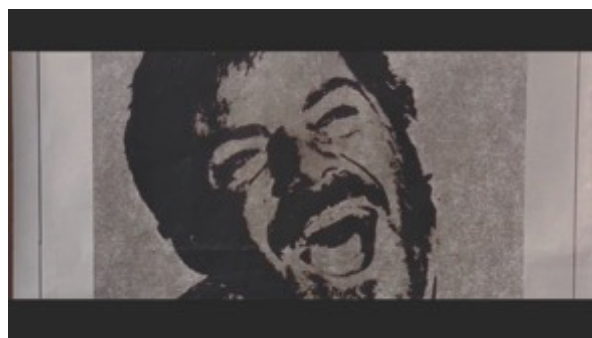


Figura 37 – Plano de detalhe do cartaz.
Fonte: Frame extraído do filme.

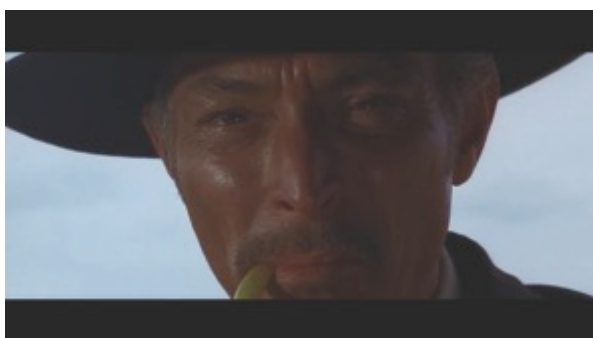


Figura 38 - *Close-up* mais aproximado.
Fonte: Frame extraído do filme.

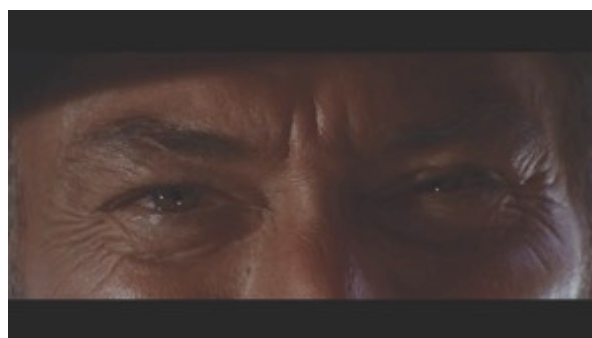


Figura 39 – Plano de detalhe no Coronel.
Fonte: Frame extraído do filme.

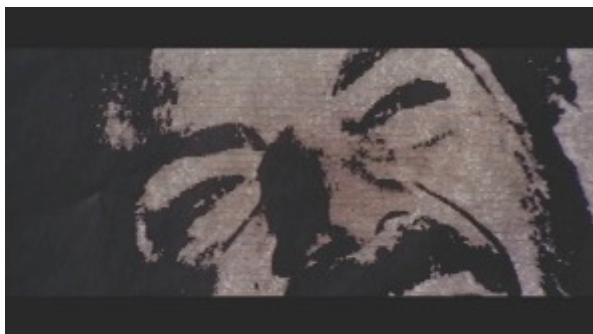


Figura 40 – Plano de detalhe mais aproximado do cartaz.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 41 – Plano de detalhe na mão do Coronel Mortimer ao segurar o relógio.
Fonte: Frame extraído do filme.

Discutiu-se aqui algumas características referentes à montagem dos diretores e algumas construções através do silêncio. Na próxima etapa, discutir-se-á a manifestação do silêncio através da iluminação.

4.4 Os silêncios da cor e da luz

Por uma obra do acaso, me deparei com uma reportagem¹¹ sobre pessoas que transformam o próprio corpo através da tecnologia. A reportagem mostrava um homem que nasceu com uma doença chamada Acromatopsia e essa doença não permite enxergar as cores, ou seja, assim como no cinema preto e branco, vê o mundo em tons de cinza. Para auxiliar o homem, foi construída uma antena que foi encaixada em sua cabeça a qual faz com que as cores sejam transformadas em diferentes sons em seu cérebro. A antena capta as frequências de luz emitidas pelas cores e um chip implantado no crânio do homem transforma as cores em vibrações sonoras, ou seja, seu cérebro transforma cor em som. O homem evidencia que não ouve as cores, mas as sente como um sexto sentido. Após a repórter, que veste uma blusa vermelha e uma calça preta, perguntar sobre as cores da sua roupa, ele

¹¹ Reportagem do Fantástico (Rede Globo) exibida em 12/07/2015: Biohacker diz que enxerga no escuro a partir de substância nos olhos. Disponível em <http://g1.globo.com/fantastico/edicoes/2015/07/12.html#!v/4316816> (Acesso em: 11 dez. 2015).

responde que o vermelho de sua blusa é uma nota mais baixa e sua calça preta - que não faz barulho - é o silêncio.

É claro que, como pesquisador, essa reportagem não possui respaldo científico, mas foi o início de uma reflexão sobre a cor preta e sua relação com o silêncio sonoro. A partir dessa reflexão e das leituras realizadas, observou-se uma importante colocação do pesquisador Jorge Antunes que compara as cores branca e preta com sensações sonoras:

[...] Jorge Antunes (1982:35) se baseia em que a sensação de preto existe quando a retina não é afetada por nenhum raio luminoso. O que corresponde é ausência de cor é, por conseguinte, o silêncio, um dos importantes elementos da música. De modo oposto, a sensação de branco se produz quando a retina é sensibilizada simultaneamente por luzes de todas as cores. O som branco será então um ruído, já que resultante da superposição de todas as frequências (ANTUNES, 1982, p.35 apud MONTEIRO, 1985, p.46).

Como já discutido anteriormente, o silêncio está presente tanto na imagem como no som e através da cor preta, acredita-se que a sensação sonora do silêncio pode ser evocada. Por exemplo, quando há uma tela preta no cinema, a imagem induz ao silêncio através do vazio de elementos e isso também aumenta a atenção dos sentidos do espectador para o som que poderá construir o texto fílmico. Também através do círculo cromático de Newton, sabe-se que o branco é a mistura de todas as cores e o preto é a ausência de cores, ou seja, é o silêncio das cores. Pode-se dizer também que a cor preta começa a ser mais dominante à medida que as cores vão adquirindo tonalidades mais escuras.

Embora a cor que represente Deus seja o branco em nossa cultura, pode-se dizer que essa representação não é para evidenciar o silêncio, mas a presença de tudo, ou seja, todas as cores em Deus.

Quando pensa-se em cor e luz no cinema, ambos os elementos estão diretamente ligados e compõem a subatmosfera visual de Inês Gil. A visualização das cores só é possível através da luz o que faz com que ambos caminhem juntos para que a percepção humana ocorra, ou seja, não há imagem sem luz. Esta última permite a conexão do homem com sua realidade exterior caso contrário as percepções do mundo exterior ocorreriam unicamente através do som.

Portanto, a cor e luz são fundamentais para a construção da imagem, mas também possuem a capacidade de construir sentido e criar atmosferas através de

climas emocionais. Bastos (2006, p. 2) cita a capacidade das cores em criar sentimentos como alegria ou tristeza e exaltação ou depressão e também sensações como calor e frio as quais podem agir em nossas sensações físicas (fisiológicas) e emocionais. Estas últimas podem ser influenciadas por fatores culturais e pessoais o que tornam a análise muito escorregadia, pois depende dos significados das cores nas diferentes culturas e para as diferentes pessoas. Por isso, tratar-se-á (inicialmente) apenas da cor preta a qual muitas vezes é a cor predominante na imagem quando há uma iluminação dramática.

No cinema, o preto é a cor da qual tudo parte, assim como o silêncio que é o som da criação. Diferente dos meios impressos nos quais a cor se apresenta por pigmentos, o cinema ocorre através de pontos de luz que são compostos de três cores e suas misturas: *red, green and blue* (RGB) ou vermelho, verde e azul-violeta. Quando há a iluminação dramática de uma cena, é como se fosse adicionado o preto às outras cores através das sombras - o que torna o preto gradativamente predominante.

Quando controlada no cinema, a iluminação tem a capacidade de modificar e reconstruir a imagem através de luzes e sombras, ou seja, possui a capacidade de deixar objetos e partes dos cenários mais ou menos evidentes. A cor preta possui a capacidade de diminuir os espaços e profundidades e pode agir como um plano mais aproximado que recorta partes de um cenário. Um fundo preto, por exemplo, pode dar a impressão de uma profundidade menor e não apenas isso, mas o preto também é o silêncio de todas as cores que o olho humano pode captar o qual as absorve, as anula e as nega. Portanto, o cenário e os objetos tornam-se escravos do modo como uma iluminação é realizada e esse modo pode enriquecer ou empobrecer seus detalhes e conferir-lhe dramaticidade.

A visão humana percebe os objetos e ambientes que estão à sua frente de acordo com a intensidade da luz do ambiente a qual resulta na qualidade de visualização dos detalhes, ou seja, pode-se ver ambientes e objetos pouco iluminados, muito iluminados ou escuros. Quando há um ambiente interno escuro ou a representação da noite no cinema, a predominância da cor preta através da iluminação baixa é evidente e conseqüentemente, os detalhes da imagem podem ser dramaticamente ofuscados, ou seja, há o silêncio dos detalhes da imagem.

Nos cinemas dos diretores, essas representações através da iluminação baixa e das sombras dão condições para que os sons colaborem com a construção

do silêncio e com a dramatização das cenas. No *Western*, a noite traz a vastidão e as manifestações da natureza (animais, lobos, chuvas, trovões, grilos, o fogo) que podem ser construídas através do som e da imagem tanto em cenas internas como externas.

Como já discutido, o silêncio sonoro pode ser o resultado do contraste entre a presença e ausência de determinado som significativo, ou seja, um elemento (ruído) do próprio som produz o silêncio. Quando discute-se o silêncio na imagem, acredita-se que, assim como o som, o contraste entre a presença e ausência de um determinado elemento pode construir o silêncio da imagem e esse elemento é a luz. É claro que sem luz não há imagem, ou seja, haveria um preto total (ou o silêncio da imagem), mas o que quer-se dizer é que a intensidade de uma luz diegética e sua colocação no cenário possuem o poder de destacar e esconder totalmente ou parcialmente os elementos do cenário. Ao destacar, é como se um elemento visual fosse hipersensibilizado em relação aos outros, assim como acontece com determinados sons nos diretores. Ao suspender todos os sons da banda sonora, esse efeito poderia facilmente ser confundido com uma falha técnica assim como se suspender-se toda a imagem, isso também poderia ser confundido com uma falha técnica.

Quando a luz possui uma fonte visual na imagem - como uma lamparina, uma vela, um fósforo - ela pode funcionar como um elemento sonoro significativo que produz o mesmo contraste do silêncio sonoro. Quando os dois estágios da fonte de luz (ativa e inativa) são evidenciados, pode-se produzir esse contraste e acentuar o efeito do silêncio na imagem. Por exemplo, uma vela apagada ao ser acesa pode iluminar o ambiente e mostrar detalhes visuais do ambiente que antes não eram percebidos – ou que eram silenciados na imagem – e, além disso, conferir valor dramático maior à própria cena.

Por exemplo, em uma cena noturna de *Por uns Dólares a Mais*, os anti-heróis procuram o ouro do vilão Ramón Rojo em um quarto escuro enquanto todos seus capangas dormem. O diretor insere uma música não-diegética na banda sonora e cria uma atmosfera de tensão. Na imagem, há o rosto de Monco pouco iluminado e o branco de seus olhos que se destacam (figura 42), porém o Coronel acende uma vela que ilumina o local (figura 43) e devolve as qualidades do ambiente silenciadas pela escassez de luz. Observa-se dois fatos que ocorrem na cena: as percepções da escuridão e do silêncio são ampliadas pelo contraste entre a ausência (figura 44) e

presença (figura 45) da luz; e a iluminação também funciona como um plano de detalhe ao excluir os outros detalhes do cenário.

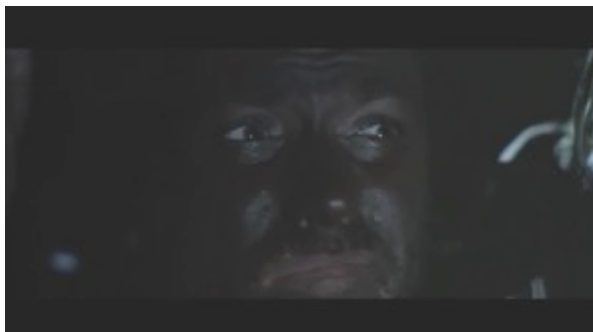


Figura 42 – Plano de detalhe de Monco.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 43 – Plano de detalhe no Coronel.
Fonte: Frame extraído do filme.

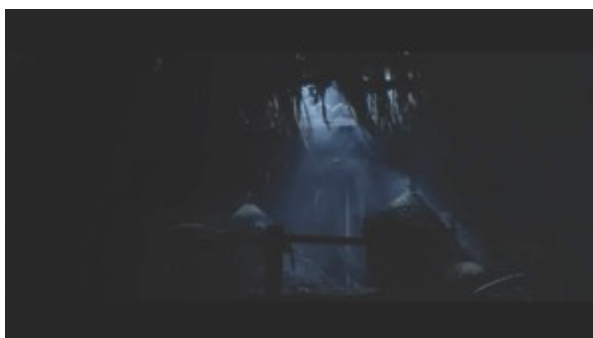


Figura 44 – Plano aberto do cenário.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 45 – Plano aberto do cenário.
Fonte: Frame extraído do filme.

O diretor Clint Eastwood não apenas dramatiza as cenas e ambientes através da iluminação, mas constrói personalidades e dualidades interiores em seus personagens. Por exemplo, em *Os Imperdoáveis*, observa-se seu mais precioso trabalho com luzes e sombras tanto esteticamente como conceitualmente. No filme, as luzes e sombras traduzem a dualidade interna constante entre o bem e o mal e o bárbaro e o civilizado do anti-herói (figuras 46 e 47).

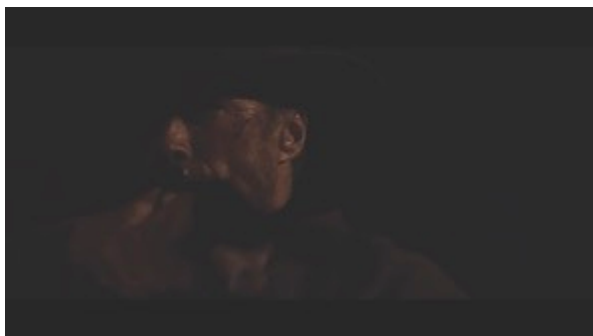


Figura 46 – Iluminação dramática em William Munny no confronto final em *Os Imperdoáveis*.

Fonte: Frame extraído do filme.

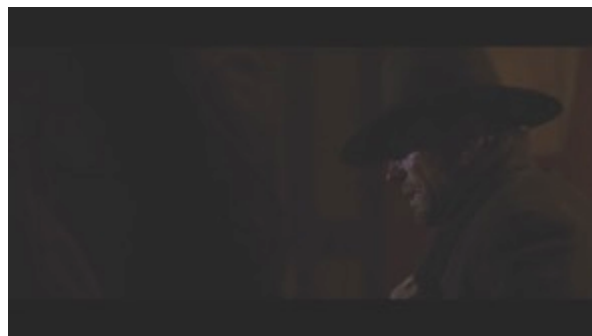


Figura 47 - Iluminação dramática em William Munny em seu primeiro encontro com o Xerife em *Os Imperdoáveis*.

Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Josey Wales – O Fora da Lei*, Clint Eastwood utiliza a noite combinada com a fogueira que contrasta com o resto do ambiente (figura 48). Na cena, Josey e o grupo que o segue festejam em volta de uma fogueira e há o contraste entre a fogueira e o resto do ambiente que possui seus elementos escondidos no preto da imagem. Há também o silêncio sonoro natural da noite que é evocado pelo contexto da imagem através dos ruídos da diegese. Na sequência, o diretor ainda utiliza a iluminação para construir o romantismo de um beijo entre Josey Wales e Laura Lee (Sondra Locke). Ele omite os detalhes do rosto dos personagens em um plano fechado e evidencia apenas as silhuetas de seus rostos (figura 49) e isso dramatiza a cena e a constrói com romantismo através do beijo e das luzes, ou seja, o silêncio constrói o romance.

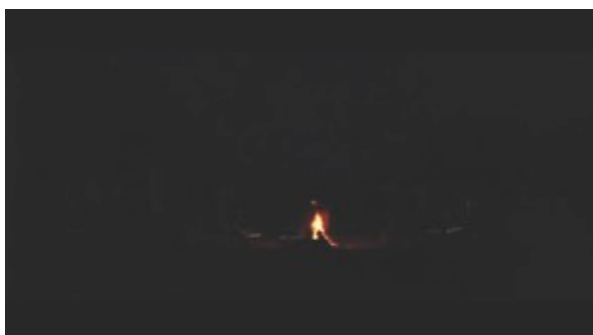


Figura 48 – A fogueira.

Fonte: Frame extraído do filme.

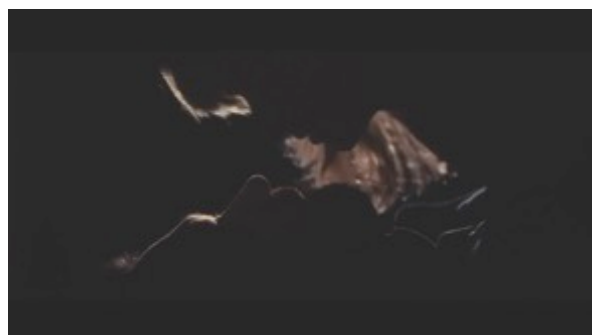


Figura 49 – Cena do beijo.

Fonte: Frame extraído do filme.

Em *O Cavaleiro Solitário*, o anti-herói passa instruções sobre a oferta em dinheiro do dono da mineradora em volta de uma fogueira (figuras 50 e 51). A luz baixa da fogueira dá um caráter silencioso à cena que é ampliado quando o anti-herói é deixado sozinho no local (figura 52). A solidão do personagem é enfatizada e

dramatizada através da iluminação e da predominância do preto na imagem. Na sequência, o diretor também utiliza a iluminação para construir o romantismo da menina Megan Wheeler (Sydney Penny) que é apaixonada pelo anti-herói (figura 53). O enquadramento com a iluminação baixa novamente funciona como um plano aproximado que descarta tudo que não pode ser tocado pela luz e confere romantismo e pureza à cena.

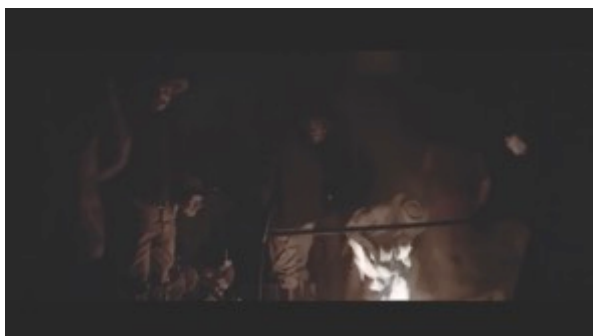


Figura 50 – Cena da fogueira em *O Cavaleiro Solitário*.
Fonte: Frame extraído do filme.

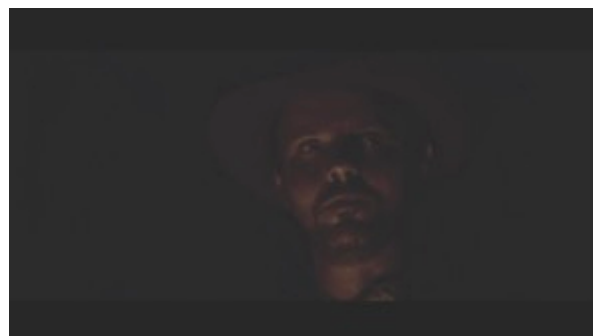


Figura 51 – *Close-up* em um dos homens na cena da fogueira em *O Cavaleiro Solitário*.
Fonte: Frame extraído do filme.

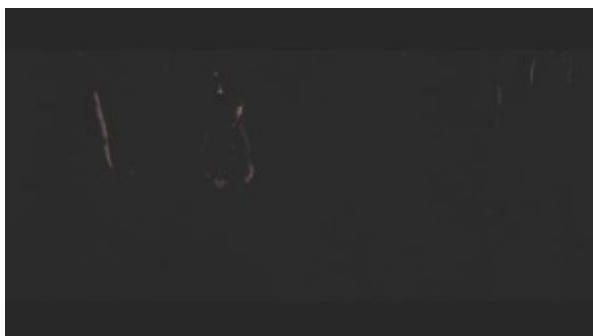


Figura 52 – Anti-herói solitário na cena da fogueira em *O Cavaleiro Solitário*.
Fonte: Frame extraído do filme.

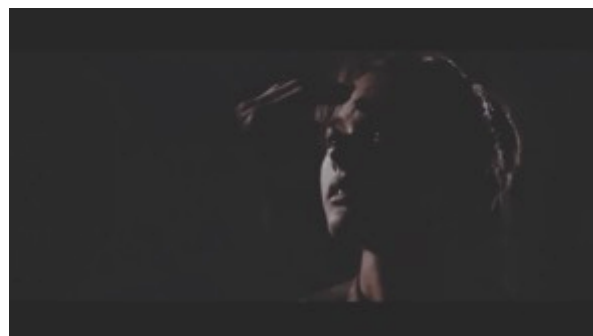


Figura 53 – Cena romântica entre o anti-herói e Megan Wheeler.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Os Imperdoáveis*, há algumas cenas nas quais William, Ned e Kid dormem em volta de uma fogueira na vastidão e na imagem, a escuridão prevalece (figuras 54 e 55) e também constrói o caráter silencioso da noite.

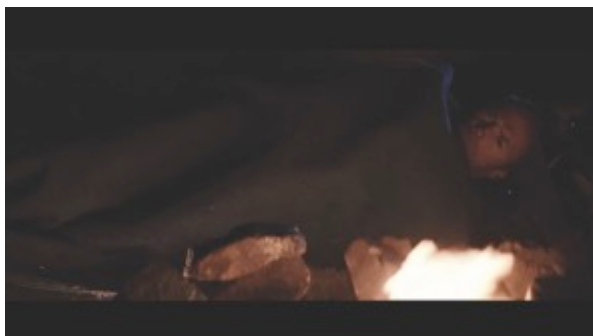


Figura 54 – William Munny em frente à uma fogueira em *Os Imperdoáveis*.
Fonte: Frame extraído do filme.

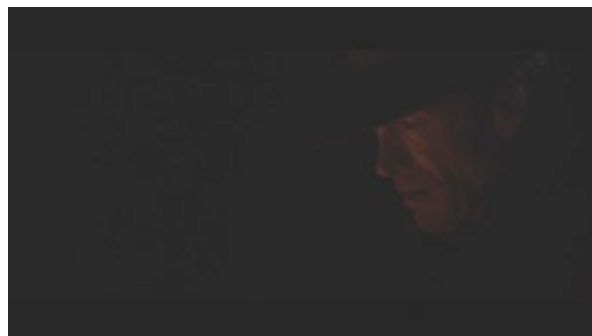


Figura 55 - William Munny em uma das cenas em que conversa com Ned.
Fonte: Frame extraído do filme.

Clint ainda utiliza a chuva na construção da imagem e do som de sua noite e isso confere maior dramaticidade aos silêncios noturnos naturais das cenas, pois a chuva é a imposição das forças da natureza sobre os homens - o que ressalta a fragilidade dos personagens. Além disso, a chuva também influencia plasticamente a imagem, pois sua presença omite a clareza de detalhes (figura 56).

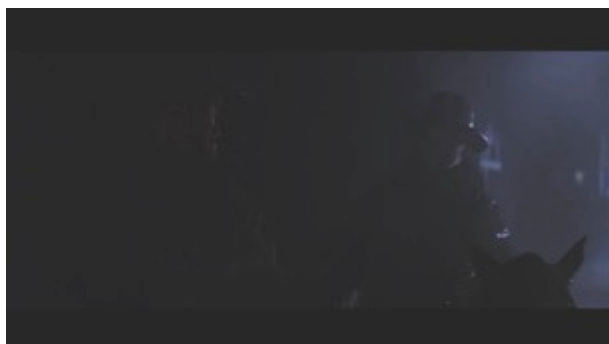


Figura 56 – Cena noturna com chuva.
Fonte: Frame extraído do filme.

Os diretores ainda utilizam a luz dramática em cenas internas durante o dia, por exemplo, no primeiro encontro entre Harmônica e Cheyenne no bar em *Era uma Vez no Oeste*. Na cena, Cheyenne visualiza Harmônica, que está no escuro tocando sua gaita, através de uma lamparina (figuras 57 e 58). Cheyenne lança a lamparina que percorre um fio sobre Harmônica e ao final de seu trajeto, ela balança e dinamiza as sombras no rosto de Harmônica que está abaixado e coberto parcialmente por seu chapéu. Aos poucos, Harmônica ergue sua face e seus olhos e os detalhes de seu rosto vão se revelando (figuras 59 e 60). Os olhos são uma parte importante do rosto humano e através da dinâmica da iluminação nos olhos de Harmônica, o diretor constrói certo incômodo.



Figura 57 – Harmônica tocando sua gaita.
Fonte: Frame extraído do filme.

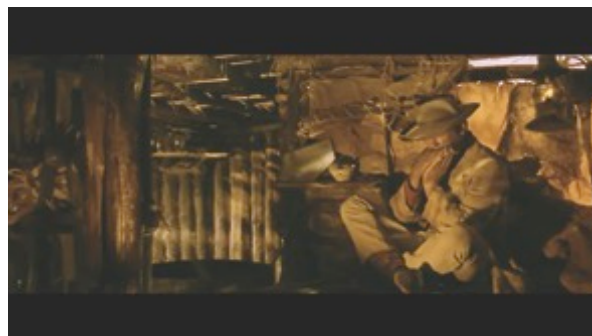


Figura 58 - Harmônica ao ser iluminado pela lamparina.
Fonte: Frame extraído do filme.

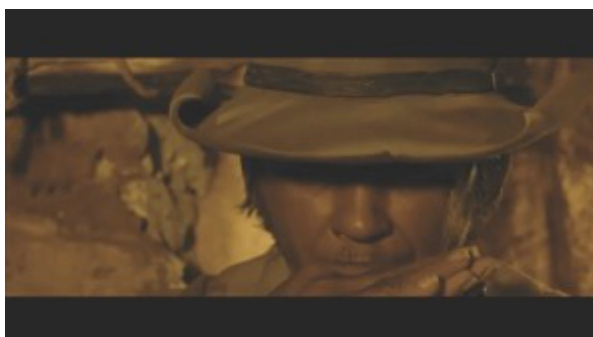


Figura 59 – Sombra nos olhos de Harmônica.
Fonte: Frame extraído do filme.

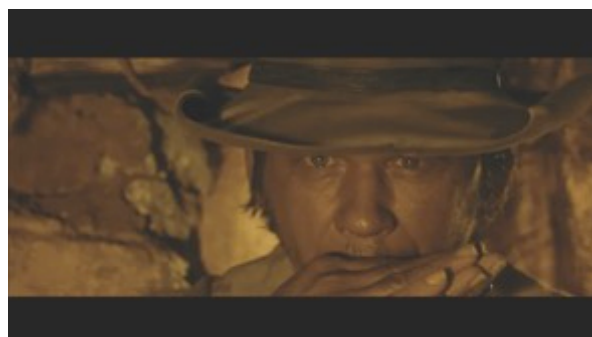


Figura 60 - Olhos de Harmônica ao serem.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Josey Wales – O Fora da Lei*, percebe-se o contraste entre um mesmo ambiente com a luz e sem a luz do dia que constrói uma metáfora em relação à presença do anti-herói. Na cena, quando Josey entra em um bar escuro, há um contraste no plano que passa a ter a forma da porta iluminada pela luz externa e a atenção da cena direciona para a presença de Josey Wales no centro do contorno de luz. A metáfora ocorre através da ausência e a presença da luz em relação à ausência e presença do anti-herói (figuras 61 e 62) que na cena, irá salvar uma índia de um estupro. Sua presença é sublinhada através desse plano e desse contraste que dramatizam sua chegada e o enfatizam como herói.



Figura 61 – Bar antes da chegada de Josey.
Fonte: Frame extraído do filme.

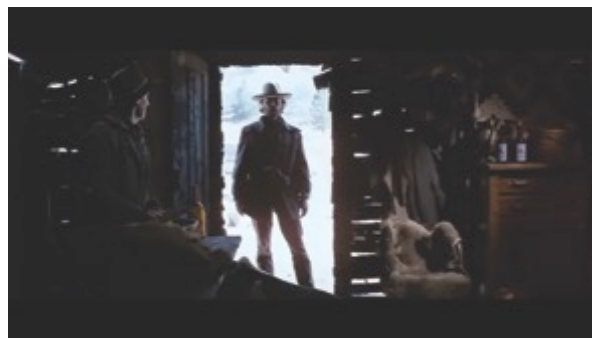


Figura 62 – Entrada do anti-herói no bar.
Fonte: Frame extraído do filme.

A cor preta ainda pode trazer significados negativos como a morte e a destruição que são constantes nos *Westerns* dos diretores. Por exemplo, o figurino preto do Coronel Mortimer de *Por uns Dólares a Mais* (figura 63). O anti-herói é um caçador de recompensas que mata bandidos em troca de dinheiro e carrega a lembrança da morte e estupro de sua irmã pelo vilão El Índio, ou seja, a morte está presente constantemente no personagem. Além do mais, quando os elementos do figurino são evidenciados em planos mais aproximados, a imagem passa a ter esses elementos – pretos - em maior evidência (figura 64) e quando em cenas noturnas ou com iluminação baixa, a predominância do preto e as sombras podem trazer algo de sombrio ao personagem (figura 65).

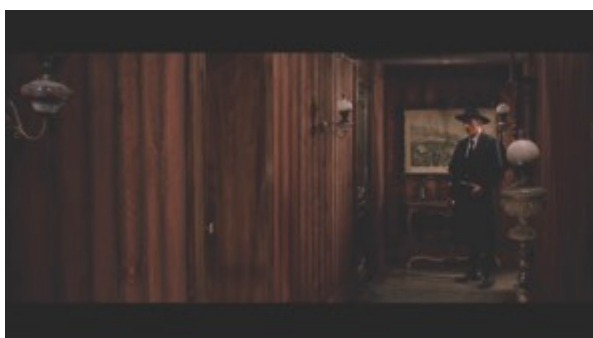


Figura 63 – Figurino do Coronel Mortimer.
Fonte: Frame extraído do filme.

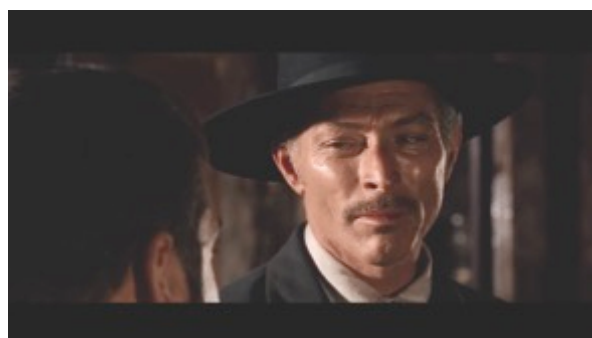


Figura 64 – Figurino do Coronel Mortimer.
Fonte: Frame extraído do filme.

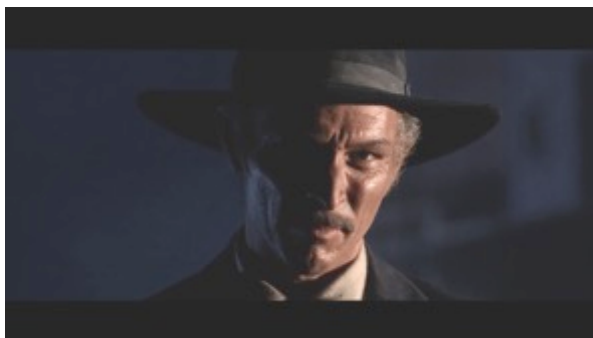


Figura 65 – *Close-up* do Coronel em cena noturna.
Fonte: Frame extraído do filme.

Há ainda a predominância da cor marrom em Leone que colabora com a construção da vastidão do Oeste com sua seca, calor, decadência e desconstrução social e moral. Algo que se aproxima de filmes pós-apocalípticos como a *Trilogia Mad Max* de George Miller e *A Estrada* (2009) de John Hillcoat os quais emanam a desconstrução social e escassez através de suas paisagens com pouca vegetação e tonalidades marrons predominantes (das figuras 66 até 69).

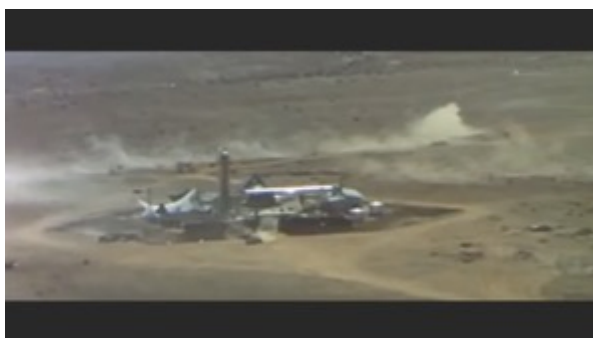


Figura 66 – Cena de *Mad Max 2*.
Fonte: Frame extraído do filme.

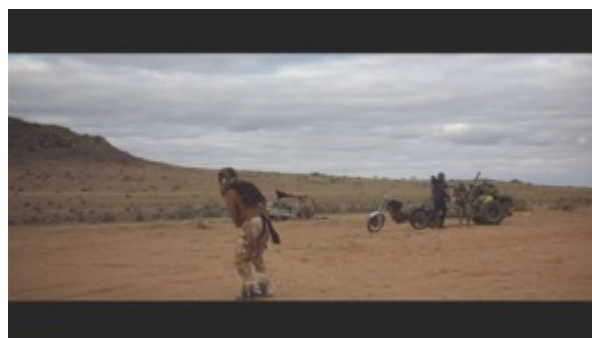


Figura 67 - Cena de *Mad Max 2*.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 68 - Cena de *A Estrada*.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 69 - Cena de *A Estrada*.
Fonte: Frame extraído do filme.

Embora haja a predominância do marrom em ambos os diretores, Leone buscava uma textura extremamente desgastada (figuras 70 e 71) e de certa forma, seu modo de produção oferecia o desgaste que ele necessitava a um custo baixo.



Figura 70 - *Por um Punhado de Dólares*.
Fonte: Frame extraído do filme.

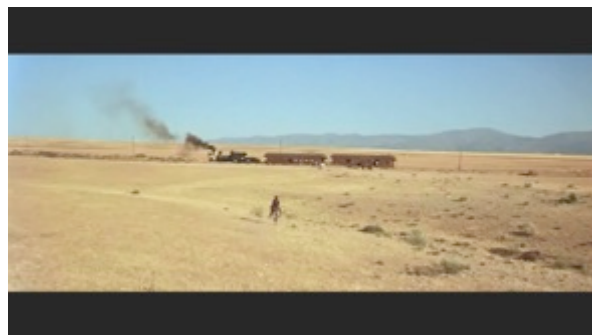


Figura 71 - *Era uma Vez no Oeste*.
Fonte: Frame extraído do filme.

O diretor utilizava o formato *Techniscope* que ocasionava uma imagem mais desbotada, granulada e rústica com a textura suja que colaborava na construção de um Faroeste mais decadente e mais próximo do verdadeiro Oeste histórico. Essas características nos filmes de Leone também indicam a ruptura em relação às convenções do gênero americano que frequentemente utilizavam o colorido saturado para construir seu Oeste.

O diretor Clint Eastwood também utilizava tonalidades marrons em seus Westerns, porém suas cores eram mais vivas e não havia o mesmo desgaste da textura como em Sergio Leone (figuras 72 e 73). O calor e o suor de seus heróis também deixavam de ser tão vilões como nos *Westerns* do diretor italiano. Em *Os Imperdoáveis*, percebe-se suas cores mais vivas e a fotografia que evidenciava muito mais as belezas do Oeste do que a escassez e o calor (figuras 74, 75 e 76).



Figura 72 – *O Estranho Sem Nome*.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 73 - *Os Imperdoáveis*.
Fonte: Frame extraído do filme.

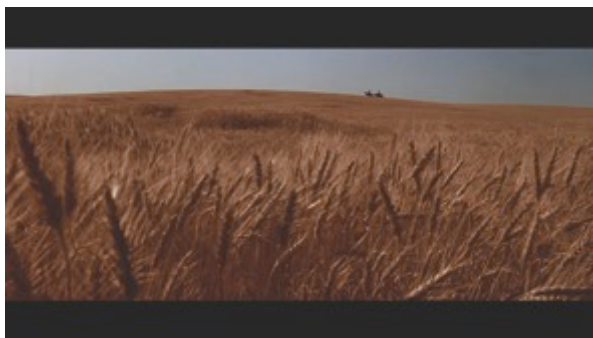


Figura 74 – Detalhes de *Os Imperdoáveis*.
Fonte: Frame extraído do filme.

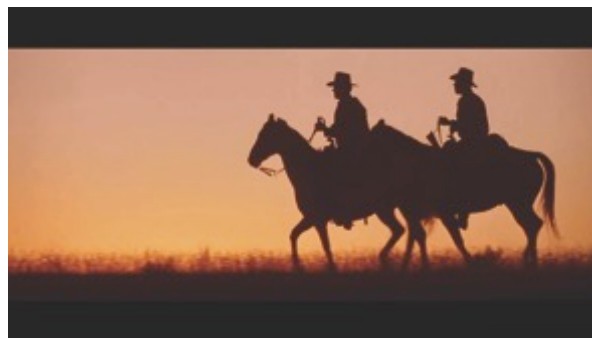


Figura 75 - Cor e luz em *Os Imperdoáveis*.
Fonte: Frame extraído do filme.

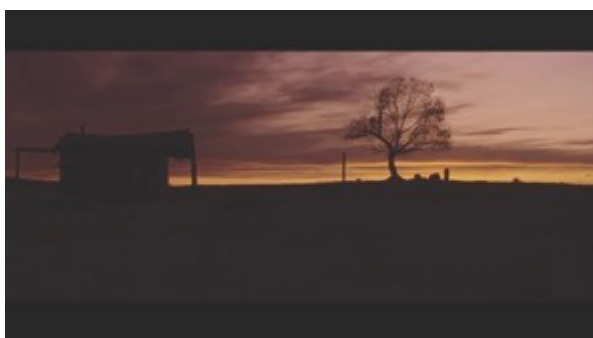


Figura 76 - Cor e luz em *Os Imperdoáveis*.
Fonte: Frame extraído do filme.

Portanto, Sergio Leone buscava retratar muito mais o sofrimento da vida no Oeste em suas texturas e cores e Clint, as belezas das paisagens com suas cores mais intensas. Para o diretor americano, os detalhes de uma vegetação e das cores do cair do sol eram mais importantes e isso traduzia seu olhar mais romântico e mais próximo do clássico. Esses modos de retratar a vastidão de seus Oestes serão discutidos na próxima etapa.

4.5 A vastidão

Entre 1848 e 1890, ocorreu a colonização do Oeste e a construção de pequenas cidades era o meio de estabelecer os migrantes do leste norte-americano nos espaços ruralizados. Embora esse seja o cenário real do que era o Oeste americano, o cinema o utilizou para a construção da narrativa do *Western*, ou seja, a vastidão do Oeste talvez seja uma das poucas verdades que a narrativa do gênero não criou.

Nos *Westerns* de Clint e Leone, frequentemente observa-se essas imensas áreas despovoadas ou pouco povoadas em início de colonização. Na banda sonora (atmosfera sonora), os ruídos de vento, grilos e outros elementos da natureza preenchem a subatmosfera sonora.

A presença da vastidão no Oeste é quase que obrigatória para caracterizar o gênero e inserir os personagens em um verdadeiro *Western*. Rodrigo Carreiro relembra o termo *worldmaking* de David Bordwell (BORDWELL, 2006, p.58 apud CARREIRO, 2014, p.45) ao retratar a preocupação de Sergio Leone com a verossimilhança que deveria haver em seus cenários. Para representar a vastidão, Leone usava terras Europeias e através do sistema *Cinecittà*, gravava no deserto da Espanha que oferecia as características necessária para representar as fronteiras dos EUA com o México.

Para que a paisagem impressa na fotografia dos *Westerns* situasse os filmes dentro dos ambientes vastos típicos do Oeste, os diretores utilizavam planos abertos nas externas. Quanto mais o plano é aberto, mais a vastidão se faz presente através da subatmosfera espacial, porém é na subatmosfera visual que as características e detalhes dessas paisagens tornam-se identificáveis e evocativos do silêncio.

A vastidão do Oeste traz a ruralidade para as tomadas ao manifestar quase sempre o não povoamento ou pouco povoamento. Mesmo em um plano em que haja personagens, a vastidão pode manifestar-se através do cenário ao fundo. O vazio da vastidão contém a pré-disposição ao silêncio que também é representado pelos sons da natureza – conforme comentado anteriormente.

Esse vazio é também o vazio de elementos que são significativos para as ações na narrativa. As planícies abertas servem para situar os personagens dentro de um *Western*, mas também podem servir para tornar personagem uma das verdadeiras vilãs do Oeste histórico: as forças da natureza. Por exemplo, em *Três Homens em Conflito*, Blondie abandona Tuco para morrer no deserto e as forças da natureza agem como inimigas do personagem que sofre com o calor e a falta de água.

Para que as vastas áreas sejam melhor representadas graficamente, são necessários no mínimo dois elementos na imagem: a terra e o céu. O céu aumenta a profundidade da vastidão e a dramatiza e a terra pode ou não conter vegetação, porém quanto menos vegetação, mais seca e sofrimento são agregados ao

ambiente. Além do mais, a presença do sol também tornará as vastidões mais sofridas para os personagens e acentuará o domínio da natureza sobre o homem.

Na cena anteriormente comentada de *Três Homens em Conflito*, quando Tuco vaga pelo deserto depois de ser deixado à morte por Blondie (figura 77), a vastidão, o vazio e a seca são evidenciados através dos planos abertos.

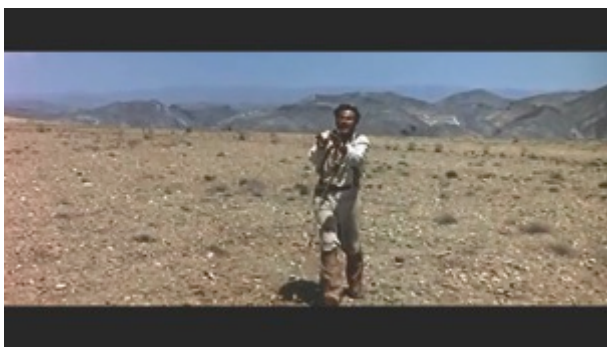


Figura 77 – Plano evidenciando a vastidão.
Fonte: Frame extraído do filme.

Na banda sonora, há ruídos diegéticos do personagem (gemidos e passos) e uma música não-diegética tensa. Quando Tuco encontra água, a música some e o som da água e seus gemidos são evidenciados. A vastidão e o calor são dramatizados também através da atuação de Tuco que agoniza diante da caminhada e do sol forte. Essas características do ambiente o construirão como vilão do sofrimento do anti-herói. Após Tuco escapar da morte da vastidão, ele se vinga de Blondie e também o leva para morrer no deserto, porém o acompanha. A vastidão, o sol e a seca novamente são evidenciados na imagem através de planos abertos e na banda sonora, novamente há uma música não-diegética que dramatiza a caminhada e o sofrimento de Blondie através deserto (figuras 78 e 79).

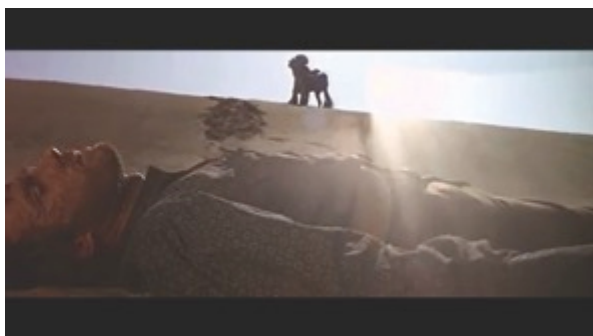


Figura 78 e 79 – Blondie na vastidão.
Fonte: Frame extraído do filme.

O diálogo é escasso e quando a música é suplantada, os sons do vento, da caminhada e dos gemidos de Blondie são evidenciados, ou seja, observa-se o silêncio na imagem através dos planos que evidenciam a vastidão e dois silêncios sonoros: o silêncio através da música não-diegética com a presença de ruídos da vastidão e o silêncio através do contraste entre a presença e ausência da música não-diegética que evidencia os ruídos da vastidão.

A vastidão também pode ser utilizada para construções épicas diante das cavalgadas dos heróis em meio às forças da natureza. Essas cavalgadas evidenciam as grandes distâncias entre as cidades e geralmente são acompanhadas de música não-diegética também com caráter épico. Por exemplo, em *Por um Punhado de Dólares*, Joe e Silvanito cavalgam para chegar ao local onde os Rojos irão encontrar o exército (figura 80) e o diretor mostra a vastidão através de ambientes com vegetação natural e terra seca. A música não-diegética é usada para aumentar o efeito de passagem de tempo e construir um caráter épico à cavalgada.

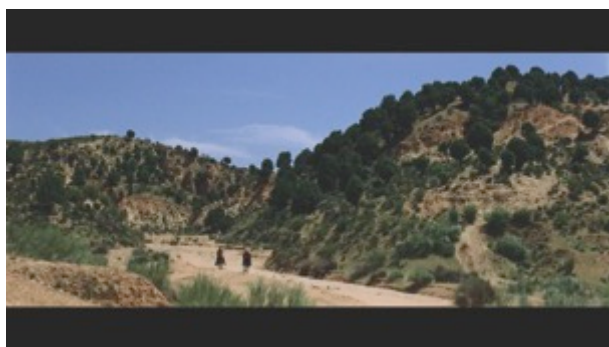


Figura 80 – Vastidão na cavalgada.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Por uns Dólares a Mais*, Monco parte para El Paso com seu cavalo e na banda sonora, há os ruídos dos galopes dos cavalos e do vento e a música não-diegética. Toda vastidão e vazio do oeste são evidenciados na imagem através de planos abertos (figura 81) e a música não-diegética constrói o silêncio sonoro com a presença de ruídos diegéticos.

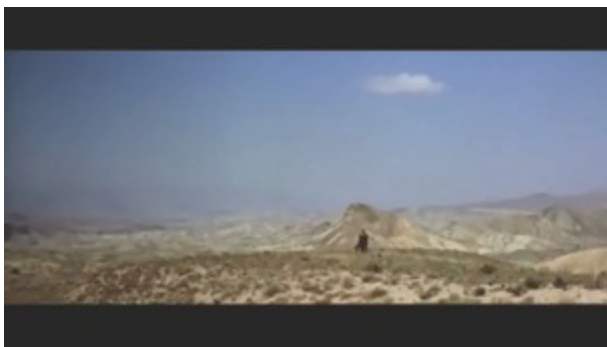


Figura 81 – Vastidão na cavalgada.
Fonte: Frame extraído do filme.

Leone ainda realiza a cavalgada épica e romântica com a personagem feminina Jill Mc Bain em *Era uma Vez no Oeste*, porém não montada em um cavalo, mas sobre uma carroça guiada por um homem. O diretor a constrói como uma personagem vinda da cidade e sem a rusticidade do Oeste e para isso, não poderia coloca-la sobre um cavalo. Sua chegada à Água Doce tem, na imagem, a vastidão através de planos abertos e na banda sonora, uma música não-diegética romântica que constrói novamente o silêncio sonoro através da música não-diegética. Ela passa por um local no qual uma ferrovia está sendo construída e nesse momento, há na banda sonora os ruídos diegéticos da construção e de murmúrios que são suplantados pela música não-diegética que novamente preenche a banda sonora pós Jill atravessar a construção. Os planos abertos na cavalgada da personagem (figura 82) e seus silêncios constroem o romantismo da personagem e não a ação - como nas cavalgadas dos anti-heróis.

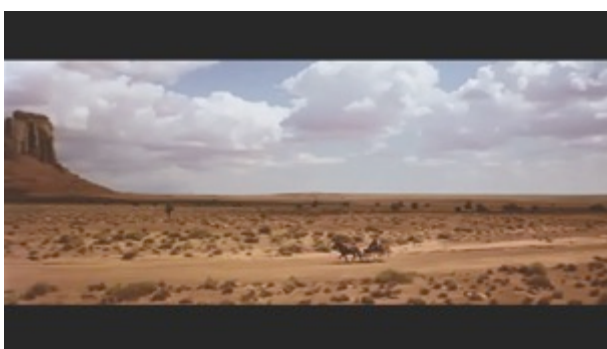


Figura 82 - Cavalgada de Jill Mc Bain.
Fonte: Frame extraído do filme.

A morte nos *Westerns* de Leone estava sempre presente e uma coisa era certa: existiam poucas pessoas nas cidades do velho oeste do diretor e após a passagem dos anti-heróis, existiriam menos ainda. Em seus duelos finais, planos

que evidenciam a vastidão estão sempre presentes e esses planos mostram grandes áreas abertas com cidades vazias ou quase vazias.

Observa-se também a presença da morte em planos que evidenciam a vastidão para dramatizar ainda mais as áreas abertas. Por exemplo, no duelo final de *Três Homens em Conflito* no qual há túmulos de um cemitério cercando a arena de combate (figura 83).

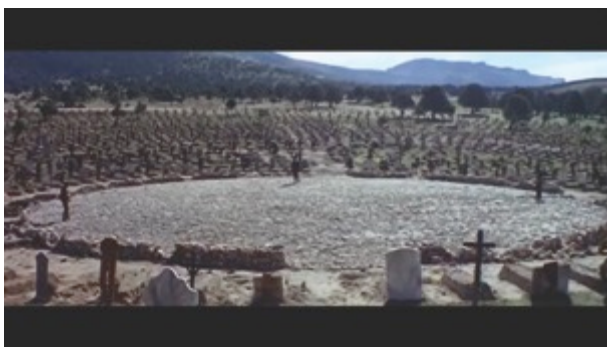


Figura 83 - Duelo final.

Fonte: Frame extraído do filme.

Leone também une a ideia de vastidão com metáforas sonoras. Por exemplo, em *Era uma vez no Oeste*, quando o vilão Frank cavalga até o trem (figura 84), a vastidão é dramatizada com a presença de uma música não-diegética triste que antecipa o que Frank encontrará: a morte de todos.

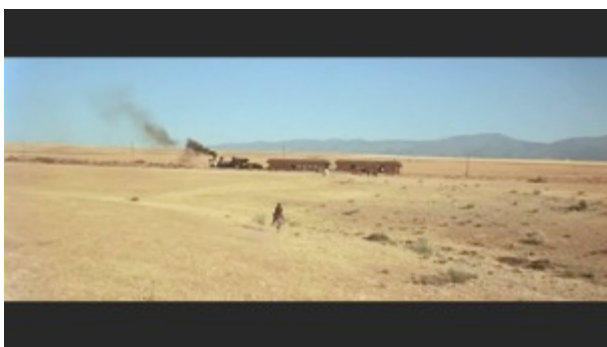


Figura 84 – Vastidão na chegada de Frank ao trem.

Fonte: Frame extraído do filme.

Quando Frank chega ao trem, a música é suspensa e há apenas os ruídos diegéticos do vapor do trem e do tic-tac de um relógio. Frank vê Morton (Gabriele Ferzetti) - um homem que patrocina a construção da ferrovia e tentou mata-lo - caído e agonizando em uma poça de água. O diretor utiliza uma metáfora através do som para ilustrar o desejo de Morton em construir a ferrovia até que chegue ao mar. À

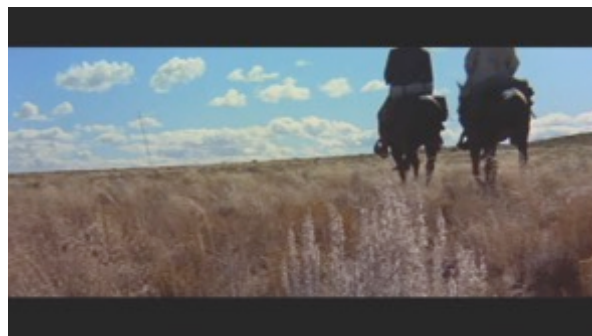
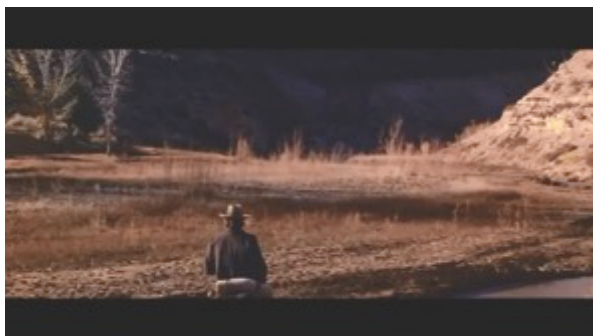
beira da morte, Morton está caído na poça d'água e há na banda sonora, o som de ondas do mar e uma música não-diegética calma e triste que marca o sofrimento do personagem e o fim de seu sonho. Na imagem, a terra e a vastidão contrastam com a pequena poça d'água. Nesse caso, encontra-se um silêncio sonoro raro nos diretores que vai utilizar o ruído não-diegético do mar.

A vastidão ocorre da mesma forma em Clint Eastwood através de um imenso vazio de elementos urbanos, porém as cores e texturas do diretor são mais vivas que as do diretor italiano e constroem algumas vezes a dramaticidade com a relação entre luzes e sombras. A ideia de natureza *versus* homem se mantém e confere a mesma pré-disposição ao silêncio que Leone, por exemplo, em *O Estranho sem Nome*, no qual três assassinos matam três homens após saírem da prisão e cavalam na vastidão rumo à cidade de Lago. Sua aproximação da cidade é evidenciada na imagem através de planos abertos que captam o imenso despovoamento do velho-oeste (figura 85) e na banda sonora, através dos sons das cavaladas e de uma música não-diegética – assim como em Leone.



Figura 85 – Cavalgada dos vilões de *O Estranho sem Nome*.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Josey Wales – O Fora da Lei*, o diretor inverte os papéis da cidade e da vastidão a qual não é apenas um caminho que percorre para chegar à outra cidade, mas sua casa. Após ter sua família assinada e sua casa queimada, Josey mora na vastidão e atravessa as cidades que passam pelo seu caminho. Ele dorme ao ar livre - o que torna constantes suas cavalgadas na vastidão – e em algumas de suas cavalgadas, também encontra-se o silêncio construído através da música não-diegética (figuras 86 e 87).



Figuras 86 e 87 – Cavalgadas de Josey Wales.
Fonte: Frames extraídos do filme.

Em *Os Imperdoáveis*, após William negar parceria com Kid, o anti-herói observa a partida de Kid através de um plano aberto que evidencia a vastidão (figura 88) no qual há também uma música não-diegética na banda sonora construindo o silêncio sonoro.

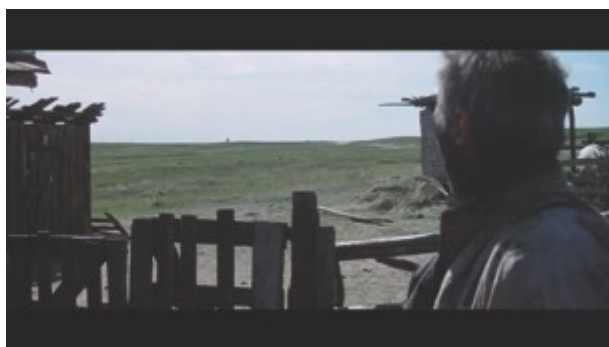


Figura 88 – William Munny observando Kid.
Fonte: Frame extraído do filme.

Ainda no filme, as longas cavalgadas entre as cidades também são frequentemente construídas com música não-diegética e os sons dos cavalos, porém o diretor também utiliza diálogos entre os personagens que são muito mais presentes em Clint do que em Leone.

Ainda em *Os Imperdoáveis*, pode-se perceber claramente seu cuidado com suas cores e luzes naturais - o que torna suas cavalgadas e silêncios mais românticos. Como já comentado, sua fotografia torna-se esteticamente mais elaborada e algumas vezes deixa a cavalgada em segundo plano em relação aos detalhes da vegetação.

Portanto, a vastidão está presente em ambos os diretores com a pré-disposição ao silêncio da natureza e é construída na imagem com planos abertos e na banda sonora com os sons do vento, das cavalgadas e de músicas não-

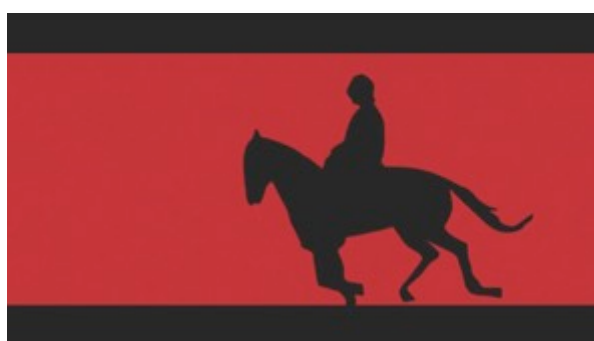
diegéticas que colaboram para a representação das diferentes vastidões: a vastidão vilã, a vastidão épica, a vastidão romântica. Há ainda dois momentos – que serão discutidos na próxima etapa - nos quais a vastidão é observada obrigatoriamente em ambos os diretores: no início e no fim dos filmes.

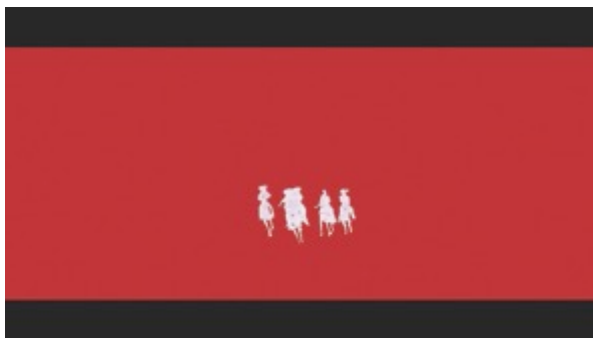
4.6 Seja bem vindo ao filme e o fim do filme

Nos inícios dos filmes dos diretores, observa-se o caráter épico das construções nas quais há constantemente a ausência de diálogos e as presenças de músicas não-diegéticas e de ruídos diegéticos na subatmosfera sonora.

Em sua trilogia, Leone constrói seus silêncios no início de seus filmes utilizando animações e em *Era uma Vez no Oeste*, o diretor constrói a monotonia de uma espera de mais de 5 minutos sem que haja diálogo algum.

No filme *Por um Punhado de Dólares*, o diretor realiza a animação de alguns homens perseguindo o anti-herói a cavalo ao mesmo tempo em que alguns créditos surgem sobrepondo à imagem. O vermelho e preto são predominantes na animação (figuras 89, 90, 91 e 92) e há na banda sonora, a música não-diegética épica, os ruídos hipersensibilizados de tiros e cavalgadas e a ausência de diálogo.





Figuras 89, 90, 91 e 92 - Animação.
Fonte: Frames extraídos do filme.

Embora não haja os detalhes da animação que informem a identidade do anti-herói e a presença da vastidão na imagem, suas representações estão subentendidas, pois o cavaleiro perseguido mata os demais e cavalga em área aberta. Na sequência, o diretor une a animação à cena filmada na qual o anti-herói é apresentado com sua mula - substituta do cavalo - através de planos que mostram o vazio e a vastidão do oeste (figura 93).

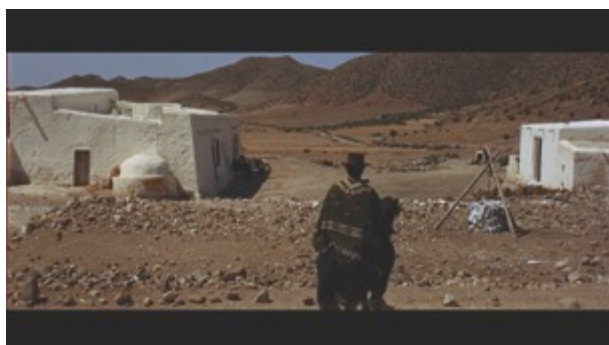


Figura 93 – Chegada do anti-herói.
Fonte: Frame extraído do filme.

Percebe-se que há a escassez de diálogos - que ocorrerão apenas após 3 minutos - e o caráter silencioso do herói que realiza sua primeira fala após 8 minutos de filme com um breve “olá”. Na imagem, o silêncio ocorre através de planos que evidenciam a vastidão e no som, os silêncios ocorrem através de música não-diegética com presença de ruídos diegéticos; através do contraste entre a presença e a ausência de música não-diegética; e através de ruídos diegéticos.

Em *Por uns Dólares a Mais*, o diretor evidencia a vastidão do oeste com um plano aberto e a câmera estática. Na imagem, há um homem distante sobre o cavalo perdido na vastidão e na banda sonora, os ruídos diegéticos de um atirador não identificado (fora do campo) ao acender seu cigarro, cantarolar uma canção e atirar

no homem que está no cavalo. Na sequência, uma música não-diegética com ruídos de tiros é inserida na banda sonora e os créditos se sobrepõem à imagem do homem morto na vastidão (figura 94). Os sons diegéticos do atirador fora do campo e a ausência de diálogos aumentam a sensação não apenas de silêncio, mas de solidão. Na imagem, novamente o silêncio manifesta-se através de planos abertos que evidenciam a vastidão e no som, os silêncios ocorrem através de música não-diegética com a presença de ruídos e através de ruídos diegéticos.

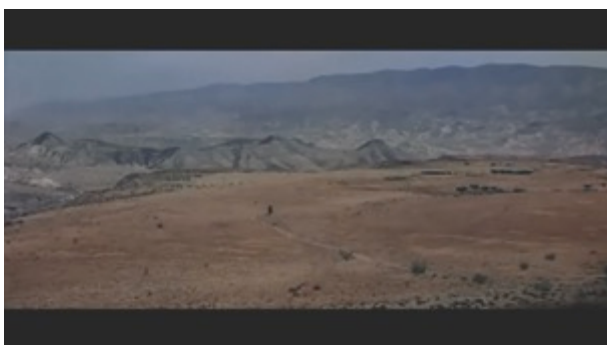
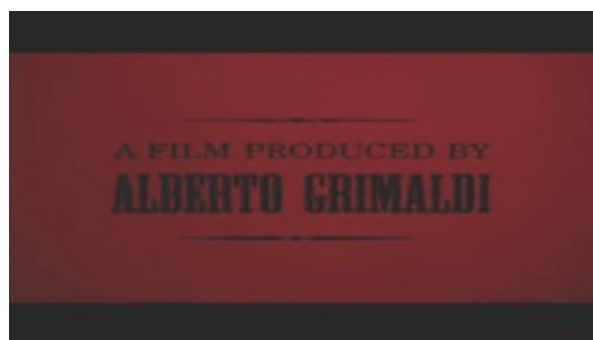
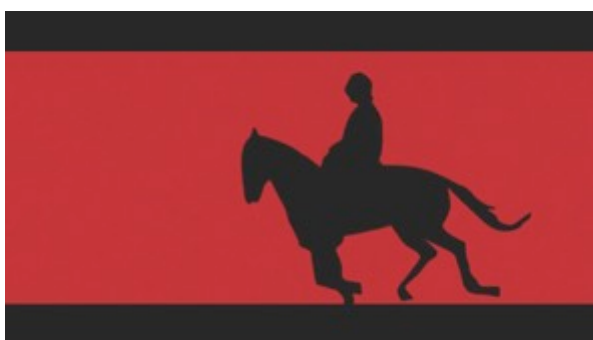


Figura 94 – Plano aberto no início de *Por uns Dólares a Mais*.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Três Homens em Conflito*, o diretor utiliza fotos e animações, parecidas com as de *Por um Punhado de Dólares* (da figura 95 e 96), sobrepostas por créditos e na banda sonora, há também a música não-diegética com ruídos de tiros e explosões e a ausência de diálogos. O silêncio sonoro ocorre através de música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos.



Figuras 95 e 96 – Animação.
Fonte: Frames extraídos do filme.

Já em *Era uma Vez no Oeste*, não há nenhuma música não-diegética e há apenas sons diegéticos hipersensibilizados na banda sonora. O diretor constrói a espera e a monotonia de três bandidos que aguardam a chegada do anti-herói em

uma estação de trem. No filme, Leone rompe com o padrão de introdução de seus filmes ao não utilizar animações e ao dilatar o tempo com os ruídos diegéticos hipersensibilizados sem a presença de música não-diegética marcante. Discutir-se-á em detalhes o início desse filme no último capítulo.

O diretor Clint Eastwood também utiliza músicas não-diegéticas e sons diegéticos hipersensibilizados na banda sonora de seus inícios e a vastidão em sua imagem, porém também constrói atmosferas místicas e tenebrosas. Por exemplo, em *O Estranho sem Nome*, Clint mostra a cavalgada do anti-herói na vastidão (figura 97) em uma imagem desfocada e tremida e na banda sonora, há uma música não-diegética tenebrosa com a ausência de diálogos. Aos poucos, os créditos aparecem sobrepostos à imagem e quando o estranho chega à cidade, a música é suplantada e a sensação do silêncio ocorre também pelo contraste entre a ausência e presença da música não-diegética.

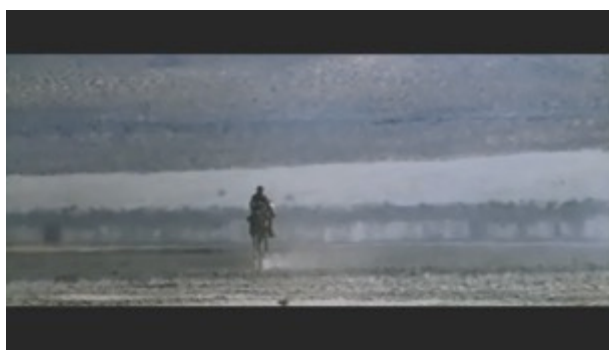


Figura 97 – Chegada do anti-herói.
Fonte: Frame extraído do filme.

Na montagem de *Josey Wales – O Fora da Lei*, o diretor desloca a posição da introdução do filme e o inicia com um acontecimento que será importante para o anti-herói: o assassinato de sua família. No assassinato, há, na banda sonora, sons diegéticos, diálogos escassos e a ausência de música não-diegética e na imagem, a presença da vegetação. Na introdução deslocada do início, o diretor apresenta o contexto histórico da trama, que é a Guerra Civil, e retorna à utilização de música não-diegética marcante, sons diegéticos e ausência de diálogos e na imagem, Leone sobrepõe os créditos nas imagens de guerra. Porém os ruídos diegéticos da guerra não constroem a sensação do silêncio, embora haja o silêncio dos diálogos. A música não-diegética das cenas de guerra possui uma dinâmica que constrói os sentimentos de ação e compaixão e acompanham as imagens de combate e de

ajuda. Portanto, o diretor não extingue o formato de introdução antes feito, mas o atualiza e desloca seu posicionamento na narrativa para dividir as duas fases do anti-herói: o assassinato da família de Josey e como o personagem agirá depois de um longo período vivenciando a guerra.

Em *O Cavaleiro Solitário*, o diretor retorna à temática mística e misteriosa em seu roteiro, porém não a evidencia na banda sonora como em *O Estranho sem Nome*. Ele constrói, na introdução de seu filme, um confronto inicial como no início do filme *Josey Wales – O Fora da Lei* no qual homens de cavalo se aproximam de uma aldeia tranquila através da vastidão (figura 98).

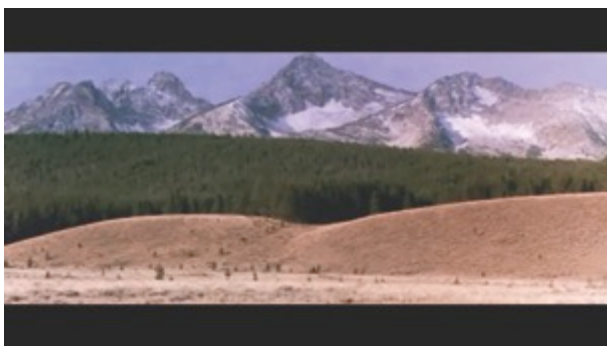


Figura 98 – A vastidão.

Fonte: Frame extraído do filme.

O diretor dramatiza a destruição da aldeia através de ruídos diegéticos de tiros, cavalgadas e gritos os quais tem seus volumes dinamizados. Havia a tranquilidade e o silêncio presentes na aldeia, porém os sons intensos da aproximação dos bandidos não traz apenas a quebra do silêncio da cidade, mas a quebra da sua paz e tranquilidade. Na imagem, o silêncio ocorre através dos planos que evidenciam a vastidão e no som, o silêncio ocorre através do contraste entre a presença e ausência dos ruídos que invadem a cidade.

Em *Os Imperdoáveis*, Clint Eastwood inicia o filme com o plano aberto do anti-herói enterrando sua mulher no fim do entardecer e sobrepondo a imagem, há informações em texto que explicam o passado do anti-herói. A luz natural do fim do entardecer dramatiza a cena (figuras 99 e 100) e evidencia as sombras de uma casa e da ação do anti-herói em meio à vastidão. Na banda sonora, há uma música não-diegética calma com dedilhados de violão e o ruído diegético da pá cavando a terra. Portanto, a construção do silêncio ocorre através de música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos e o silêncio na imagem ocorre através do plano que

evidencia a vastidão e da utilização das luzes naturais dramáticas as quais silenciam os detalhes dos elementos da imagem (casa, árvore, terra).

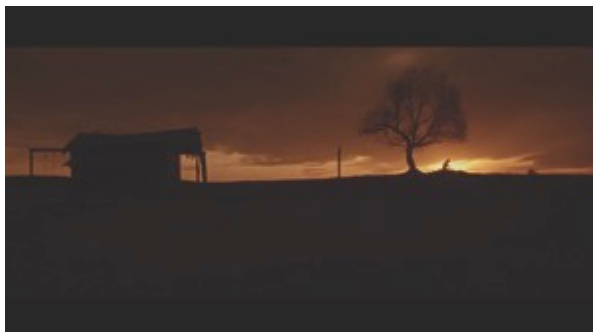


Figura 99 – Início de *Os Imperdoáveis*.
Fonte: Frame extraído do filme.

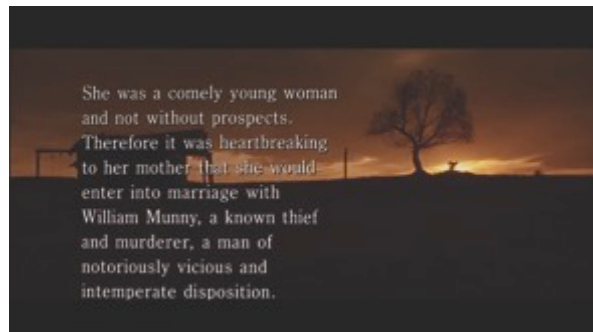


Figura 100 – Texto animado.
Fonte: Frame extraído do filme.

Como já discutido, são características predominantes nos anti-heróis dos diretores, as suas partidas após os confrontos ou duelos finais. Esses personagens surgem para extinguir as forças contrárias, reestabelecer o equilíbrio e depois disso, partem. Os diretores constroem as partidas quase sempre como épicas – assim como o início dos seus filmes - através de planos abertos de vastidão, ausência de diálogos, ruídos diegéticos e música não-diegética. Por exemplo, em *Por um Punhado de Dólares*, após matar o vilão e seu bando e despedir-se de Silvanito, Joe parte com seu cavalo rumo à vastidão (figura 101) com os corpos de seus inimigos mortos pelo chão. Na banda sonora, há a mesma música não-diegética do início do filme e os sons diegéticos hipersensibilizados do vento, passos e galope do cavalo que aos poucos vão sendo suplantados pela música. O silêncio sonoro ocorre através de música não-diegética e na imagem, através de planos que evidenciam a vastidão.

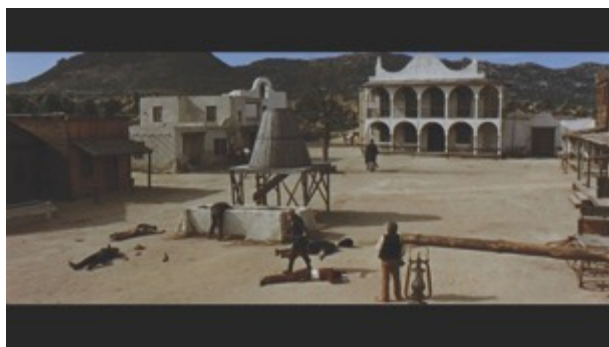


Figura 101 - Joe ao partir rumo à vastidão.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Por uns Dólares a Mais*, após matarem o vilão e seus capangas, os anti-heróis partem em direções opostas rumo à vastidão e a música do início também retorna à banda sonora (figura 102) com a ausência de diálogos. Novamente o silêncio sonoro é através de música não-diegética e na imagem, através de planos que evidenciam a vastidão.

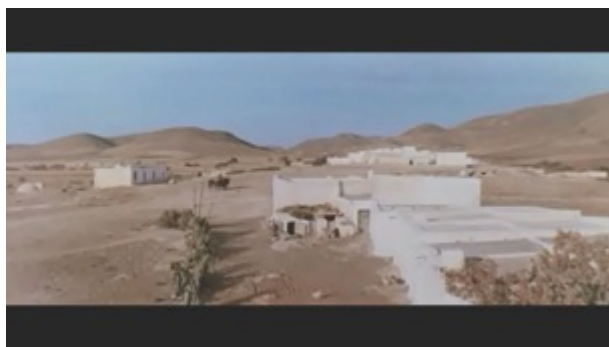


Figura 102 – Partida de Monco.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Três Homens em Conflito*, o diretor também mostra a partida de Blondie rumo à vastidão através de planos abertos que mostram o vazio do oeste e na banda sonora, há a música não-diegética tema de Blondie - a mesma do início (figura 103) – com a presença de ruídos diegéticos que constroem o silêncio sonoro.

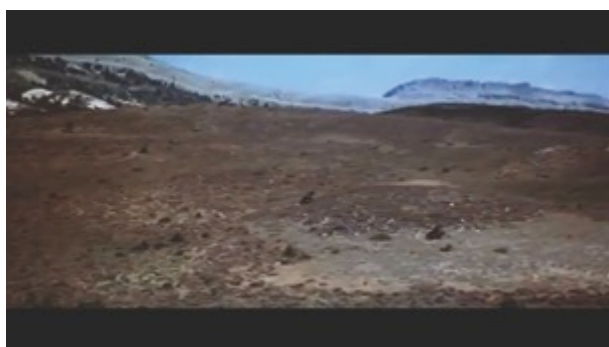


Figura 103 – Blonde ao partir.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Era uma Vez no Oeste*, após a morte de Cheyenne, Harmônica também parte em direção à vastidão. Essa partida não evidencia apenas o fim da vingança de Harmônica, mas também o início da construção de uma nova cidade. Na banda sonora, o diretor utiliza os sons diegéticos da construção que aos poucos são suplantados pela música não-diegética romântica que constrói o início de um novo tempo (figura 104). O silêncio sonoro ocorre através da música não-diegética com a

presença de ruídos e o silêncio na imagem ocorre através de planos que evidenciam a vastidão.

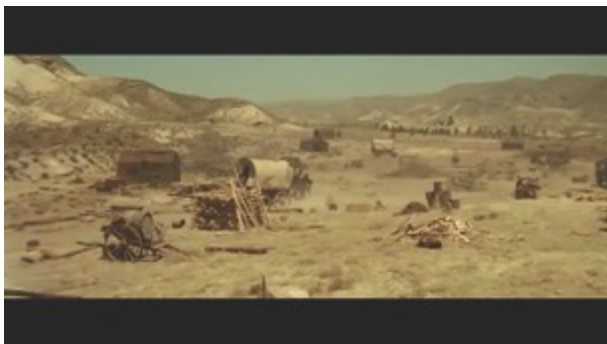


Figura 104 – Fim do filme.

Fonte: Frame extraído do filme.

No diretor Clint Eastwood, observa-se o mesmo padrão de Leone, porém com algumas pequenas modificações. Em *O Estranho sem Nome*, o anti-herói também parte rumo à vastidão e o cenário é o mesmo do início do filme, porém a diferença é que ele não está chegando e está partindo (figuras 105 e 106). Na banda sonora, há o silêncio através de uma música não-diegética tenebrosa que aos poucos suplanta os sons diegéticos do galopar do cavalo do anti-herói. Na imagem, o silêncio manifesta-se através de planos que evidenciam a vastidão.

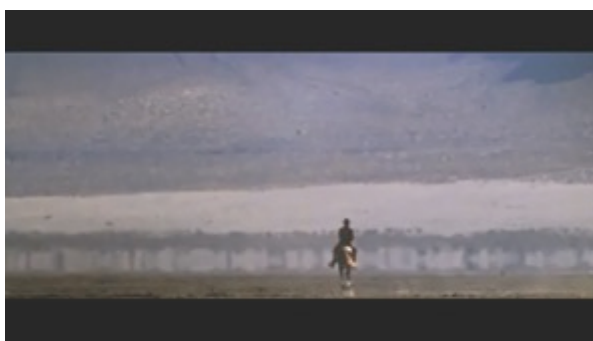


Figura 105 – O anti-herói partindo rumo à vastidão no fim de *O Estranho sem Nome*.

Fonte: Frame extraído do filme.

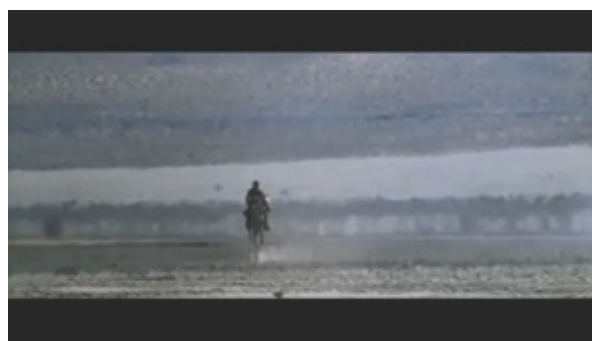
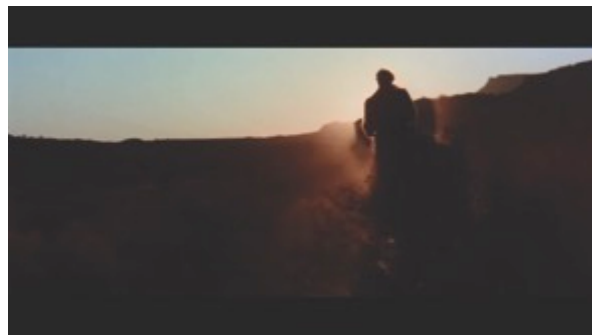
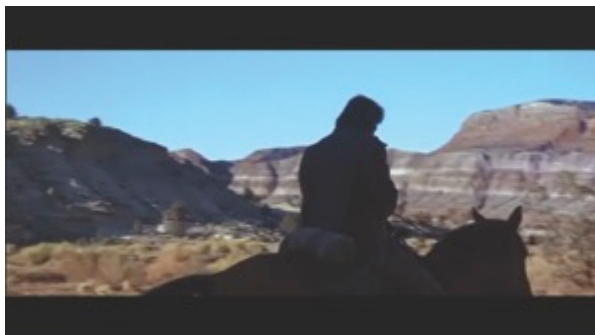


Figura 106 – O anti-herói chegando da vastidão no início de *O estranho sem nome*.

Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Josey Wales – O Fora da Lei*, o anti-herói parte ferido rumo à vastidão com seu cavalo (imagens 107 e 108) e há duas músicas não-diegéticas inseridas em sua partida as quais a primeira tem um caráter romântico e a segunda é uma música que remete à guerra. Portanto, ocorre o silêncio sonoro através de músicas não-

diegéticas com a presença dos ruídos diegéticos e o silêncio na imagem através de planos que evidenciam a vastidão.



Figuras 107 e 108 – Partida de Josey rumo à vastidão.
Fonte: Frames extraídos do filme.

Em *O Cavaleiro Solitário*, no qual há um tom místico e misterioso no anti-herói, o cavaleiro extingue as forças contrárias e também parte rumo à vastidão (figura 109). Na banda sonora há uma música não-diegética tensa com os ruídos da cavalgada que são suplantados gradativamente e constroem o silêncio através da música não-diegética. Na imagem, observa-se também o silêncio através de planos que evidenciam a vastidão.

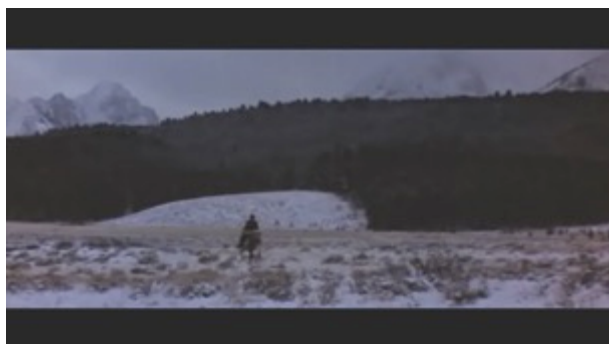


Figura 109 – O anti-herói partindo rumo à vastidão.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Os Imperdoáveis*, o diretor utiliza dois planos estáticos os quais se unem através do efeito de *film dissolve*¹². O primeiro mostra Will no túmulo de sua mulher com as roupas estendidas e a mesma iluminação do entardecer do início do filme e o segundo mostra o mesmo ambiente sem o anti-herói e as roupas estendidas. No mesmo plano, há a repetição do início do filme no qual um texto se sobrepõe à

¹² Sobreposição gradativa de duas imagens na qual a primeira cede lugar à segunda.

imagem da vastidão e constrói a partida do anti-herói rumo ao leste (da imagem 110 até 113) com certo romantismo. Há novamente o silêncio sonoro através de música não-diegética com a presença do ruído diegético do vento e na imagem, o silêncio através do plano que evidencia a vastidão e das sombras da iluminação natural.

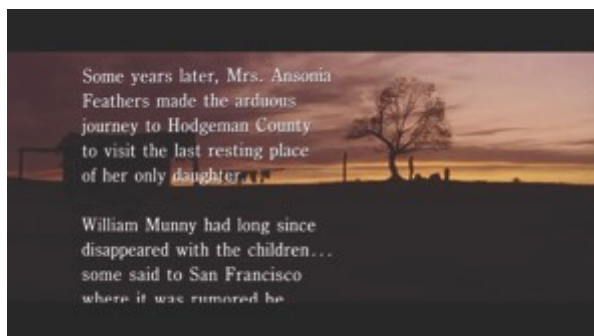


Figura 110 – Fim do filme - antes do *Film Dissolve*
Fonte: Frame extraído do filme.

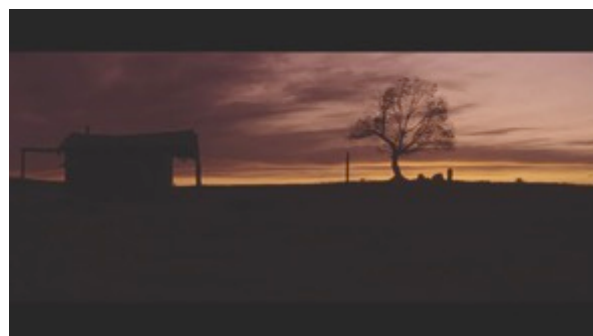
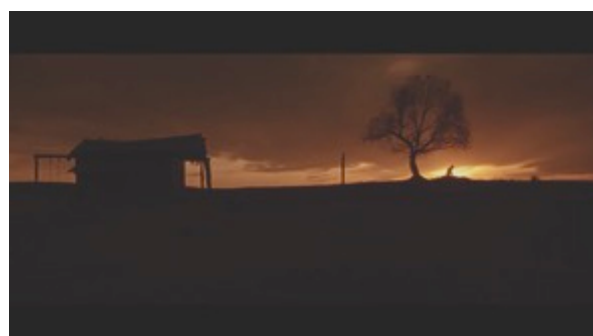
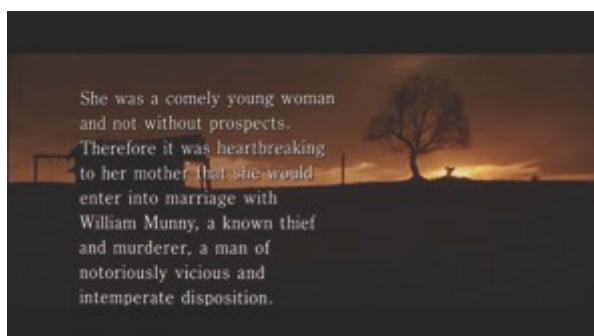


Figura 111 - Fim do filme *Os Imperdoáveis* - após do *Film Dissolve*
Fonte: Frame extraído do filme.



Figuras 112 e 113 – Início de *Os Imperdoáveis*.
Fonte: Frames extraídos do filme.

4.7 As Expressões Dos Heróis

Na subatmosfera visual, a interpretação dos atores torna-se importante para a construção do silêncio na imagem. Quando o ator mantém sua face e corpo quase estáticos sem emitir diálogos, as ideias de calma e silêncio são induzidas através da movimentação escassa.

Como já discutido, o diretor Sergio Leone utiliza poucas linhas de diálogo em seu cinema. Na *Trilogia dos Dólares* e em *Era uma vez no Oeste*, os anti-heróis representados por Clint Eastwood, Lee Van Cleef e Charles Bronson apresentam a personalidade calma e frequentemente evidenciam movimentação da expressão

facial escassa em cenas de tensão, como nos confrontos (figuras 114 e 115). Na subatmosfera espacial, quando há planos mais aproximados (*close-up* ou plano de detalhe nos olhos), tem-se o recorte das expressões dos personagens as quais podem manifestar calma e silêncio.

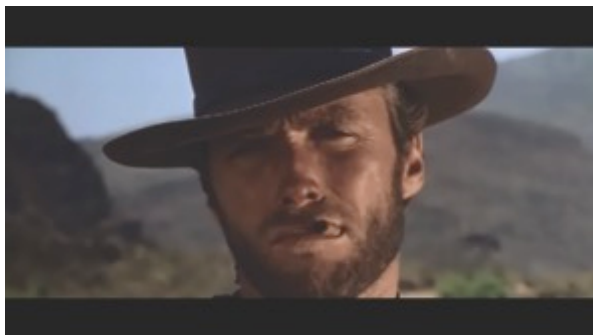


Figura 114 – Expressão de Monco.
Fonte: Frame extraído do filme.

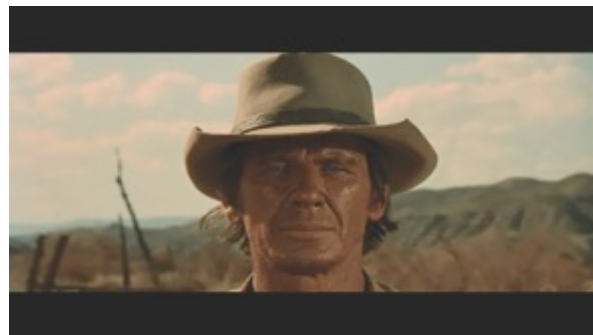


Figura 115 – Expressão de Harmônica.
Fonte: Frame extraído do filme.

O diretor também utiliza as expressões faciais para substituir os diálogos e as respostas dos personagens e essa substituição torna as cenas mais interessantes, naturais e também compõem as personalidades dos personagens. Por exemplo, há uma longa sequência no início de *Por uns Dólares a Mais* na qual as respostas são repletas de expressões e silêncios. Na cena, um homem no trem tenta dialogar com o Coronel Mortimer que o responde com seu silêncio e sua expressão carrancuda (figura 116).

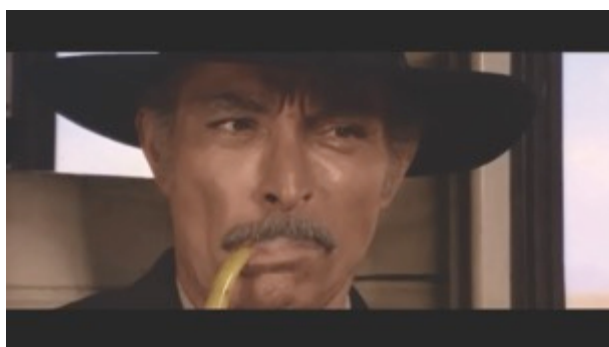


Figura 116 – Expressão do Coronel Mortimer.
Fonte: Frame extraído do filme.

Após trocarem algumas palavras e o homem informar que o trem não pararia na próxima cidade, o Coronel levanta-se e toca o sino do trem para que pare. Então, o anti-herói desembarca e um homem o avisa que o sino deve ser tocado apenas em emergência, mas Mortimer apenas mostra sua arma e sua face indiferente e

intimida o homem. Ocorre então o silêncio sonoro através dos ruídos diegéticos com a ausência constante de respostas verbais. Na imagem há o silêncio através de *close-ups* com as expressões estáticas e carrancudas do Coronel.

Na sequência, o bilheteiro da estação realiza um diálogo com o Coronel que novamente responde com seu silêncio e nesse momento, há uma música não-diegética que confere a atmosfera tensa ao Coronel e à cena. Ocorrem os silêncios sonoros através de ruídos não-diegéticos e através da música não-diegética e o silêncio na imagem ocorre novamente através dos *close-ups* com a face estática do anti-herói.

Após sair da bilheteria, o Coronel entra em um *Saloon*, no qual um homem toca uma música ao piano, e ao notarem a presença do forasteiro, as atenções se voltam para o coronel e o pianista interrompe bruscamente a música. O silêncio da atenção de todos é uma resposta à presença do anti-herói, porém brevemente o som do piano e das vozes de fundo, que também foram interrompidas, retomam à banda sonora. Essa suspensão do som também indica a atmosfera da cidade sofrendo a interferência do personagem. Na sequência, o Coronel dirige-se até o bar do local e quando o *barman* tenta servi-lo, o Coronel retira a bebida de sua frente e coloca um cartaz com a foto de um homem procurado no balcão. O anti-herói então pergunta onde está o homem e o *barman* responde sinalizando que não sabe, porém o Coronel o segura pelo colarinho com agressividade para que responda e nesse momento, há novamente a suspensão brusca do som diegético do piano - o qual auxilia na dramatização da cena. Então, o *barman* olha para cima e indica onde está o homem do cartaz, porém fala que não sabe (das figuras 117, 118 e 119).

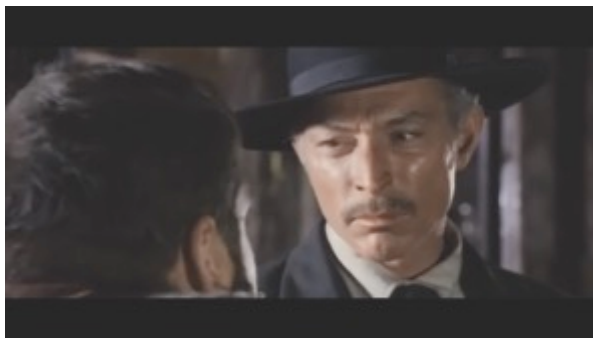


Figura 117 - Expressão do Coronel Mortimer ao perguntar para o dono do bar onde está o criminoso do cartaz.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 118 - Expressão do dono do bar ao indicar a localização do bandido.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 119 - Expressão do Coronel ao compreender a resposta do dono do bar.
Fonte: Frame extraído do filme.

Nessas sequências, as expressões faciais e os silêncios tornam-se mais importantes do que a fala. Percebe-se o silêncio na imagem novamente através de *close-ups* com as expressões dos personagens e os silêncios sonoros através de ruídos diegéticos; da ausência de diálogo como resposta; e dos contrastes entre a presença e ausência dos sons diegéticos do *background* sonoro e do piano - os quais constroem um efeito que será tratado mais à frente: a surpresa.

Também há o silêncio como resposta em uma cena no início de *Por um Punhado de Dólares* na qual Joe chega à cidade montado em sua mula e um homem tagarela dialoga durante quase um minuto com o anti-herói que o responde com um constante silêncio e expressão carrancuda (figura 120).

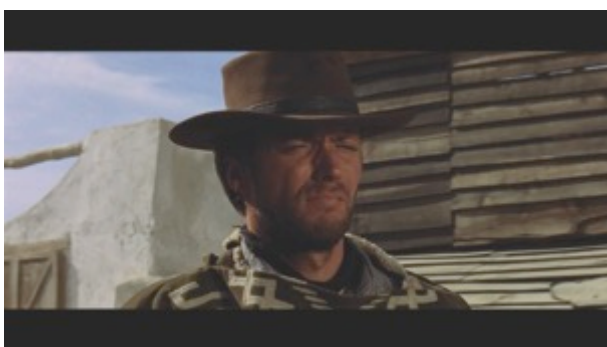


Figura 120 – Expressão de Joe.
Fonte: Frame extraído do filme.

Leone subverte a hegemonia da importância do diálogo e confere aos silêncios e expressões o *status* de maior importância na dinâmica das cenas. A comunicação pelos sinais e expressões é muito utilizada por Leone no decorrer de seus filmes e geralmente são realizadas com planos mais próximos como o *close-up*. Isso foge de certa *teatralização* do cinema na qual tudo tem que ser resolvido

pelo diálogo e evidencia que Leone percebeu que as expressões podem comunicar tanto quanto as palavras.

As personalidades dos anti-heróis de Leone são essencialmente de poucas palavras, exceto por Tuco (Eli Wallach) em *Três Homens em Conflito* que é um personagem falante e hiperativo. Essas características de Tuco contrastam com o outro anti-herói representado por Clint Eastwood e através desse contraste, a personalidade silenciosa de Clint é acentuada. Percebe-se que mesmo com essas personalidades opostas, há cenas em que Tuco permanece com sua face estática com a ausência de diálogos, por exemplo, no *trielo* final do filme no qual basicamente há apenas a movimentação dos olhos dos anti-heróis.

O diretor Clint Eastwood - assim como Leone - também utiliza a expressão facial e o silêncio para a comunicação (e respostas) de seus anti-heróis. Por exemplo, em *O Estranho sem Nome*, após o anti-herói hospedar-se no hotel, o dono do local realiza um diálogo com o personagem que responde também com seu silêncio, expressão carrancuda e olhar fulminante (figura 121).

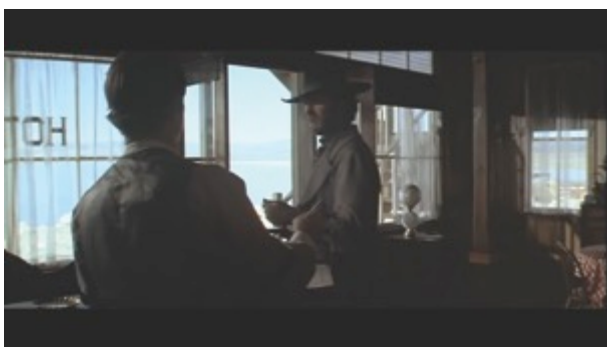


Figura 121 – Expressão do estranho sem nome.
Fonte: Frame extraído do filme.

Observa-se o silêncio sonoro através dos ruídos diegéticos com a ausência de fala como resposta e o silêncio na imagem através dos planos mais aproximados. O mesmo ocorre em *Josey Wales – O Fora da Lei* quando o personagem parte para resgatar seus amigos das mãos de índios e uma das mulheres que o segue grita seu nome, porém Josey responde com seu silêncio.

Há também o silêncio como resposta em *Os Imperdoáveis* quando Ned se oferece para acompanhar Will na busca pelos criminosos que retalharam a prostituta e o anti-herói responde com seu silêncio e um breve sorriso, ou seja, sem dizer uma palavra, Will aprova a ideia (figura 122).

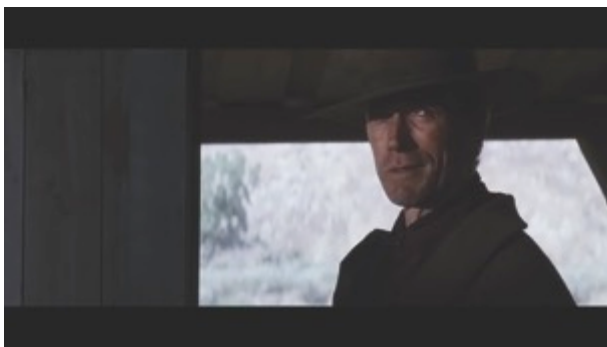


Figura 122 – Expressão de Will.
Fonte: Frame extraído do filme.

A essência da expressão do ator americano não mudou em relação à suas atuações nos filmes de Leone. Seu modo de franzir a testa e cerrar seus olhos com sua expressão carrancuda não sofreram modificações e no decorrer de seus filmes, o ator apenas ganhava algumas marcas do tempo.

Há ainda uma marca de Clint que vem como um elemento que esconde sua face e de certa forma a silencia por um breve momento. É um momento que se repete nos *Westerns* de ambos os diretores: Clint mantém sua cabeça baixa com seu chapéu caído de lado e ele, então, lentamente ergue sua cabeça, mas não muito. A sombra de seu chapéu corta seu rosto e mantém enigmática sua face quase estática que lentamente se revela.

A sua expressão tornou-se uma marca para o *Western* e seu silêncio enigmático criava a semântica necessária para tornar aquele olhar fulminante uma promessa de vingança. Cleber Eduardo discorre sobre a cena inicial de *Por um Punhado de Dólares* e descreve a expressão impactante de Clint:

A corrida de uma criança o leva a levantar a cabeça e a olhar a cena à sua frente com extrema concentração. Uma evidência apenas de sentido atento. Essa é a primeira reação desse estranho herói sem nome chamado Clint Eastwood. Basta uma alteração na paisagem, um corpo em ação, mesmo o de uma criança, para seus instintos se afiarem. O felino esguio sente o cheio da caça e do perigo a um só tempo, porque caça e perigo são indissociáveis quando algo da ordem estática se desloca com o movimento de um corpo. Um observador interessado e ao mesmo tempo distanciado. Há o momento preciso para reagir à dada situação, e Clint saberá disso sempre. Leone filma sua observação e aquilo que ele observa (uma criança sendo agredida por um adulto, que atira no chão enquanto o menino corre). Clint reage com sutil movimento do corpo e com uma maior concentração no olhar. Sua pressão ótica aumenta, não sem sutileza, e a musculatura se tenciona. Ele fecha um pouco um dos olhos para melhor enquadrar e colocar em foco a situação. Essa expressão franzida, como se estivesse sempre com o sol a ofuscar sua

visão, também será uma constante. Franzir os olhos significa antecipar o pior por surgir (MONASSA, 2011, p. 60-61).

O ator Clint Eastwood tornou-se, em Leone, uma imagem que representa o Oeste. O público queria ver aquele olhar, aquele movimento, aquela expressão, seguida de um breve silêncio e uma fala cínica ou irônica. E, quando sob sua própria direção, os espectadores reconheciam aquele mesmo herói de Leone, porém mais maduro e com histórias mais profundas para contar.

Discutiu-se nesta etapa as expressões dos heróis e o modo como manifestam o silêncio e no próximo capítulo, haverá o diálogo sobre um elemento importante que acompanha os anti-heróis dos diretores e constrói outros silêncios interessantes: o cigarro.

CAPÍTULO 5 UMA PAUSA PARA O CIGARRO

5.1 A ideia do cigarro

Os anti-heróis da *Trilogia dos Dólares* do diretor, representados por Clint Eastwood, carregam um elemento importante para este estudo o qual colaborou para a construção de pausas e silêncios: o cigarro (cigarrilha¹³). Este elemento tornou-se símbolo da economia norte-americana e produz subjetividades que influenciam a dinâmica das cenas e a composição dos personagens. Quando os anti-heróis de Leone interagem com o cigarro, há um elemento rico em semântica e quase obrigatório que construirá diferentes sensações: o silêncio.

Para este capítulo, deve-se ressaltar a importância do artigo *O Cigarro e o Mito: um estudo sobre o Merchandising da marca Marlboro* o qual forneceu informações para a breve e importante discussão histórica sobre a presença e influência do cigarro na sociedade de consumo.

O cinema clássico *hollywoodiano* é um meio poderoso de manipulação de massas e influencia os hábitos e valores sociais mundiais. Como já comentado, nesse cinema há um elemento de cena que é parte primordial desta análise: o cigarro. Seu consumo não é apenas símbolo da influência de Hollywood nos hábitos populares, mas também símbolo do capitalismo e hegemonia norte-americanos.

O cigarro, antes produzido manualmente, tornou-se industrializado e produzido em larga escala e fumar, que era prática apenas dos homens, tornou-se também hábito de mulheres e jovens estimulados pelas propagandas e pelo cinema os quais colaboravam cada vez mais para difundir esse hábito. Os consumidores compravam o estrelato e o glamour presentes virtualmente no cigarro e experimentavam sentir-se como seus ídolos que apareciam fumando elegantemente em shows, filmes e propagandas.

Marcas de cigarro surgiram com essa produção industrial e suas propagandas buscavam criar uma imagem positiva do produto ao associá-lo a um estilo de vida moderno. Hollywood foi uma dessas marcas e construía sua imagem intensificando

¹³ Cigarro enrolado na própria folha de tabaco.

sua publicidade aliada ao cinema. Nos homens, o cigarro vinculou-se rapidamente à ideia de virilidade, masculinidade, liberdade e rebeldia e nas mulheres, à ideia de sedução e elegância. A indústria buscava cada vez mais a associação do produto com essas características subjetivas e fumar passou a ser hábito das “pessoas legais”.

A construção dessa imagem ocorreu no decorrer do século passado através de diferentes mídias - como televisão, cinema, mídia impressa (outdoors, cartazes) - e uma empresa em particular destacou-se com suas campanhas publicitárias que divulgavam sua imagem vinculada ao *cowboy*: a Marlboro. Fundada em 1847, era uma das mais antigas do ramo e aliou-se ao universo (ou gênero) *Western* após realizar uma das campanhas mais bem sucedidas da história. Em 1955, a Marlboro criou o *Marlboro Man* ou o Homem da Marlboro (figura 123).



Figura 123 - Um dos cartazes do *Marlboro Man*.

Fonte: <http://goo.gl/y139HE>

O personagem era um *cowboy* que trazia a ideia do campo, da liberdade e da coragem e foi construído para o público de homens modernos moradores de grandes metrópoles. A empresa percebeu que esses homens possuíam uma característica em comum que era a saudade da vida no campo e transformou o *cowboy* da Marlboro em seu promissor garoto-propaganda: um personagem solitário e corajoso que respirava e transpirava liberdade.

Em 1964, ano da estreia de Sergio Leone no cinema *Western*, a Marlboro (com seu *Marlboro Man*) mostrava sua influência mundial com sua nova campanha “*Come to where the flavor is. Come to Marlboro Country*” (“Venha para onde está o sabor. Venha para o País Marlboro”). As pessoas queriam estar no Mundo Marlboro, sentirem-se como o Homem da Marlboro e usufruir das subjetividades que o cigarro vendia.

Não apenas esse personagem invadia a vida cotidiana das pessoas, mas os heróis do cinema *Western* também os quais representavam o ideal americano e geralmente eram mocinhos de caráter incorruptível e sem vícios. Percebe-se que nos filmes do gênero, o cigarro era mais constantemente visto na caracterização e identificação do antagonista, porém Leone passou a utilizá-lo também como atributo de seus heróis.

5.2 Uma pausa para o cigarro

Em 1964, quando Leone realiza seu primeiro *Western*, o diretor constrói seu herói como um personagem selvagem, livre e rebelde (assim como o Homem de Marlboro) que quase sempre carregava o cigarro (cigarilha) no canto da boca. A subjetividade presente no cigarro do anti-herói do diretor é evocada através da imagem do “homem que fuma” construída por quase um século de propagandas e audiovisuais produzidos.

Esse retorno a uma imagem passada é discutido por Laura U. Marks em seu livro *The Skin of the Film* (MARKS, 2000). A autora afirma que os objetos carregam histórias e trajetórias e com isso, possuem valores agregados que podem comunicar sobre o passado – mesmo sem serem decifrados completamente. Marks chama esse valor agregado de aura a qual tem o poder de despertar as memórias de um indivíduo e certas imagens (objetos) podem produzir *fetiches* através desse poder de incorporar o passado.

A discussão realizada pela autora nos ajuda a identificar o cigarro como um desses objetos (ou imagens) que possuem as capacidades de evocar o passado – mesmo que não completamente – e produzir *fetiches*. Por exemplo, a liberdade e masculinidade - as quais foram difundidas incessantemente através de propagandas

- são agregadas aos heróis fumantes dos *Westerns* de Leone e ajudam a compor suas personalidades.

O diretor italiano é inicialmente criticado por seus filmes e sua violência, porém é copiado pelos próprios americanos que foram os criadores do gênero. Portanto, Leone invadiu o mercado de um cinema essencialmente americano com um protagonista americano (Clint Eastwood); subverteu as características do herói clássico do gênero ao romper com a ética e valores tradicionais do personagem; e destacou-se dos demais produtores norte-americanos que passaram a copiar seu estilo. O diretor ainda apropriou-se de um elemento símbolo da economia americana (o cigarro) e colocou-o na boca de seu violento, amoral e subvertido herói que não apenas fumava, mas interagia e ironizava constantemente com esse que era um elemento de cena quase obrigatório do personagem. Leone entrou na festa sem ser convidado e roubou o lugar do anfitrião. Uma crítica ao sistema capitalista e hegemônico americano? Afinal, haveria algo mais americano que um *Western*?

Os personagens representados por Clint Eastwood nos *Westerns* de Leone influenciaram a construção de um novo modelo de herói do faroeste e do homem rústico. O Diário do Pará On line (2016) comenta que o Homem de Marlboro e os personagens de Clint Eastwood colaboraram para a construção da imagem do *cowboy* com seus cigarros como o “protótipo do macho alfa¹⁴”. Pode-se perceber a representatividade dos personagens de Clint no cinema e no gênero quando, por exemplo, na animação *Rango* (2011), o camaleão protagonista encontra o Espírito do Oeste que é Clint Eastwood caracterizado graficamente como o antigo personagem dos *Spaghetti Westerns* do diretor italiano (figuras 124, 125 e 126). *Rango* é uma animação direcionada às crianças e não tem a presença do cigarro, mas observa-se a figura de um “macho alfa” já consolidada que carrega a representatividade do velho oeste. O personagem ainda possui algumas estatuetas (figura 127), frutos do trabalho de Clint como diretor, ou seja, é uma revisita aos seus heróis do cinema de Leone e à sua carreira posterior de diretor.

¹⁴ Termo de Biologia que se refere ao macho líder de uma ordem de animais superiores e sociais. Ele tem força, habilidade para caça, facilidade para decisões, coragem e personalidade marcante.

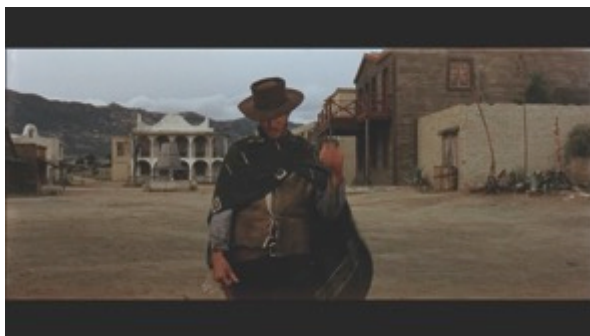


Figura 124 – Clint Eastwood em *Por um Punhado de Dólares*.

Fonte: Frame extraído do filme.

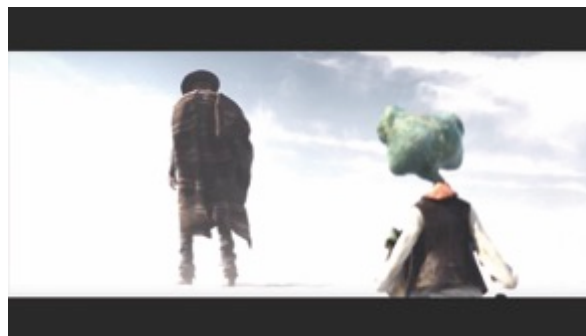


Figura 125 – Referência ao Clint Eastwood da trilogia de Sergio Leone no filme *Rango*.

Fonte: Frame extraído do filme.

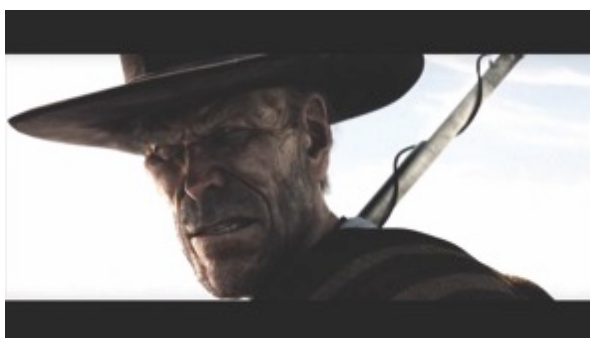


Figura 126- Referência ao Clint Eastwood da *Trilogia dos Dólares* no filme *Rango*.

Fonte: Frame extraído do filme.

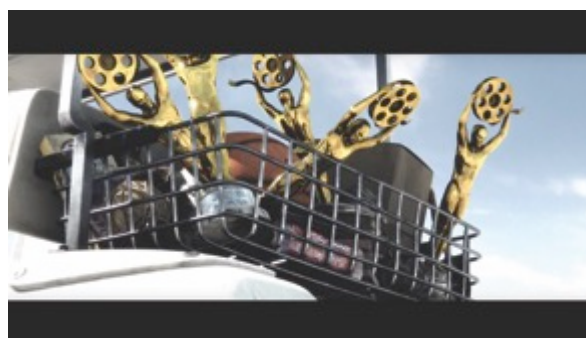


Figura 127 - Referência ao diretor Clint Eastwood no filme *Rango*.

Fonte: Frame extraído do filme.

A discussão até aqui é importante para compreender-se a construção realizada em torno da representatividade do cigarro, dos personagens de Clint Eastwood e do cinema de Sergio Leone que traz o rompimento com os valores morais clássicos e outro modelo de herói. Neste novo herói, o cigarro colabora com a construção de características subjetivas que foram herdadas das propagandas do produto como a rebeldia, a masculinidade e a liberdade. Portanto, o personagem selvagem das propagandas de cigarro é evocado quando Clint Eastwood interage com seu cigarro, porém os personagens do ator americano também colaboram para a fixação e construção do homem que fuma, ou seja, há uma troca. Existe o valor agregado que o cigarro confere ao anti-herói, mas há também o valor que o anti-herói confere ao cigarro: sua imagem de “macho-alfa” influencia e é influenciada.

Os anti-heróis de Leone realizam interações com o cigarro que tem relação direta com um elemento importante para nossa discussão: o silêncio. Há diferentes formas de construções e manifestações dos silêncios nos *Westerns* dos diretores –

como já discutido - porém o foco para a análise desta etapa é apenas o silêncio através da suspensão de diálogos o qual poderá ou não vir acompanhado de sons não-diegéticos ou ruídos diegéticos. Então, a busca pela relação entre pausa, através da interação com o cigarro, e o diálogo é que será focada nas análises deste subcapítulo e não tanto os silêncios a partir de música não-diegética, de ruídos diegéticos e de contrastes.

Pode-se encontrar no cinema de Leone algumas formas de interação dos personagens com o cigarro as quais serão chamadas de “pausa para o cigarro” que podem ocorrer de algumas formas diferentes: o personagem acende seu cigarro antes de realizar uma fala; o personagem retira o cigarro da boca antes de realizar uma fala; o personagem realiza a fala e depois coloca o cigarro na boca; e o personagem realiza a fala com o cigarro na boca. O diretor também evoca sentimentos e realiza metáforas através de suas construções, devido à riqueza semântica do silêncio que pode acompanhar ou subverter intenções e imagens.

Como já discutido, há a tendência natural do direcionamento das atenções para o discurso verbal dos personagens no cinema e algumas vezes, a emissão dos diálogos ocorrem com ações corriqueiras. Rodrigo Carreiro (2014, p. 196) relembra exemplos dados por Chion de ações corriqueiras como comer, dirigir, fumar um cigarro. Ele afirma que realizar essas ações corriqueiras durante a emissão da fala não influencia na narrativa, ou seja, pelo verbo, a mensagem é passada e as ações corriqueiras apenas disfarçam o caráter verbocêntrico da cena e a torna mais interessante e dinâmica.

Concorda-se que as ações corriqueiras com o diálogo conferem maior naturalidade e dinâmica à cena e aos diálogos, porém há outra característica que deve ser observada. Nos momentos nos quais os discursos verbais e essas ações corriqueiras (no caso as interações com o cigarro) ocorrem, há períodos de silêncio entre uma fala e outra que são capazes de produzir diferentes subjetividades com o cigarro e não apenas disfarçar o verbocentrismo do cinema. Há mensagens não verbais ocorrendo quando Clint Eastwood interage com seu cigarro que podem acrescentar algo ao discurso verbal, ou seja, ter o mesmo valor de um discurso verbal.

O diretor italiano ainda utiliza ações corriqueiras em situações não tão corriqueiras e isso confere certa ironia, humor e sadismo às cenas e pode construir características do anti-herói “macho alfa”, como a coragem e controle. Por exemplo,

em *Três Homens em Conflito*, Blondie entrega Tuco (Eli Wallach) ao xerife da cidade para receber a recompensa e Tuco insulta e grita com Blondie para libertá-lo. Blondie, sem realizar diálogo algum, responde às ofensas acendendo seu cigarro e jogando o fósforo no prisioneiro. Essa pode ser uma ação corriqueira, mas o contexto não é corriqueiro. Quando acende seu cigarro e joga o fósforo no homem que o insulta, Blondie está fazendo muito mais do que uma simples ação e é como se dissesse: “Tuco, eu não me importo com você! Eu desprezo você!”. O diretor constrói esse discurso sem usar o discurso verbal, torna a cena mais interessante e constrói Blondie como sádico, irônico, dominante e corajoso.

Nos duelos, os personagens de Clint geralmente fumam seus cigarros enquanto apostam suas vidas. Embora fumar seja uma ação corriqueira, fumar enquanto aposta sua vida também acrescenta um discurso não verbal à cena. É como se o personagem falasse: “Eu não tenho medo de você e estou tão seguro da minha vitória que estou aproveitando meu cigarro!”.

Pode-se ainda observar a produção de subjetividades em um diálogo entre os dois anti-heróis de *Por uns Dólares a Mais*: o Coronel Mortimer (Lee Van Cleef) e Monco (Clint Eastwood) que fumam um cachimbo e um cigarro (cigarilha). Ambos utilizam esses elementos de cena para tornarem suas falas mais naturais e realizarem pequenas pausas entre uma fala e outra (figura 128). Algumas vezes, essas pausas constroem reflexões internas dos personagens ou ironias, mas também constroem características das personalidades dos personagens como a calma e a segurança. Embora o Coronel Mortimer esteja fumando um cachimbo, o efeito de naturalidade das falas é o mesmo.

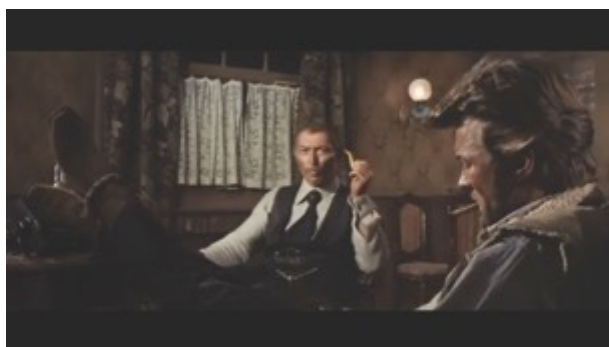


Figura 128– Conversa entre Monco e o Coronel.
Fonte: Frame extraído do filme.

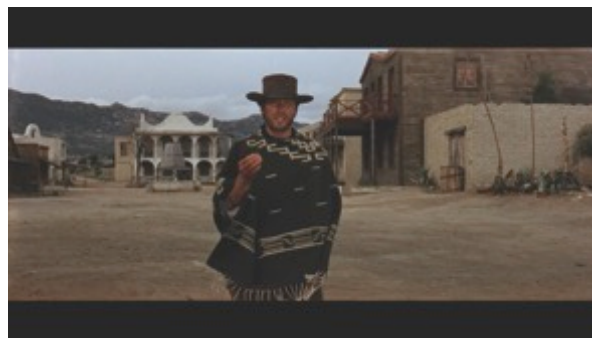
Vale lembrar que a interação com o cigarro já carrega consigo a masculinidade e rebeldia herdadas das antigas propagandas e, além disso, com o silêncio das pausas, o diretor também produz os seguintes efeitos: a imagem é destacada; a fala e ação que sucede o início da pausa são destacadas; a ação é prolongada; e o diretor produz expectativa no público (o que virá a seguir?).

Nas pausas sem o discurso verbal (silêncio dos diálogos), há a diminuição de competição de informações na banda sonora e sem o diálogo, a imagem e a ação são privilegiadas e sublinhadas. Com os silêncios entre os discursos verbais, os tempos das cenas são naturalmente prolongados e não é que não tenham informações, mas o que existem são informações não verbalizadas. Com a ausência do diálogo, o público espera pelas vozes e discursos orais ou a informação por meio de gestos, ou seja, o diretor cria expectativa no público com relação à próxima ação ou fala que virá.

A seguir, serão identificadas as diferentes pausas para o cigarro nos filmes dos diretores para que a discussão realizada até aqui seja aplicada.

5.3 Tragando a Trilogia

Há diferentes exemplos de interação entre personagem e cigarro (pausa para o cigarro) em *Por um Punhado de Dólares*. Por exemplo, observa-se duas situações em uma das cenas iniciais do filme: o personagem retira o cigarro da boca antes de realizar uma fala e o personagem realiza a fala com o cigarro na boca. Na cena, Joe (Clint Eastwood) enfrenta alguns homens que em cena anterior o recepcionaram atirando em sua mula. Ele explica ironicamente aos homens que sua mula estava chateada com a recepção e prepara-se para um confronto armado. Percebe-se que o diretor ironiza as características do herói clássico americano ao trocar o cavalo do anti-herói pela mula. Joe não deixa de falar por estar com o cigarro na boca (figura 129), mas também retira o cigarro da boca (figura 130) e realiza pequenas pausas (suspensão de diálogo) entre uma fala e outra que conferem calma e frieza à sua personalidade.



Figuras 129 e 130 – Joe interagindo com o cigarro.
Fonte: *Frames* extraído do filme.

Em outra cena, há um exemplo de pausa para o cigarro no qual o personagem realiza a fala e depois coloca o cigarro na boca. Nela, o vilão Ramón Rojo (Gian Maria Volonté) insiste para que Joe realize um trabalho, mas ele o recusa. O anti-herói responde, coloca o cigarro na boca, desvia o olhar e movimentase, construindo uma pequena pausa. Na banda sonora, o som não-diegético de uma flauta com quatro notas breves acentua o efeito de humor produzido. Na mesma cena, Joe ainda retira o cigarro da boca, realiza uma fala irônica e sai de cena novamente. Joe poderia ter simplesmente realizado as falas, mas sua interação com o cigarro dilata o tempo, acrescenta a calma às características de seu personagem e também colabora com o efeito de humor da ação.

Pode-se ainda encontrar outro exemplo de pausa para o cigarro com a presença do som da flauta no filme. Na cena, Joe entrega um papel importante para Ramón Rojo que o questiona sobre o que é. Joe, que está acendendo seu cigarro, apaga o fósforo, estende a mão e pede 500 dólares pela informação. Ocorre novamente o mesmo som de flauta após o pedido de Joe e esse som também colabora com o tom bem humorado da ação.

Em *Por uns Dólares a Mais*, observa-se mais um exemplo de interação com o cigarro no qual o personagem retira o cigarro da boca antes de realizar uma fala. Na cena, El Índio (Gian Maria Volonté) conta aos capangas o plano de roubar o banco de El Paso e Monco (Clint Eastwood) ameaça ir embora. O vilão imediatamente questiona o destino de Monco que retira calmamente o cigarro da boca, morde sua ponta, cospe-a no chão e só então responde a pergunta. Essa pausa constrói a calma e a segurança do personagem e gera expectativa não apenas no vilão e em seus capangas, mas também no público em relação à resposta do anti-herói.

Em *Três Homens em Conflito*, há uma longa e lenta interação com o cigarro que ocorre pouco antes do duelo final. Na cena, Blondie (Clint Eastwood) aproxima-se de Tuco (outro anti-herói) que cava a sepultura na qual deveria ter 200 mil dólares enterrados. Tuco nota a presença de Blondie através de sua sombra e de uma pá que invade o plano e quando Tuco o olha, Blondie segura e observa seu cigarro até realizar uma fala e só então coloca o cigarro na boca (figura 131).

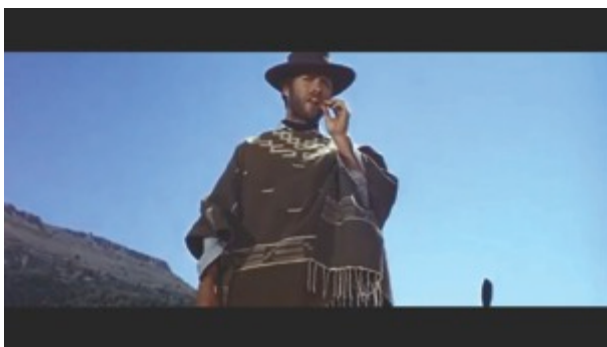


Figura 131 – Blondie.

Fonte: Frame extraído do filme.

Na sequência, o diretor constrói a tentativa de reação de Tuco utilizando *close-ups* e planos de detalhe. Tuco lentamente tenta pegar sua arma (plano de detalhe) e Blondie simplesmente levanta seu poncho¹⁵ e deixa sua arma à mostra. Então, Tuco desvia o caminho que sua mão estava fazendo em direção à sua arma e dissimula, limpando-a em seu casaco (plano de detalhe). Na sequência, o diretor realiza (sem utilizar nenhum diálogo) *close-ups* nos rostos de ambos e Blondie com seu cigarro, realiza um leve sorriso irônico. Quando Tuco se prepara para cavar, Olhos de Anjo (Lee Van Cleef) os surpreende, introduz outra pá à cena e manda que ambos cavem, porém Blondie não o obedece. Quando Olhos de Anjo pergunta se não irá cavar, o anti-herói calmamente retira o fósforo do bolso e acende seu cigarro antes de responder. A ação calma de Blondie constrói a segurança do personagem e inverte os valores ao deixar o homem com a arma refém do homem com o cigarro. É como se o personagem verbalizasse: “Ei, vocês estão apressados. Eu tenho o controle aqui!”. Observa-se uma longa interação que o personagem realiza através dessa pausa para o cigarro na qual os silêncios ocorrem com grandes dilatações temporais.

¹⁵ Vestimenta de lã grossa usada pelos personagens de Clint nos filmes de Leone.

Ainda em *Três Homens em Conflito*, o diretor utiliza a interação de Blondie com o cigarro para representar a dúvida do personagem. Na cena, Tuco e Blondie estão prestes a explodir uma ponte e discutem compartilhar o segredo de onde estão escondidos 200 mil dólares. Antes de contar sua parte do segredo, Blondie segura seu cigarro, o olha e após uma pausa, responde ao Tuco (figura 132). Essa pausa (silêncio) constrói a dúvida de Blondie sobre revelar sua parte do segredo e também a expectativa de Tuco e do público diante da resposta de Blondie, ou seja, o valor do que será dito após a pausa ganha a atenção principal.

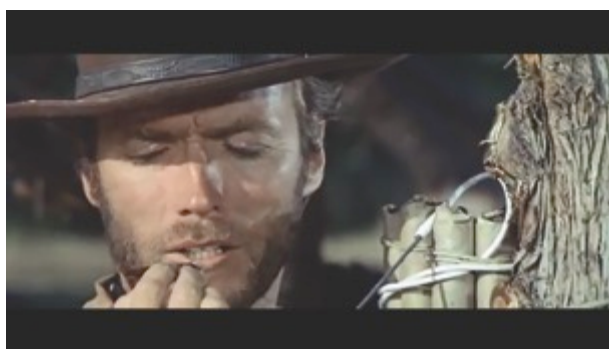


Figura 132– Blondie.

Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Por uns Dólares a Mais*, Sergio Leone utiliza o cigarro para compor o vilão - e não apenas do anti-herói - e utiliza-o como elemento de ligação entre o real e imaginário (lembranças) do personagem ao representar o alívio de sua paranoia. Nesta, o vilão tem a lembrança de um acontecimento do passado através de fragmentos de analepses (*flashbacks*) que ocorrem durante o filme, porém há presença do cigarro apenas nas duas primeiras. Na primeira analepse, após El Índio matar o homem que o colocou na prisão e sua família, o vilão em estado de paranoia pede um cigarro para seu capanga. Ao colocar o cigarro na boca, El Índio consegue relaxar (figura 133) e através da analepse, ocorre o primeiro fragmento de sua lembrança com a presença de música não-diegética.

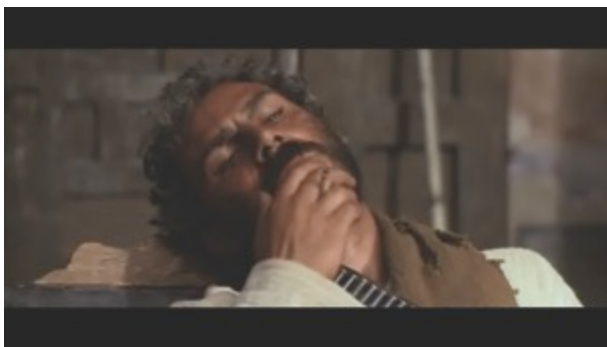


Figura 133 – El Índio.

Fonte: *Frame* extraído do filme.

Na mesma cena, o diretor ainda mostra conhecer o valor dos gestos como substituto do discurso verbalizado. O antagonista não diz: “Traga-me o cigarro”, mas diz: “Agora” enquanto gesticula o ato de colocar um cigarro na boca e realiza uma longa pausa. Leone novamente substitui um discurso verbalizado por um não verbalizado e torna a cena mais interessante através do equilíbrio entre o diálogo e o silêncio.

Na primeira analepse, o diretor mostra que o cigarro é o elemento que acalma sua paranoia e na segunda analepse, utiliza apenas um plano de detalhe no rosto do antagonista com o cigarro na boca de onde parte a transição para o passado. É como se sua paranoia já tivesse ocorrido e o diretor coloca o espectador direto no estado de alívio do vilão. No plano anterior, o Coronel - um dos anti-heróis - segura um relógio que toca uma música e seu som inicia nesse plano e invade o plano de detalhe posterior do vilão com o cigarro na boca. O diretor estende o fragmento da analepse anterior e revela mais detalhes do assassinato da irmã do Coronel.

Observa-se ainda longos períodos de silêncio nos confrontos e duelos armados do diretor nos quais tensões são construídas também através de *close-ups* e planos de detalhe nas faces dos personagens. Ao analisar suas expressões faciais, duas coisas chamam atenção nos personagens de Clint: a ausência de movimentos da face e dos olhos, evidenciando a concentração dos personagens, e a presença frequente do cigarro no canto da boca.

Nesses momentos de tensão, o cigarro nos anti-heróis evidenciam dois valores subjetivos além da masculinidade e virilidade: a tranquilidade e a segurança. Aproveitar o cigarro em um momento tenso pode trazer a ideia da experiência do anti-herói diante dos combates armados. Pode-se imaginar quantos bandidos o

personagem já matou para permanecer tão seguro e controlado em um momento tão tenso.

No *trielo* final de *Três Homens em Conflito* os personagens Blondie, Tuco e Olhos de Anjo duelam entre si em um tempo dilatado de silêncios e troca de olhares no qual Clint Eastwood permanece com seu cigarro no canto da boca e olhar fulminante. O personagem na verdade tem apenas um oponente com quem se preocupar, Olhos de Anjo, pois, anteriormente, havia sabotado Tuco ao descarregar sua arma. A segurança da personalidade do anti-herói é amplificada, pois ele sabe que está em vantagem e só há Olhos de Anjo para se preocupar. O silêncio dos diálogos é prolongado com sons diegéticos do ambiente e músicas não-diegéticas até que o som do tiro quebra o silêncio e a tensão construída. Nesse caso, a expectativa não está na próxima fala do anti-herói, mas no resultado do duelo e muito mais do que a fala que virá, a atenção procura o som do tiro.

Percebe-se ainda uma metáfora presente em uma cena de *Por uns Dólares a Mais* na qual Monco liberta um dos capangas de El Índio e ao ser indagado sobre essa atitude, Monco realiza a pausa para o cigarro antes de responder. Após a resposta, um dos capangas apaga o cigarro do anti-herói com um tiro, e Monco reacende seu cigarro fulminando o atirador com seu olhar. Então, Monco aguarda receber a aceitação do vilão que acaba acendendo seu cigarro no do protagonista. Nesse momento, há a presença de um som de suspense não-diegético na banda sonora que é suplantado quando há a aprovação do vilão. Na cena, os jogos com os cigarros colocam a masculinidade e a confiança em pauta nas semânticas dos silêncios. Quando atira no cigarro de Monco, o capanga de Ramón tenta intimidar e ferir a masculinidade do anti-herói que a reacende. Mais tarde, Monco mata o capanga e mostra o quanto foi importante vingar o tiro em seu cigarro - ou em sua masculinidade. Ao acender seu cigarro no de Monco, o vilão compartilha de sua coragem e masculinidade e firma uma parceria. O vilão aceita o homem que resgatou um de seus capangas e mostra para todos os outros que o anti-herói é de confiança. Essas ações com o cigarro transbordam metáforas e evidenciam a importância que o diretor dava ao simbolismo do cigarro, ao poder do silêncio e aos resultados que poderia obter diante das interações.

Embora seja um *Western* caracterizado pela violência, o cigarro em Leone também pode construir a ideia de amizade e compaixão com o auxílio do silêncio. Em *Três Homens em Conflito*, Blondie percebe que Tuco é um homem solitário ao

partirem em busca dos dólares escondidos, porém Tuco tenta dissimular sua solidão descoberta e em um ato de amizade e compaixão, Blondie compartilha seu cigarro com Tuco (figura 134). O silêncio do diálogo e a música não-diegética emocionante elevam a carga dramática da cena e observa-se, então, uma utilização diferente da interação dos personagens com o cigarro: a compaixão. Um sentimento até então não explorado pelo diretor através do cigarro que substitui qualquer abraço ou diálogo dentro de um *Western* violento com personagens amorais.



Figura 134 – Tuco e Blondie ao dividir o cigarro.
Fonte: Frame extraído do filme.

Sergio Leone utiliza o cigarro para construir características subjetivas em seus personagens como masculinidade, liberdade e rebeldia, mas também utiliza esse elemento com o silêncio para construir ironias, tensões, afetos e metáforas criativas que substituem discursos verbalizados em contextos diferentes. Sons e músicas não-diegéticas são utilizados para amplificar essas sensações, assim como planos de detalhe e *close-ups*. Os mesmos efeitos e construções também poderão ser observados nas interações de seus personagens com a bebida e outros elementos do tabagismo como o cachimbo.

5.4 Uma pausa para outros vícios

Quando dirige os *Westerns* que protagoniza, Clint Eastwood também utiliza ações corriqueiras com o silêncio, porém substitui a cigarrilha por outros elementos ligados ao tabaco e ao álcool e o efeito resultante da interação permanece o mesmo, ou seja, há um breve silêncio através da suspensão de diálogos.

É nítida a influência de Leone nas construções do diretor americano o qual realiza as pausas para o cigarro com outros elementos de cena ligados ao tabaco como o fumo, o charuto e o próprio tabaco através da ação de “mascar o fumo”. O simbolismo histórico desses elementos não será abordado, mas sim as construções de seus silêncios e contextos.

Em *O Estranho sem Nome*, o personagem de Clint Eastwood substitui o cigarro por um charuto que também confere masculinidade e segurança ao personagem. Por exemplo, há uma cena na qual o anti-herói sai do hotel no qual está hospedado, passa por uma mulher, troca olhares, para em sua frente, acende seu charuto e então, sem dizer palavra alguma, segue. O personagem não realiza diálogos e através de sua interação com o charuto, mostra sua segurança e indiferença pela presença da mulher (figura 135).

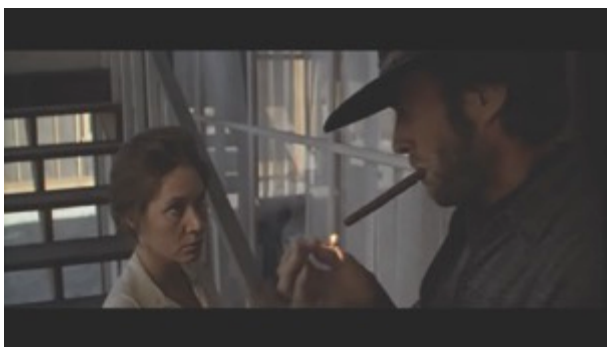


Figura 135 – O estranho sem nome.

Fonte: Frame extraído do filme.

No filme, o diretor também constrói o respeito através do charuto do anti-herói. Em seu início, após matar três homens e estabelecer-se como um homem perigoso e respeitado pela cidade, o anti-herói torna o xerife da cidade um homenzinho o qual a partir de então acenderá o charuto do estranho sem nome por algumas vezes. Portanto, o diretor utiliza a pausa para o charuto para construir o respeito do homenzinho pelo protagonista (figura 136).



Figura 136 – O homenzinho ao acender o charuto do anti-herói.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Josey Wales – O Fora da Lei*, o diretor substitui o cigarro pelo fumo. Josey masca fumo e cospe no chão frequentemente antes de realizar uma fala irônica ou importante e também antes de um confronto armado. Por exemplo, após sua família ser assassinada e o anti-herói juntar-se ao exército de resistência, o chefe de sua tropa pede para que se entregue e antes de negar o pedido, Josey cospe o tabaco no chão (figura 137).



Figura 137 – Josey Walles realizando uma pausa para o tabaco.
Fonte: Frame extraído do filme.

O anti-herói também cospe seu tabaco em animais e combatentes por quem não tem respeito. Por exemplo, após Josey e Kid matarem dois homens que queriam capturar o anti-herói, o protagonista cospe tabaco na testa de um deles e evidencia seu desprezo ao marcar sua vítima (figuras 138 e 139).



Figura 138 – Josey Wales ao cuspir no homem que tentou o capturar.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 139 – O homem que tentou capturar Josey Wales ao receber um cuspe de tabaco do anti-herói.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em outra cena, Josey percebe que um velho índio - que o segue - possui um cachorro e embora aceite que o sigam, desaprova a ideia de ter companhia. O anti-herói também desaprova a presença do animal e deixa isso claro ao cuspir tabaco em sua cabeça (figuras 140 e 141).

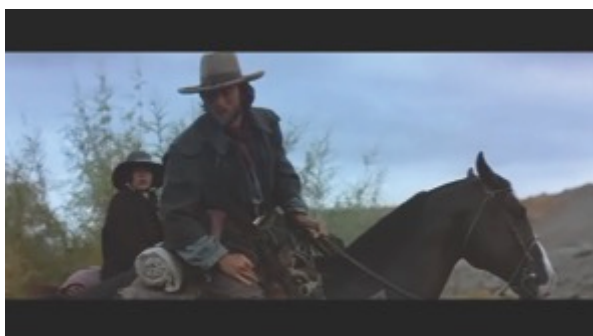


Figura 140 - Josey Walles ao cuspir seu tabaco no cachorro.
Fonte: Frame extraído do filme.

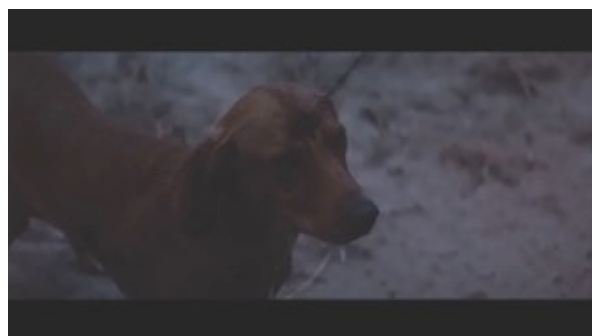


Figura 141 – O cachorro ao receber o cuspe de tabaco do anti-herói.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Era uma Vez no Oeste*, o anti-herói não fuma, não apresenta vícios e apenas bebe algo de vez em quando. Suas interações com o copo de bebida carregam o silêncio e a troca de olhares os quais também constroem sua segurança e calma. Há uma cena na qual Harmônica pede que Cheyenne devolva sua arma, mas realiza o pedido apenas depois de beber calmamente um copo de uísque (figura 142). Sua calma e segurança são construídas através de sua interação com a bebida que substitui a função da cigarrilha dos anti-heróis representados por Clint em Leone.



Figura 142 – Harmônica realizando uma pausa para a bebida.
Fonte: Frame extraído do filme.

O mesmo ocorre em *Os Imperdoáveis* de Clint Eastwood, porém sua pausa para a bebida significará o retorno do anti-herói ao seu estado bárbaro e assassino. Na narrativa, o anti-herói evidencia que o uísque o tornava um assassino cruel e sanguinário e renega a bebida em seu presente redentor, porém ao saber do assassinato de seu melhor amigo, Will toma uma garrafa da bebida (figura 143) e retorna ao seu estado bárbaro e assassino. Então, a sua pausa para a bebida constrói um momento de reflexão e retorno do anti-herói a sua personalidade assassina do passado.



Figura 143 – Will realizando uma pausa para bebida.
Fonte: Frame extraído do filme.

Por último, Sergio Leone torna comum uma ação corriqueira - no mínimo incomum – a qual será marca do personagem Harmônica em *Era uma Vez no Oeste*: sua interação com a gaita. O anti-herói toca seu *leitmotiv*¹⁶ que transitará entre a diegése e não-diegése durante o filme e trará não apenas seu vínculo com a morte de seu irmão no passado, mas também sua segurança e frieza diante das ameaças. Sua interação com a gaita muitas vezes substituirá o diálogo e conferirá

¹⁶ Música tema de um personagem que é repetida no decorrer da história.

maior dramaticidade às cenas. Por exemplo, no início do filme, quando três capangas esperam o anti-herói na estação de trem, a presença de Harmônica é percebida através de sua gaita (figura 144). Não é um diálogo que chama os três assassinos, mas as notas de sua gaita que dá boas vindas aos homens e é como se Harmônica estivesse dizendo: “Olá! Estão prontos para morrer?”.

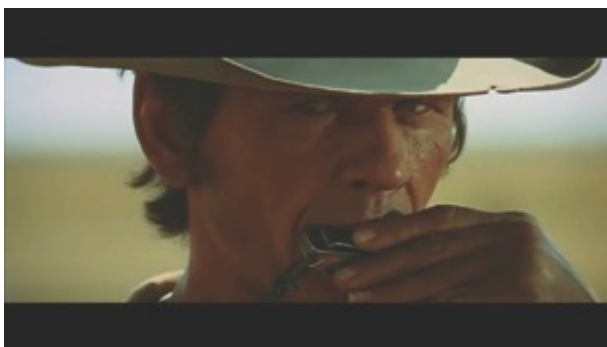


Figura 144 – Harmônica realizando uma pausa para a gaita.
Fonte: Frame extraído do filme.

Os diretores constroem as personalidades de seus personagens e suas cenas através de interações com o cigarro, tabaco, charuto, bebida e gaita as quais carregam uma breve pausa (silêncio) através da suspensão de seus diálogos. As sensações produzidas dependem dos contextos dessas interações que poderão servir para construir ironias, confrontos, segurança, virilidade, superioridade, paranoia, amizade.

No próximo capítulo, haverá a discussão sobre os silêncios nas personalidades de alguns personagens, em sentimentos, nas analepses e na guerra de *Três Homens em Conflito*.

CAPÍTULO 6 PERSONAGENS, SENTIMENTOS, ANALEPSES E UM BÔNUS

6.1 Entre índios e estrangeiros

Em ambos os diretores, pode-se encontrar o silêncio através da escassez de diálogos em personagens índios e estrangeiros. Esses personagens podem ser vilões, anti-heróis, e outros personagens significativos, mas também podem realizar papéis secundários e aparecerem apenas uma vez durante todo o filme. O silêncio desses personagens secundários e suas aparições podem significar não apenas suas importâncias nas narrativas, mas também suas submissões diante dos personagens civilizados.

Em sua *Trilogia dos Dólares*, Leone constrói suas histórias próximas às fronteiras dos EUA com o México e traz a presença de personagens de origem não americana. Esses personagens, em um gênero inicialmente essencialmente americano, são, então, considerados estrangeiros. Por exemplo, em *Por um Punhado de Dólares*, há a família dos Rojos e o vilão Ramón Rojo e em *Por uns Dólares a Mais*, há o personagem El Índio como o vilão (ambos os vilões são interpretados pelo mesmo ator – figuras 145 e 146) os quais possuem nacionalidade aparentemente mexicana.

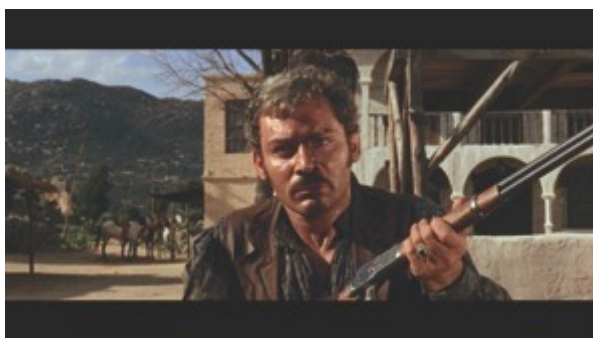


Figura 145 – Ramón Rojo em *Por um Punhado de Dólares*.

Fonte: Frame extraído do filme.

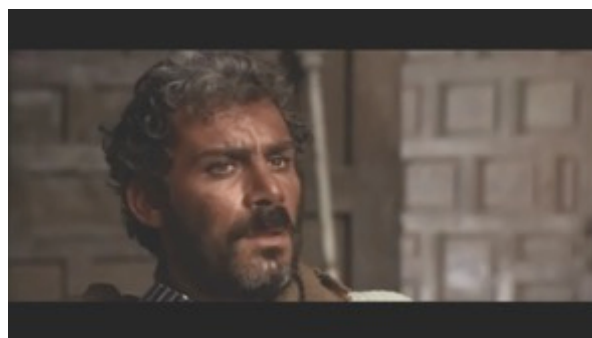


Figura 146 – El Índio em *Por uns Dólares a Mais*.

Fonte: Frame extraído do filme.

Leone ainda utiliza estrangeiros em papéis não tão significativos, porém suas simples presenças colaboram com a caracterização do gênero. Esses personagens são de poucas (ou nenhuma) falas, ou seja, são essencialmente silenciosos.

Observa-se a ausência de falas em estrangeiros em *Por uns Dólares a Mais* quando os dois anti-heróis se confrontam e Monco contrata um chinês (figura 147) para entrar no hotel no qual o coronel está hospedado, arrumar sua mala e a levar para fora. O diretor constrói uma cena bem humorada na qual o chinês realiza a ação com o coronel presente e Mortimer apenas observa intrigado e em silêncio a entrada e saída do chinês. Ao sair, o coronel segue o chinês e ambos ficam frente a frente com Monco e os anti-heróis ficam em um impasse no qual o Coronel pede para que o chinês leve suas coisas para o quarto e Monco para que as leve até a estação. Então, o chinês deixa a mala no chão e entra bravo no hotel. Essa é a única sequência na qual esse personagem aparece no filme e ele não realiza nenhum diálogo.

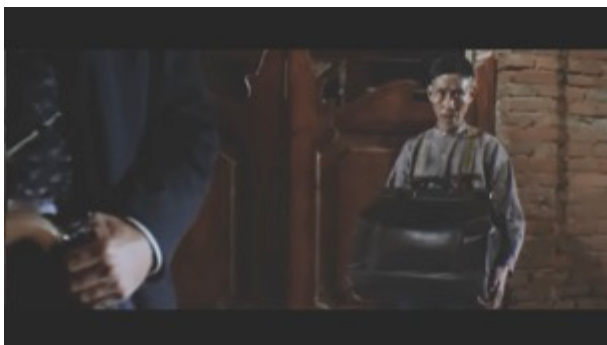


Figura 147 – O homem chinês.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Era uma vez no Oeste*, o diretor utiliza um índio como protagonista e evidencia o preconceito dos americanos pelos índios através de Harmônica e seu irmão que é assassinado por Frank. Observa-se que o diretor não os constrói como selvagens, mas como civilizados e os caracteriza com roupas (figura 148). Harmônica não permanece em silêncio durante todo o filme, mas há nele a escassez de diálogos e às vezes, ele ainda substitui falas pelas notas de sua gaita. Seu irmão assassinado (figura 149) aparece apenas em analepses e mesmo realizando diálogos na imagem, tem o som de sua voz suplantado. O diretor ainda utiliza uma índia na estação do início do filme que também não realiza diálogos (figura 150).

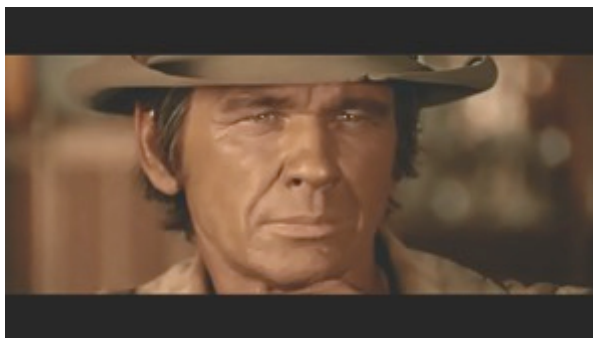


Figura 148 – Harmônica.
Fonte: Frame extraído do filme.

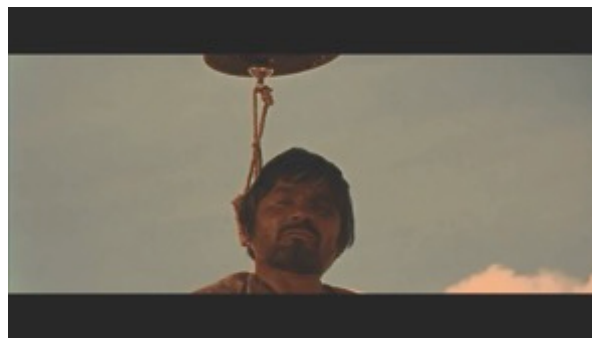


Figura 149 – Irmão de Harmônica.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 150 – A Índia.
Fonte: Frame extraído do filme.

O diretor Clint Eastwood também insere índios em seus filmes e às vezes também subverte seu caráter selvagem, porém nunca os constrói como anti-heróis, inimigos ou vilões e nem sempre são silenciosos. Em *Josey Wales – O Fora da Lei*, há um velho índio civilizado e tagarela (figura 151) o qual vai funcionar como um mentor para o anti-herói. Sua personalidade tagarela contrasta com o anti-herói e a interação entre ambos às vezes serve para evidenciar um anti-herói mais silencioso e criar efeitos de humor quando Josey cansa dos longos discursos do velho índio. No filme, há ainda os índios caracterizados como selvagens que tomam conta dos seus espaços com seus cavalos, penas, arcos e flechas e representam os índios do velho Oeste histórico (figura 152).



Figura 151 – O índio tagarela.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 152 – Os índios selvagens.
Fonte: Frame extraído do filme.

Ainda em *Josey Wales*, o diretor também constrói o índio como uma personagem feminina quase civilizada (figura 153) que segue o anti-herói após ser salva. A índia é de poucas falas e quando as realiza, é também caracterizada como tagarela, porém diferente do velho índio, seu idioma não é compreendido pelo anti-herói. O diretor também constrói efeitos de humor quando o anti-herói mostra-se sem paciência ao ouvir tantas palavras não compreendidas.

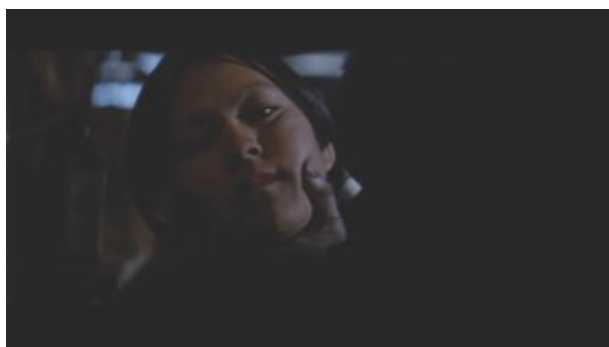


Figura 153 – A índia.
Fonte: Frame extraído do filme.

O diretor também constrói personagens silenciosos e secundários que só aparecem em apenas uma cena. Em *O Estranho sem Nome*, por exemplo, o anti-herói dá um pote de balas para algumas crianças índias que estão em uma venda com seu avô (figuras 154 e 155). Após ouvir comentários preconceituosos de um dos homens da cidade, o anti-herói realiza a ação e mostra que não concorda com o homem preconceituoso. As crianças e seu avô são índios civilizados, porém não realizam nenhum diálogo e mesmo após receberem o pote de balas, as crianças apenas sorriem. O silêncio e o sorriso das crianças mostram a pureza e alegria ao perceberem que o anti-herói não concorda com o homem da cidade e o silêncio do

avô evidencia sua submissão às provocações do homem, ou seja, sua submissão aos “homens civilizados”.



Figuras 154 e 155 – Índios civilizados.

Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Os Imperdoáveis*, a mulher de Ned é uma índia (figura 156) que aparece em poucas cenas e também não pronuncia palavra alguma. O seu silêncio constante e sua expressão carrancuda constroem a desaprovação por William Munny.



Figura 156 – Mulher de Ned.

Fonte: Frame extraído do filme.

Na próxima etapa, serão discutidos os silêncios nas mulheres dos filmes dos diretores que também têm relação com suas personalidades e podem trazer o romantismo como um dos produtos do silêncio.

6.2 O papel das mulheres de Leone e Clint

Nos primórdios da narrativa do *Western*, a mulher comumente era construída como uma mocinha indefesa que necessita das habilidades do herói para ser salva. Isso elevava e construía a condição de herói do protagonista, além de atribuir certo romantismo ao personagem.

Como já comentado, nos cinemas de Leone e de Clint Eastwood, o mocinho herói passa a ser um anti-herói de caráter duvidoso e as mulheres com papel significativo são construídas não apenas como puras e indefesas, mas também como prostitutas e personagens também de caráter duvidoso e quase protagonistas. Essas personagens podem ainda ser construídas com economia de diálogos (silêncios através do diálogo) e personalidades submissas, porém, mesmo assim, representam a fraqueza dos homens e, de certa forma, podem os aproximar do lado bondoso de suas personalidades duais. Por exemplo, em *Por um Punhado de Dólares*, a mãe do pequeno Jesus (figura 157) é uma personagem que faz o anti-herói arriscar-se e ajudar sua família a fugir. O anti-herói a protege, porém não para tê-la para si, mas por uma consciência diante da fragilidade feminina construída. A personalidade da personagem carrega consigo a economia de diálogos e a submissão às forças masculinas.

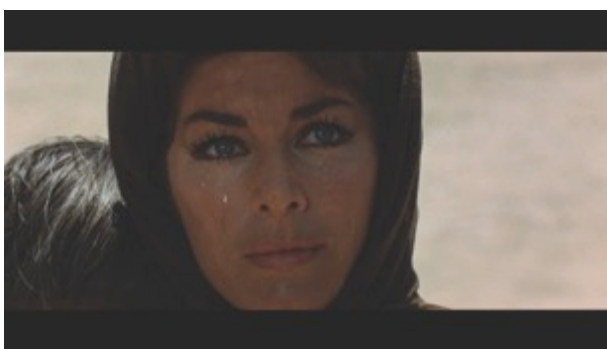


Figura 157 – Marisol.

Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Por uns Dólares a Mais*, há a irmã do Coronel (figura 158) que foi estuprada e morta pelo vilão, porém está presente apenas nas lembranças dos personagens através de analepses. Ela também é construída como frágil e indefesa e sua voz não é ouvida sequer uma vez.

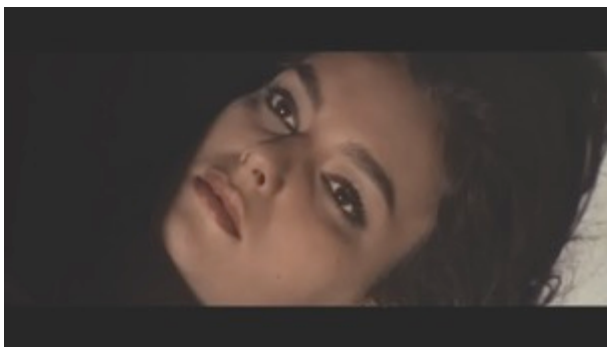
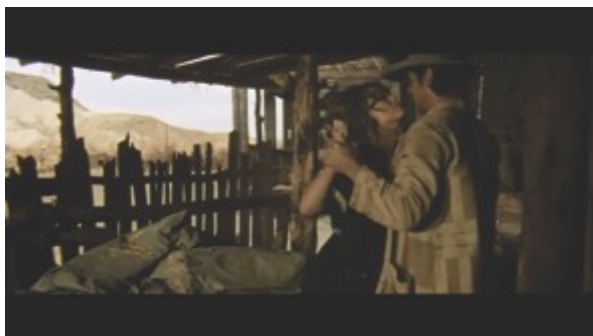
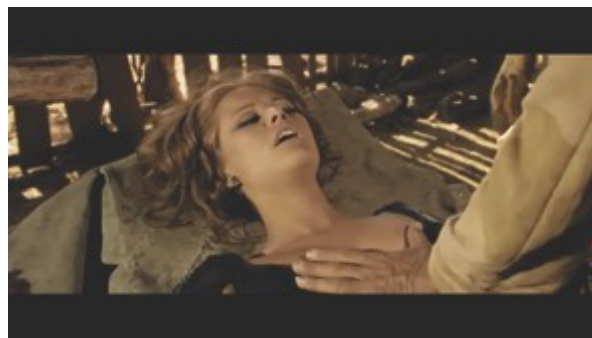
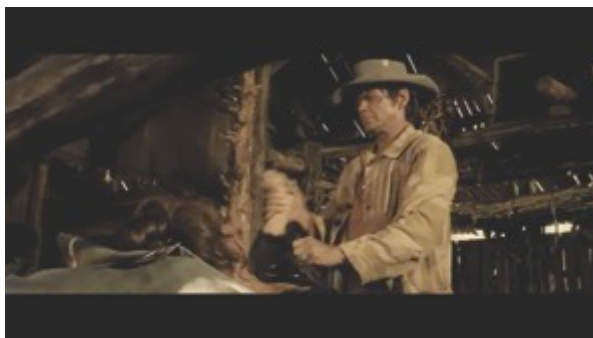


Figura 158 – Irmã do Coronel Mortimer.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Três Homens em Conflito*, a presença da mulher em papéis relevantes é inexistente em um ambiente cercado pela guerra e homens que disputam dinheiro - o que é diferente em seu próximo *Western*.

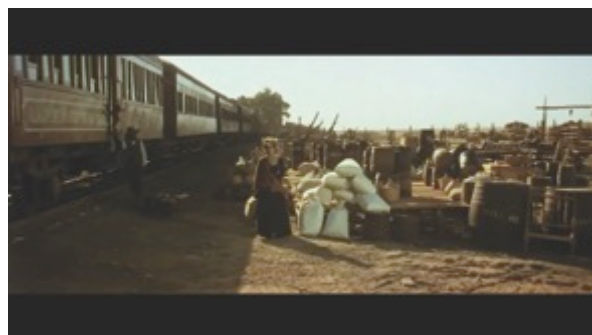
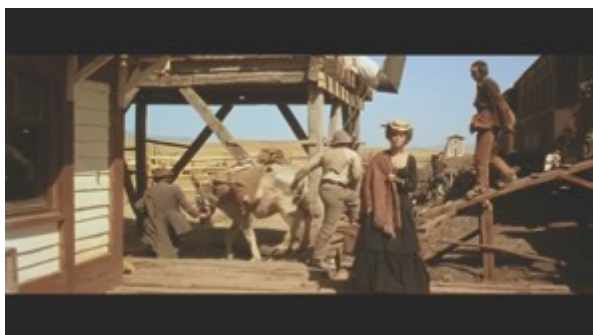
Em *Era uma Vez no Oeste*, o diretor constrói a ex-prostituta Jill ao quase *status* de protagonista com seu caráter duvidoso e extinto de sobrevivência que permite mentiras e corrupção sexual. Seus diálogos são escassos e tanto Jill como as outras mulheres de Leone possuem o medo, a raiva, o amor e o erotismo como sentimentos construídos através de seus silêncios. Encontra-se também dois silêncios que podem ser produzidos apenas pelas mulheres dos diretores: os silêncios através do beijo e do prazer. No filme, Jill está no estábulo de sua casa, ouve a gaita de Harmônica e o vê aproximando-se. Há uma música não-diegética na banda sonora durante o caminhar de Harmônica que é suspensa quando o anti-herói começa a tirar a roupa da personagem, porém a intenção do anti-herói ainda não fica clara. Em um quente quase estupro e entre mãos e bocas aproximadas, o anti-herói realiza apenas um pedido de água.

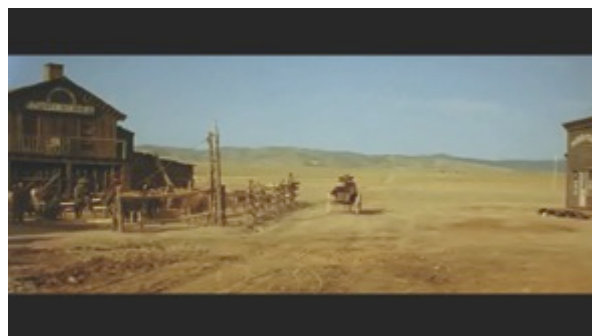
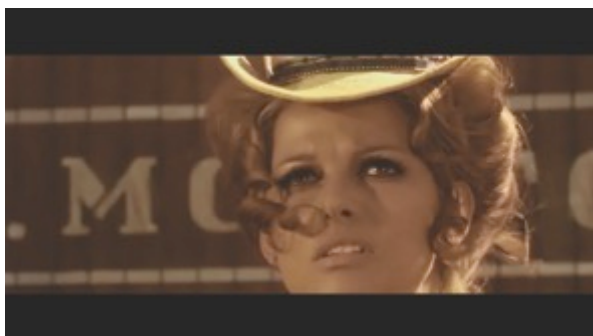
O silêncio de ambos durante o quase estupro deixa a cena enigmática e erótica e confere à Jill o *status* de indefesa, porém seu olhar não nega o desejo por Harmônica (da figura 159 até 162). O diretor utiliza dois silêncios na cena: o primeiro é através da música não-diegética com ruídos diegéticos, que guia o caminhar de Harmônica até a mulher, com o contraste entre sua ausência e presença; e o segundo é a construção através dos sons diegéticos com a ausência de diálogos e presença de ruídos hipersensibilizados, como o da respiração ofegante de Jill.



Figuras 159, 160, 161 e 162 - Cena do quase estupro de Jill.
Fonte: Frames extraídos do filme.

O diretor também utiliza o *leitmotiv* da personagem nas construções de seus silêncios e essa música colabora para construir o romantismo da ex-prostituta, por exemplo, na cena da sua chegada à nova cidade. Quando ela desembarca do trem, há a presença dos ruídos diegéticos que logo são suplantados por seu *leitmotiv* e pelo ruído hipersensibilizado do vento. Na imagem, há a vastidão do oeste com a construção épica e dramatizada de sua chegada através do silêncio e o silêncio manifesta-se através dos planos abertos de vastidão e *close-ups* na personagem (da figura 163 até 166). No som, o silêncio ocorre através da música não-diegética com a presença do ruído diegético hipersensibilizado do vento.





Figuras 163, 164, 165 e 166 - Chegada de Jill à cidade.
Fonte: Frames extraídos do filme.

Depois de enterrar sua família, Jill é construída como uma personagem solitária, porém o diretor a confere novamente o romantismo. Na cena, Jill vasculha sua nova casa para conhecer seus detalhes, porém o diretor utiliza novamente seu *leitmotiv* com seus ruídos hipersensibilizados para construir sua essência romântica através do silêncio. Ao deitar em sua nova cama, o diretor utiliza um *ploungée* com *zoom in*¹⁷ de seu corpo para seu rosto (*close-up*) ainda acompanhado por sua música não-diegética (figuras 167 e 168). Durante toda a sequência, a personagem não realiza nenhum diálogo e é construído o silêncio através da música não-diegética na banda sonora e o silêncio através de *close-ups* na imagem.

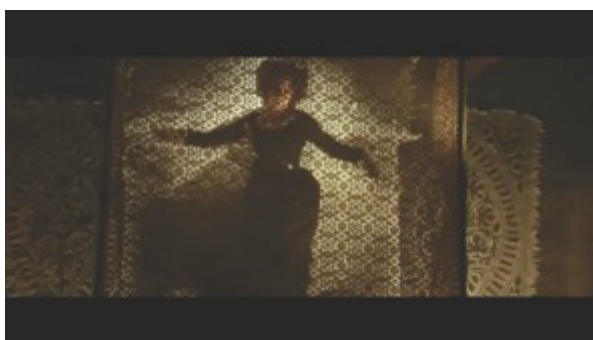


Figura 167 – *Ploungée* em Jill.
Fonte: Frames extraídos do filme.

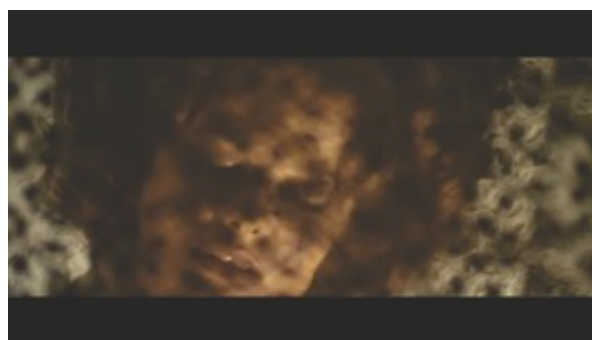
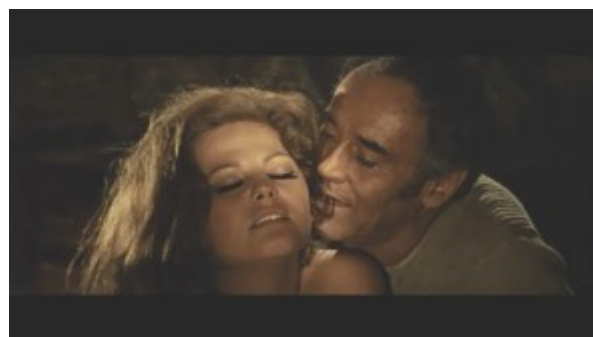
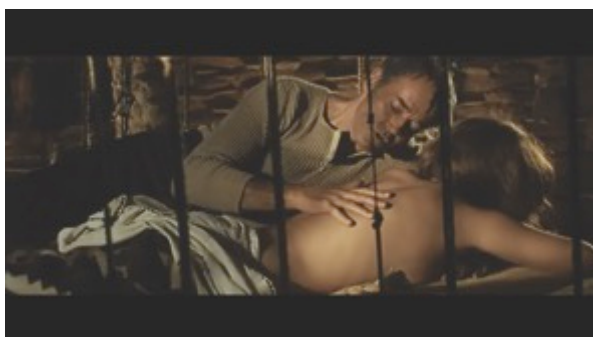


Figura 168 – *Zoom in* após *Ploungée* em Jill.
Fonte: Frames extraídos do filme.

Jill não é uma mocinha incorruptível e utiliza a mentira para sobreviver no universo *Western*. Por exemplo, quando ela seduz o vilão Frank e deita-se com ele para que não seja morta - o que a faz voltar às suas raízes de prostituta. Seu silêncio torna-se ainda mais enigmático, pois sua personalidade ganha distorções da

¹⁷ Movimento de aparente aproximação em um mesmo plano.

moralidade e o medo e o prazer misturam-se e provocam confusões na personagem e no espectador. Na cena, Frank e Jill estão entre beijos, carícias e ameaças e há uma música não-diegética romântica na banda sonora com o som da respiração ofegante hipersensibilizada da moça. Não há nudez, mas o sexo faz-se entender na cena quando a moça se entrega à excitação verdadeira (ou não) para se salvar. Frank realiza diálogos escassos, mas a moça não realiza fala alguma e apenas seus olhos o enganam com o falso desejo sexual. Então, Frank pergunta se há alguma coisa no mundo que ela não faria para salvar sua pele e ela realiza sua única fala da cena ao responder que nada. Depois de sua resposta, Jill o silencia com uma arma quase mortal que a personagem carrega consigo: o beijo (figuras 169, 170 e 171). Além dos silêncios através da música não-diegética com ruídos diegéticos durante as pausas entre os diálogos escassos, o beijo é o responsável pela suspensão de seu diálogo final e conclusão da cena. O silêncio desse beijo carrega dois sentimentos: o prazer e o medo. As luzes dramáticas e planos aproximados colaboram para a construção do erotismo da cena, tornando o ambiente confortável e também silencioso.



Figuras 169 e 170 – Jill se entregando à Frank.
Fonte: Frames extraídos do filme.

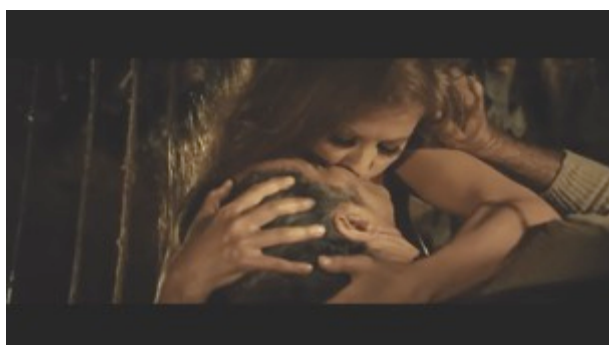
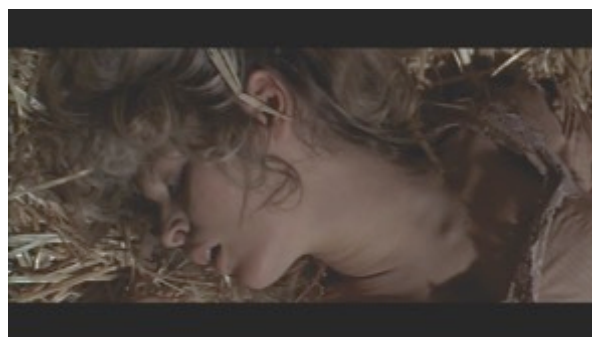
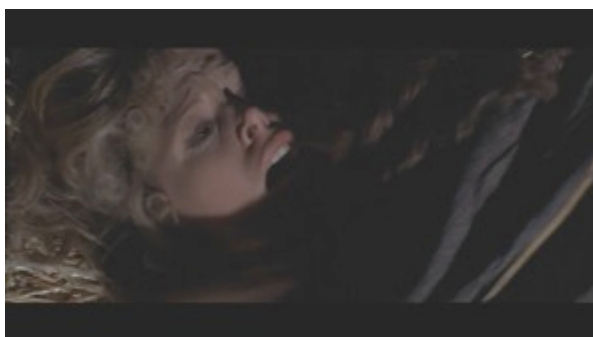
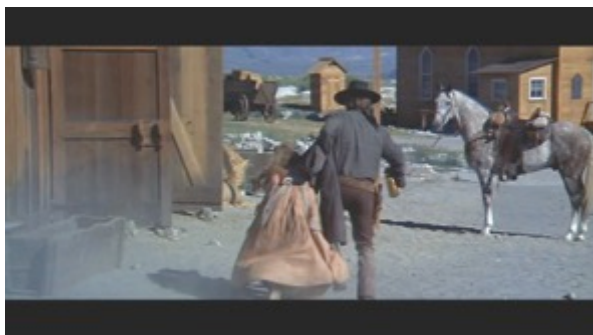
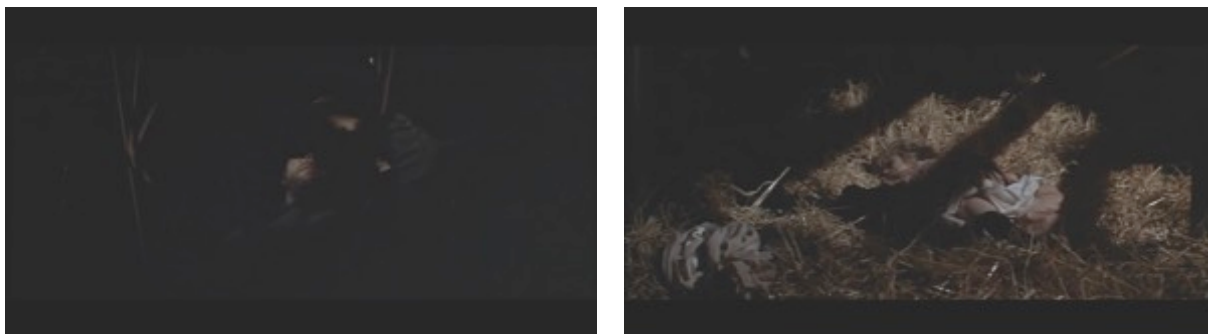


Figura 171 – Jill beijando Frank.
Fonte: Frame extraído do filme.

No fim do filme, Cheyenne reforça a submissão das mulheres e seus silêncios que são necessários no universo *Western* de Leone. Na cena, antes de partir, Cheyenne apalpa as nádegas da moça, que está sozinha entre os homens construtores da nova cidade, e a instrui dizendo para fazer de conta que não foi nada. Após isso, o silêncio da mulher traz a compreensão da personalidade que ela deveria assumir: passiva, porém esperta. Portanto, o diretor constrói o silêncio através da ausência da resposta da personagem com a presença de sons diegéticos.

Em seu cinema, o diretor Clint Eastwood concretiza algo ensaiado em Sergio Leone no filme *Era uma Vez no Oeste*: o estupro. Este não apenas acontece, mas acontece pelas mãos do anti-herói. No início do filme *O Estranho sem Nome*, após matar alguns homens da cidade e estabelecer sua superioridade, o anti-herói estupra Callie Travers (Marianna Hill). Na cena, sem dizer uma palavra, o anti-herói a segura pelos braços, a leva à força para um celeiro e realiza o ato. Após o estupro, a mulher permanece com o prazer em sua face e o anti-herói simplesmente vai embora sem dizer uma palavra (da figura 172 até 177).





Figuras 172, 173, 174, 175, 176 e 177 – O estupro.

Fonte: Frame extraído do filme.

Embora a moça realize diálogos e grite no início do estupro ao tentar impedir o anti-herói, o silêncio constante do anti-herói durante toda a sequência mostra sua indiferença às mulheres e quando a mulher se entrega ao prazer, os sons diegéticos da respiração vão ter dois sentidos: a raiva e o prazer. O diretor utiliza a ausência de falas do anti-herói e os ruídos diegéticos para construir o silêncio sonoro. Na imagem, o silêncio ocorre através de *close-ups* e da iluminação com sombras que constroem um celeiro escuro, sombrio e vazio - às vezes com a cor preta extremamente predominante na imagem.

O anti-herói do filme é construído como machista e irresistível e após hospedar-se em um hotel, Sarah Belding (Verna Bloom) mostra-se interessada pelo forasteiro através de olhares trocados durante o filme. Durante uma troca de olhares, o anti-herói, sem dizer uma palavra, leva-a forçadamente para seu quarto. Na banda sonora, há os seus gritos pedindo ajuda e um som não-diegético e ao chegar ao quarto, ela tenta matá-lo, porém olhar o anti-herói torna-se irresistível e ela silencia o diálogo com um beijo (figuras 178 e 179) que novamente acontece como um elemento que carrega o silêncio. O diretor constrói seu silêncio sonoro com a escassez de diálogos do anti-herói e através do beijo, com os ruídos diegéticos. Na imagem, o silêncio ocorre através das sombras e dos planos mais aproximados.



Figura 178 – Sarah ao tentar matar o anti-herói.

Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 179 – Sarah Belding ao beijar o anti-herói.

Fonte: Frame extraído do filme.

Já em *Josey Wales – O Fora da Lei*, o diretor mostra o abuso às mulheres, mas coloca o anti-herói como um salvador. Em uma cena, após deixar cair uma garrafa no chão, uma índia é espancada pelo dono do bar no qual trabalha (figuras 180) e o espancamento é interrompido pela presença de Josey que observa a cena em silêncio.



Figura 180 – Espancamento da índia.

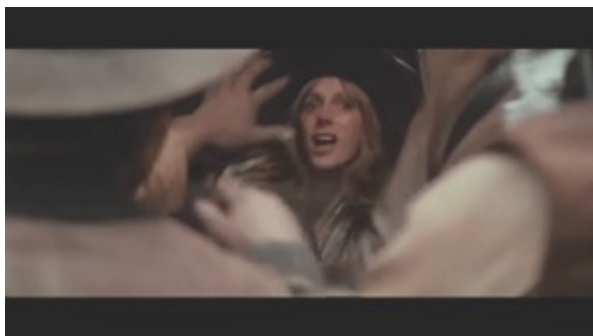
Fonte: Frame extraído do filme.

Josey e o homem trocam olhares e o diretor insere uma música não-diegética na banda sonora que evidencia o descontentamento do anti-herói. Após Josey entrar no bar, alguns homens tentam estuprar a mesma índia e ao o reconhecerem como procurado, Josey os mata e salva a índia que passa a segui-lo. O silêncio sonoro constante no herói com sua escassez de diálogos constrói os silêncios da cena através dos ruídos diegéticos e através do som não-diegético. Na imagem, o silêncio ocorre através de planos mais aproximados e de sombras dentro do bar (figura 181) que evidenciam um lugar sombrio e inseguro com elementos do cenário omitidos.



Figura 181 – O quase estupro da Índia.
Fonte: Frame extraído do filme.

Ainda em *Josey Wales – O Fora da Lei*, após ser salva por Josey de outro quase estupro, Laura Lee (figuras 182 e 183) apaixona-se pelo anti-herói que dorme com a moça (figura 184). A cena traz planos aproximados de beijos com silhuetas e predominância da cor preta os quais constroem o silêncio na imagem. Há também o silêncio sonoro através da música não-diegética dominante com ruídos diegéticos tênues.



Figuras 182 e 183 – Quase estupro de Laura Lee.
Fonte: Frame extraído do filme.

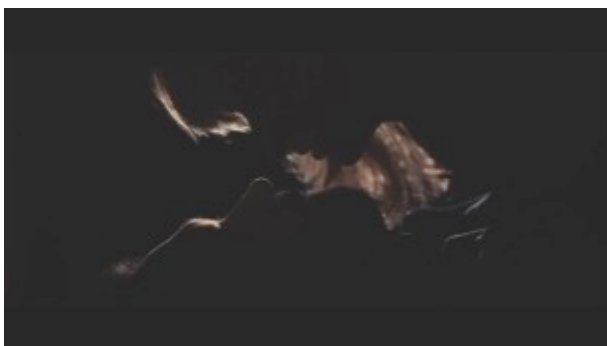


Figura 184 – Beijo entre Laura Lee e Josey.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Os Imperdoáveis*, o diretor dá o poder às prostitutas do velho oeste, mas ao mesmo tempo as trata como propriedades. Embora sejam propriedades do dono

do prostíbulo da cidade, as prostitutas não se conformam em ter sua companheira retalhada (figura 185) e juntam dinheiro para colocar a cabeça dos criminosos a prêmio, ou seja, as mulheres de *Os Imperdoáveis* não são mais tão passivas (figura 186).



Figura 185 – Prostitutas cuidando da companheira.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 186 – Prostitutas expulsando os homens que retalharam sua companheira.
Fonte: Frame extraído do filme.

Após resolverem caçar os criminosos, o diretor valoriza suas reflexões diante da decisão ao evidenciar seus rostos estáticos com a suspensão de seus diálogos. É uma pequena pausa com sons diegéticos que tem imensa importância para a construção do papel das mulheres, afinal suas reflexões internas ganham importância graficamente.

Outra cena na qual o diretor evidencia a reflexão das prostitutas ocorre quando os homens que retalharam a mulher retornam à cidade para entregar ao dono do bar (dono das mulheres) alguns animais e eles oferecem o melhor de seus animais para a prostituta retalhada. O diretor insere uma música não-diegética na banda sonora e cria uma tensão diante da reflexão das mulheres que fazem uma breve pausa, porém não demora muito para que a resposta seja dada através de gritos e pedradas. O silêncio sonoro ocorre através dessa breve pausa com a presença de som não-diegético e suspensão de diálogos.

As mulheres de Leone são uma mãe indefesa ou uma ex-prostituta de caráter duvidoso e as de Clint são mocinhas indefesas, prostitutas, mães, índias e mulheres fortes. Seus silêncios constroem desde submissão até vingança e capacidade de reflexão valorizada. Observa-se a maior utilização de sombras, luzes e silhuetas nas construções de Clint o que reflete suas fotografias e luzes mais trabalhadas e dramatizadas nas quais o silêncio também se manifesta. Na próxima etapa, serão analisadas as construções dos silêncios através do humor.

6.3 O silêncio do humor

Dentro do silêncio através do diálogo, ambos os diretores utilizam o silêncio para construir o humor através de ironias e, às vezes, certo sadismo. Os silêncios surgem como pausas que evidenciam elementos que serão importantes para produzir o humor. Esses elementos podem ser elementos sonoros, elementos de cena, frases que precedem a própria pausa, situações e as expressões. Há também o silêncio do humor através de música não-diegética dominante quando construído em situações inusitadas com uma tensão que será chamada de bem humorada.

Observa-se em Leone a utilização de pausas após frases irônicas nas quais há a inserção de sons que remetem ao humor. Por exemplo, em *Por um Punhado de Dólares*, após matar quatro homens em um confronto, Joe realiza uma frase irônica, vira as costas e sai de cena e durante a pausa, o diretor insere um som não-diegético com tom irônico. A atmosfera criada com a inserção desse som sobre a pausa alivia a barbárie do anti-herói em matar quatro homens.

No final de *Três Homens em Conflito*, o diretor utiliza o sadismo para produzir o humor. Blondie divide com Tuco o ouro encontrado e deixa sua parte no chão, porém o personagem amarra o pescoço de Tuco em uma forca e o apoia na cruz de um dos túmulos do cemitério (figura 187). Há um longo período de silêncio, após Blondie deixar Tuco amarrado, no qual o diretor evidencia a expressão desesperada de Tuco (*close-up* – figura 188) e a situação na qual Tuco se equilibra na cruz para que não seja enforcado (plano de detalhe em seus pés - figura 189).

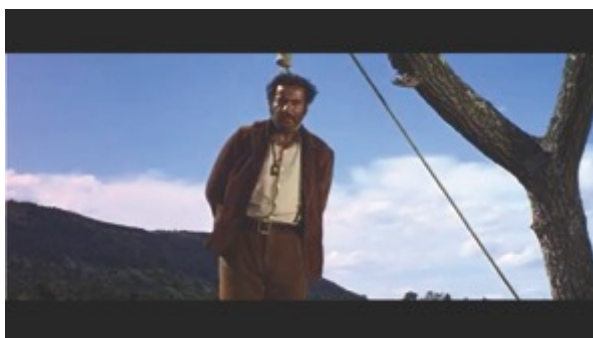


Figura 187 – Quase enforcamento de Tuco.
Fonte: Frame extraído do filme.

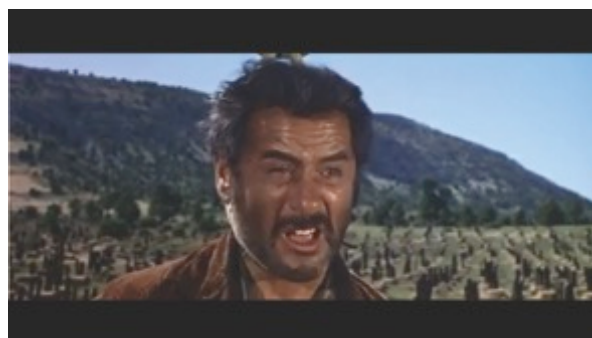


Figura 188 – *Close-up* em Tuco.
Fonte: Frame extraído do filme.

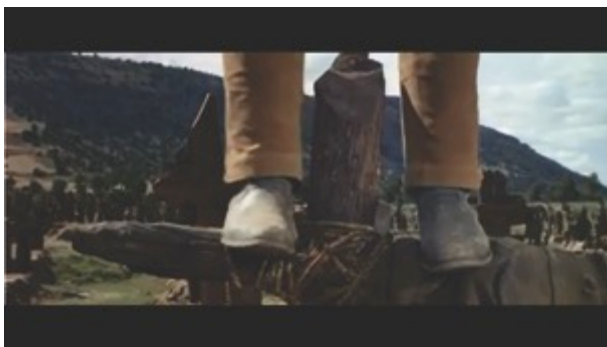


Figura 189 – Plano de detalhe nos pés de Tuco.
Fonte: Frame extraído do filme.

Tuco ainda tenta chamar Blondie, mas suas falas são incompletas e escassas, pois ele está com a corda no pescoço. Na banda sonora, o diretor insere uma música com tambores que colabora para a tensão bem humorada e constrói o silêncio também com os ruídos diegéticos hipersensibilizados.

Clint também utiliza o silêncio para a construção do humor em seus anti-heróis. Por exemplo, em *O Estranho sem Nome*, após o anti-herói estuprar uma mulher, ela invade o local no qual o anti-herói toma banho e tenta matá-lo, porém ele submerge na banheira e escapa dos tiros. Após alguns homens a segurarem e a levarem embora, o anti-herói emerge na banheira e o homenzinho que está ao seu lado fala que ela voltou porque queria mais, referindo-se ao estupro. Há então uma pausa (para o charuto) e o anti-herói se silencia e coloca o charuto molhado e apagado na boca - o que constrói um desfecho com tom de humor tanto pela fala anterior do homenzinho, quanto pela expressão do herói como resposta ao comentário e à situação (figuras 190, 191 e 192). Vale lembrar que o homenzinho presenciou o final do estupro o que o fez pensar que era apenas uma cena de amor e não um estupro.

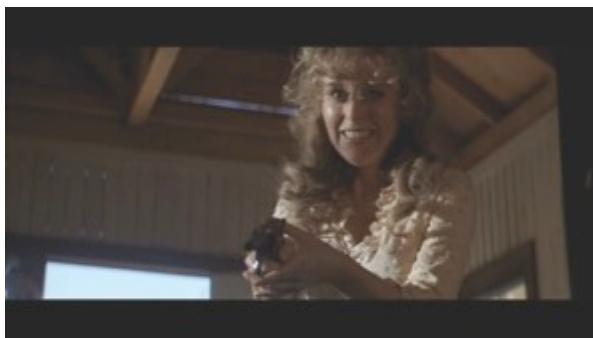


Figura 190 – Mulher atirando no anti-herói.
Fonte: Frame extraído do filme.

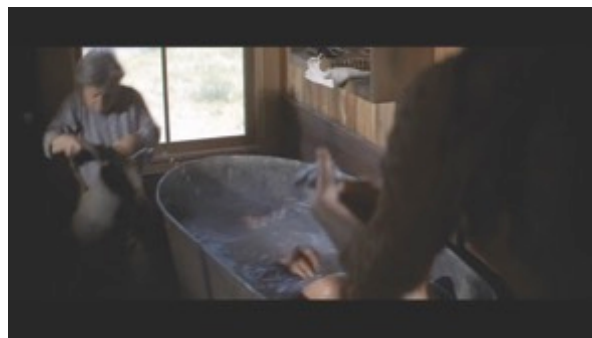


Figura 191 – O anti-herói submergindo na banheira após os tiros da mulher.
Fonte: Frame extraído do filme.

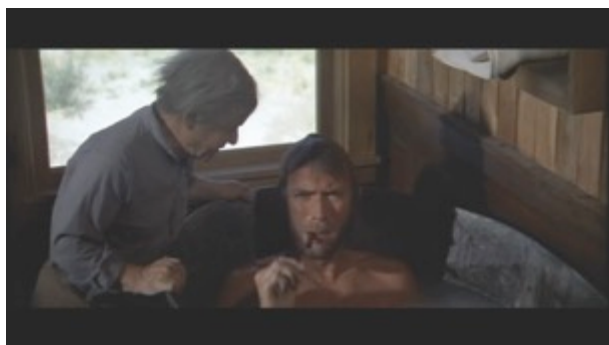


Figura 192 – Pausa para o charuto.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Josey Wales – O Fora da Lei*, o diretor realiza algo que Leone havia feito em *Três Homens em Conflito* com os anti-heróis e cria o contraste entre um personagem silencioso e um tagarela. O diretor quer mostrar que o velho índio fala demais e é inconveniente para o anti-herói e quando rendido por Josey, o índio realiza um longo discurso que é interrompido ao perceber que fala sozinho. Então, Josey se deita enquanto o velho índio recomeça o longo discurso que é interrompido novamente, porém dessa vez pelo som do ronco de Josey que dorme durante a fala do índio.

Nas duas situações há a suspensão do diálogo do velho índio através de breves pausas ao perceber que o anti-herói não está lhe dando atenção, mas também há as pausas e os silêncios do anti-herói diante das longas falas do índio. Portanto, o silêncio e as pausas de ambos os personagens são significativas para o efeito do humor, porém de duas formas diferentes: na primeiro silêncio, ambos ocorrem através das pausas com a ausência de fala; e na segundo, também há a pausa com a ausência de fala, mas há a presença do ruído hipersensibilizado do ronco do anti-herói o qual suspende a fala do índio. Isso constrói o velho índio visto

pelo anti-herói como um homem inconveniente, porém o diretor não comunica essa informação com uma fala, mas com esses silêncios que preenchem as ações.

Embora ambos os diretores também utilizem o humor através das interações com elementos de cena como o cigarro e essas interações já tenham sido tratadas no subcapítulo *Pausa para o Cigarro*, há uma cena de *Josey Wales* que mostra-se interessante para este subcapítulo. Nela, o efeito do humor é causado pela subversão de uma ação corriqueira do anti-herói. Josey possui um hábito constante, que também ocorre antes de realizar confrontos armados, que é mascar fumo e cuspi-lo no chão. Na cena, Josey chega em uma cidade abandonada com seus seguidores e um deles é uma senhora. Enquanto ela limpa uma antiga igreja, Josey ameaça cuspir seu tabaco no chão, mas a senhora o repreende e o faz engolir o cuspe e o tabaco. Há uma breve pausa com a suspensão de sua fala e a hipersensibilização do seu ruído diegético ao engolir que constroem a aceitação da repreensão da senhora. Sua pausa ao engolir cria um efeito não apenas de humor, mas também de respeito. Na cena, há o silêncio sonoro através da suspensão do diálogo com a presença de ruídos diegéticos hipersensibilizados.

Na próxima etapa, serão analisados os efeitos da surpresa e desconfiança os quais possuem a construção do silêncio através da suspensão do diálogo como obrigatoriedade.

6.4 Os silêncios da surpresa e da desconfiança

Nos *Westerns* dos diretores, observa-se a construção da surpresa nos personagens em diferentes contextos, porém ela é caracterizada pela presença do silêncio que pode ocorrer de três formas: a primeira é através da suspensão abrupta de um diálogo (silêncio através do diálogo) e uma breve pausa na qual pode ocorrer o silêncio através dos ruídos diegéticos; a segunda é através do contraste entre a presença e ausência de um ruído e uma breve pausa na qual os ruídos diegéticos permanecem na banda sonora; e a terceira é o silêncio através da música não-diegética dominante.

Em *Por um Punhado de Dólares*, Marisol desce as escadas enquanto cantarola uma melodia, porém é surpreendida ao encontrar Joe no caminho. O ruído

de sua melodia é interrompido abruptamente ao se deparar com o anti-herói e há uma breve pausa na qual há a troca de olhares estáticos através de *close-ups*. Essa suspensão constrói o efeito da surpresa e após a troca de olhares, Marisol desvia o olhar e segue em frente e, então, é inserida uma música grave dominante com ruídos diegéticos que constrói uma tensão após o encontro (silêncio através da música não-diegética). A expressão de Marisol é carrancuda (figura 193), diferente da expressão do anti-herói (figura 194) e isso leva a crer que a tensão através do som não-diegético foi construída para evidenciar o sentimento da moça. Portanto, a expressão estática dos personagens (subatmosfera visual) e os *close-ups* (subatmosfera espacial) constroem o silêncio na imagem e na banda sonora (subatmosfera sonora), há o silêncio através do contraste entre a presença e ausência das notas cantaroladas por Marisol. Após a troca de olhares, há também o silêncio através da música não-diegética dominante com ruídos diegéticos na banda sonora.

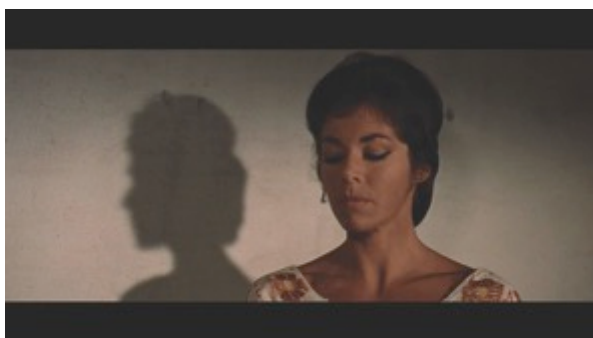


Figura 193 – Expressão de Marisol.
Fonte: Frame extraído do filme.

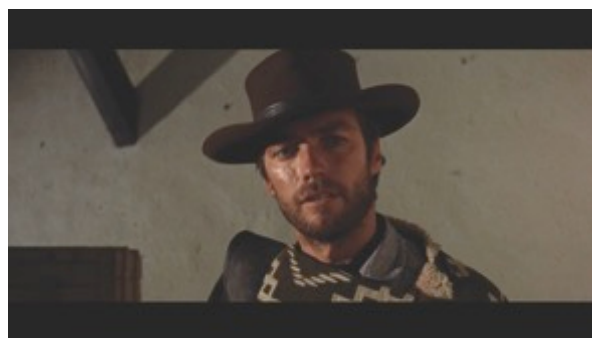


Figura 194 – Expressão de Joe.
Fonte: Frame extraído do filme.

Ainda em *Por um Punhado de Dólares*, um membro do grupo dos Rojos entra no quarto do anti-herói realizando um diálogo e ao encontrá-lo arrumando suas coisas, o Rojo interrompe abruptamente sua própria fala. Essa suspensão abrupta de sua própria fala constrói o silêncio através de uma pequena pausa no diálogo.

No filme, observa-se outra aparição do silêncio através da música não-diegética dominante com a presença de ruídos diegéticos. Na cena, a música não-diegética acompanha os momentos que antecedem a surpresa e constrói uma crescente dramática com sua dinâmica. Após o jantar com os Rojos, a mãe dos Baxters deixa seu marido na sala e sobe as escadas para chegar ao seu quarto. A música não-diegética acompanha seus passos e cria uma tensão crescente que

avisa que algo irá acontecer. A mulher troca de roupa (figura 195) e quando vai guardar suas joias, a câmera realiza um *zoom in* de um plano aberto para o plano de detalhe em suas mãos que são seguras por Joe (figura 196) e nesse momento, a música ganha o som de tambores que marcam o desfecho da cena: Joe tem uma informação importante. Os planos de detalhe ainda colaboram com o silêncio na imagem e há a ausência de diálogos nessa sequência que acompanha o silêncio através da música não-diegética.



Figura 195 – Invasão de Joe à casa dos Bexters.

Fonte: Frame extraído do filme.

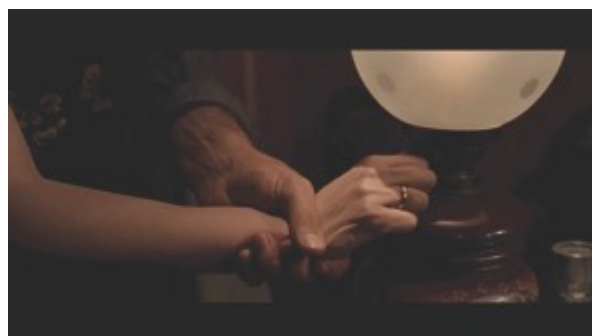


Figura 196 – Plano de detalhe na mão da mulher.

Fonte: Frame extraído do filme.

Também há o efeito da surpresa em *Por uns Dólares a Mais* através do silêncio dos diálogos com a presença de ruídos diegéticos na pausa resultante. Na cena, quando o antagonista recebe o membro de sua gangue resgatado por Monco, o bandido comemora com os outros capangas a liberdade do homem e ao perceberem a presença de Monco, há a suspensão súbita dos sons da comemoração e da fala do vilão. Essa suspensão súbita dos sons constrói através do silêncio a surpresa e a estranhamento de todos (figuras 197 e 198).

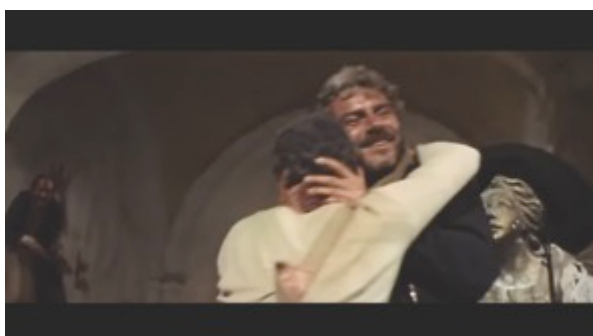


Figura 197 – Comemoração de El Índio ao receber seu capanga.

Fonte: Frame extraído do filme.

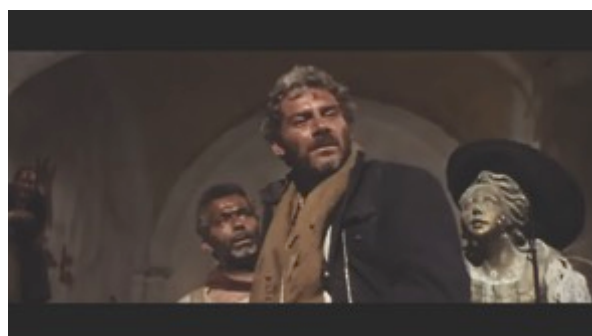


Figura 198 – Suspensão da comemoração ao perceber a presença de Monco.

Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Era uma vez no Oeste*, Leone constrói a surpresa também com a figura da mulher. Ele insere a personagem Jill Mc Bain em um local no qual habitualmente não há mulheres: um bar no meio do nada. Jill é levada por um carroceiro para a casa de sua nova família, porém o homem para em um bar no caminho. Quando a moça entra no bar, os sons diegéticos dos ruídos das vozes no bar são brevemente suspensos e é construída uma pausa para indicar a surpresa de todos ao verem uma mulher bonita naquele local.

Ainda em *Era Uma Vez no Oeste*, após o duelo final, que ocorre no quintal dos Mac Bain, Jill e Cheyenne aguardam a chegada do vencedor do duelo dentro de sua casa. Cheyenne e Jill trocam olhares e ouvem o som da porta abrindo e através do *close-up* do sorriso da mulher é evidenciado para o público que Harmônica é o vencedor (figuras 199 e 200). No momento do sorriso, a música romântica da personagem é inserida junto com os ruídos diegéticos. Portanto, o silêncio sonoro ocorre em dois momentos: no primeiro, é construído com os sons da diegese; e no segundo, através de música não-diegética e ruídos diegéticos. Na imagem, a presenças de *close-ups* com as faces com movimentação escassa constroem o silêncio.

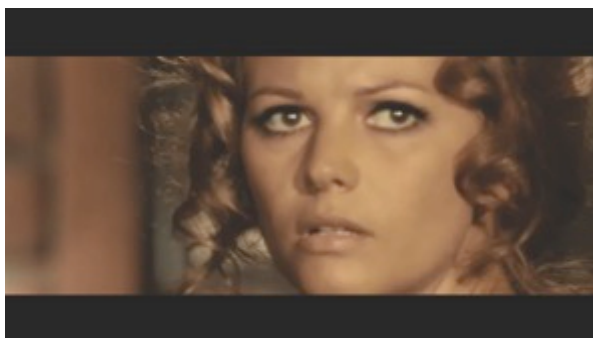


Figura 199 – Jill antes de perceber que Harmônica venceu o duelo final.
Fonte: Frame extraído do filme.

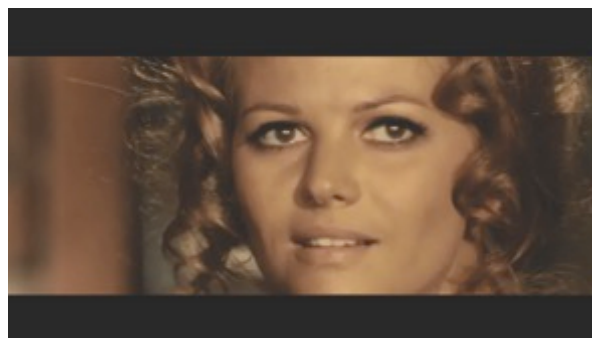


Figura 200 – Jill após perceber que Harmônica venceu o duelo final.
Fonte: Frame extraído do filme.

Também há a construção da surpresa no diretor americano, por exemplo, em *Josey Wales – O Fora da Lei*. Na cena, o anti-herói realiza um diálogo com Kid ao entrar no local no qual o personagem descansa escondido da chuva, porém Josey é surpreendido ao perceber que seu amigo está morto. Essa percepção é evidenciada através da suspensão abrupta do diálogo de Josey e sua expressão facial (figuras 201, 202 e 203). Após essa suspensão, uma musica não-diegética triste é inserida na banda sonora com o som diegético da chuva. Ocorre o silêncio sonoro através da

suspensão do diálogo e da música não-diegética com a presença de sons diegéticos e o silêncio na imagem ocorre através de *close-ups* e da iluminação que torna o ambiente escuro.

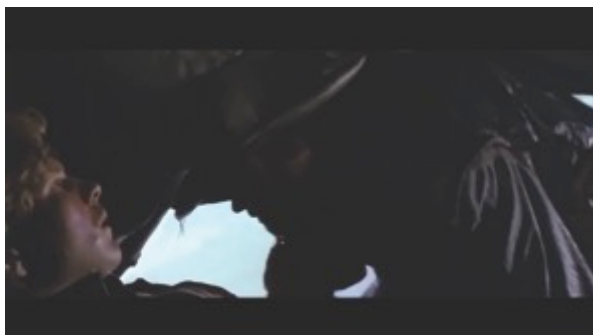


Figura 201 – Josey antes de ser surpreendido pela morte de Kid.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 202 – Josey no momento em que é surpreendido pela morte de Kid.
Fonte: Frame extraído do filme.

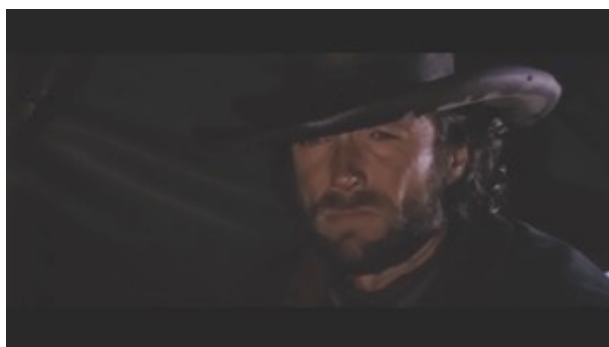


Figura 203 – Josey após ser surpreendido pela morte de Kid.
Fonte: Frame extraído do filme.

Leone e Clint também constroem a surpresa acompanhada pelo humor. Em *Por uns Dólares a Mais*, El Índio abre o baú no qual deveria estar seu ouro, mas há um cartaz de procurado com sua foto gargalhando. Na banda sonora, há o som não-diegético de gargalhadas macabras as quais representam a vingança dos anti-heróis ao roubar o ouro e substituí-lo pelo cartaz. Após as gargalhadas, há uma breve pausa que constrói o efeito da surpresa no vilão. O silêncio é construído através do contraste entre a presença e ausência do ruído não-diegético da gargalhada com a presença de ruídos diegéticos atenuados.

Há essa construção utilizando o humor também em *Três Homens em Conflito*. Durante a história do filme, há dois exércitos que guerreiam e as cores cinza e azul de seus uniformes os representam e os diferenciam graficamente. Blondie e Tuco avistam uma cavalaria vestida de cinza na vastidão, identificam-na como o exército

aliado e o chamam com gritos, porém ao se aproximarem, o exército está coberto de terra a qual disfarçava seu uniforme azul. Quando veem um dos homens retirando a terra da roupa e percebem que o exército não é o dos aliados, Tuco e Blondie paralisam suas faces e Tuco interrompe seus gritos (da figura 204 até 207). Um som não-diegético é inserido na banda sonora para criar tensão após a surpresa que é construída de forma inusitada e bem humorada através confusão do tagarela. Há os silêncios através da suspensão dos diálogos e através da música não-diegética nos quais em ambos há a presença de ruídos não-diegéticos. Na imagem há o silêncio através da vastidão, de planos de detalhe e *close-ups*.

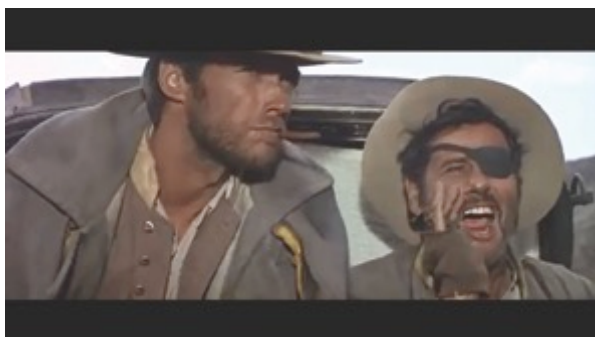


Figura 204 – Tuco ao chamar a atenção do exército.

Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 205 – O exército aproximando-se de Blondie e Tuco.

Fonte: Frame extraído do filme.

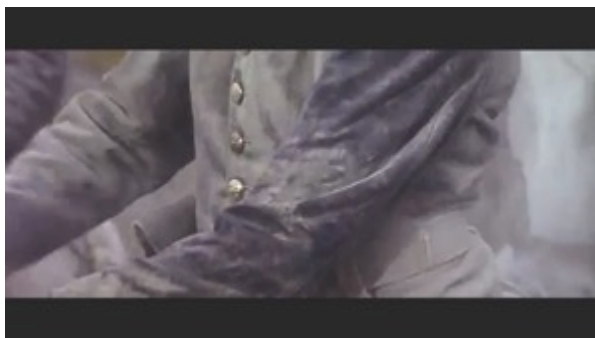


Figura 206 – Um dos homens do exército após limpar sua roupa.

Fonte: Frame extraído do filme.

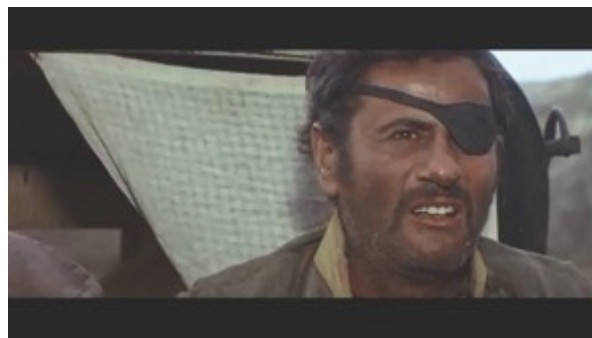


Figura 207 – Efeito da surpresa: Tuco interrompendo seus gritos.

Fonte: Frame extraído do filme.

Ainda em *Três Homens em Conflito*, quando Tuco comemora o ouro encontrado, seu diálogo e sua comemoração são suspensos ao perceber que será enforcado e o som do *leitmotiv* de Blondie é inserido na banda sonora durante a pausa da surpresa de Tuco (figuras 208 e 209). A suspensão abrupta de seu diálogo e a presença do som não-diegético constroem o silêncio e a pausa de sua surpresa bem humorada.

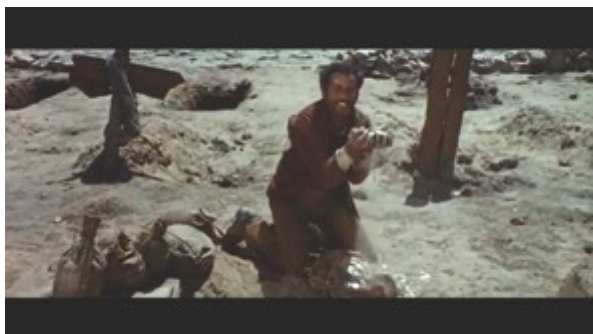


Figura 208 – Tuco comemorando a fortuna.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 209 – Efeito da surpresa: Tuco interrompe sua comemoração.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Josey Wales*, o anti-herói acorda no meio da noite com alguns gemidos e quando vai verificar o que está acontecendo, a índia que o acompanha está tendo relações sexuais com o velho índio. Quando Josey os interrompe, ocorre o silêncio sonoro através do contraste entre a presença e ausência dos gemidos do casal. Na imagem, há o silêncio através do *close-up* e das sombras da noite (figuras 210 e 211).

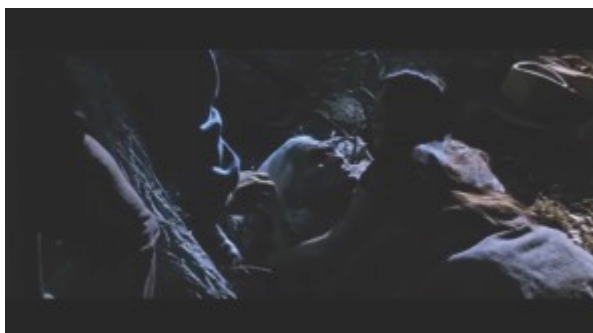


Figura 210 – Josey interrompendo o casal de índios.
Fonte: Frame extraído do filme.

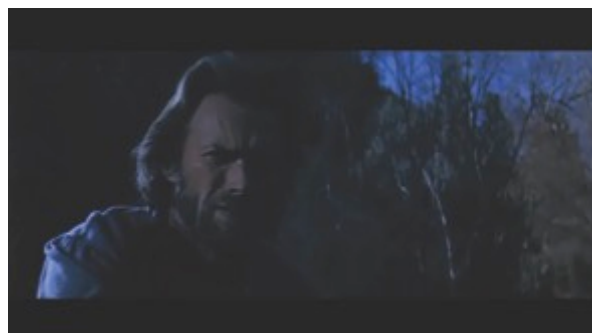


Figura 211 – *Close-up* em Josey após interromper o casal de índios.
Fonte: Frame extraído do filme.

Os diretores também utilizam o som do engatilhar das armas para construir suas surpresas que às vezes também são bem humoradas. Em *Três Homens em Conflito*, Tuco está dentro de uma casa destruída pela guerra e após alguém bater na porta, ele, armado, se prepara para abri-la, porém é surpreendido pelo som do engatilhar da arma de Blondie que está atrás do personagem (figuras 212 e 213). Na cena, ocorrem os silêncios sonoros através dos contrastes entre a presença e ausência da música não-diegética, a qual é suspensa no momento que Blondie engatilha sua arma, e entre a presença e ausência do som do engatilhar de Blondie.

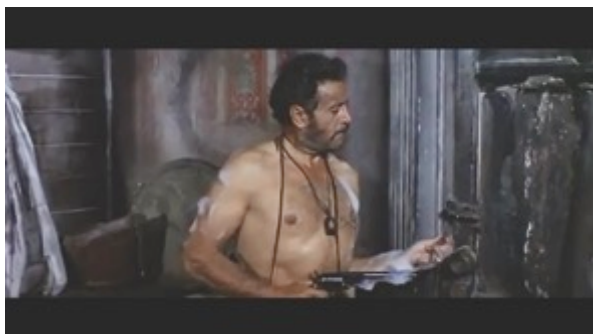


Figura 212 – Tuco antes de ser surpreendido por Blondie.

Fonte: Frame extraído do filme.

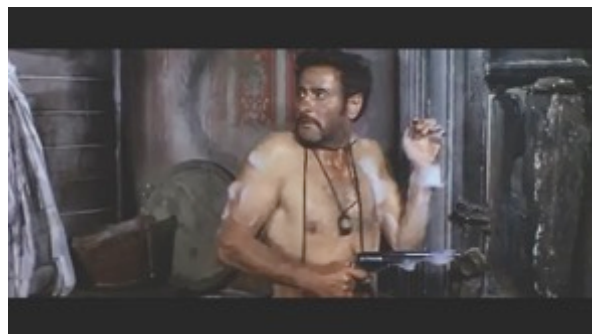


Figura 213 – Tuco ao ser surpreendido por Blondie.

Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Josey Wales – O Fora da Lei*, Josey observa a cavalaria passar e é surpreendido pelo engatilhar da arma do velho índio em suas costas (figura 214). Uma música não-diegética, que acompanhava a cena, é suspensa com o engatilhar, ou seja, o silêncio sonoro ocorre também através do contraste entre a presença e ausência dos sons da música não-diegética e do engatilhar da arma os quais ocasionam uma breve pausa. Após isso, o velho índio realiza um diálogo com Josey, porém tem seu diálogo interrompido pelo engatilhar da arma da índia que havia sido salva por Josey (figuras 215 e 216). Essas pausas trazem a surpresa e também um tom de humor e são construídas através de contrastes e da suspensão de diálogos com a presença constante dos ruídos diegéticos tênues da cena.



Figura 214 – O velho índio rendendo Josey.

Fonte: Frame extraído do filme.

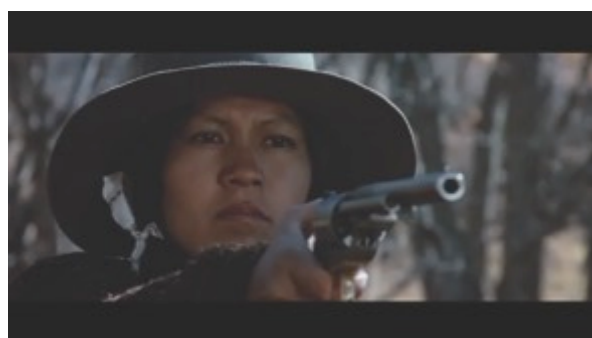


Figura 215 – A índia rendendo o velho índio.

Fonte: Frame extraído do filme.

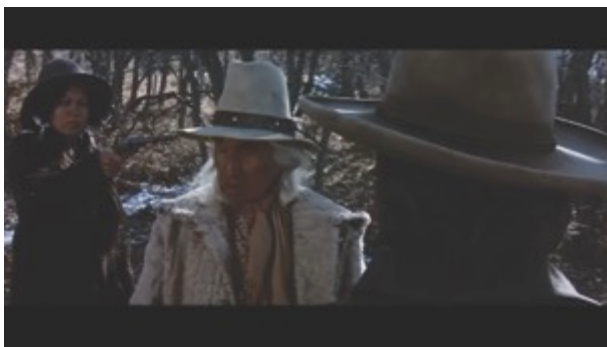


Figura 216 – A índia rendendo o velho índio.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Os Imperdoáveis*, algumas prostitutas gritam por ajuda após uma delas ser retalhada por um homem e seu amigo e o som do engatilhar da arma do dono do bar suspende os gritos e a ação dos homens. O silêncio através do ruído diegético do engatilhar ocasiona a pausa e a suspensão dos gritos e pedido de ajuda da mulher, ou seja, ocorrem os silêncios através dos contrastes entre a presença e ausência dos sons dos gritos e do engatilhar. Ainda no filme, quando Inglês Bob sai de um barbeiro discutindo sobre a democracia dos Estados Unidos, suas palavras são interrompidas também pelo engatilhar das armas dos homens da lei da cidade (figuras 217 e 218). O contraste entre a presença e ausência dos ruídos dos gatilhos e a suspensão do diálogo de Bob também constroem a pausa e o silêncio consequentes.

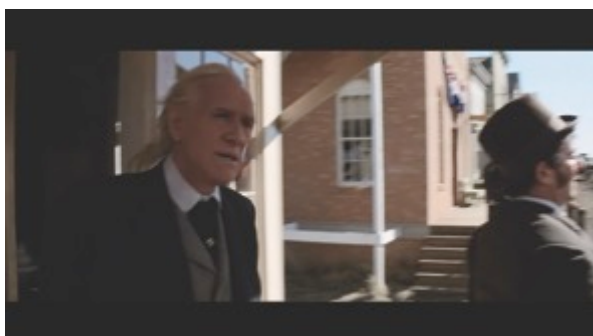


Figura 217 – English Bob antes de ser rendido pelo xerife e seus homens.
Fonte: Frame extraído do filme.

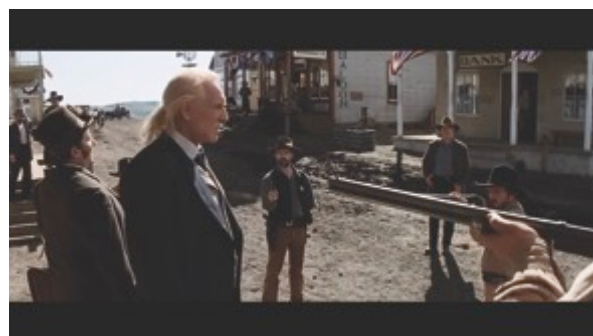


Figura 218 – English Bob ao ser rendido pelo xerife e seus homens.
Fonte: Frame extraído do filme.

Na sequência da cena, após estar rendido pelos homens da lei da cidade, o escritor de Inglês Bob tenta pegar seu livro na bolsa, mas é surpreendido novamente pelos sons dos gatilhos das armas dos homens. Nesse momento, há uma breve pausa na qual o escritor se urina de medo (figuras 219 e 220) e tem seu diálogo

suspenso. Os silêncios ocorrem através da suspensão do diálogo; do contraste entre a presença e ausência dos sons dos gatilhos das armas; e dos ruídos diegéticos. Na pausa, há o som hipersensibilizado da urina do homem escorrendo a qual constrói o humor sádico da cena e o personagem como covarde.



Figura 219 – O escritor urina nas calças ao ser rendido pelo xerife.
Fonte: Frame extraído do filme.

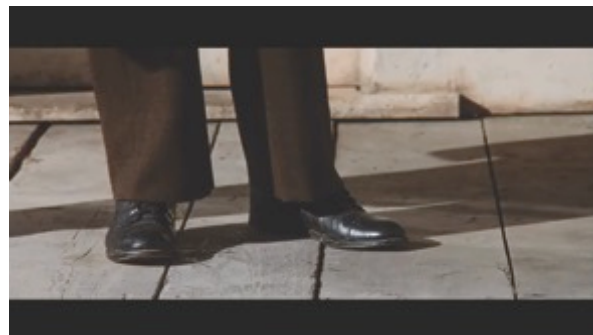


Figura 220 – Plano de detalhe na urina escorrendo pelas pernas do escritor.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Era uma Vez no Oeste*, há a construção da surpresa com grande dilatação do tempo que se mostra rica para esta análise, pois carrega grande carga dramática. Na cena, Jill chega da vastidão de charrete ao local no qual irá morar e é surpreendida por pessoas de preto (figura 221) e seus novos parentes mortos sobre uma mesa.



Figura 221 – Jill ao chegar à sua nova casa.
Fonte: Frame extraído do filme.

Na banda sonora há o som dos pássaros e do vento e a ausência de falas que representa o luto das pessoas que estão em volta. A respiração ofegante de Jill é hipersensibilizada ao não acreditar no que está vendo e uma música não-diegética romântica é inserida na banda sonora. Então, os sons da diegese vão gradativamente perdendo volume e a música ganhando destaque e dominando a

banda sonora. Rostos imóveis e surpresos pelo assassinato são evidenciados na imagem (figura 222) e o luto evoca o silêncio do respeito o qual tem seu tempo expandido através da construção cinematográfica.



Figura 222 – Rostos imóveis.
Fonte: Frame extraído do filme.

Há a escassez de diálogos durante toda a cena e o silêncio é construído de duas formas: através dos ruídos diegéticos e através da música não-diegética dominante. O silêncio na imagem ocorre através de planos que evidenciam a vastidão, *close-ups* (figuras 223 e 224) com as expressões estáticas e os figurinos pretos de luto (figura 225).

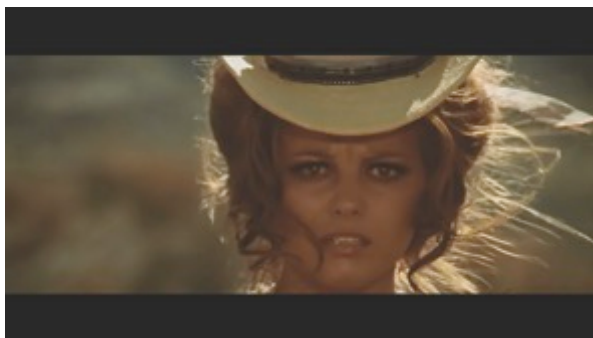


Figura 223 – *Close-up* de Jill.
Fonte: Frame extraído do filme.

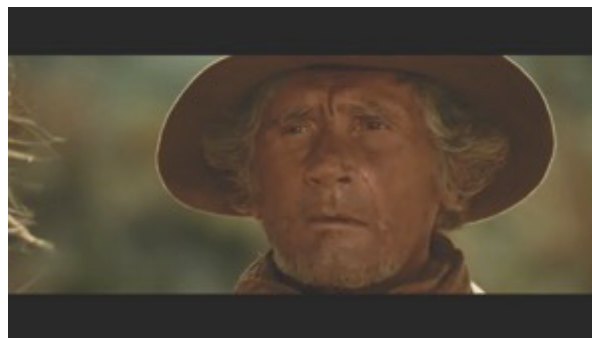


Figura 224 – *Close-up* do carroceiro
Fonte: Frame extraído do filme.

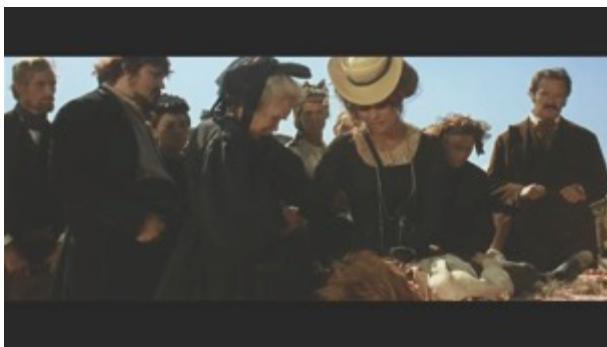
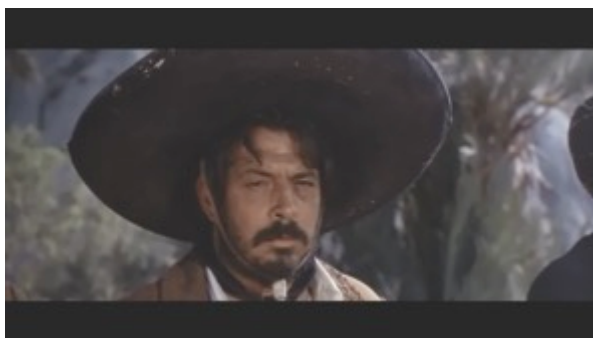


Figura 225 – Figurino de luto.
Fonte: Frame extraído do filme.

Os diretores também constroem a surpresa vinculada à desconfiança através do silêncio. Por exemplo, em *Por uns Dólares a Mais*, Monco alcança o bando do vilão, no qual está infiltrado, após um assalto ao banco e com sua chegada, ocorre um clima de desconfiança e surpresa por parte do bando. O diretor insere um som não-diegético de tensão na banda sonora e utiliza *close-ups* nas faces dos homens e de Monco (figuras 226, 227 e 228). Ocorre o silêncio sonoro através do som não-diegético com a presença de ruídos diegéticos e o silêncio na imagem através de *close-ups* e planos que evidenciam a vastidão (figuras 229 e 230).



Figuras 226 e 227 – *Close-ups* dos capangas de El Índio.
Fonte: Frame extraído do filme.

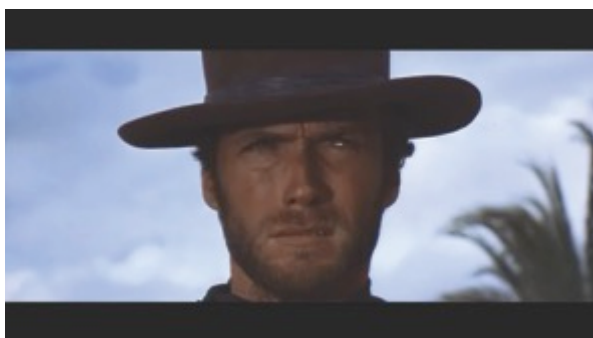
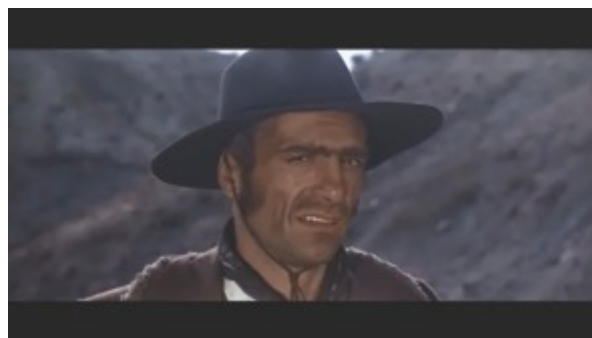


Figura 228 – *Close-up* de Monco.
Fonte: Frame extraído do filme.

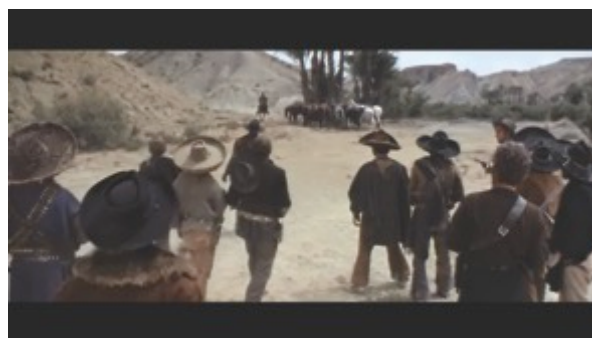


Figura 229 – Presença da vastidão.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 230 - Vastidão no encontro de Monco com o bando de El Índio.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Três Homens em Conflito*, Olhos de Anjo é um capitão do exército e captura Tuco e Blondie. O capitão leva Tuco para conversar e comer algo, porém Tuco desconfia que a comida esteja envenenada e antes de prová-la, o anti-herói paralisa sua ação e olha em silêncio para o vilão. Então, ocorre uma pausa com troca de olhares até que Olhos de Anjo prova a comida de Tuco e quebra a desconfiança do personagem - o que permite que Tuco volte a dialogar (figuras 231, 232 e 233). Há o silêncio através da suspensão do diálogo com ruídos diegéticos na banda sonora e na imagem, o silêncio através da paralisação de Tuco e de sua expressão facial com movimentos escassos.

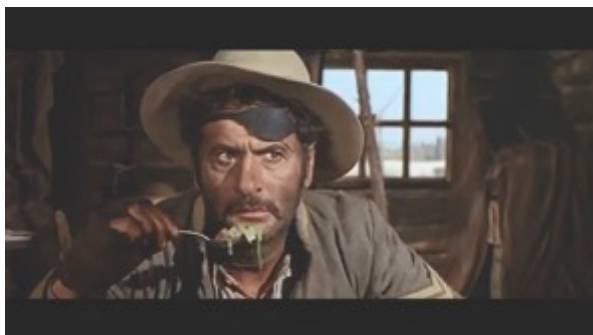


Figura 231 –Desconfiança de Tuco.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 232 – O vilão ao provar a comida.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 233 –Tuco após perceber que sua comida não estava envenenada.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *O Cavaleiro Solitário*, há uma cena na qual um homem leva para sua casa o anti-herói que havia o salvado. O homem avisa sua mulher e sua filha da visita, mas ao verem o anti-herói, são surpreendidas e interrompem seu diálogo. Essa pausa constrói a surpresa que passa a ser acompanhada por um som tenso que colabora com a criação de uma atmosfera de surpresa, mistério e desconfiança. Na sequência, quando leva o anti-herói para se hospedar em um de seus quartos, o homem é surpreendido ao ver marcas de tiros nas costas do personagem e nesse momento, o homem realiza uma longa pausa entre suas falas. Ocorre uma música não-diegética tensa na banda sonora e na imagem, planos de detalhe nas marcas de tiros e após trocar de roupa, o homem interrompe o diálogo da família que está na sala (da figura 234 até 239) com duas surpresas: a primeira, pela sua presença; e a segunda, por estar caracterizado com um colarinho de padre - o que desconstrói a atmosfera de desconfiança e ocasiona sua aceitação pela família. O diretor utiliza os silêncios sonoros através da suspensão dos diálogos e da presença de som não-diegético dominante. Na imagem, ocorrem os silêncios através de *close-ups*, planos de detalhe e da iluminação com sombras e cor preta por vezes dominante.



Figura 234 – A família do homem antes de perceber a presença do padre.
Fonte: Frame extraído do filme.

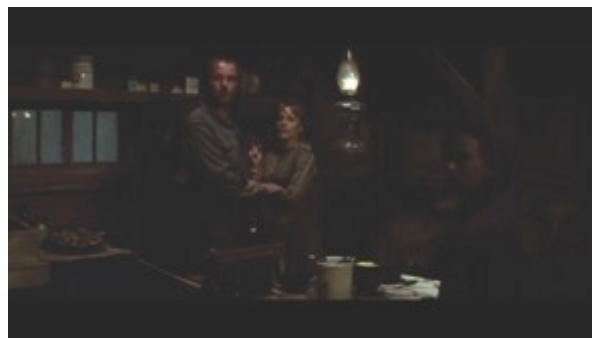


Figura 235 – A família do homem ao perceber a presença do padre.
Fonte: Frame extraído do filme.

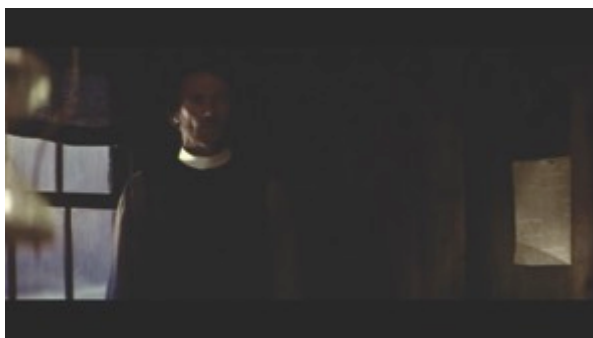


Figura 236 – O anti-herói caracterizado como padre.
Fonte: Frame extraído do filme.

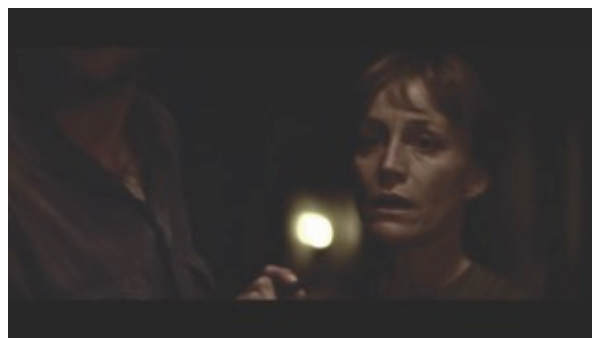


Figura 237 – Expressão da mulher ao perceber que o anti-herói é um padre.
Fonte: Frame extraído do filme.

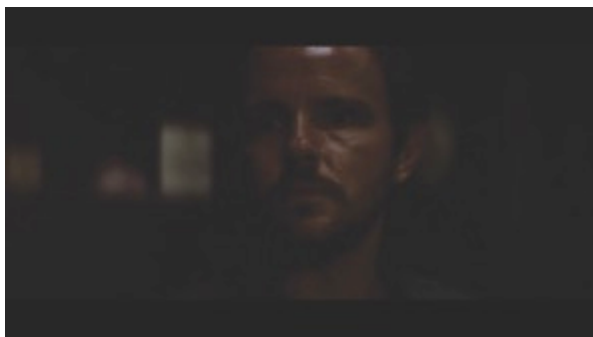


Figura 238 – *Close-up* no homem ao perceber que o anti-herói é um padre,
Fonte: Frame extraído do filme.

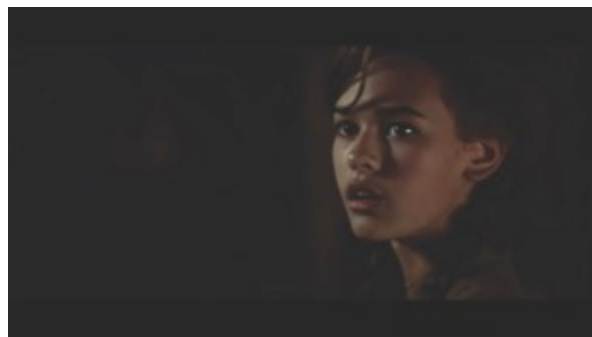


Figura 239 – *Close-up* da filha do homem ao perceber que o anti-herói é um padre.
Fonte: Frame extraído do filme.

A próxima etapa irá tratar do silêncio presente em uma típica cena de Far Oeste: a chegada dos forasteiros.

6.5 A chegada do forasteiro

A chegada do forasteiro na cidade é uma cena típica dos *Westerns* dos diretores na qual o silêncio é quase sempre uma regra. Os olhares curiosos e a ausência de diálogos evidenciam a estranheza e surpresa dos moradores da cidade ao perceberem a chegada do forasteiro. A presença dessa cena mostra duas coisas: a primeira é o não pertencimento do personagem à cidade; e a segunda é o status de cidade pequena, pois apenas em uma cidade com esse *status*, na qual todos se conhecem, a presença de um desconhecido é percebida. Por exemplo, no início de *Por um Punhado de Dólares*, Marisol e o capanga de Ramón Rojo trocam olhares com o anti-herói (da figura 240 até 243) ao perceberem sua presença. O silêncio manifesta-se na imagem através de *close-ups* e planos que evidenciam a vastidão e no som, através de ruídos diegéticos hipersensibilizados.

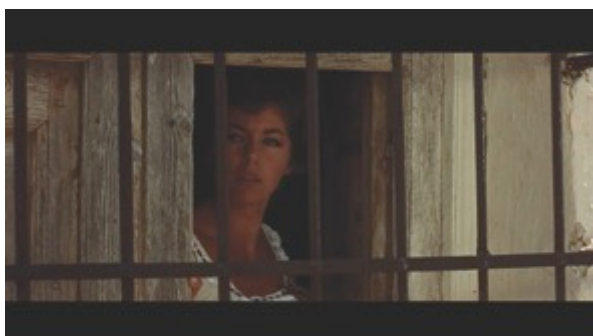


Figura 240 – Marisol observando a presença do forasteiro Joe.

Fonte: Frame extraído do filme.

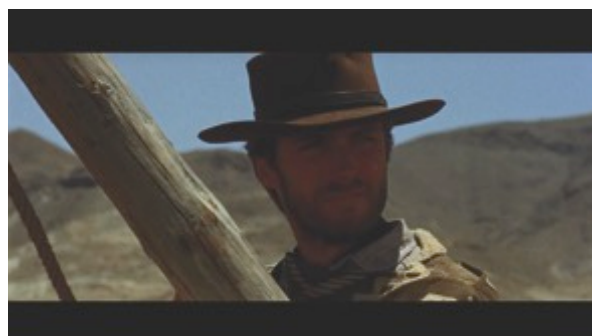


Figura 241 – *Close-up* de Joe trocando olhares com os moradores da cidade.

Fonte: Frame extraído do filme.

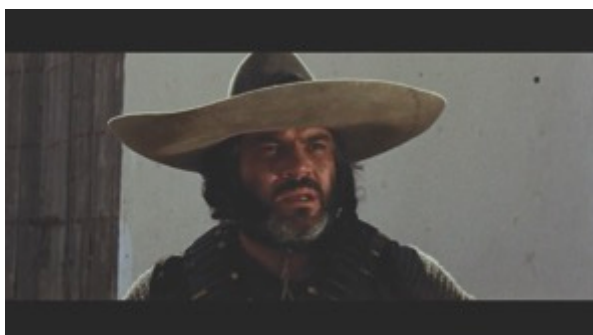


Figura 242 – *Close-up* do capanga de Ramón observando a presença de Joe.

Fonte: Frame extraído do filme.

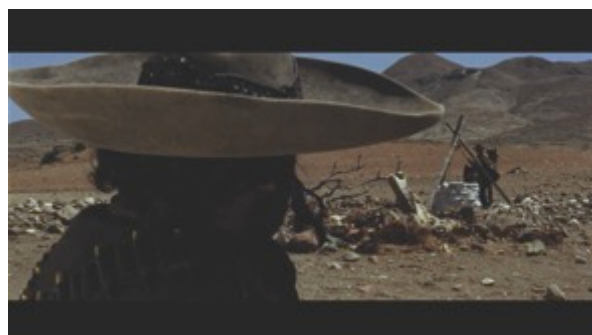


Figura 243 - Capanga de Ramón observando a presença do forasteiro Joe.

Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Por uns Dólares a Mais*, quando percebem sua chegada no bar, todos param para olhar o coronel (figura 244) e há a suspensão abrupta dos ruídos diegéticos e da música diegética do piano. Observa-se então a construção do silêncio sonoro através do contraste entre a presença e a ausência da música diegética e dos ruídos do bar.

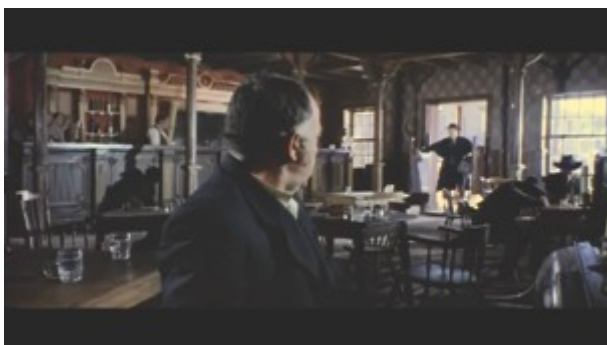
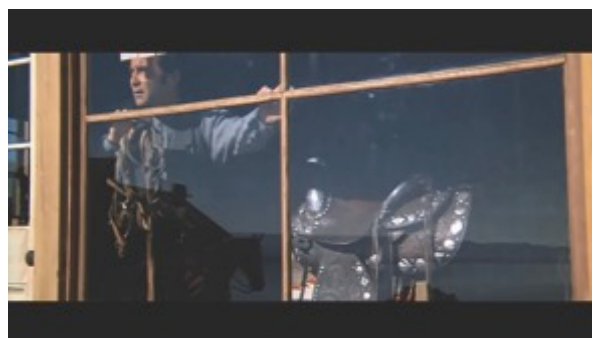
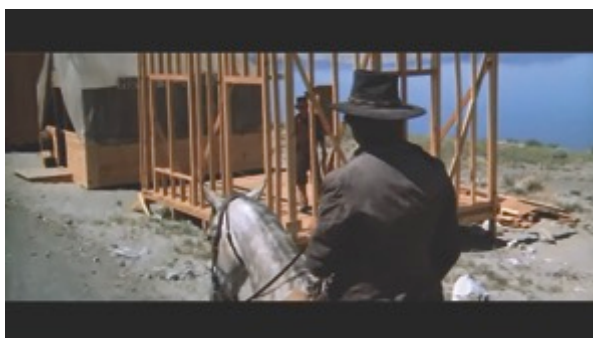
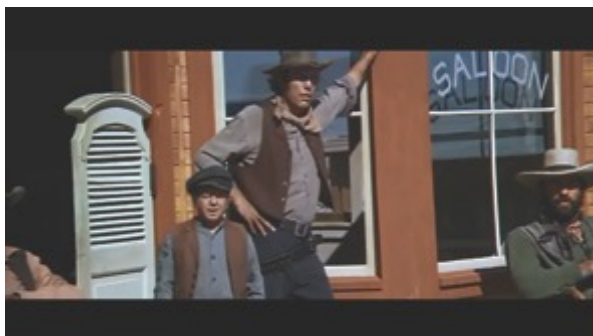


Figura 244 – A surpresa pela chegada do Coronel Motimer no bar.
Fonte: Frame extraído do filme.

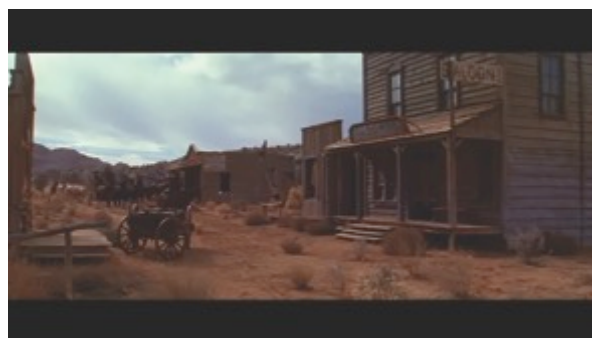
Em seu cinema, o diretor Clint Eastwood também constrói a estranheza da cidade pela chegada do forasteiro e dilata seus tempos em longas sequências. Por exemplo, em *O Estranho sem Nome*, o anti-herói chega à cidade cavalgando e todos param o que estão fazendo e o olham em silêncio. Na banda sonora, há os sons diegéticos do cavalo do anti-herói que constroem o silêncio sonoro e na imagem, há os olhares estáticos dos moradores, porém o diretor não realiza *close-ups* (da figura 245 até 250).

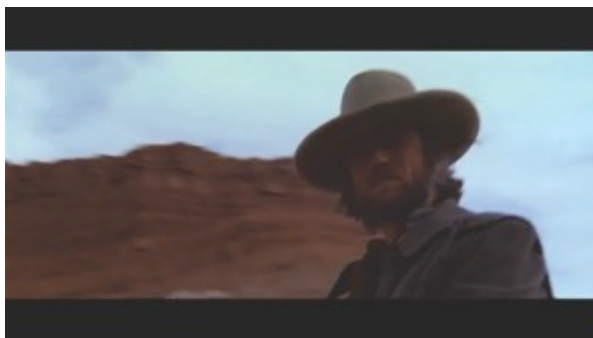




Figuras 245, 246, 247, 248, 249 e 250 - Moradores observando a chegada do anti-herói.
Fonte: Frame extraído do filme.

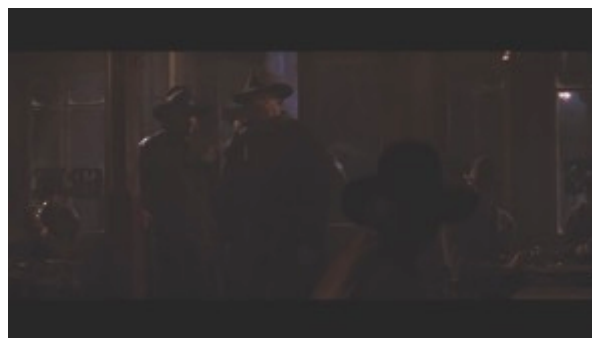
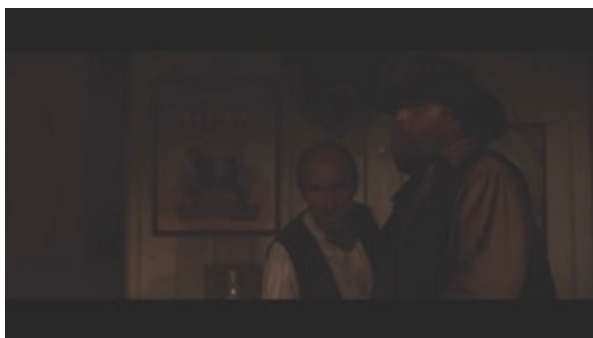
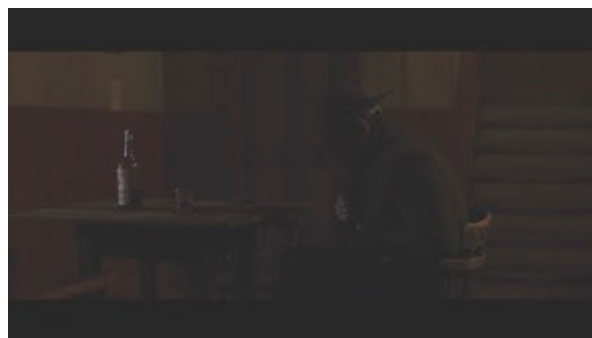
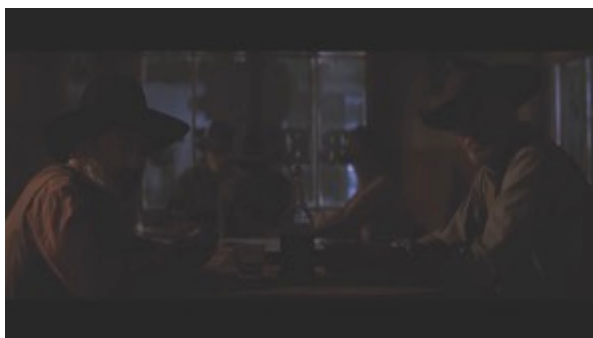
Em *Josey Wales – O Fora da Lei*, o anti-herói mora na vastidão e a cada cidade por onde passa, os olhares estáticos e os silêncios o observam. O silêncio sonoro ocorre através dos ruídos diegéticos e há a constante ausência de diálogos (da figura 251 até 254).





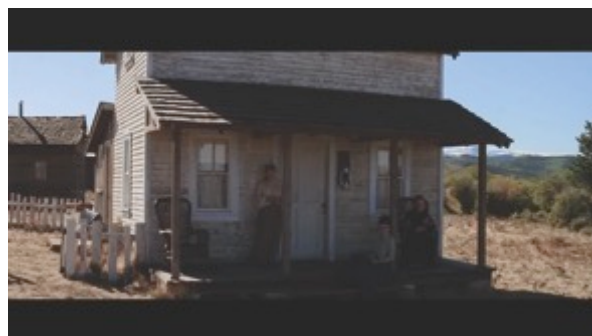
Figuras 251, 252, 253 e 254 – Josey trocando olhares com os moradores.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Os Imperdoáveis*, encontra-se a manifestação do silêncio na iluminação do filme quando o anti-herói doente chega à cidade em uma noite chuvosa. A chuva é um elemento que carrega o poder da natureza sobre do ser humano e o diretor a utiliza para evidenciar a fragilidade do anti-herói que sofre febril. O personagem entra em um bar e é deixado sozinho na mesa por seus amigos. Os homens do bar o olham, o encaram (da figura 255 até 258) e o silêncio permanece até o momento no qual Munny é abordado e espancado pelo xerife da cidade. O silêncio através dos ruídos diegéticos constrói o silêncio sonoro e na imagem, há o silêncio através da iluminação dramática do bar.



Figuras 255, 256, 257 e 258 - Homens observando a presença de Will.
Fonte: Frame extraído do filme.

Essas trocas de olhares desconfiados e estranhamento não ocorrem apenas com os anti-heróis, mas também com outros personagens significativos da história, por exemplo, ainda em *Os Imperdoáveis*, quando o caçador de recompensas Inglês Bob chega à cidade. Na banda sonora, há apenas o silêncio através dos ruídos diegéticos da sua chegada e na imagem, há os olhares estáticos das pessoas e os planos que evidenciam a vastidão (figuras 259 e 260).



Figuras 259 e 260 - Moradores observando a chegada de Inglês Bob.
Fonte: Frame extraído do filme.

Na próxima etapa, será discutida a presença do silêncio nas analepses.

6.6 As analepses

Observa-se em ambos os diretores a recorrência de analepses com silêncios que podem ser construídas com *slow motion*¹⁸ (câmera lenta) e música não-diegética. As analepses trazem lembranças passadas à narrativa para que o público entenda motivações ou algum detalhe importante e, nos diretores, sempre apresentam o silêncio construído como característica. Às vezes, há o assincronismo entre som e imagem o qual também carrega grande carga dramática.

Leone utilizou pela primeira vez a analepse em seu segundo filme *Por uns Dólares a Mais*. Antes da analepse, o Coronel abre seu relógio - elemento que o une ao vilão - e ocorre uma música diegética (figuras 261 e 262). A música invade o plano seguinte do vilão (figuras 263 e 264) como não-diegética e então é distorcida

¹⁸ A imagem torna-se lenta e é sublimada pelo efeito que a confere grande carga dramática e dilata o tempo.

ao entrar na analepse. Na lembrança, o vilão observa de longe um casal que se beija, os rende e mata o homem (figuras 265 e 266). Na banda sonora, o som diegético da cena é suspenso e há apenas os sons dos tiros do vilão no homem e a música não-diegética distorcida que é normalizada ao terminar a analepse. Através dessa montagem, a música une o anti-herói ao vilão e os relaciona com o passado. O silêncio sonoro utilizado é através do som não-diegético dominante que sofre distorção dentro da analepse e na imagem, há a manifestação do silêncio através do plano de detalhe no rosto do herói tanto na transição para a analepse quanto dentro dela.

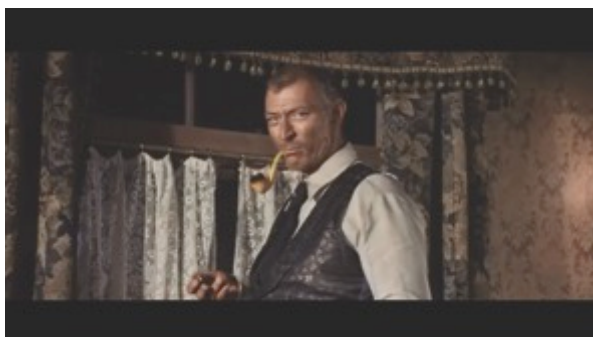


Figura 261 – O Coronel segurando o relógio.
Fonte: Frame extraído do filme.

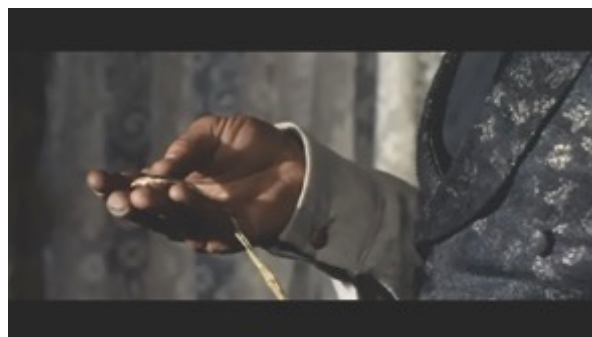


Figura 262 – Plano de detalhe na mão do Coronel ao segurar o relógio.
Fonte: Frame extraído do filme.

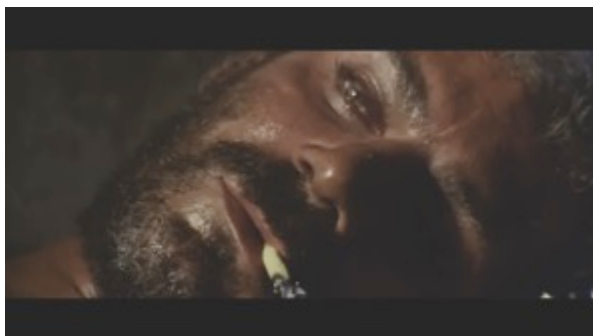


Figura 263 - Momento anterior à primeira analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

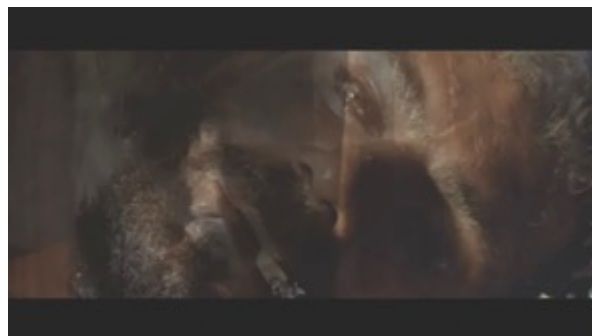


Figura 264 – Transição para a primeira analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

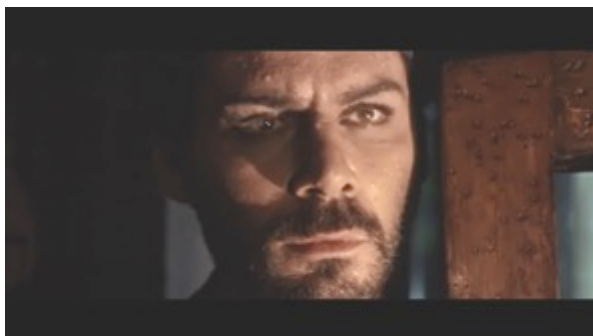


Figura 265 – El Índio observando o casal na primeira analepse.

Fonte: Frame extraído do filme.

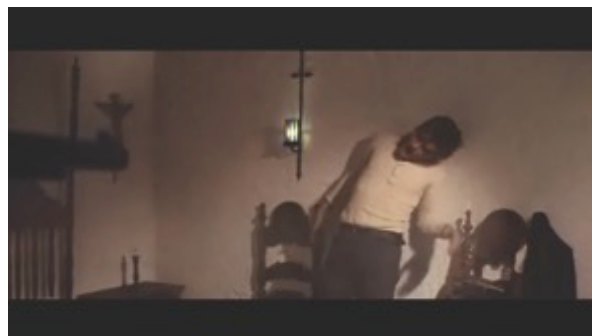


Figura 266 – Assassinato do homem através de El Índio na primeira analepse.

Fonte: Frame extraído do filme.

No fim do filme, enquanto aguarda a chegada de Monco e do Coronel, El Índio abre seu relógio e sua música toca novamente e também é distorcida. A analepse também ocorre novamente, porém evidenciando mais fragmentos do assassinato no qual após a morte do homem, há a tentativa de estupro da moça que acaba cometendo suicídio com a arma do vilão. Na banda sonora há novamente o som não-diegético distorcido da música do relógio, o ruído diegético do tiro e o grito do coronel no presente diegético ao chamar o vilão para o duelo (figuras da sequência: 267 até 272). O silêncio da analepse é construído no som através da música não-diegética dominante e na imagem, através de planos de detalhe no rosto do vilão, no rosto da moça, na marca do tiro na moça e no relógio.

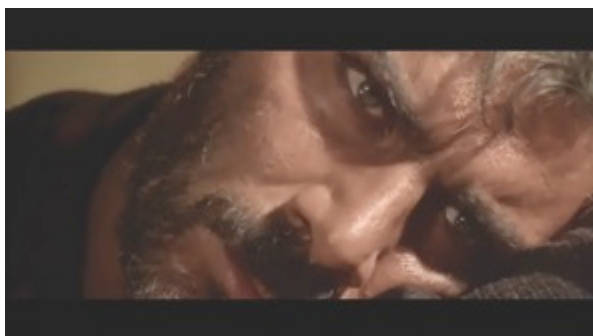


Figura 267 - Momento próximo à segunda analepse.

Fonte: Frame extraído do filme.

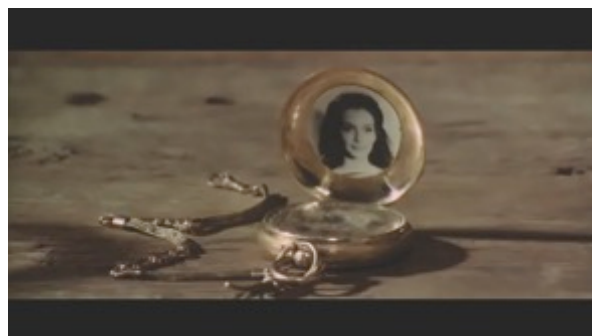


Figura 268 – Plano de detalhe no relógio antes da segunda analepse.

Fonte: Frame extraído do filme.

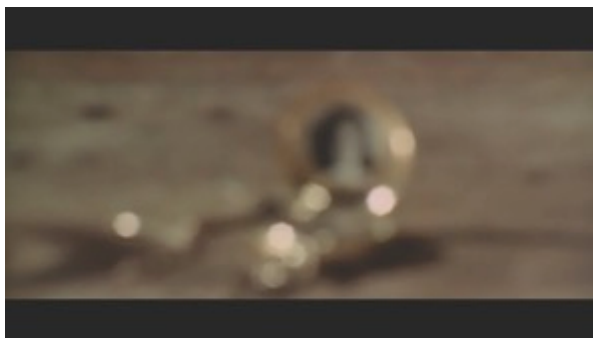


Figura 269 – Transição para a segunda analepse.

Fonte: Frame extraído do filme.

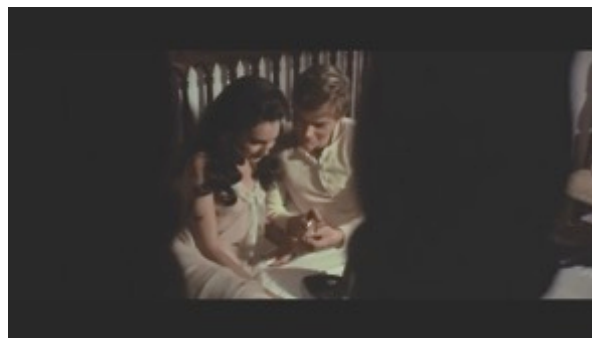


Figura 270 – El Índio observando o casal na segunda analepse.

Fonte: Frame extraído do filme.

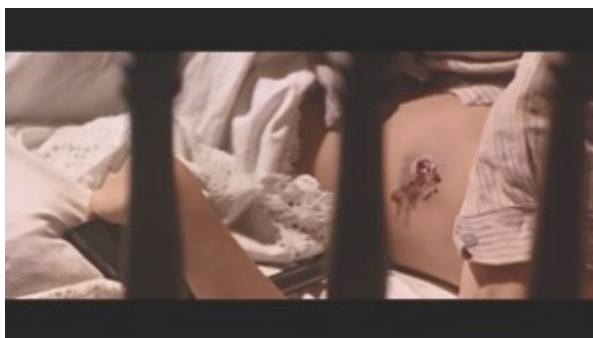


Figura 271 – Morte da irmã do Coronel Mortimer na segunda analepse.

Fonte: Frame extraído do filme.

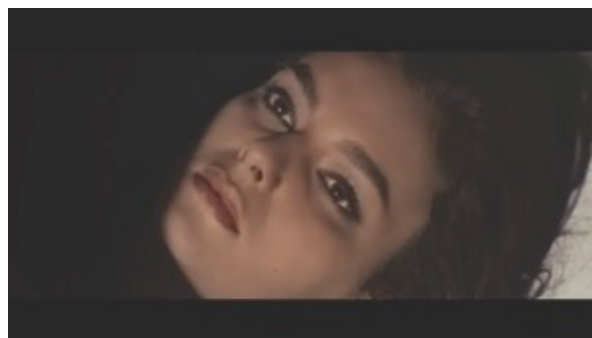


Figura 272 – Plano do rosto da irmã do Coronel morta na segunda analepse .

Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Era uma Vez no Oeste* o diretor faz o uso da analepse da mesma forma que em *Por uns Dólares a Mais* e conta um acontecimento importante para o anti-herói - que é o assassinato de seu irmão pelo vilão Frank - em fragmentos de analepses. Na primeira analepse, Harmônica está frente a frente com Frank e a lembrança do anti-herói traz uma imagem desfocada de um homem caminhando em *slow motion* (figuras 273 e 274) e na banda sonora, há o ruído diegético do vento e uma música não-diegética (*leitmotiv* de Harmônica). A analepse começa a explicar o passado e a ligação entre os personagens e o silêncio sonoro é construído também através do som não-diegético com a presença de ruídos diegéticos.



Figura 273 – Plano próximo à primeira analepse.

Fonte: Frame extraído do filme.

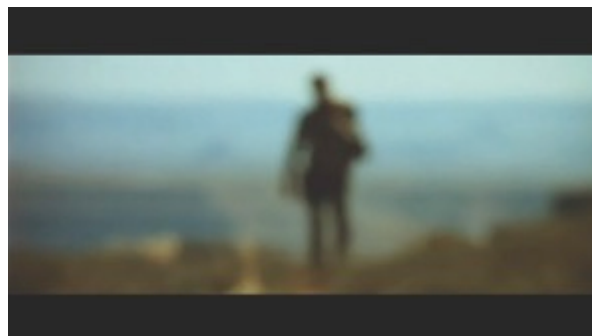


Figura 274 - Primeira analepse.

Fonte: Frame extraído do filme.

A segunda analepse ocorre em outro encontro entre Frank e Harmônica, após o leilão do terreno dos Mac Bain. Nela, o homem que caminhava na analepse anterior ganha foco e é Frank quando jovem. Na banda sonora, o silêncio ocorre novamente através do som não-diegético da gaita de Harmônica com a imagem em *slow motion*.

O diretor também utiliza o recurso de forma discreta com Jill ao lembrar os dizeres de uma placa que viu na maquete de seu falecido esposo (figuras 275 e 276). Na banda sonora, há a suspensão dos sons diegéticos e o silêncio através de uma música não-diegética e na imagem, há o silêncio através do plano de detalhe na placa da maquete.



Figura 275 – Homem segurando a placa da estação antes da analepse.

Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 276 – Analepse de Jill segurando a placa da maquete da estação.

Fonte: Frame extraído do filme.

No duelo final, o diretor mostrará o último fragmento da analepse que explica a relação de Frank e Harmônica, porém essa analepse será analisada no capítulo dos *Duelos Finais de Leone*.

O diretor Clint Eastwood também usa a analepses em seus filmes através do silêncio da mesma forma que Leone. Em seu primeiro filme, o diretor utiliza uma

mesma lembrança, que mostra o assassinato de um xerife, em personagens diferentes. Na primeira analepse, quando o anti-herói deita-se e dorme na cama do hotel no qual está hospedado, uma música não-diegética tenebrosa é inserida na banda sonora e marca a imersão do personagem na lembrança do assassinato que ocorre através de um sonho (figuras da sequência: 277 até 284). Nessa lembrança, três homens chicoteiam o xerife em uma noite até a morte. Na banda sonora, há os ruídos diegéticos da chicotada, respiração e pedidos de ajuda do homem e o silêncio através de música não-diegética dominante que é a ligação entre a lembrança e o presente diegético. Os sons das chicotadas e pedidos de ajuda do xerife quebram constantemente o silêncio. Na imagem, o silêncio manifesta-se através das sombras da noite que colaboram com a predominância do preto e a tranquilidade que a noite evoca.

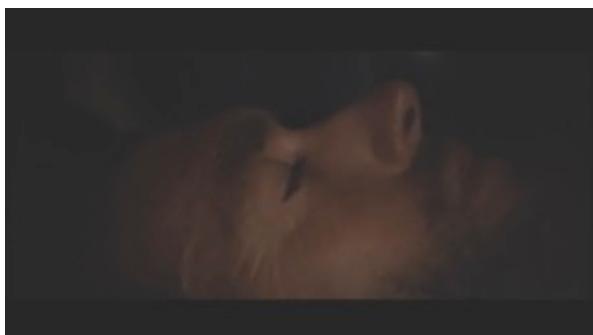


Figura 277 – Momento antes da analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

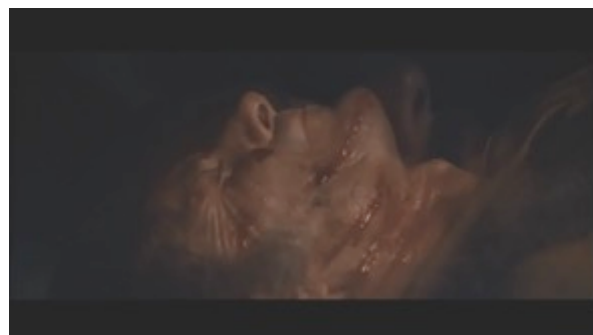


Figura 278 – Transição para a analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

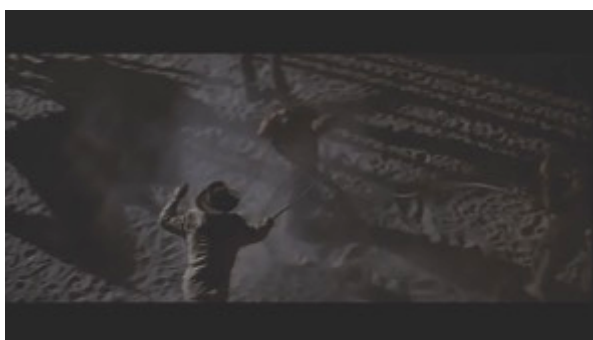


Figura 279 – Assassinos chicoteando o xerife na primeira analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

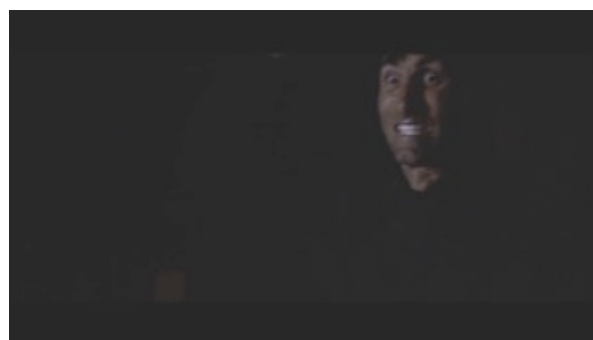


Figura 280 - Assassino chicoteando o xerife na primeira analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

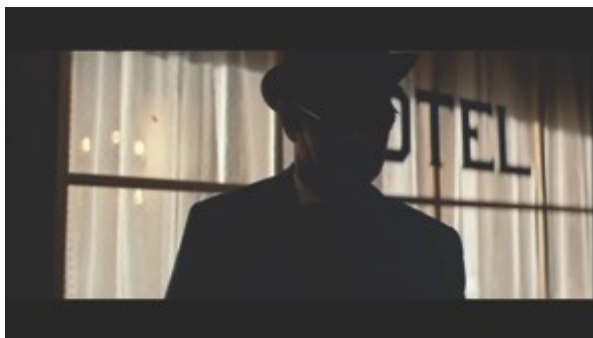


Figura 281 – Morador da cidade observando o assassinato do xerife na primeira analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

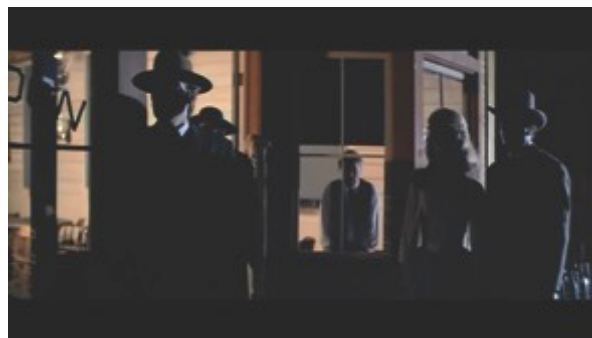


Figura 282 – Moradores observando o assassinato do xerife na primeira analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

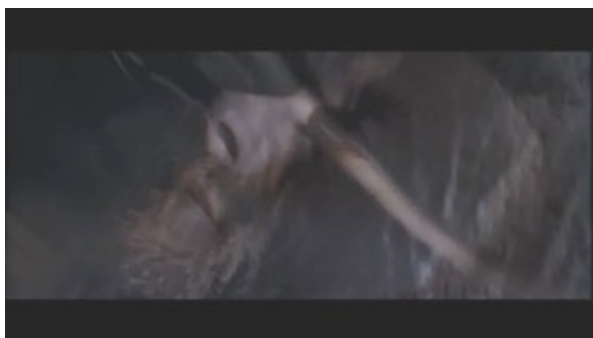


Figura 283 – Transição de retorno da analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 284 – Volta da analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

A mesma lembrança, porém com mais fragmentos de detalhes, acontece quando um homenzinho se esconde em uma estrutura debaixo do hotel (figuras da sequência: 285 até 290). Na banda sonora, há a recorrência da música não-diegética dominante que marca a primeira analepse e os mesmos sons diegéticos. Há ainda o silêncio dos moradores que assistem o assassinato sem interferir nem dizerem uma palavra. Na imagem, o silêncio é construído através de *close-ups* e das sombras da noite que constantemente preenchem a imagem.



Figura 285 – Momento antes da analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

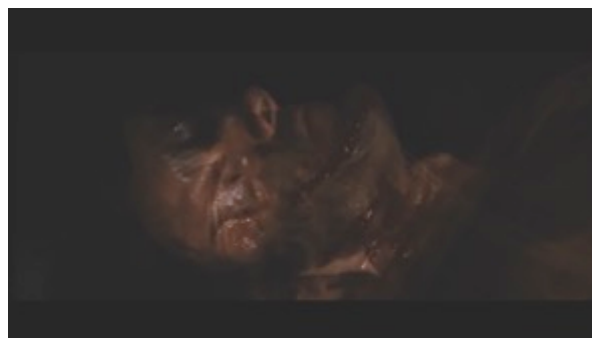


Figura 286 – Transição para a analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 287 - Assassinos chicoteando o xerife na analepse do homenzinho.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 288 - Moradores observando o assassinato do xerife na analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 289 - Morte do xerife na analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

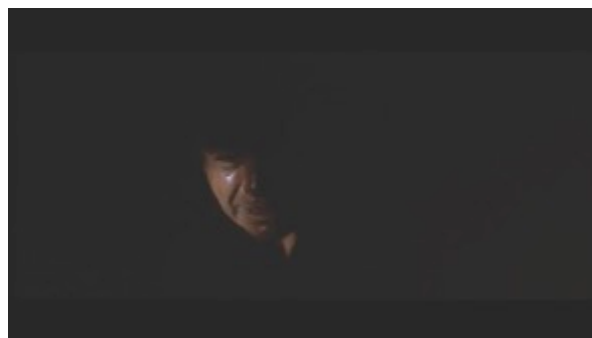


Figura 290 - Homenzinho observando a morte do xerife na sua analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Josey Wales – O Fora da Lei*, o diretor utiliza a analepse para relembrar o assassinato da família do anti-herói que atormenta o personagem. Na cena, Josey observa seus seguidores trabalharem em seu novo refúgio (figura 291) e ao baterem nas estacas e nos tapetes, os sons e imagens das pancadas são intercalados com pequenos fragmentos do assassinato de sua família (figuras da sequência: 292 até 298). Essa analepse não construirá um silêncio significativo, mas será uma utilização diferente do efeito através de fragmentos rápidos. Essa construção também será observada no confronto final do filme quando Josey mata um dos homens que assassinaram sua família.

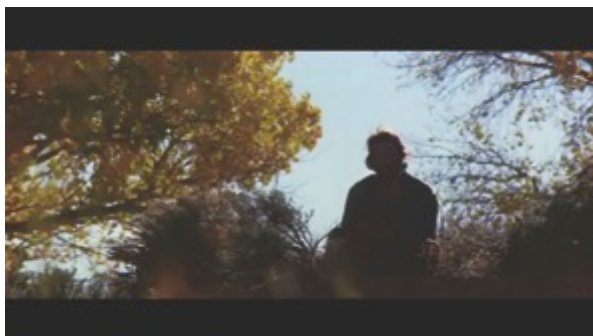


Figura 291 – Momento antes da analepse de Josey Wales.

Fonte: Frame extraído do filme.

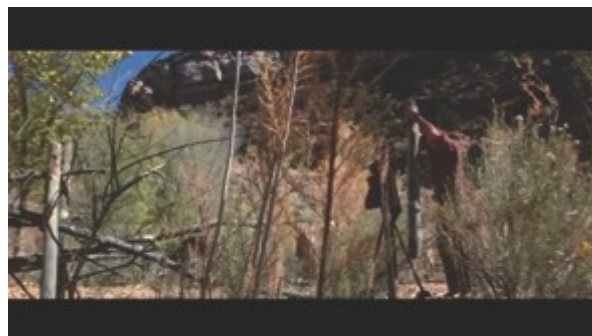


Figura 292- Momento que intercala com um dos fragmentos das analepses.

Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 293 - Momento que intercala com um dos fragmentos das analepses.

Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 294 - Momento que intercala com um dos fragmentos das analepses.

Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 295 - Momento que intercala com um dos fragmentos das analepses.

Fonte: Frame extraído do filme.

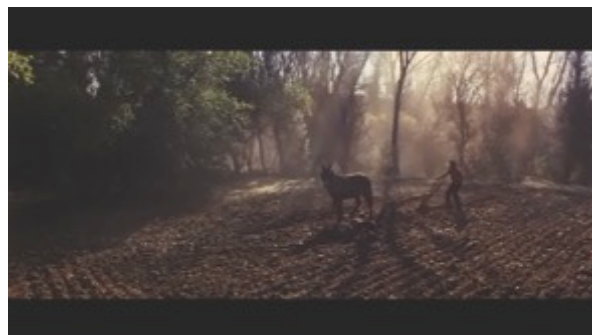


Figura 296 – Fragmento de analepse do dia do assassinato da família de Josey.

Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 297 - Fragmento de analepse do dia do assassinato da família de Josey.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 298 – Fragmento de analepse do dia do assassinato da família de Josey.
Fonte: Frame extraído do filme.

Percebe-se que Leone dramatiza mais suas analepses que são enriquecidas com seus silêncios e *slow motions*. Já Clint apresenta seus silêncios manifestados muito mais através da imagem com suas sombras do que com as grandes dilatações temporais dominadas por música não-diegética, como em Leone.

Na próxima etapa, será discutido o silêncio presente na guerra em *Três homens em Conflito*.

6.7 Um bônus: o silêncio da morte através da guerra em Leone

A morte carrega consigo um silêncio natural através da suspensão da vida dos personagens e pode ser construída com grande carga dramática em contextos e motivações diferentes. A morte no *Western* de Leone está presente não apenas nos duelos e confrontos, mas também na histórica Guerra Civil Americana em *Três Homens em Conflito*. Seus silêncios construídos mostraram-se interessantes para serem citados neste trabalho e a intenção deste subcapítulo não é comparar os diretores, mas apenas enriquecer as análises das construções dos silêncios.

No filme, Tuco chega a um mosteiro no qual há feridos de guerra e ao deparar-se com os homens, encontra o silêncio da guerra e da morte que inserem Tuco em uma breve reflexão sobre o sofrimento ocasionado (figuras 299 e 300). Para construir essa reflexão, o diretor utiliza o silêncio através da música dominante não-diegética emocionante com ruídos diegéticos tênues e mostra na imagem os feridos e expressão triste de Tuco. As imagens de feridos de guerra trazem grande

carga dramática e o diretor as utiliza para conferir certa consciência aos golpistas anti-heróis.



Figura 299 e 300 – Feridos de Guerra.
Fonte: Frame extraído do filme.

Ainda em *Três Homens em Conflito*, Tuco foge de Olhos de Anjo e chega a uma cidade destruída pela guerra. Na banda sonora, os sons diegéticos de canhões distantes constroem o silêncio através dos ruídos atenuados que mostram que o perigo já passou. O silêncio na imagem traz a morte, o abandono da cidade em meio á vastidão e a ausência de pessoas (figuras 301 e 302). A guerra cria um cenário silencioso, sem vida, sem os diálogos de uma vida cotidiana, ou seja, um cenário vazio, destruído e abandonado.

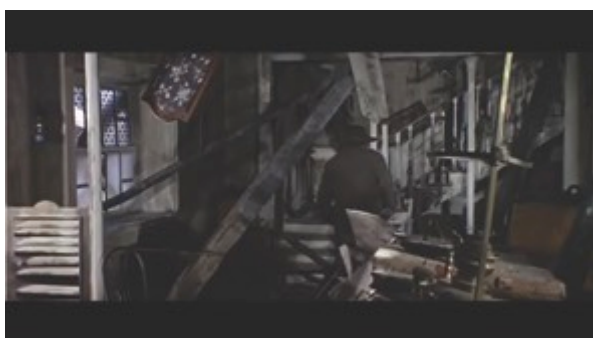


Figura 301 e 302 – A cidade destruída pela guerra.
Fonte: Frame extraído do filme.

Após Tuco e Blondie alistarem-se no exército e acompanharem um confronto de guerra, o cenário é de corpos pelo chão e morte, mas há ainda sons de tiros e explosões na banda sonora. Então, os anti-heróis resolvem explodir a ponte, que é uma vontade evidenciada pelo comandante da tropa, e após a explosão, a banda sonora é preenchida por sons de pássaros. O silêncio construído é através do contraste entre presença e ausência dos sons dos tiros, explosões da guerra e da

explosão da ponte que dão lugar aos sons diegéticos da natureza através de pássaros. O significado dos pássaros hipersensibilizados na banda sonora trazem a calma, o silêncio e a renovação e não apenas a sensação auditiva do silêncio. Há na cena, planos que evidenciam a vastidão e o *close-up* do comandante da tropa que morre em paz ao ver seu desejo, de ver a ponte destruída, realizado, ou seja, há o silêncio através da interpretação do ator e dos planos (figuras da sequência: 303, 304 e 305).



Figura 303 – Tuco e Blondie explodindo a ponte.

Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 304 – Morte do comandante das tropas após presenciar a explosão da ponte.

Fonte: Frame extraído do filme.

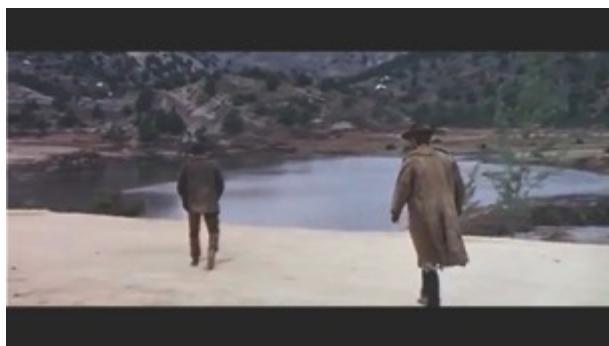


Figura 305 - Tuco e Blondie após explodirem a ponte.

Fonte: Frame extraído do filme.

Sergio Leone ainda referencia os personagens que Clint Eastwood havia interpretado nos dois primeiros filmes ao realizar a interação do anti-herói com seu poncho. Após explodir a ponte, Blondie se aproxima de uma casa destruída e ao ver um soldado gravemente ferido, cobre-o com seu casaco, lhe dá sua cigarrilha (pausa para o cigarro) e aguarda sua morte inevitável (figura 306). Na banda sonora, não há diálogos e apenas uma música não-diegética emocionante com ruídos diegéticos do jovem soldado agonizando, ou seja, ocorre o silêncio através da música não-diegética. Ao perceber a morte do homem, Blondie encontra um poncho

que estava ao lado do soldado (figura 307) e esse poncho é o mesmo que o anti-herói usou nos dois primeiros *Westerns* de Leone. Na imagem, há o silêncio através de planos que trazem a vastidão e *close-ups*.



Figura 306 – Blondie dando seu cigarro para um soldado.

Fonte: Frame extraído do filme.

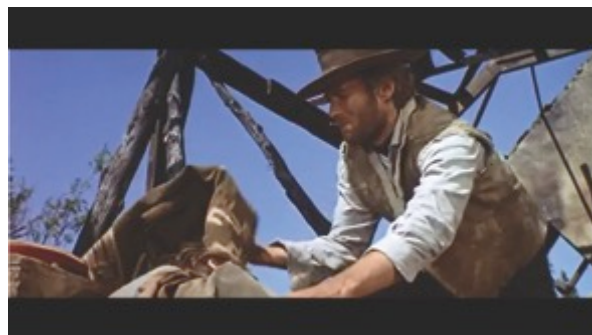


Figura 307 - Blondie ao encontrar o poncho ao lado do soldado morto.

Fonte: Frame extraído do filme.

O diretor também constrói a chegada de Tuco ao cemitério como um acontecimento épico e insere uma música não-diegética dominante na banda sonora e na imagem, há a vastidão do oeste preenchida por túmulos e mortes da guerra (figura 308). Na sequência, Tuco corre por todo cemitério à procura do túmulo no qual está o ouro e são observados planos com movimentação de câmera intensa que recolhem o tempo real em uma corrida dramatizada (figura 309).



Figura 308 – Chegada de Tuco ao cemitério.

Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 309 – Busca de Tuco pelo túmulo.

Fonte: Frame extraído do filme.

Com a movimentação rápida da câmera, às vezes fica difícil identificar a presença e Tuco na imagem, porém quando o anti-herói encontra o túmulo, a música não-diegética é suspensa e a câmera cessa a movimentação. Ao suspender a música, há os sons diegéticos da movimentação de Tuco e de corvos na banda sonora. Ocorre o silêncio através da música não-diegética durante a corrida e o silêncio através do contraste entre a presença e ausência da mesma música após a

corrida. Na imagem, há o silêncio através dos planos de vastidão com os túmulos que amplificam a dramaticidade da própria guerra.

Nos próximos capítulos, o silêncio será discutido em dois momentos que também possuem ligação com a morte: os duelos finais e os confrontos.

CAPÍTULO 7 OS DUELOS FINAIS

7.1 Os duelos: entre os heróis e o silêncio

Entre os elementos da narrativa do *Western* no cinema, há o duelo final o qual é o triunfo do anti-herói sobre as forças contrárias através de suas *colts* e *winchesters*. Segundo Ferreira (2004), duelo, do latim *duellum*, é o combate entre duas pessoas, ou ainda, é uma luta com armas iguais. Quando inserido no cinema de Sergio Leone, o duelo final possui características marcantes do estilo do diretor que constroem o silêncio na imagem, no som e na montagem. Na imagem, ocorrem *close-ups*, plano de detalhe nos olhos e armas e planos que evidenciam a vastidão; no som, ocorrem músicas não-diegéticas dominantes, ruídos diegéticos hipersensibilizados e escassez de diálogos; e na montagem, ocorrem tempos dilatados que aumentam gradativamente no decorrer de suas produções.

Há ainda algumas características a serem observadas nesta análise que influenciam as construções dos duelos: a motivação; número de anti-heróis; como os anti-heróis participam do duelo e a presença de analepse.

Conforme já discutido em capítulo anterior, duas motivações são observadas para os duelos nos filmes dos diretores: Em *Três Homens em Conflito*, a motivação é o dinheiro e em *Por um Punhado de Dólares*, *Por uns Dólares a Mais* e *Era uma Vez no Oeste*, é a vingança.

O diretor tornava seus duelos mais ousados e dilatava cada vez mais seus tempos, conforme seus *Westerns* eram produzidos e isso dependeu de três fatores já citados acima: número de anti-heróis; como os anti-heróis participam do duelo e a presença de analepse. Em *Por um Punhado de Dólares*, existe um anti-herói que duela com o vilão; em *Por uns Dólares a Mais*, existem 2 anti-heróis e apenas um deles duela com o vilão, porém o outro observa e interfere no tempo da ação; em *Três Homens em Conflito*, há dois anti-heróis e ambos e o vilão duelam entre si em um *triello*; e em *Era uma Vez no Oeste*, há apenas um anti-herói que duela com o vilão, porém há a presença de analepse que inclui outros personagens e dilata mais ainda o tempo do duelo.

Em seu cinema, Clint Eastwood não construiu duelos finais como Leone, mas sim outro formato de confronto o qual será chamado de confronto final e será tratado no capítulo seguinte.

A análise dos duelos finais de Leone tem grande importância, pois apresenta grande riqueza em suas construções e nas construções de seus anti-heróis, como já discutido. Serão analisados os duelos finais dos quatro filmes do diretor: *Por um Punhado de Dólares* (1964), *Por uns Dólares a Mais* (1965), *Três Homens em Conflito* (1966) e *Era uma Vez no Oeste* (1968).

7.2 O silêncio da Trilogia

A construção dos duelos de Leone através do silêncio não possui apenas um único silêncio, mas diferentes silêncios com função dramática. Há basicamente dois sentimentos (ou atmosferas) que são produzidos através do silêncio nos duelos da trilogia: a tensão e a expectativa.

Em *Por um Punhado de Dólares*, Joe é torturado e quase morto por Ramón Rojo, porém consegue escapar. O anti-herói, muito debilitado fisicamente, se esconde e se recupera com a ajuda de dois amigos que conheceu na cidade: Silvanito, dono de um bar e Piripero o qual constrói caixões. Durante sua recuperação, o anti-herói recebe a notícia que Silvanito está sendo torturado em praça pública por Ramón e parte para salvar seu amigo e vingar-se tanto por sua tortura quanto pela de seu amigo.

Na cena do duelo final, após matar os capangas de Ramón, Joe está frente a frente com o vilão Ramón que está com sua arma *winchester* descarregada no chão e com apenas uma bala na mão. Joe ainda tem uma bala em sua arma, mas a descarrega, segura sua bala e também joga seu revólver 45 no chão para igualar as condições do combate. O desafio do duelo é pegar a arma no chão, recarrega-la e matar o oponente e o simples movimento brusco de um dos lados inicia a ação.

Durante todo o duelo final não há diálogos e a dinâmica sonora da cena constrói os diferentes silêncios sonoros. Para a identificação dessa dinâmica e dos diferentes silêncios, a cena será separada em três etapas: na primeira, ambos

pegam as armas, as recarregam e Joe engatilha sua *Colt*; na segunda, Joe está com sua arma apontada para Ramón e o acerta; e na terceira, Ramón agoniza e morre.

Na imagem, o cenário é uma cidade quase vazia, silenciosa e com mortos espalhados pelo chão (figura 310). Embora haja espectadores na *diegése* do duelo, o diretor não os evidencia nos planos da cena. Na imagem, portanto, os vazios da vastidão e da morte na cidade preenchem os planos mais abertos.

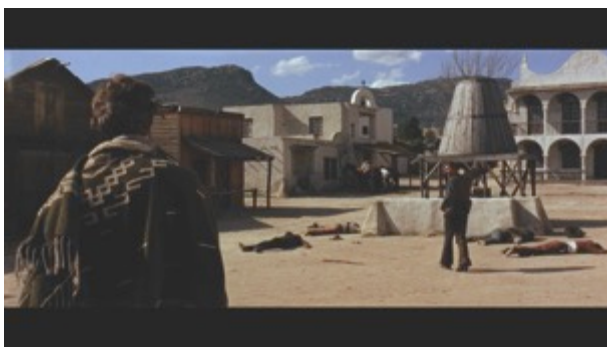


Figura 310 – Cenário do duelo.
Fonte: Frame extraído do filme.

No primeiro momento, Leone utiliza contraplanos e mostra as aproximações dos personagens em relação às suas armas que estão no chão e quando os personagens as pegam, há planos de detalhe nas armas sendo carregadas (figuras 311 e 312).

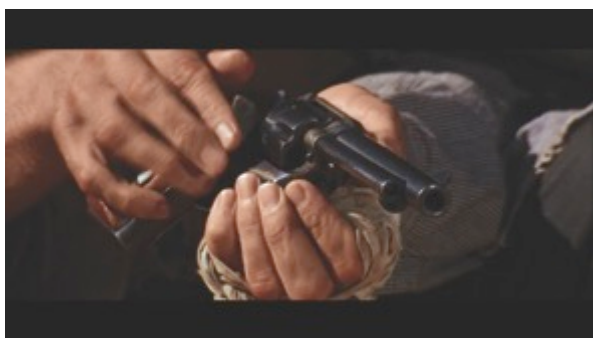


Figura 311 – Plano de detalhe nas mãos de Joe.
Fonte: Frame extraído do filme.

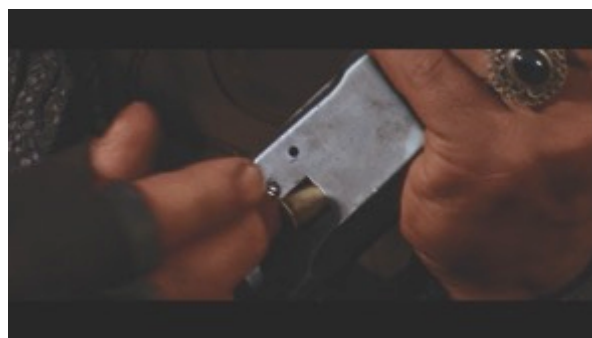


Figura 312 – Plano de detalhe nas mãos de Ramón.
Fonte: Frame extraído do filme.

Quando Joe carrega a sua arma, a câmera realiza *zoom out* rápido do plano de detalhe de sua arma para seu primeiro plano¹⁹ e há o primeiro plano rápido de

¹⁹ Enquadramento da altura das axilas da personagem para cima.

Ramón hesitando ao não conseguir posicionar sua arma apontada para Joe. Em seguida, o diretor realiza o primeiro plano de Joe apontando a arma para Ramón com o olhar fixo e calmo. Durante essa primeira parte, o silêncio construído é através os ruídos diegéticos no qual há o som diegético hipersensibilizado do vento e da movimentação de ambos (passos na areia, pegar da arma e engatilhar) e a ausência constante de diálogos.

No segundo momento, Leone cria a atenção para seus olhares ao utilizar alternadamente o plano de detalhe nos olhos de ambos, ou seja, ele prioriza suas expressões faciais e retira o foco dos outros elementos do cenário (figuras 313 e 314).

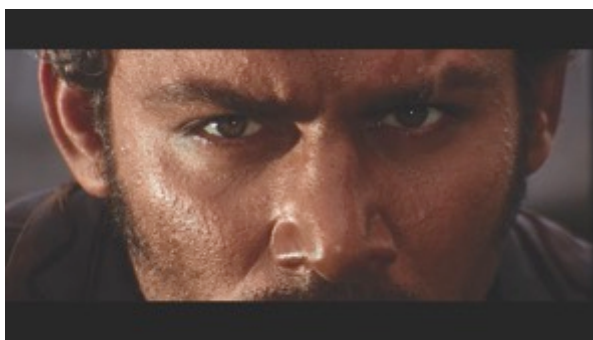


Figura 313 – Plano de detalhe nos olhos de Ramón.

Fonte: Frame extraído do filme.

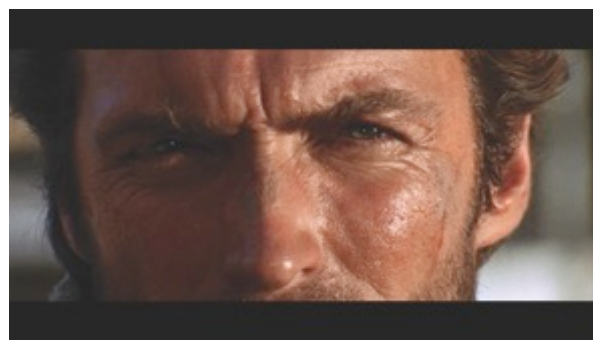


Figura 314 – Plano de detalhe nos olhos de Joe.

Fonte: Frame extraído do filme.

Na banda sonora, há uma música não-diegética com tambores, que toca até o momento do tiro, e o som diegético do vento os quais acentuam a tensão e o vazio. Quando Ramón demonstra o mínimo movimento para atirar Joe, ocorre novamente o contraplano de Joe que acerta Ramón com seu tiro. O silêncio sonoro dessa etapa é através da música não-diegética com os ruídos da diegese do tiro e da morte de Ramón.

No terceiro momento, Leone utiliza uma câmera subjetiva da visão de Ramón e primeiro planos para mostrar o personagem agonizando em sua morte. A câmera subjetiva coloca o espectador no ponto de vista do personagem e o faz ocupar seu lugar em aspectos afetivos e perceptivos. O silêncio construído após o tiro é também através da música não-diegética, que dura até sua morte com os ruídos diegéticos de sua respiração ofegante, do vento e dos seus movimentos.

O filme possui aproximadamente uma hora e trinta e nove minutos de duração, um minuto e meio de duelo final o qual inicia nos cinco minutos finais do

filme e 19 planos. Na imagem, o silêncio ocorre através de planos de detalhe nas mãos e nos olhos, *close-ups* e planos que evidenciam a vastidão e no som, os silêncios que ocorrem são através de ruídos diegéticos e através de música não-diegética com ruídos diegéticos.

Em *Por uns Dólares a Mais*, Leone utiliza dois anti-heróis: Monco (Clint Eastwood) e o Coronel Douglas Mortimer (Lee Van Cleef). Ambos são caçadores de recompensas e procuram por El Índio (Gian Maria Volonté) e seu bando, porém o Coronel possui um motivo maior para caçar El Índio: a vingança. Como já comentado, no passado, El Índio havia matado seu cunhado e estuproado sua irmã a qual se suicida durante o estupro. El Índio carrega um relógio de bolso que roubou do jovem casal morto e quando aberto, esse relógio toca uma música que tem ligação afetiva tanto com ele quanto com o Coronel.

O duelo ocorre na entre o Coronel e El Índio o qual utiliza o fim da música diegética de seu relógio para marcar a permissão para sacarem suas pistolas, porém o Coronel está em desvantagem, pois sua arma está no chão e El Índio está armado com seu revólver em sua cintura. Quando a música do relógio está próxima do fim e El Índio prepara-se para sacar sua seu revólver, Monco surge e rende El Índio e com um relógio igual ao do vilão, recomeça a música diegética. Monco entrega sua arma para o Coronel, iguala as forças e apenas assiste o combate, ou seja, o duelo ganha um espectador que influencia diretamente a ação.

O cenário apresenta a vastidão através de planos abertos (figura 315) que ambientalizam e dramatizam a cena e o vazio do velho oeste.

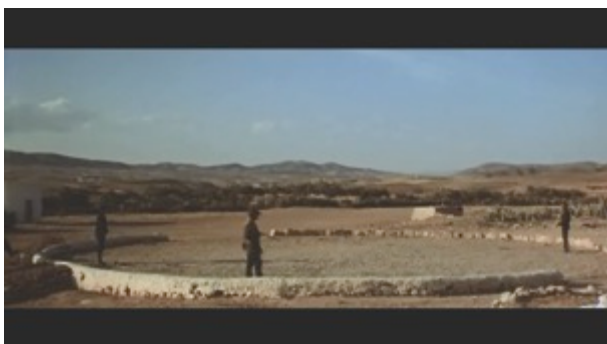


Figura 315 – Cenário do duelo final.
Fonte: Frame extraído do filme.

Para analisar sua construção, esse duelo foi separado em 4 momentos: o primeiro momento é a construção do início do duelo no qual as condições estão

desiguais; o segundo momento é quando há a intervenção de Monco para igualar as forças; o terceiro é o momento no qual ocorre o reinício do duelo até que haja o tiro do Coronel; e o quarto momento é a morte de El Índio.

No primeiro momento, El Índio e o Coronel estão frente a frente, o vilão tem em uma das mãos o relógio que toca a música diegética e o anti-herói está desarmado. Na imagem, há a recorrência de primeiro planos, contra planos, *close-ups* e plano e detalhe na mão de El Índio. Quando a música está chegando ao fim, ocorre um plano conjunto em ambos e as mãos de Monco entram em primeiro plano com o relógio igual ao de El Índio - o qual recomeça a música diegética (figura 316). Também há a presença de sons não-diegéticos de violinos ao mesmo tempo em que ocorre a música diegética do relógio. Isso acontece, pois Ennio Morricone gravava as músicas não-diegéticas com sons da diegese e nesse caso, o som diegético é a música do relógio. Há ainda o som diegético do vento e dos passos realizados por Monco e a ausência de diálogos.

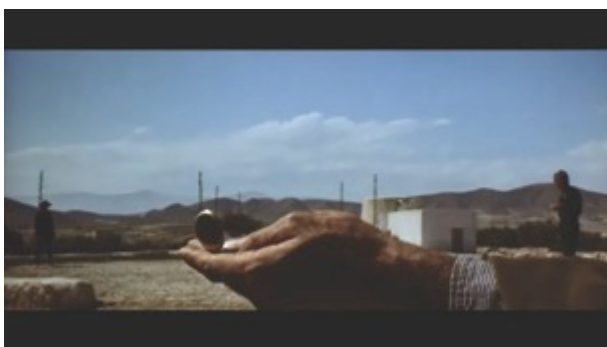


Figura 316 – Intervenção de Monco no duelo final.
Fonte: Frame extraído do filme.

No segundo momento, Monco está com uma espingarda apontada para El Índio e o Coronel percebe que o seu relógio está com Monco que seduz sua arma ao outro anti-herói. Na banda sonora, Monco realiza um pequeno diálogo no qual instrui seu amigo a pegar sua arma, a música não-diegética (e diegética) ganha intensidade através de outros instrumentos - como violões e sopros - e ainda pode-se observar os ruídos diegéticos do ambiente. Há a recorrência de *close-ups* e primeiro planos nos três personagens e mesmo presente no duelo apenas para igualar as forças, os planos em Monco o colocam quase como um participante do duelo. Agora, a permissão para o primeiro tiro está nas mãos de Monco através da música de seu relógio.

No terceiro momento, quando as forças estão igualadas para o duelo, Leone ainda utiliza *close-ups*, porém não apenas nos duelistas, mas também em Monco. Na banda sonora, a ausência de diálogo volta a ocorrer e aos poucos a música não-diegética vai dando lugar à canção do relógio e aos sons diegéticos do vento e dos movimentos dos personagens. Na imagem, o silêncio ocorre através da recorrência de *close-ups* nos três personagens (figuras 317, 318 e 319) e o silêncio sonoro construído é quebrado pelo som do tiro do coronel que suspende a música diegética (e não diegética).

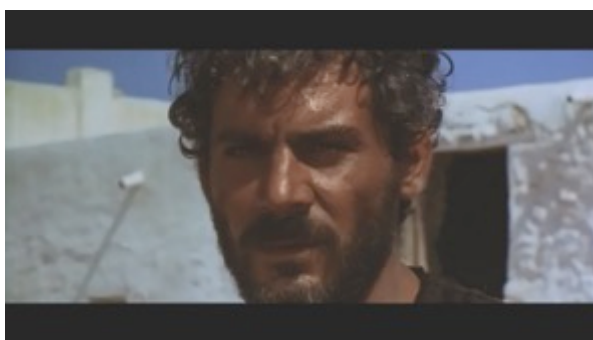


Figura 317 – *Close-up* de El Índio.
Fonte: Frame extraído do filme.

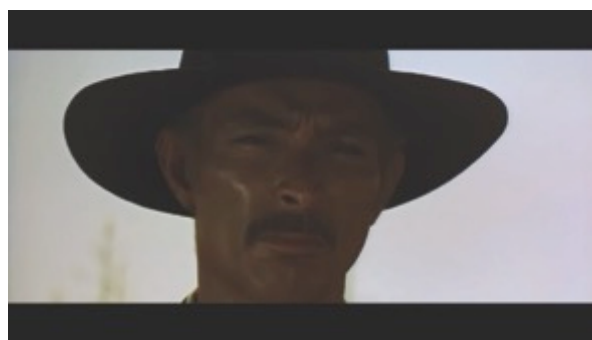


Figura 318 - *Close-up* do Coronel Mortimer.
Fonte: Frame extraído do filme.

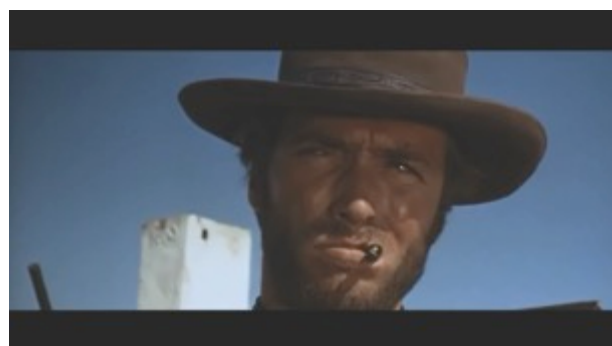


Figura 319 - *Close-up* de Monco.
Fonte: Frame extraído do filme.

No quarto momento, El Índio cai no chão em seus últimos suspiros de vida e os sons diegéticos do vento e dos movimentos dos personagens preenchem a banda sonora com a ausência de diálogos que permanece. A morte do antagonista não é estendida e não há a câmera subjetiva como em *Por um Punhado de Dólares*.

Pode-se perceber que os silêncios sonoros que ocorrem no duelo final são através de música diegética e não-diegética com a presença de ruídos e através de ruídos diegéticos após os contrastes entre a presença e ausência da música

diegética do relógio e do tiro. Na imagem, o silêncio ocorre através de *close-ups*, planos de detalhe e planos que evidenciam a vastidão.

O filme possui aproximadamente duas horas e onze minutos e o duelo ocorre nos dez minutos finais. O tempo de duelo foi de aproximadamente quatro minutos e dezoito segundos com 68 planos.

Em *Três Homens em Conflito*, o último filme da *Trilogia dos Dólares*, há novamente dois anti-heróis, Blondie e Tuco, porém dessa vez, ambos participam do duelo - que na verdade é um *trielo* - com o vilão em uma arena circular dentro de um cemitério para decidirem com quem ficará o dinheiro escondido. Esse *trielo* é separado em dois momentos: o primeiro momento, os três personagens se posicionam e ocorre o tiro de Blondie; e no segundo momento é após Blondie matar Olhos de Anjo e evidenciar que não matará Tuco.

No primeiro momento, Blondie deixa no chão uma pedra na qual está escrito o nome da cova onde estão escondidos os 200 mil dólares em ouro. O silêncio e a tensão iniciam através da música não-diegética e os três trocam olhares atentos aos mínimos movimentos. No início do duelo, o diretor opta por planos mais abertos por dois motivos: primeiro, pois quer evidenciar a posição que cada um está assumindo no trielo; e segundo, pois quer mostrar o cenário: uma arena circular na vastidão com túmulos ao redor (figura 320).



Figura 320 – Cenário do duelo final.
Fonte: Frame extraído do filme.

No decorrer da cena, Leone utiliza planos cada vez mais aproximados (*close-ups* e planos de detalhe) e de menor duração até ocorrer o primeiro tiro. O diretor inicia com contraplanos e primeiro planos, depois *close-ups* e por fim, planos de detalhe nos olhos dos personagens.

Na banda sonora, há novamente os sons diegéticos do vento e da movimentação escassa dos personagens, a ausência constante de diálogos e uma música não-diegética que acompanha a cena enquanto os personagens tomam suas posições. Até então, é construído o silêncio através da música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos.

Ao tomarem suas posições, a música não-diegética cessa e os sons do vento e dos corvos hipersensibilizados apresentam-se dominantes na banda sonora até que a música não-diegética recomeça e ganha cada vez mais intensidade conforme há a aproximação do momento do tiro. Há então, o silêncio através do contraste entre a presença e ausência da música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos e novamente o silêncio através da música não-diegética.

Então, Blondie acerta Olhos de Anjo, que não morre no primeiro tiro, e Tuco tenta atirar, porém Blondie havia descarregado sua arma. Olhos de Anjo também tenta atirar em Blondie após ser atingido e o anti-herói dispara o segundo tiro no vilão e o mata. Nesse momento, na banda sonora, há o silêncio através dos contrastes entre a presença e ausência da música não-diegética e do som do tiro com a presença de ruídos diegético.

No segundo momento, Blondie caminha até o centro da arena e há ainda a dúvida se o anti-herói matará Tuco, porém após Blondie abaixar-se para pegar a pedra e evidenciar sua despreocupação com o personagem, essa dúvida é sanada. Tuco então entende que Blondie havia o sabotado e realiza o primeiro diálogo do duelo. O caminhar de Blondie até pegar a pedra constrói um pequeno período de silêncio através dos ruídos diegéticos que constroem a dúvida em relação ao futuro de Tuco.

O filme possui duas horas e quarenta e um minutos aproximadamente e o *trielo* possui aproximadamente cinco minutos e trinta segundos com noventa e seis planos. O silêncio na imagem ocorre através da utilização de 21 *close-ups* (da figura 321 até 325), 12 planos de detalhe nos olhos (figuras 326, 327 e 328) e planos que evidenciam a vastidão. Os planos mais aproximados evidenciam as faces e expressões faciais estáticas que também carregam o silêncio através da interpretação dos atores.

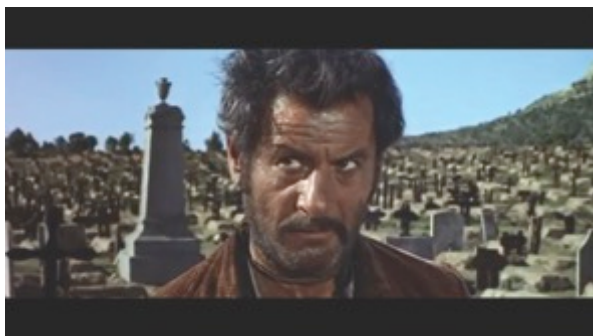


Figura 321 - *Close-up* de Tuco.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 322 - *Close-up* de Olhos de Anjo.
Fonte: Frame extraído do filme.

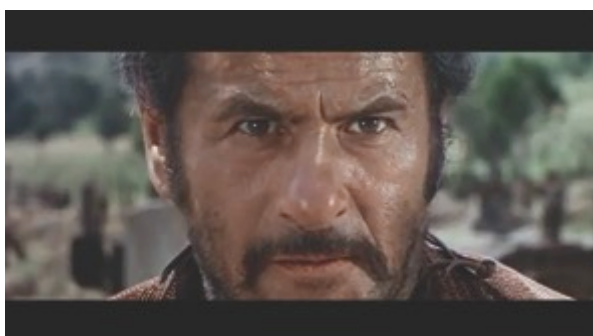


Figura 323 - *Close-up* mais aproximado de Tuco.
Fonte: Frame extraído do filme.

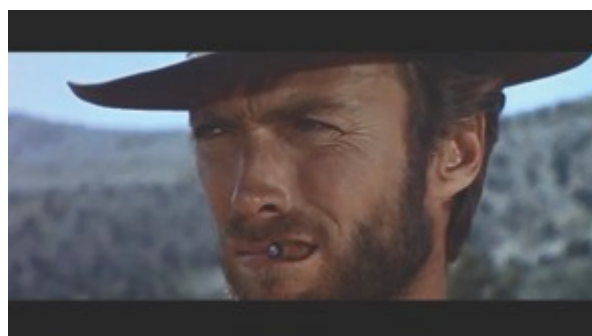


Figura 324 - *Close-up* mais aproximado de Blondie.
Fonte: Frame extraído do filme.

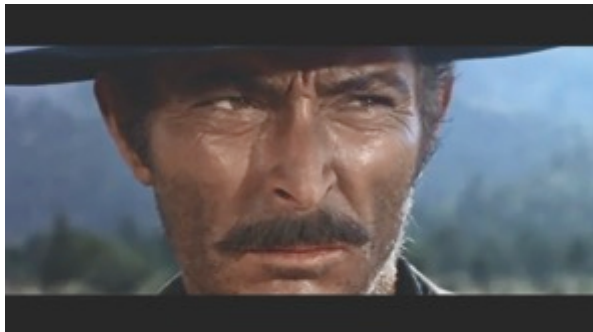


Figura 325 - *Close-up* mais aproximado de Olhos de Anjo.
Fonte: Frame extraído do filme.

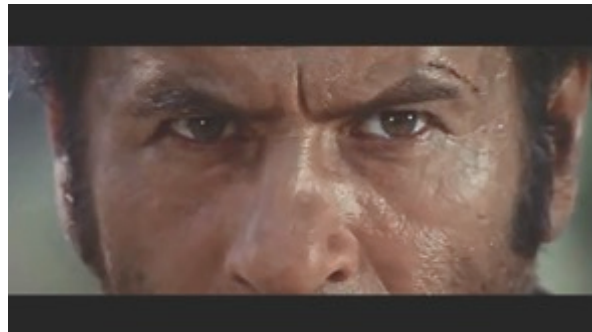


Figura 326 - Plano de detalhe nos olhos de Tuco.
Fonte: Frame extraído do filme.

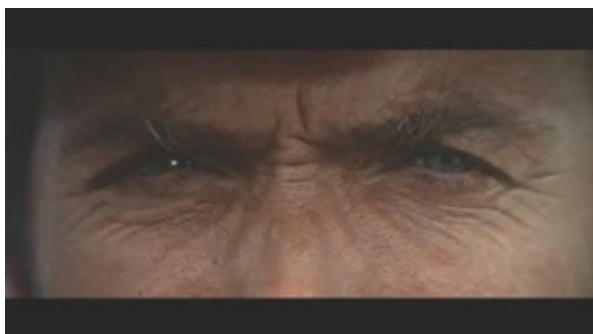


Figura 327 - Plano de detalhe nos olhos de Blondie.
Fonte: Frame extraído do filme.

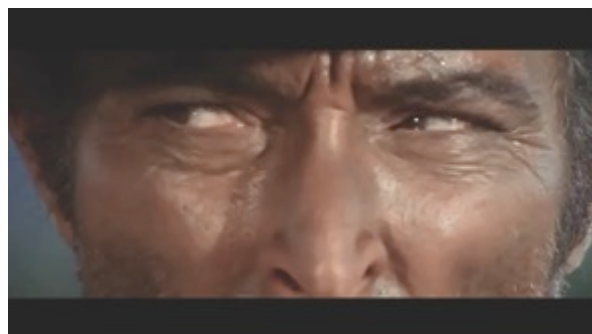


Figura 328 - Plano de detalhe nos olhos de Olhos de Anjo.
Fonte: Frame extraído do filme.

A dinâmica sonora e visual dos duelos ocasiona quatro silêncios: o silêncio através da música não-diegética com a presença de ruídos não-diegéticos; o silêncio através do contraste entre a presença e ausência da música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos; o silêncio através dos contrastes entre a presença e ausência da música não-diegética e do som do tiro com a presença de ruídos diegéticos do vento, respiração e movimentos dos personagens; e o silêncio através dos ruídos diegéticos.

O som do tiro, que sempre ocorre nos duelos, é a marca da quebra do silêncio na montagem e geralmente vem após *close-ups* ou planos de detalhe nos olhos e mãos dos personagens os quais tem o poder de aumentar a dramaticidade dos duelos.

O diretor modifica os duelos ao aumentar o número de personagens e alterar as formas de participação dos personagens: em *Por um Punhado de Dólares*, o duelo ocorre entre dois personagens; em *Por uns Dólares a Mais*, o duelo ocorre entre dois personagens, porém há a inserção de outro personagem que interfere diretamente no duelo; e em *Três Homens em Conflito*, há três personagens que realizam um *trielo*.

Em *Era uma vez no Oeste* o diretor retorna à utilização de um anti-herói que duela com o antagonista motivado pela vingança, porém utiliza a analepse para explicar a motivação do anti-herói para duelo. No próximo capítulo, será abordado o maior duelo e uma nova construção do silêncio em Leone.

7.3 Era uma vez no *Flashback*

Em 1968, Sergio Leone dirige o filme *Era uma vez no Oeste* e Charles Bronson (Harmônica) protagoniza o filme no qual Frank (Henry Fonda) é procurado pelo anti-herói que quer vingar o assassinato do seu irmão. A morte do irmão de Harmônica é contada através de fragmentos de analepse que ocorrem durante o duelo final no qual o irmão do anti-herói está preso em uma forca e apoiado com os pés sobre os ombros de Harmônica mais novo. Após Frank colocar uma gaita na boca de Harmônica, o cansaço o faz cair e provoca a morte de seu irmão. A partir dessa morte, o anti-herói carrega a mesma gaita dada por Frank e sempre toca as

mesmas notas que são o *leitmotiv* do personagem, mas também irá compor a música não-diegética do duelo final. Portanto, o diretor retorna ao duelo com dois personagens no qual um deles é o anti-herói e o outro o vilão, porém haverá a presença da analepse.

O duelo ocorre na vastidão do quintal da fazenda de Jill Mc Bain (Claudia Cardinale), onde ela está construindo uma estação para a chegada da ferrovia. O duelo foi separado em três momentos: o primeiro momento é o confronto que antecipa a primeira analepse; o segundo momento são as duas primeiras analepses; e o terceiro momento é a volta da segunda analepse e o momento do tiro até a morte de Frank na qual ainda haverá a terceira analepse.

No primeiro momento, Leone utiliza *close-ups* em Harmônica e Frank com a câmera em movimento ao assumirem suas posições no duelo. O diretor também utiliza planos abertos, para informar o posicionamento de ambos, contraplanos e algumas câmeras subjetivas discretas (imagem 329).

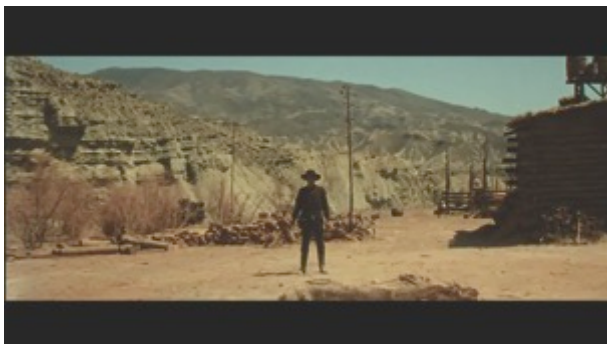


Figura 329 – Câmera subjetiva.
Fonte: Frame extraído do filme.

Na banda sonora, há a presença de ruídos diegéticos de passos e do vento e a presença de música não-diegética que traz o tema da gaita de Harmônica. A sensação do silêncio é acentuada quando a música não-diegética é suspendida e apenas os sons diegéticos do vento e de passos permanecem na banda sonora até que ambos posicionem-se frente a frente. Portanto, há dois silêncios sonoros construídos nesse momento: o silêncio através da música não-diegética com ruídos diegéticos; e o silêncio através do contraste entre a presença e ausência da música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos.

Após posicionarem-se frente a frente, há um plano conjunto lateral demorado (figura 330) e um *zoom in* do *close-up* de Harmônica para um plano mais fechado.

Nesse momento, há os sons não-diegéticos das notas da gaita de Harmônica que são os elementos de ligação com a analepse.

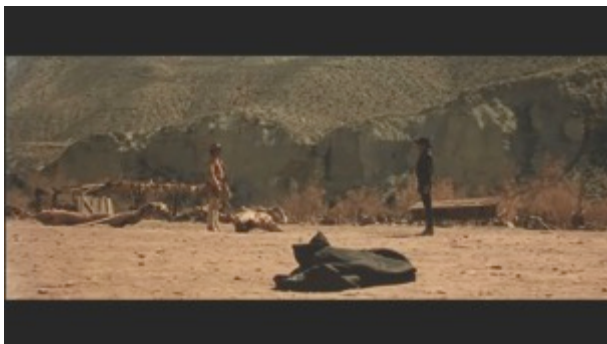


Figura 330 – Plano conjunto.
Fonte: Frame extraído do filme.

No segundo momento, a primeira analepse explica o porquê de Harmônica querer duelar com Frank e é fragmentada em duas partes separadas pelo *zoom in* do plano anterior (*close-up* mais aproximado) para o plano de detalhe nos olhos de Harmônica (fora da analepse). Na primeira parte da analepse, Frank caminha e tira a gaita do bolso em *slow motion*. Na banda sonora, há o som diegético do vento e da música não-diegética dominante e os demais sons diegéticos da cena são suplantados. Na segunda parte da analepse, Frank realiza uma pequena fala e coloca a gaita na boca de Harmônica quando jovem. Há o *zoom out*²⁰ a partir do *close-up* de Harmônica jovem que evidencia o cenário no qual seu irmão está apoiado sobre os ombros do anti-herói (figura 331).

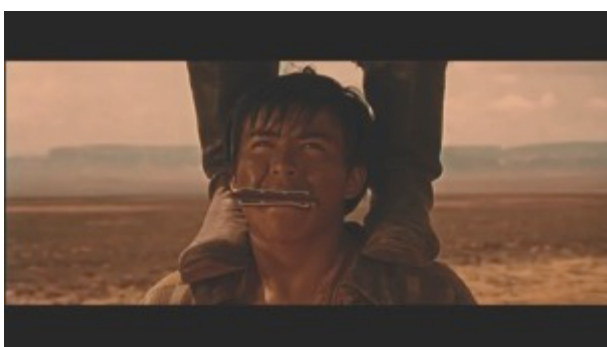


Figura 331 – *Close-up* de Harmônica na analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

²⁰ Evidencia o distanciamento em relação ao objeto ou ação do início do plano.

Após a fala de Frank, o volume da música não-diegética é aumentado e os sons da diegése, como os passos e risadas dos capangas de Frank, são suplantados. O irmão de Harmônica, que está preso ao pescoço pela corda, realiza um diálogo que também tem seu volume suplantado em *slow motion* e isso constrói o silêncio com uma grande carga dramática. Quando Harmônica cai de cansaço e retira o apoio de seu irmão, Leone não mostra o enforcamento do seu irmão, mas o anti-herói - em *slow motion* e com os sons diegéticos suplantados - caindo com o rosto na areia. O silêncio sonoro através da música não-diegética tem dois momentos: o primeiro no qual há a presença de ruídos diegéticos; e o segundo no qual os ruídos diegéticos são totalmente suplantados. O segundo silêncio ainda tem sua carga dramática acentuada devido à utilização do *slow motion* que aumenta a dramatização da cena.

A volta dessa analepse marca o terceiro momento no qual os personagens estão frente a frente e Harmônica saca sua arma e realiza o tiro. Na banda sonora, a música não-diegética cessa e o som do tiro quebra o silêncio construído através da música não-diegética. Há, portanto, o silêncio a partir dos contrastes entre a presença e ausência da música não-diegética e do tiro. Leone ainda mostra a expectativa de dois amigos de Harmônica, Jill Mc Bain (Claudia Cardinale) e Cheyenne (Jason Robards), que estão aguardando o resultado do duelo na cozinha da casa de Jill. Eles não realizam nenhum diálogo e há apenas dois planos rápidos que mostram que eles ouviram o tiro, ou seja, ocorre o silêncio através de ruídos diegéticos. Então, Frank agoniza e quando no chão, pergunta quem é Harmônica - pois até então não sabia o porquê do duelo - que responde repetindo o que Frank havia feito na morte do seu irmão ao colocar a gaita na boca do vilão. Nesse momento, ocorre uma terceira analepse em *slow motion* a qual repete o momento no qual Harmônica jovem cai no chão com a gaita na boca. Então, Frank entende, sem que Harmônica diga uma palavra, o porquê do duelo.

Na banda sonora, há o som não-diegético das notas da gaita de Harmônica que recomeçam com a analepse e o ruído diegético em menor volume da cidade sendo construída, ou seja, ocorre novamente o silêncio através da música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos.

O filme tem aproximadamente duas horas e quarenta e nove minutos e um duelo de quase nove minutos e ocorre nos últimos vinte e cinco minutos do filme. Na imagem, o silêncio ocorre através de planos que evidenciam a vastidão, *close-ups* e

planos de detalhe. Ocorreram 61 planos dos quais vinte e nove foram *close-ups* (da figura 332 até 339) em personagens diferentes (em Harmônica, em Frank, em um dos capangas de Frank, no irmão de Harmônica e em Jill Mc Bain).

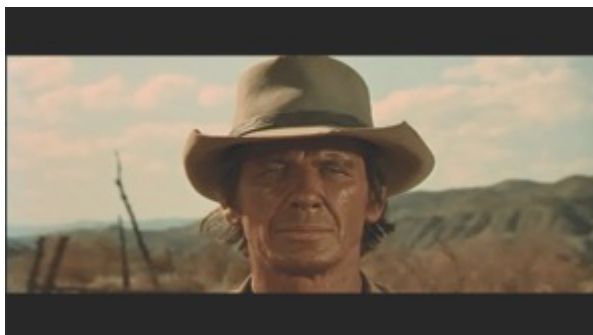


Figura 332 – *Close-up* de Harmônica.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 333 - *Close-up* mais aproximado de Frank.
Fonte: Frame extraído do filme.

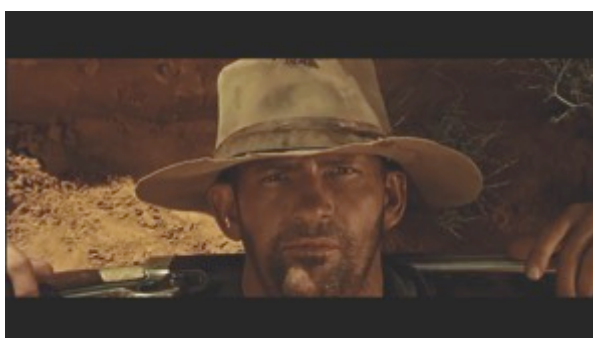


Figura 334 - *Close-up* de um dos capangas de Frank na analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

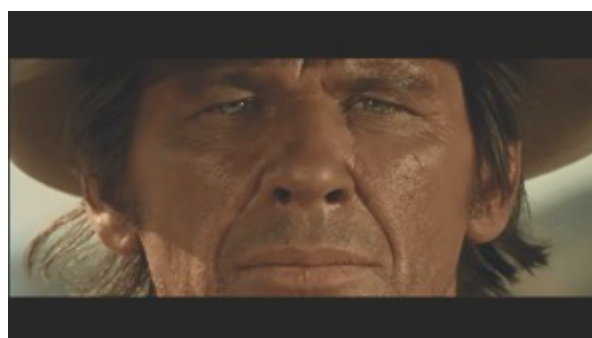


Figura 335 - *Close-up* mais aproximado de Harmônica.
Fonte: Frame extraído do filme.

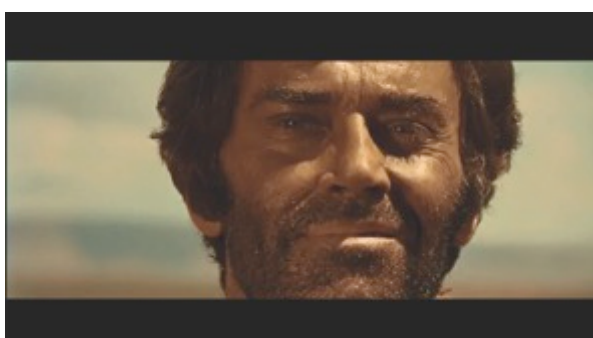


Figura 336 - *Close-up* mais aproximado de Frank na analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

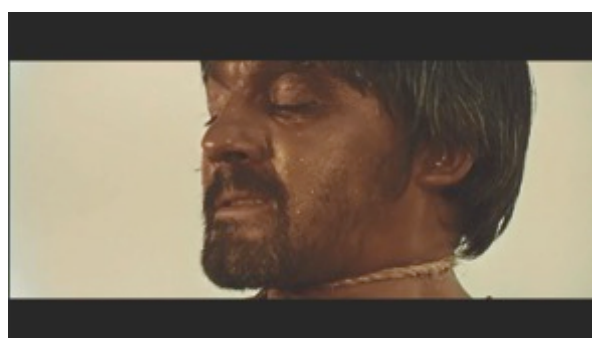


Figura 337 - *Close-up* mais aproximado do irmão de Harmônica na analepse.
Fonte: Frame extraído do filme.

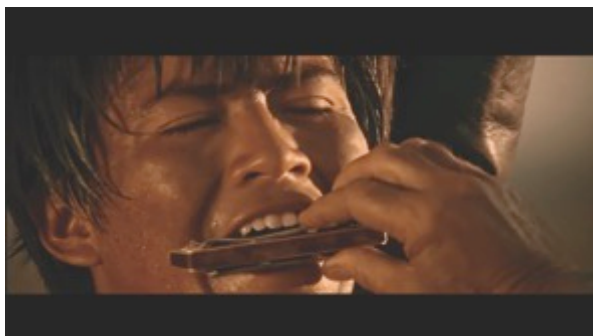


Figura 338 - *Close-up* mais aproximado de Harmônica.

Fonte: Frame extraído do filme.

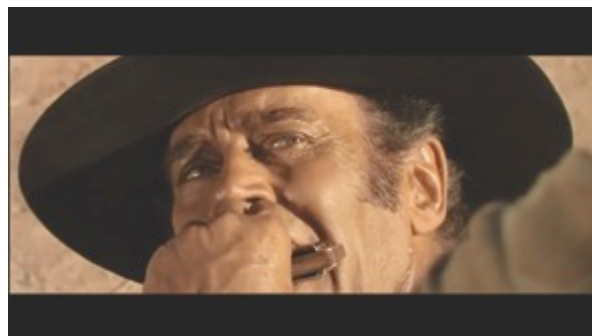


Figura 339 - *Close-up* no rosto de Frank.

Fonte: Frame extraído do filme.

Observou-se também um *zoom in* do primeiro plano para *close-up*, um *zoom in* do *close-up* para o plano de detalhe nos olhos de Harmônica (figura 340), um *zoom out* saindo do *close-up* e um plano de detalhe nos olhos de Harmônica jovem na analepse.

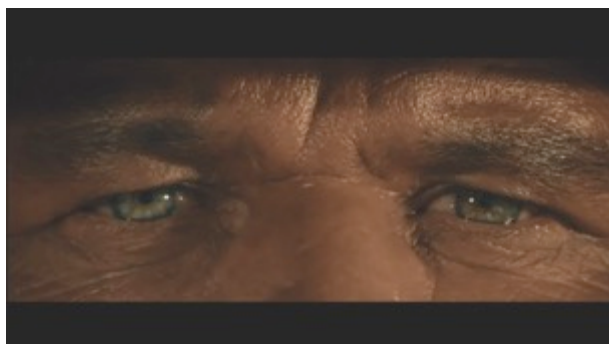


Figura 340 – Plano de detalhe nos olhos de Harmônica.

Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Por um Punhado de Dólares*, há o menor duelo e em *Era uma Vez no Oeste*, o maior, porém *Era uma Vez no Oeste* apresenta 61 planos, enquanto o filme *Três Homens em Conflito* apresenta 96 planos e *Por uns Dólares a Mais*, 68 planos. Com isso, *Era uma Vez no Oeste* apresenta planos com a maior média de duração.

Em *Por um Punhado de Dólares*, há 19 planos, o diretor não utiliza *close-up* nos rostos e há apenas 3 planos de detalhe nos olhos dos personagens. Em *Por uns Dólares a Mais*, há 26 *close-ups* e nenhum plano de detalhe nos olhos. Em *Três Homens em Conflito*, o diretor utiliza tanto *close-ups* (21) quanto planos de detalhe nos olhos dos personagens (12). Em *Era uma Vez no Oeste* o diretor utiliza 29 *close-ups*, 1 plano de detalhe nos olhos, 1 *close-up* com *zoom in* para o plano de detalhe nos olhos e 1 *zoom out* que inicia no plano de detalhe nos olhos. Percebe-se

então a grande utilização de planos mais aproximados pelo diretor (*close-ups* e plano de detalhe nos olhos) que constroem o silêncio da imagem.

Na analepse de *Era uma Vez no Oeste*, o diretor utiliza o *slow motion* e a suspensão dos sons da diegese - inclusive do diálogo que é falado pelos personagens – o que aumenta o potencial dramático das cenas e constrói uma nova forma de utilização do silêncio através da música não-diegética.

Encontra-se ainda o silêncio através dos ruídos diegéticos; o silêncio através da música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos na analepse e fora dela; o silêncio através dos contrastes entre a presença e ausência da música não-diegética e do som diegético do tiro com a presença de ruídos diegéticos.

No próximo capítulo, serão discutidos os confrontos de Clint e Leone e os confrontos finais do diretor americano os quais substituem os duelos finais analisados neste capítulo.

CAPÍTULO 8 OS CONFRONTOS E OS CONFRONTOS FINAIS

8.1 Os confrontos da Trilogia

Os anti-heróis de Leone e de Clint necessitam de momentos de ação para a construção de sua superioridade diante das forças contrárias. Esses momentos ocorrem como duelos (um contra um) ou em confrontos (mais de dois personagens).

O duelo final possui sua importância, pois constrói o encontro das maiores forças construídas no filme (os anti-heróis e os antagonistas) e é o momento mais esperado para a resolução da trama. Já os confrontos dos anti-heróis ocorrem durante o filme e servem para conferir dinâmica ao filme através da ação e construir o anti-herói como um ser dotado de atributos quase sobre-humanos, visto que ele quase sempre vence. Porém, também podem servir para dramatizar um momento difícil para o anti-herói no qual ele dará a volta por cima em cenas posteriores. Portanto, a expectativa do encontro do anti-herói com o antagonista através do duelo final é construída durante toda a narrativa e culmina em um momento único, já os confrontos são variados e ocorrem no decorrer do filme.

Esses confrontos, realizados com armas ou sem, caracterizam a violência do *western* desmistificador a qual é presente tanto no diretor italiano quanto em Clint Eastwood. Embora os duelos finais também sejam confrontos, eles foram separados dos duelos, pois sua construção e importância são diferentes para a narrativa. A construção dos confrontos também ocorre através dos silêncios, porém a tensão construída e seus tempos não são tão dilatados em relação aos duelos finais de Leone.

Os confrontos estão presentes em ambos os diretores e em Clint Eastwood, há a presença do confronto final que substitui o duelo final de Leone. Os confrontos finais de Clint serão analisados no final deste capítulo e a análise do presente subcapítulo iniciará através dos filmes da trilogia de Leone.

O primeiro confronto de Leone ocorre em *Por um Punhado de Dólares* quando Joe enfrenta quatro homens que o receberam anteriormente a tiros na cidade. O confronto ocorre por dois motivos: o anti-herói precisa mostrar sua superioridade; e ele será acolhido pela família dos Rojos os quais eram rivais da

família para quem os quatro homens trabalhavam. Na cena, Leone evidencia a atenção dos poucos moradores da cidade através de suas faces estáticas (*close-ups*) e utiliza planos mais abertos para mostrar a vastidão e o vazio da cidade. Além disso, o anti-herói carrega seu cigarro na boca e interage com ele durante toda a cena realizando pausas para o cigarro.

Na banda sonora há uma música épica que é suprimida quando Joe e os quatro estão frente a frente e ocorre um diálogo com o som do vento hipersensibilizado. Após o diálogo, há a presença de um som agudo não-diegético, que auxilia na atmosfera de tensão construída antes do tiro, e a ausência de diálogos. Com esse som agudo não-diegético, ocorrem os planos mais aproximados das faces estáticas, troca de olhares (*close-ups*) e planos de detalhe os quais precedem o elemento que irá quebrar o silêncio: o tiro (da figura 341 até 345). Após ele, há os sons diegéticos da cena e a suspensão do som não-diegético agudo.

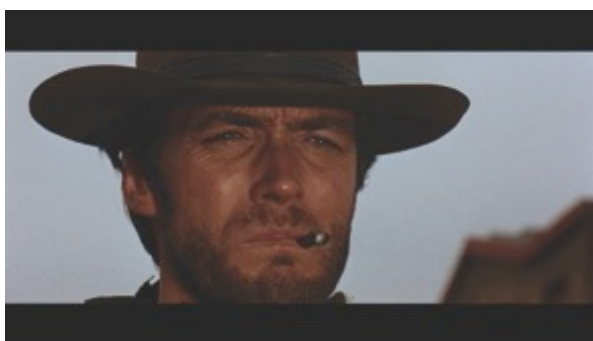


Figura 341 – *Close-up* de Joe.
Fonte: Frame extraído do filme.

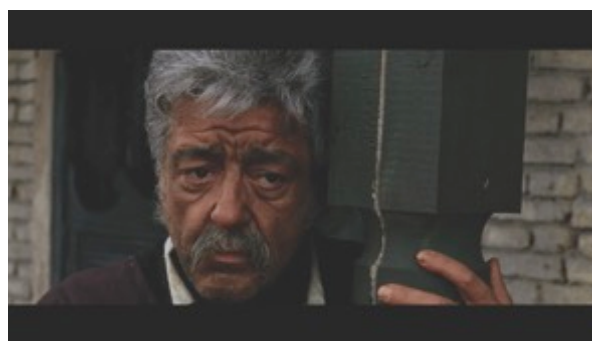


Figura 342 – *Close-up* de um dos observadores do confronto.
Fonte: Frame extraído do filme.

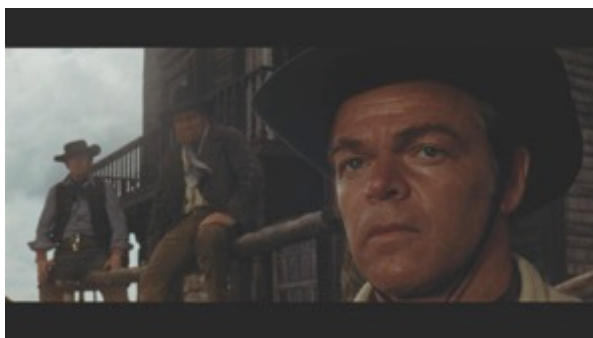


Figura 343 – Faces estáticas.
Fonte: Frame extraído do filme.

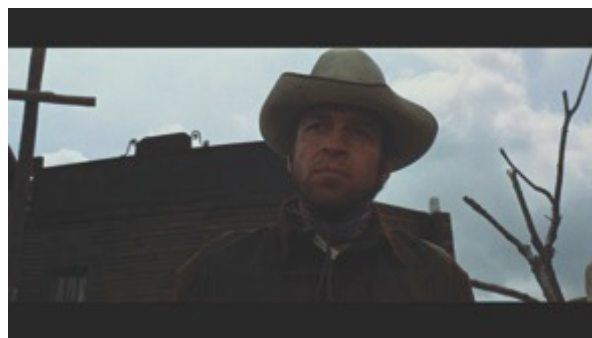


Figura 344 – Face estática.
Fonte: Frame extraído do filme.

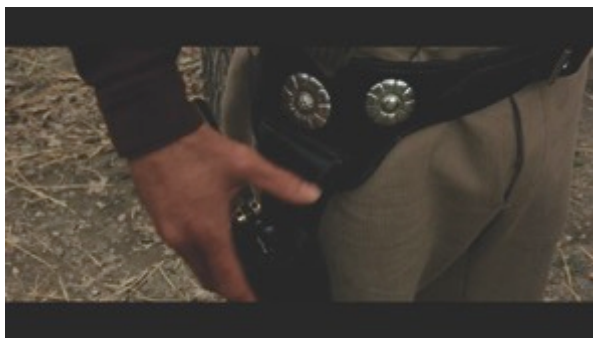


Figura 345 – Plano de detalhe na arma de um dos bandidos.
Fonte: Frame extraído do filme.

O silêncio na imagem manifesta-se através de *close-ups*, planos de detalhe e planos que evidenciam a vastidão. Os silêncios sonoros são: através do som não-diegético agudo com a presença de ruídos diegéticos; através dos contrastes entre a presença e ausência desse som não-diegético e do som do tiro; através dos ruídos diegéticos que precedem a presença do som agudo através de pausas para o cigarro as quais também ocorrem antes, durante e depois do som não-diegético agudo.

Ainda em *Por um Punhado de Dólares*, Leone utiliza a montagem paralela para evidenciar dois confrontos simultâneos em cenas noturnas: no primeiro, Joe invade a casa dos Rojos (figura 346); e no segundo, os Rojos encontram os Baxters no cemitério (figura 347). O diretor utiliza cenas escuras (noturnas) tanto nas internas quanto externas e sons diegéticos de grilos hipersensibilizados preenchendo a banda sonora para construir a atmosfera noturna.

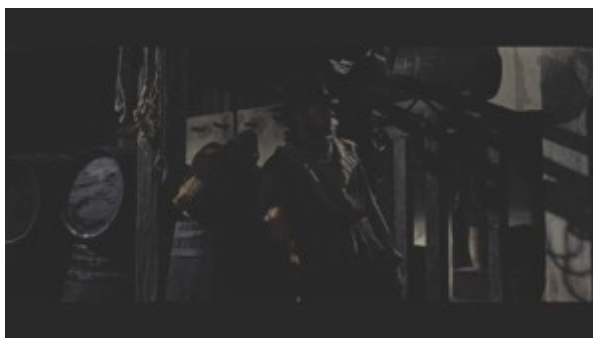


Figura 346 – Invasão da casa dos Rojos.
Fonte: Frame extraído do filme.

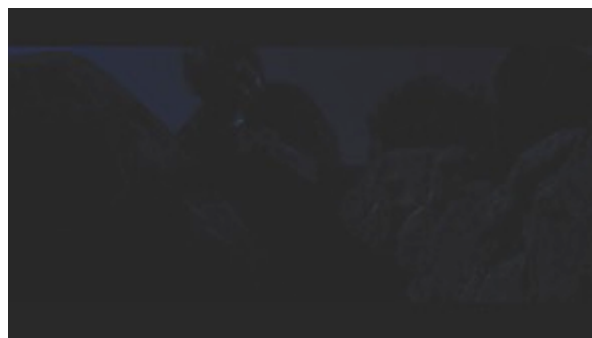


Figura 347 – Rojos e Baxters em confronto no cemitério.
Fonte: Frame extraído do filme.

A invasão de Joe ao quartel dos Rojos ocorre sem a presença de diálogos e barulhos, pois ele está agindo escondido. O contexto da cena remete à necessidade desse silêncio para que o personagem não seja encontrado. A construção do

silêncio sonoro ocorre através dos ruídos diegéticos do ranger das portas, de grilos e do pisar do personagem.

Do mesmo modo, no encontro entre Rojos e Baxters, os ruídos diegéticos de grilos, respiração e passos constroem o silêncio sonoro. Nessas cenas, a vastidão manifesta-se através dos ruídos diegéticos de grilos e vento, pois são os sons característicos de locais vastos e pouco povoados. Na imagem, o silêncio manifesta-se através da noite com suas sombras em ambas as cenas, porém a primeira é uma cena interna e a segunda é uma cena externa.

Nas cenas finais de *Por um Punhado de Dólares*, após torturar Silvanito, o dono do bar, os capangas de Ramón chicoteiam o personagem em praça pública e um pequeno silêncio através dos ruídos diegéticos precede o som de uma bomba que Joe explode e anuncia sua chegada. O diretor insere na banda sonora uma música não-diegética triunfal com o ruído diegético do vento para construir o silêncio posterior. Não demora muito para que a música cesse e após diálogos escassos, Ramón atira 5 vezes em Joe que cai em cada uma delas, porém ele não morre, pois há uma placa de ferro por baixo de sua roupa. As expressões estáticas dos capangas de Ramón são evidenciadas a cada tiro através de *close-ups* e há a presença da vastidão e da morte na cidade em planos abertos. Após o vilão gastar todas suas balas, Joe fica frente a frente com Ramón e seis de seus capangas (figura 348).

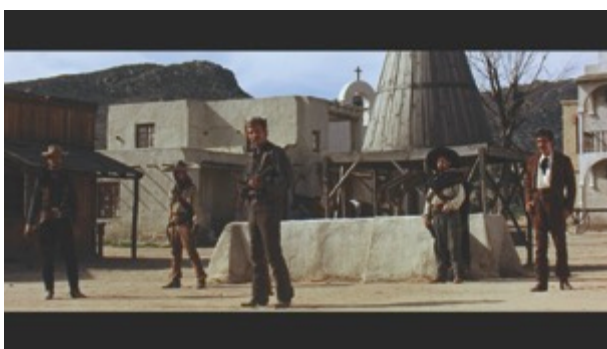


Figura 348 – Confronto antes do duelo final.
Fonte: Frame extraído do filme.

O mesmo som agudo que o diretor utiliza frequentemente em seus confrontos preenche a banda sonora e constrói o silêncio através do som não-diegético com a presença de ruídos diegéticos. Na imagem, o silêncio é produzido através de *close-ups* e planos de detalhe nas mãos dos personagens (figuras 349, 350 e 351).

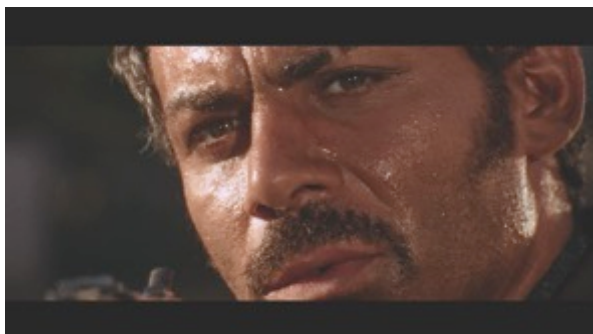


Figura 349 – *Close-up* mais aproximado de Ramón.

Fonte: Frame extraído do filme.

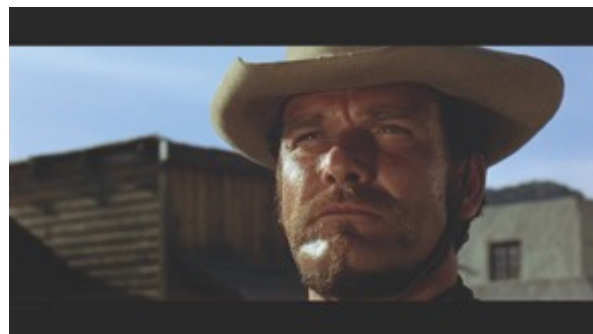


Figura 350 – *Close-up* do capanga de Ramón.

Fonte: Frame extraído do filme.

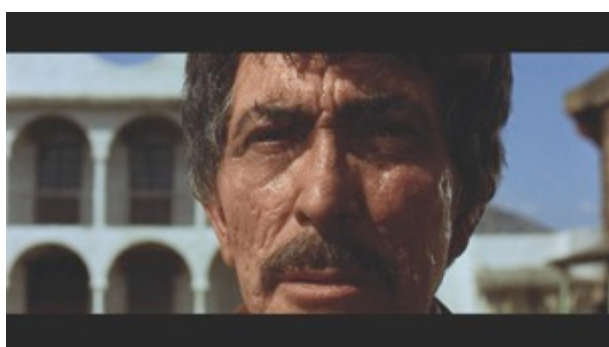


Figura 351 – *Close-up* do capanga de Ramón.

Fonte: Frame extraído do filme.

Após o som agudo, Joe mata seus capangas e fica frente a frente com Ramón Rojo (figura 352) para o duelo final. Nesse momento, ocorre o silêncio sonoro através dos contrastes entre a presença e ausência do som agudo não-diegético e do tiro com a presença de ruídos. O som agudo caracteriza o momento que precede o tiro do anti-herói e torna-se uma prática nesse e em outros filmes do diretor.



Figura 352 – Final do confronto.

Fonte: Frame extraído do filme.

Portanto, durante toda cena, ocorrem diferentes silêncios sonoros: através de ruídos diegéticos; através do som não-diegético com a presença de ruídos; e através dos contrastes entre a presença e ausência da música não-diegética e do som do tiro. Na imagem, o silêncio ocorre através de planos que evidenciam a vastidão, *close-ups* e planos de detalhe.

Em *Por uns Dólares a Mais*, o Coronel Mortimer, um personagem tão silencioso quanto Monco, está na porta do quarto de um homem procurado e ouve o som das risadas do foragido e de uma mulher. Então, Mortimer coloca o cartaz do homem procurado por baixo da porta e bate nela. Os sons de ambos cessam por um breve tempo e após isso, alguns tiros atravessam a porta em direção ao coronel. Quando os tiros cessam, o coronel entra no quarto e o bandido escapa pela janela e foge até seu cavalo, mas o coronel derruba o homem do animal com um tiro e prepara-se para o próximo disparo. Nesse momento, há novamente um som não-diegético agudo distorcido que preenche a banda sonora com a presença de ruídos diegéticos e de *close-ups* na imagem até que o som do tiro acontece, porém o bandido não morre. O foragido levanta e dispara tiros contra o coronel, porém erra todos e enquanto isso, o anti-herói calmamente e em silêncio pega outra arma e com um tiro, o acerta na cabeça.

Percebe-se novamente a escassez de diálogos durante toda a cena e algo que se torna característico nos confrontos do diretor: um som não-diegético agudo que colabora para acentuar a tensão. No som, observa-se os silêncios: através dos ruídos diegéticos; através do som não-diegético com presença de ruídos; e através dos contrastes entre a presença e ausência do som não-diegético e do tiro. Na imagem, há o silêncio através de *close-ups*.

Ainda em *Por uns Dólares a Mais*, o diretor também mostra a superioridade do outro anti-herói em um confronto no *saloon* da cidade. Monco aproxima-se de uma mesa na qual alguns homens jogam cartas e, sem dizer uma palavra, interrompe o jogo, distribui as cartas para ele mesmo e para outro homem o qual estava procurando (figura 353), joga contra o homem e o vence.

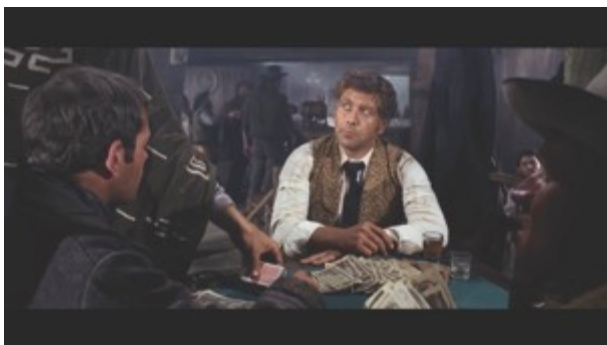


Figura 353 – Monco ao distribuir as cartas.
Fonte: Frame extraído do filme.

Até então, não há diálogo algum e observa-se o silêncio sonoro através dos ruídos diegéticos do bar, das pessoas conversando, do piano e das cartas. O silêncio entre Monco e o homem é enigmático e perturbador, pois até então não se sabe a intenção do anti-herói.

Após perder, o homem pergunta o que estão apostando e Monco realiza uma pausa para seu cigarro - ao tirá-lo da boca e cuspir para o lado - e só então responde: *“sua vida”*. Nesse momento, o homem tenta reagir, mas Monco o desarma com uma mão. Há a suspensão do som diegético do piano e dos murmúrios que aumenta o potencial dramático da cena e indica a atenção diegética do *saloon* para a briga. Há o silêncio através do contraste entre a ausência e presença dos ruídos diegéticos dos murmúrios e do piano com a presença dos ruídos da briga. Então, surgem três homens por trás de Monco que o ameaçam (figura 354) e há na imagem a utilização de *close-ups* (figuras 355, 356 e 357) que constroem a tensão e o silêncio. Ao virar-se, Monco dispara e mata os três (figura 358) e nesse momento, há uma música não-diegética na banda sonora que antecede a tentativa de reação do homem que jogou cartas com Monco e sua morte pelas mãos do anti-herói.

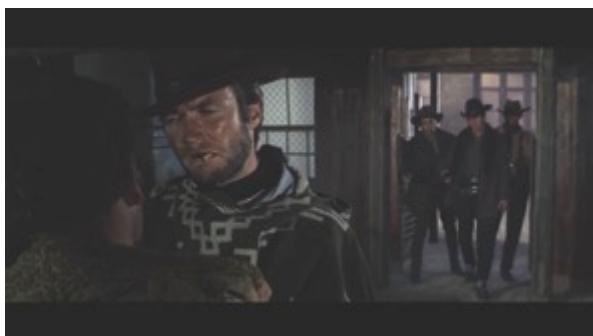


Figura 354 – Primeiro confronto de Monco.
Fonte: Frame extraído do filme.

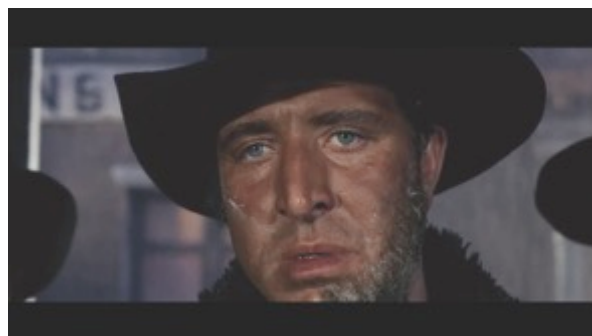


Figura 355 – *Close-up* em um dos bandidos.
Fonte: Frame extraído do filme.

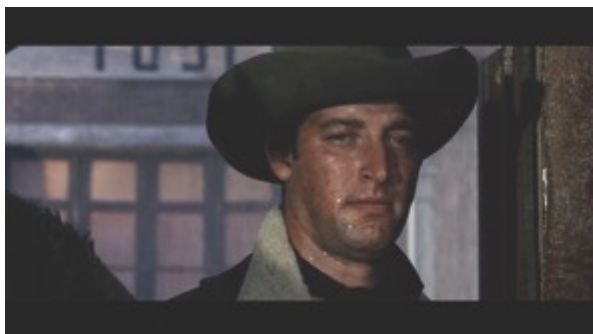


Figura 356 – *Close-up* em um dos bandidos.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 357 – *Close-up* em um dos bandidos.
Fonte: Frame extraído do filme.

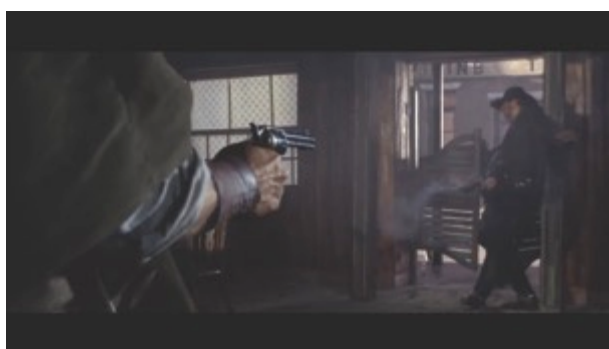


Figura 358 – Monco ao matar os bandidos.
Fonte: Frame extraído do filme.

Na cena, ocorrem os silêncios sonoros através do som não-diegético com a presença de ruídos e através dos contrastes entre a presença e ausência da música não-diegética e do som do tiro. Na imagem, há o silêncio através de *close-ups* com as expressões estáticas dos bandidos, do homem que jogou cartas com Monco e do anti-herói.

Leone constrói também o confronto do vilão com dupla função: a primeira é mostrar como o vilão é perverso e sádico; e a segunda é apresentar o relógio do personagem o qual será um importante elemento na narrativa. No confronto, o antagonista está com uma família que havia o entregue à polícia no passado (figura 359) e assassina sua mulher e filho, porém o diretor não mostra o assassinato na imagem, mas através do som fora do campo.



Figura 359 – El Índio com a família do homem.
Fonte: Frame extraído do filme.

El Índio abre seu relógio que toca uma música diegética e retira a mulher e seu filho do local. Na banda sonora, há o som da música diegética do relógio e o ruído do choro da criança que é suspenso após os sons de dois tiros que indicam a morte da mãe e do filho fora do campo. A suspensão do choro da criança e os dois tiros são fundamentais para indicar a morte dos dois personagens sem precisar mostrar o assassinato na imagem. Os contrastes entre a presença e ausência do choro da criança e dos tiros constroem esse silêncio que carrega a morte e a frieza do vilão. Após isso, o antagonista arma o homem e o confronta através de uma luta igual com armas em busca de vingança. O vilão realiza uma ação que também faz no duelo final: ele utiliza o fim da música de seu relógio para marcar a permissão para o tiro do confronto (figura 360).

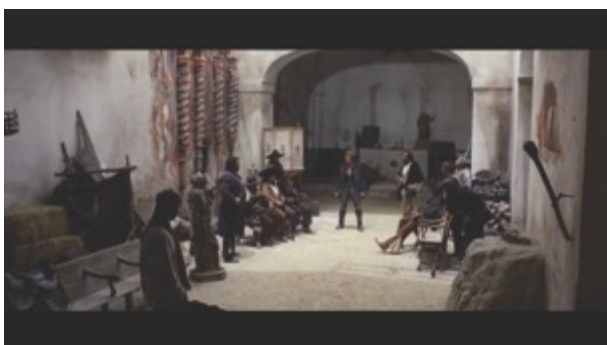


Figura 360 – Confronto entre El Índio e homem.
Fonte: Frame extraído do filme.

Na banda sonora, há a ausência de diálogos e uma música não-diegética que ocorre juntamente com o som diegético do relógio, porém essa música não-diegética é suspensa em pouco tempo e apenas a música do relógio marca a permissão para o tiro. Os silêncios sonoros ocorrem através da música não-diegética (e diegética) com a presença de ruídos e através dos contrastes entre a presença e ausência do

som do tiro e da música diegética do relógio. Na imagem, o silêncio manifesta-se através de *close-ups* nos duelistas e nos capangas de El Índio que permanecem com as faces estáticas e olhares concentrados ao assistirem o espetáculo (da figura 361 até 364).

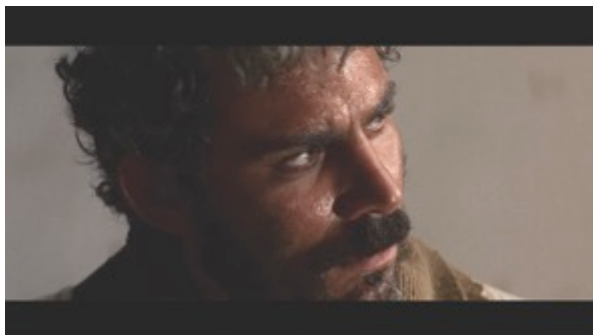


Figura 361 – *Close-up* de El Índio.
Fonte: Frame extraído do filme.

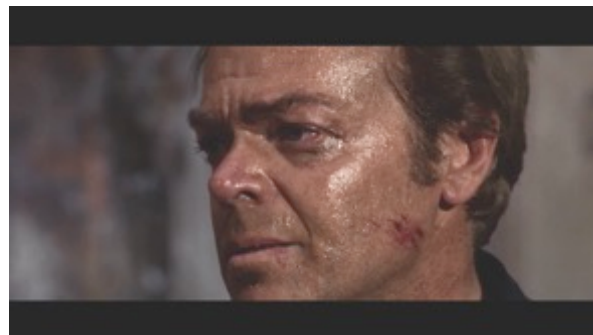


Figura 362 – *Close-up* do oponente de El Índio.
Fonte: Frame extraído do filme.

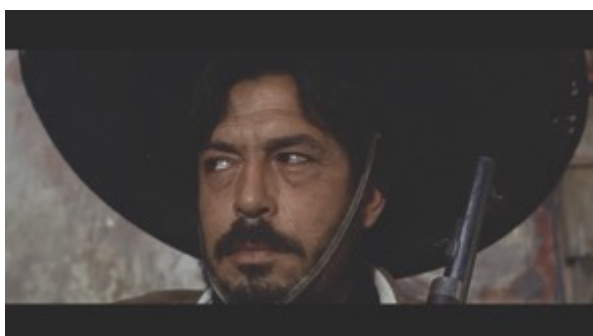


Figura 363 – *Close-up* de um dos capangas de El Índio.
Fonte: Frame extraído do filme.

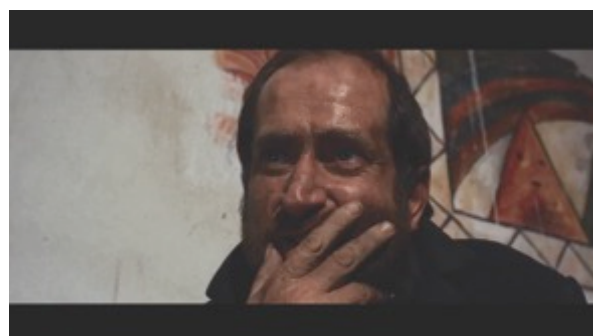


Figura 364 – *Close-up* de um dos capangas de El Índio.
Fonte: Frame extraído do filme.

O diretor utiliza esses três confrontos em *Por uns Dólares a Mais* para apresentar os dois anti-heróis e o antagonista e inicia a relação entre Monco e o Coronel de forma bem humorada através de outro confronto. O diretor coloca Monco como observador e o coronel como protagonista de um quase confronto, porém ele não ocorre e é construído de um modo que quase convence o espectador da resolução através dos tiros.

Na cena, os capangas do antagonista estão em um bar e o Coronel risca um fósforo na corcunda de um dos homens (figura 365) e tenta acender seu cachimbo (figura 366), porém o capanga vira-se e o apaga o fósforo com um sopro (figura 367). O capanga, com seu olhar fulminante (figura 368), ameaça sacar sua arma, mas seu companheiro o impede. Então, o Coronel pega o cigarro que o capanga

tem nas mãos, usa-o para acender seu cachimbo (figura 369) e deixa o homem mais nervoso ainda. O capanga tenta sacar novamente sua arma, porém é novamente impedido por seu companheiro. Monco, o outro anti-herói, observa tudo de longe, enquanto fuma seu cigarro (figura 370), até que os capangas vão embora.



Figura 365 – Coronel Mortimer riscando o fósforo na corcunda do homem.
Fonte: Frame extraído do filme.

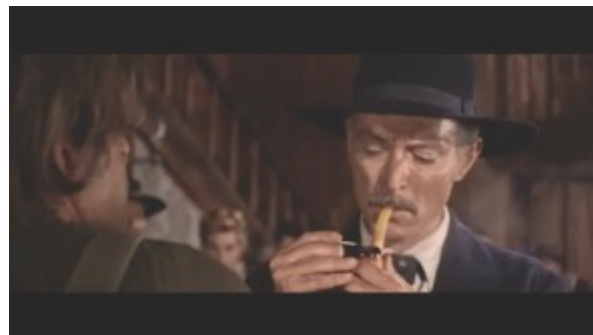


Figura 366 – Coronel Mortimer acendendo seu cachimbo.
Fonte: Frame extraído do filme.

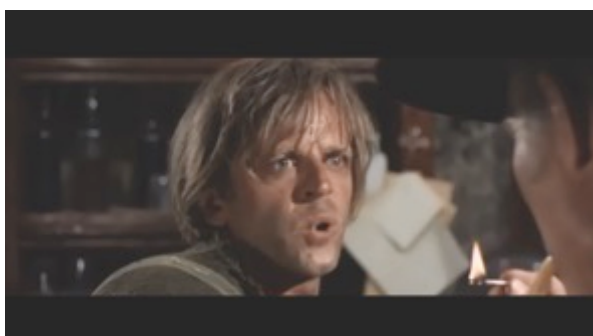


Figura 367 – O bandido apagando o fósforo do Coronel.
Fonte: Frame extraído do filme.

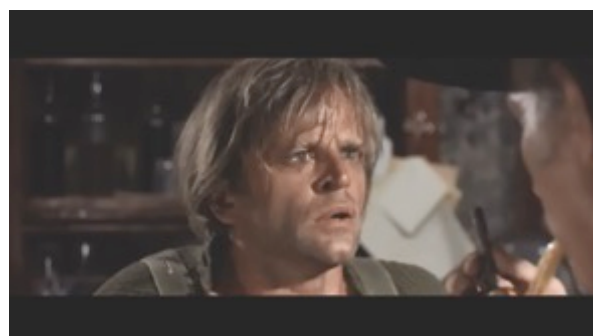


Figura 368 – O bandido fulminando o Coronel com seu olhar.
Fonte: Frame extraído do filme.

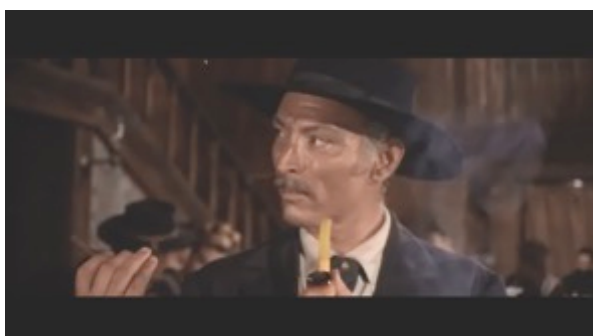


Figura 369 – Coronel Mortimer após acender seu cachimbo.
Fonte: Frame extraído do filme.

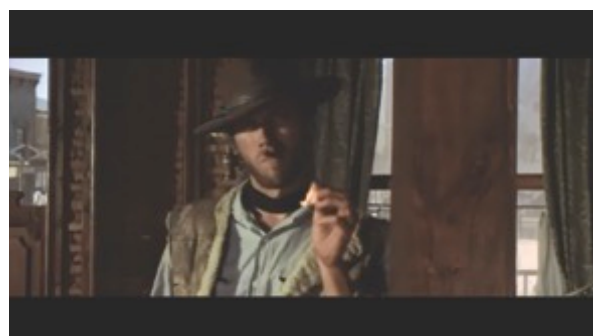


Figura 370 – Monco observando o coronel Mortimer.
Fonte: Frame extraído do filme.

Durante toda a cena não há nenhum diálogo através das interações com os cigarros e cachimbo e apenas a presença dos ruídos diegéticos do ambiente e de uma música não-diegética grave que acompanha toda a cena. No fim, o silêncio

ocorre através de música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos e na imagem, há a presença de *close-ups* com as faces estáticas dos três personagens com expressões faciais diferentes: a de Monco é de intrigado como observador; a do capanga é de raiva; e a do Coronel é de ironia.

O Coronel mostra seu desprezo e impõe sua masculinidade através das interações que realiza com seu cachimbo e com o cigarro do capanga e Monco compartilha as tragadas do Coronel como se sua masculinidade observasse o que o outro anti-herói é capaz.

Ainda em *Por uns Dólares a Mais*, o diretor mostra o confronto dos dois anti-heróis contra forças contrárias, mas também usa outro confronto para ligar e apresentar formalmente os dois anti-heróis. Quando o coronel está em seu quarto, um homem chinês abre sua porta, invade seu quarto, pega as roupas do anti-herói, as coloca na mala do coronel e as leva embora. Sem entender e em silêncio, o Coronel segue o homem e ao chegar ao exterior do hotel, depara-se com Monco. Até então, observa-se a presença do silêncio sonoro através dos sons diegéticos da cena e a ausência constante de diálogos, porém ao encontrar Monco, o diretor insere uma música não-diegética com a presença de ruídos de grilos, ou seja, há o silêncio através do som não-diegético. Então, Monco realiza o primeiro diálogo e pede ao homem chinês que leve suas coisas até a estação, mas o Coronel pede para que as leve de volta. Ambos ficam nesse impasse por um bom tempo até que o homem irrita-se, larga a mala no chão e retorna para o hotel.

Os dois anti-heróis ficam frente a frente em um tempo dilatado até que a música não-diegética é suspensa e apenas os sons diegéticos da movimentação de ambos e dos grilos compõem a banda sonora – ocorre então o silêncio através do contraste entre a presença e ausência da música não-diegética. Na sequência, os dois anti-heróis vão provocar-se até que Monco acerta um soco no rosto do coronel que cai no chão sem seu chapéu e quando Mortimer tenta pegá-lo, o outro anti-herói atira no chapéu e repete a mesma ação por algumas vezes até que sua munição acaba. Então, o Coronel revida atirando no chapéu de Monco e acerta-o sucessivamente no ar (figuras da sequência: 371 até 375).

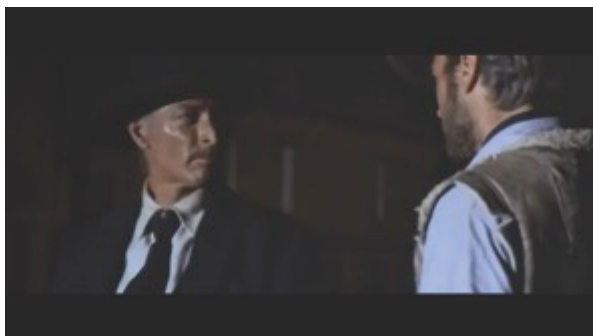


Figura 371 – Troca de olhares entre os anti-heróis.

Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 372 – Monco pisando no pé do Coronel Mortimer.

Fonte: Frame extraído do filme.

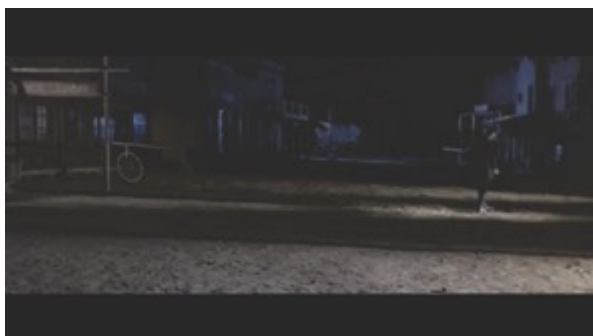


Figura 373 – Monco atirando no chapéu do Coronel.

Fonte: Frame extraído do filme.

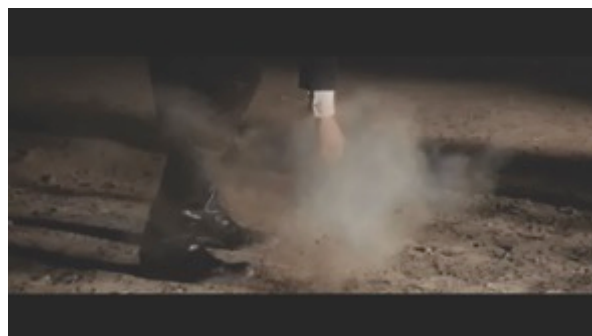


Figura 374 – Monco atirando no chapéu do Coronel.

Fonte: Frame extraído do filme.

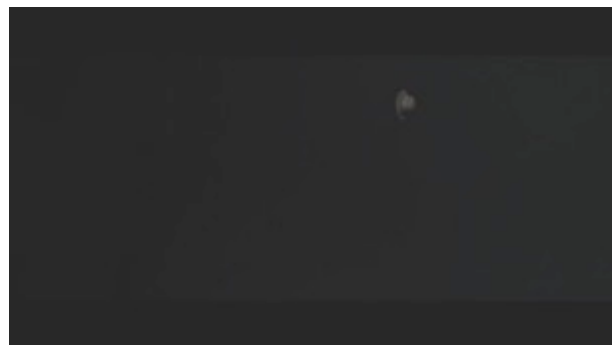


Figura 375 – Coronel Mortimer atirando no chapéu de Monco.

Fonte: Frame extraído do filme.

Na realidade, essa cena é uma demonstração das habilidades dos personagens com as armas, porém Leone a transforma em uma brincadeira de criança entre os dois anti-heróis. No som, há a ausência de diálogos e o silêncio através dos ruídos diegéticos e na imagem, há o silêncio através de *close-ups*, de planos de detalhe, da noite e sua iluminação. Há a predominância da cor preta na cena em planos mais aproximados e no figurino do Coronel.

Entre as características que marcam alguns confrontos de Leone, percebe-se a recorrência de um som agudo não-diegético momentos antes do tiro. Em *Por uns*

Dólares a Mais, Monco está em um campo aberto com 3 capangas do vilão e realiza um breve diálogo com um deles - o mesmo havia atirado em seu cigarro em cenas anteriores. O anti-herói olha calmamente para seu cigarro (figura 376), segura uma xícara, a joga no chão e acorda os outros dois capangas que dormiam. Ao olhar para o seu cigarro, a interpretação do personagem funciona como uma analepse, pois ele relembra o tiro em seu cigarro recebido por um dos capangas.

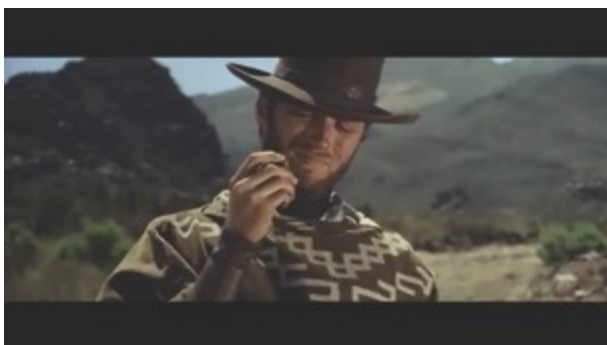


Figura 376 – Monco ao olhar para seu cigarro.
Fonte: Frame extraído do filme.

Quando os capangas acordam, o diretor insere novamente o som agudo não-diegético que acentua a tensão e Monco gesticula para que levanten. O anti-herói mostra sua arma e quando um dos homens ameaça reagir, o anti-herói atira e mata os três. Com a inserção do som não-diegético, percebe-se a ausência de diálogos e o silêncio sonoro que ocorre através da presença do som agudo não-diegético com a presença de ruídos diegéticos dos movimentos dos personagens e do vento; e através dos contrastes entre a presença e ausência da música não-diegética e do som do tiro. Após matar o terceiro homem, ocorre o *leitmotiv* do anti-herói que colabora com a construção da superioridade do personagem no confronto. Na imagem, o silêncio ocorre através de planos que evidenciam a vastidão (figura 377) e planos mais aproximados que evidenciam a face estática e movimentação calma do anti-herói e dos bandidos assustados.

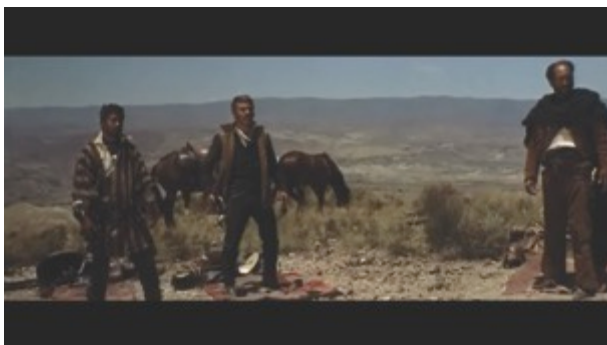


Figura 377 – Plano evidenciando a vastidão.
Fonte: Frame extraído do filme.

O diretor evidencia a superioridade de ambos os anti-heróis juntos através de outro quase confronto bem humorado. Quando Monco chega à cidade Água Caliente, a vastidão, pessoas se escondendo em suas casas e uma música não-diegética épica constroem o silêncio da cena. De repente, três homens posicionam-se na frentes de Monco e há a suspensão da música não-diegética e hipersensibilização do som de seu cigarro sendo aceso (pausa para o cigarro). Nesse momento, ocorrem os silêncios através do contraste entre a presença e ausência da música não-diegética com a presença de ruídos e através de ruídos diagéticos. Monco mostra sua arma posicionando-se para um confronto, mas uma criança chama sua atenção ao tentar pegar algumas frutas em uma árvore e o anti-herói atira nas frutas e as derruba junto com o coronel que havia o seguido. Então, Monco realiza outra pausa para o cigarro, morde sua ponta e a cospe no chão. Nesse momento, os três homens, que estavam posicionados para o confronto, observam as habilidades de ambos e fogem (figuras 378 e 379). Após os tiros nas frutas, há um breve silêncio através de ruídos diagéticos o qual torna a escapada dos homens da cidade mais bem humorada. Na imagem, há constantes planos que evidenciam a vastidão e da cidade vazia, os quais também constroem o silêncio.

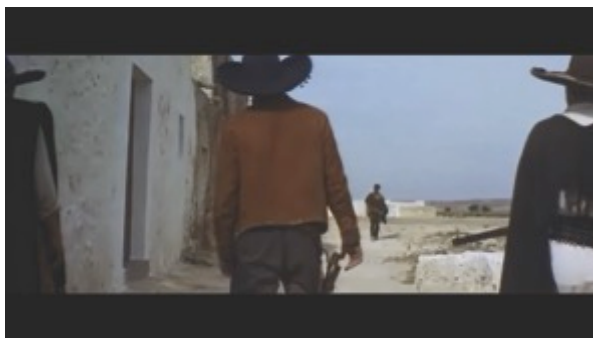


Figura 378 – Quase confronto.
Fonte: Frame extraído do filme.

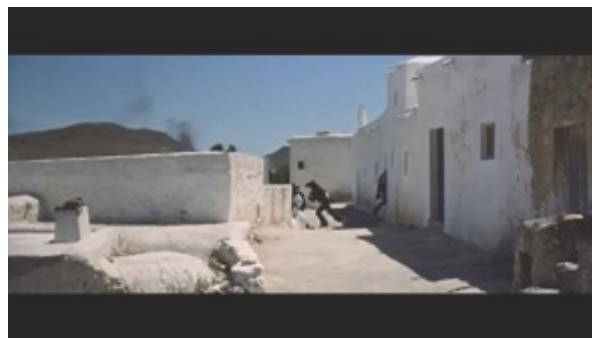


Figura 379 – Fuga dos homens da cidade.
Fonte: Frame extraído do filme.

Em *Três Homens em Conflito*, o terceiro *Western* do diretor, Leone repete elementos dos confrontos dos filmes anteriores, mas parece aprimorar seu domínio sobre o silêncio e o tempo e os dilata ainda mais. O diretor utilizará a paralisação dos frames na apresentação dos anti-heróis nos confrontos iniciais e esse efeito irá silenciar a ação dos personagens na imagem.

Logo na primeira cena do filme, o diretor evidencia o *close-up* no rosto de um homem e a vastidão do oeste na imagem para compor o silêncio da região pouco habitada. Na banda sonora, o silêncio é construído através dos sons diegéticos do vento, de um lobo uivando, de passos e de alguns galopes de cavalos. O diretor mostra a chegada de três bandidos através de planos longos com outros *close-ups* e planos que evidenciam a vastidão. Após invadirem um restaurante (figura 380), há os sons de tiros fora do campo enquanto a câmera permanece estática do lado do fora até que Tudo atravessa os vidros da janela. Ao sair pela janela, o diretor paralisa seu frame, anima-o escrevendo “*The ugly*” (O feio - figura 381) e assim apresenta o personagem ao público.

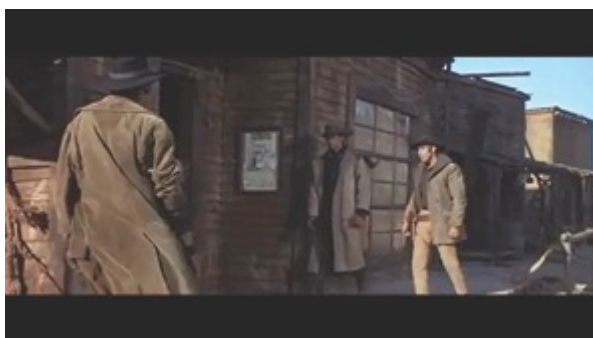


Figura 380 - Confronto inicial de Tuco.
Fonte: Frame extraído do filme.

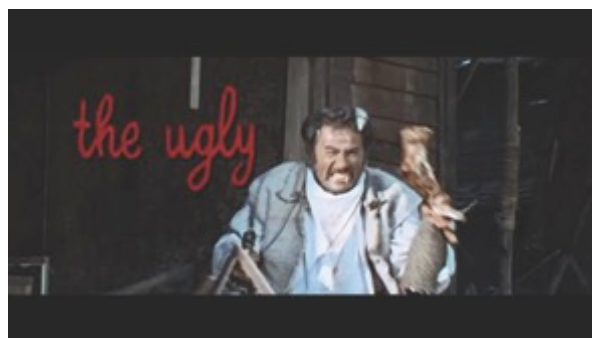


Figura 381 – *Frame* paralisado no confronto inicial de Tuco.
Fonte: Frame extraído do filme.

O diretor constrói dois silêncios sonoros na cena: o primeiro é através dos ruídos diegéticos da chegada dos bandidos; e o segundo é através dos contrastes entre a presença e ausência dos sons da briga e dos tiros fora do campo e do quebrar do vidro os quais culminam na paralisação do frame e do tempo diegético. Na imagem, o silêncio ocorre através de planos que evidenciam a vastidão, *close-ups* e do novo efeito que o diretor utiliza: a paralisação do frame. Com essa paralisação, o diretor silencia a continuidade lógica da ação e subverte a ideia de movimento contida na imagem.

O diretor também apresenta o vilão e constrói seu sadismo, assim como em *Por uns Dólares a Mais* ao apresentar El Índio. A vastidão é evidenciada na imagem através de planos abertos que preenchem a chegada de Olhos de Anjo à casa de um homem (figura 382) até que um jovem, que estava no quintal, corre para dentro de sua casa ao ver o vilão.

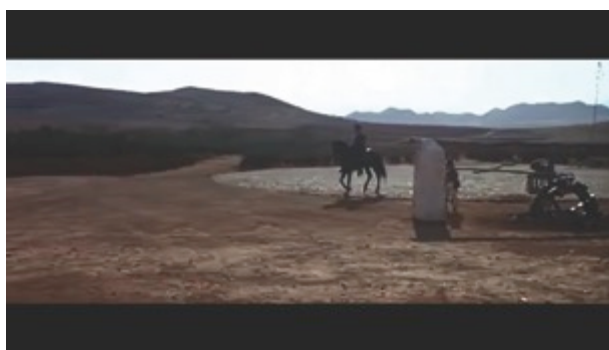


Figura 382 - Chegada de Olhos de Anjo da vastidão.
Fonte: Frame extraído do filme.

Há a ausência de diálogos e o silêncio construído através de música não-diegética lenta e emocionante com a presença de sons diegéticos hipersensibilizados na banda sonora. Quando Olhos de Anjo entra na casa, a música não-diegética é suplantada e o pai do menino e sua família trocam olhares com a ausência de diálogos. Ocorre o silêncio sonoro através do contraste entre a presença e ausência da música não-diegética com a presença de ruídos da diegese. Através da troca de olhares entre homem, a mãe e o filho, a informação verbal é substituída e a mãe e o filho retiram-se da sala e deixam Olhos de Anjo sozinho com o chefe da casa. Na banda sonora, a ausência de diálogos persiste e há a presença dos sons diegéticos de um cão e de galinhas fora do campo e dos passos, dos talheres e do mastigar dos personagens. O diretor constrói o silêncio sonoro através

dos ruídos diegéticos em uma longa sequência de troca de olhares angustiante até que Olhos de Anjo quebra o longo silêncio e realiza o primeiro diálogo da cena com o homem, mas não demora muito para tirar sua vida. Após matar o homem, uma música de tensão é inserida na banda sonora e Olhos de Anjo também mata seu filho que é atraído pelo som do tiro. O vilão escapa e o diretor termina a cena com a chegada da mãe que vê seu marido e filho mortos. Nessa etapa, o diretor constrói o silêncio sonoro através da ausência de diálogos e da música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos.

Apesar de Blondie ser o outro anti-herói de caráter duvidoso e ganancioso, o diretor o constrói como “O Bom” ao paralisar um frame e realizar sua apresentação. No início do filme, os dois anti-heróis são companheiros de golpe e frequentemente forjam a prisão de Tuco por Blondie até receberem o dinheiro da recompensa e a cada vez que Tuco é colocado na forca, Blondie o salva e ambos fogem novamente. Em uma dessas escapadas, após Blondie atirar na corda da forca de Tuco, ambos fogem para a vastidão (figura 383) e enquanto na banda sonora há o *leitmotiv* de Blondie, o diretor realiza o efeito de paralisação do frame e anima “O Bom” sobre a imagem (figura 384).

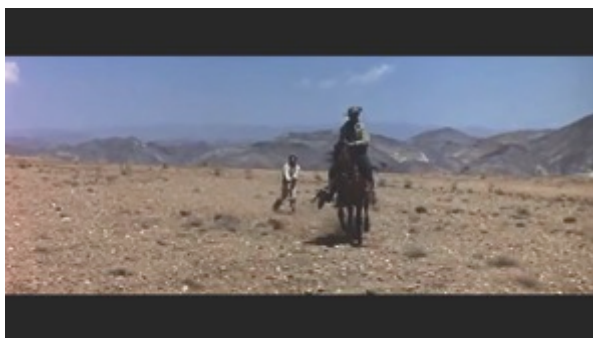


Figura 383 – Blondie e Tuco na vastidão.
Fonte: Frame extraído do filme.

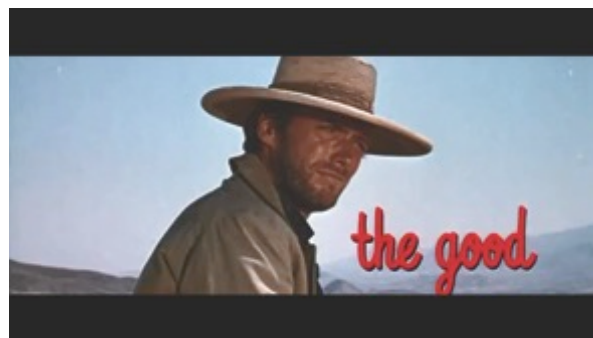


Figura 384 – *Frame* paralisado de Blondie.
Fonte: Frame extraído do filme.

O silêncio sonoro ocorre através da música não-diegética com presença de ruídos após a fuga de ambos e na imagem, o diretor utiliza planos que evidenciam a vastidão e há novamente a paralisação do frame.

Para finalizar este subcapítulo, chama-se a atenção para a construção angustiante do próximo confronto. Nele, o diretor manipula a dinâmica entre sons e silêncios através do fora do campo e de sons diegéticos e não-diegéticos em uma montagem paralela de três ambientes. Há um trabalho aprimorado com o som e sua

sensibilidade, assim como a construção da percepção diegética do som e do silêncio através do anti-herói. Na cena, Blondie está dentro de seu quarto limpando sua arma que está desmontada, porém, na imagem, há apenas planos de detalhe nas mãos, arma e olhos do personagem. Do lado de fora do hotel, há uma tropa que marcha (figura 385) e dentro do hotel, alguns bandidos estão prestes a invadir o quarto de Blondie para matá-lo.



Figura 385 – Tropas do exército.
Fonte: Frame extraído do filme.

O que o diretor constrói é a percepção de Blondie em relação aos sons externos ao quarto que são os sons diegéticos da marcha e dos movimentos e esporas dos assassinos. Os sons da marcha são o de maior volume e os sons dos movimentos dos homens só podem ser percebidos pelo anti-herói com a ausência da marcha. Na cena, quando a tropa para, Blondie ouve o som das esporas dos bandidos que estão hipersensibilizadas e com isso, mune sua arma rapidamente para se defender. A tropa então volta a marchar e seu som encobre os ruídos dos assassinos à sua porta. Então, Blondie coloca suas balas na arma rapidamente e aguarda a invasão dos três bandidos. O diretor cria uma tensão utilizando: plano de detalhe na mão de um dos bandidos ao abrir a porta e em Blondie apressando-se para carregar sua arma; e um som musical não-diegético que acompanha a cena. Ao invadirem o quarto, Blondie os mata e realiza o primeiro diálogo da cena ao informar ao bandido quase morto que suas esporas haviam os entregado. A música não-diegética é então suspensa e Tuco, que o caçava, gira sua espora atrás do anti-herói e chama a atenção de Blondie pelo seu som.

Nessa cena, a sensibilidade ao som é evidenciada, e o diretor constrói sucessivos silêncios através de contrastes, de ruídos e de música não-diegética. Há o silêncio constante através da ausência de diálogos até momentos após os tiros;

através dos contrastes entre a presença e ausência do som da marcha, o qual evidencia os ruídos diegéticos hipersensibilizados dos assassinos e de Blondie; através dos contrastes entre a presença e ausência da música não-diegética e dos tiros, que evidenciam a calma após a ação de Blondie; através da música não-diegética com a presença da marcha que cria a tensão e expectativa da resolução da cena; e dos ruídos diegéticos dos assassinos que constroem a sensibilidade de Blondie ao som que traz o perigo. Na imagem, Leone constrói o silêncio através dos planos de detalhe (da figura 386 até 389) e *close-ups* constantes.

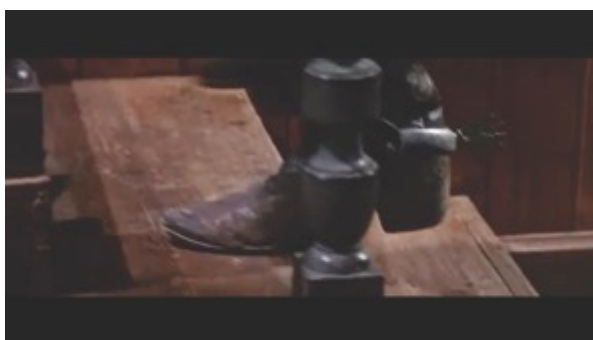


Figura 386 – Plano de detalhe nas botas dos bandidos antes de invadir o quarto de Blondie.

Fonte: Frame extraído do filme.

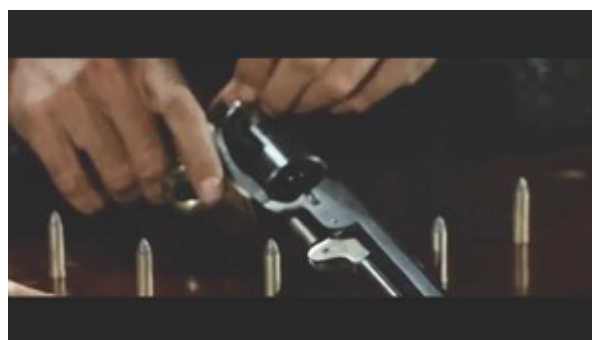


Figura 387 – Plano de detalhe de Blondie munindo sua arma.

Fonte: Frame extraído do filme.

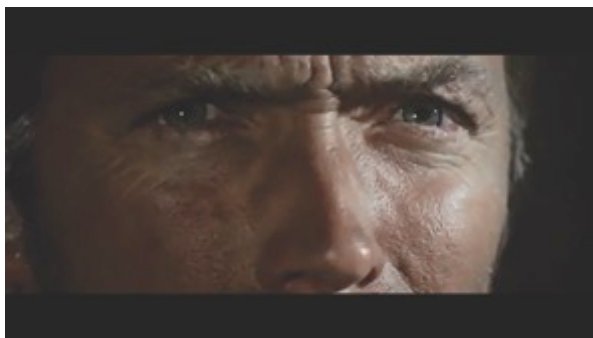


Figura 388 – Plano de detalhe nos olhos de Blondie antes da invasão ao seu quarto.

Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 389 – Plano de detalhe na bota de Tuco após Blondie matar os bandidos.

Fonte: Frame extraído do filme.

Na próxima etapa, serão analisados os confrontos de *Era uma Vez no Oeste* e observadas as recorrências do diretor nas construções de seus silêncios.

8.2 Os confrontos em *Era uma Vez no Oeste*

Na cena inicial de *Era uma Vez no Oeste*, observa-se a construção do silêncio através dos ruídos diegéticos hipersensibilizados em um tempo extremamente dilatado. O diretor poderia ter diminuído o tempo da sequência inicial, porém estende a espera dos bandidos pelo anti-herói a qual culmina no primeiro confronto do filme.

A cena rompe com o padrão de construção do início de seus filmes anteriores. Até então, o diretor iniciava seus filmes com uma música não-diegética dominante, porém, nesse início, Leone dilata seu tempo e constrói o silêncio através dos ruídos diegéticos hipersensibilizados e prepara a atenção do espectador para o confronto inicial. O diretor constrói a monotonia da espera de três homens pelo anti-herói e utiliza os ruídos das ações dos homens, da locação e da vastidão. Nos primeiros momentos, ocorrem os ruídos de um moinho de vento, de pássaros, do vento e da tentativa de diálogo do bilheteiro com os bandidos que respondem com a ausência de comunicação verbal. O silêncio dos homens constrói o desprezo dos bandidos pelo senhor enquanto uma índia – também em silêncio - varre o local. Os homens prendem o senhor em um local pequeno e um dos capangas ironicamente gesticula o silêncio ao senhor (figura 390). Nesse momento, a interpretação do ator remete ao silêncio que também ocorre na imagem através de *close-ups* nas faces estáticas e planos que evidenciam a vastidão. Após isso, há uma tela preta com o nome do diretor na imagem antes que a cena continue (figura 391) e ela manifesta o silêncio da imagem através da ausência de elementos da narrativa. Na sequência, o contraplano de um dos capangas evidencia a índia fugindo rumo à vastidão (figura 392) que também constrói o vazio e o silêncio da imagem.

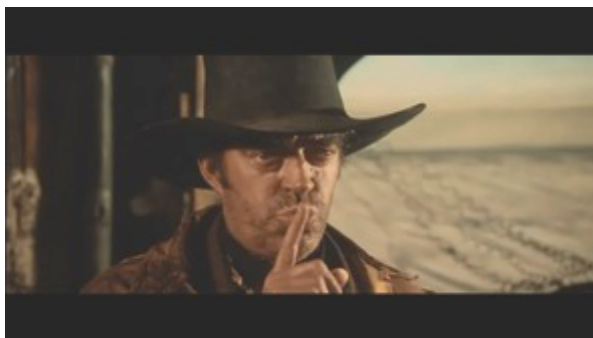


Figura 390 – Pedido de silêncio.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 391 – Tela preta apresentando o diretor.
Fonte: Frame extraído do filme.

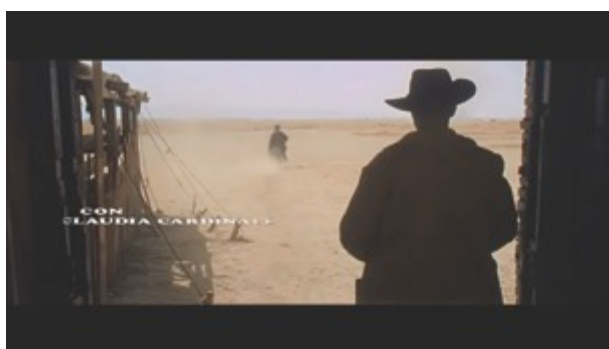


Figura 392 – Índia fugindo rumo à vastidão.
Fonte: Frame extraído do filme.

Após isso, há uma longa espera dos capangas pelo anti-herói na qual há ações lentas e ruídos escassos e hipersensibilizados que também irão construir o silêncio através de ruídos e contrastes. Em uma dessas ações, um dos capangas tenta tirar um cochilo, porém o som de um telégrafo o interrompe. Esse som hipersensibilizado quebra a sensação de silêncio produzida até que o homem o desligue. Há o silêncio sonoro através do contraste entre a presença e ausência do ruído do telégrafo.

Em outra ação, há outro capanga em pé e sua paz é alterada após uma goteira pingar em sua cabeça constantemente, porém ele não sai do lugar, apenas veste seu chapéu e o som da goteira é amenizado (figuras 393 e 394).

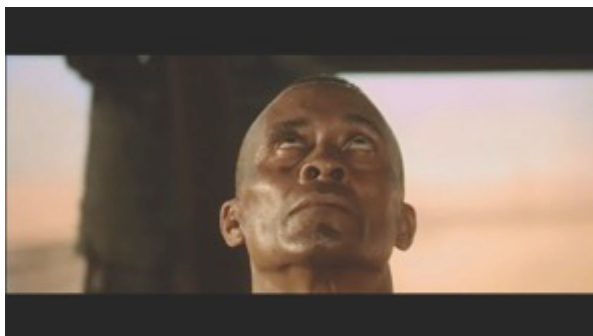


Figura 393 – *Close-up* de capanga olhando para a goteira.

Fonte: Frame extraído do filme.

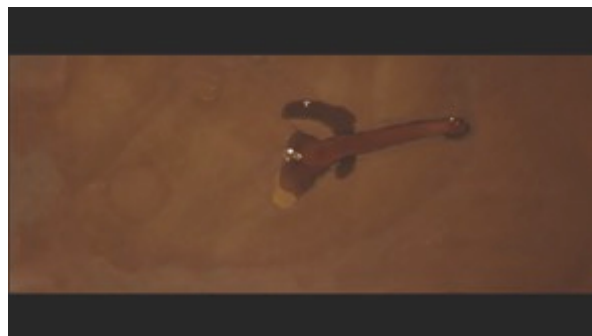


Figura 394 – Plano de detalhe de goteira.

Fonte: Frame extraído do filme.

O som da goteira hipersensibilizado amplia o silêncio e vazio do local. Nessa cena, o menor dos sons incomoda os personagens que começam a confrontar o som, ou seja, esses sons incômodos tornam-se seus piores inimigos.

Outro capanga estrala os dedos e seu ruído também é hipersensibilizado. Essa hipersensibilização também ressalta o silêncio e torna mais evidente a falta de diálogo e monotonia do ambiente que possui a vastidão ao fundo (figura 395).

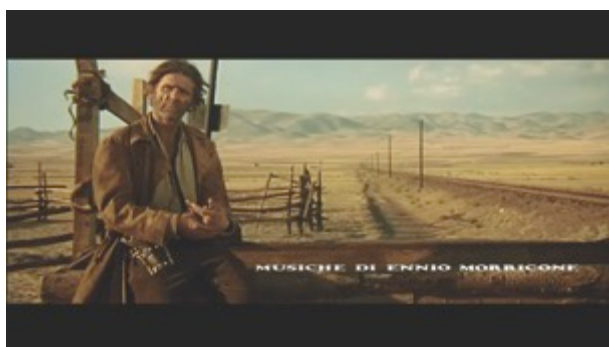


Figura 395 – Plano com a vastidão.

Fonte: Frame extraído do filme.

O capanga que tentava dormir é novamente interrompido em seu cochilo por uma mosca (figuras 396 e 397). O som da mosca quebra o silêncio novamente e após o homem livrar-se dela, percebe-se o silêncio através do contraste entre a presença e ausência do seu ruído.



Figura 396 – Capanga aguardando Harmônica.

Fonte: Frame extraído do filme.

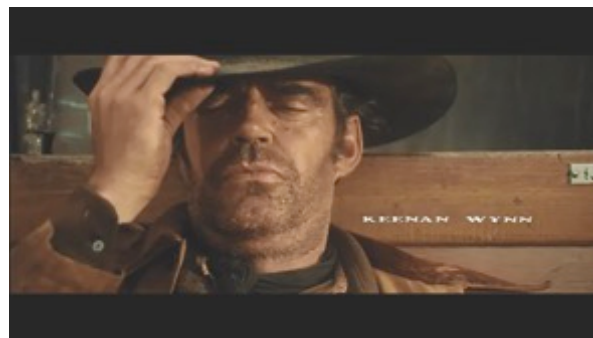


Figura 397 – *Close-up* em capanga aguardando Harmônica.

Fonte: Frame extraído do filme.

O diretor constrói o silêncio da imagem nas ações dos personagens através de planos de detalhe na mosca, da goteira caindo na cabeça do homem e das mãos do outro capanga estalando seus dedos. Os silêncios sonoros da espera dos personagens são interrompidos pela chegada do anti-herói através do trem (figura 398) e seu som diegético característico.

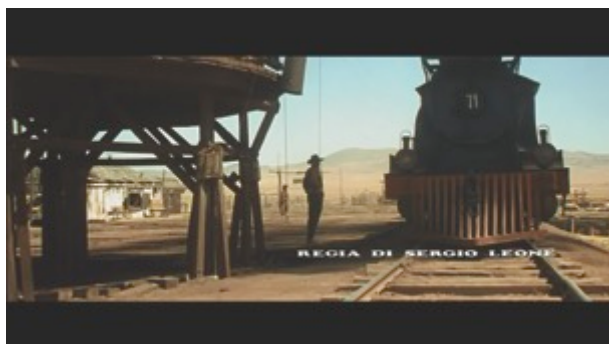


Figura 398 – Chegada do trem na estação.

Fonte: Frame extraído do filme.

Após o trem parar por alguns segundos, os capangas não percebem ninguém e quando estão preparando-se para partir, há o som das notas de uma gaita que é tocada por Harmônica e apresenta o personagem no filme (figura 399). O som diegético da gaita interrompe o silêncio através de suas notas e posiciona Harmônica frente a frente com os homens. Nesse momento, o silêncio construído, para evidenciar a longa espera dos homens, transforma-se em tensão.

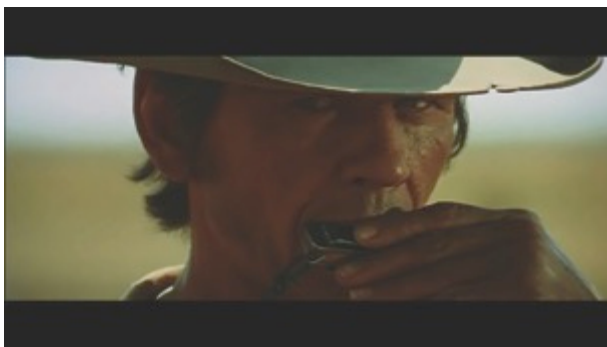


Figura 399 – *Close-up* em Harmônica tocando sua gaita.
Fonte: Frame extraído do filme.

Ao trocarem olhares, há contraplanos, *close-ups* e a música não-diegética (junto com as notas da gaita de Harmônica) que indicam um confronto iminente e constroem a atmosfera de tensão. É quando, após mais de 12 minutos de filme, ouve-se a primeira fala dos capangas que trocam algumas palavras com Harmônica.

O anti-herói pergunta se os homens trouxeram algum cavalo para ele e um dos capangas responde ironicamente que há um cavalo a menos, pois não trouxeram, porém Harmônica prontamente rebate que na verdade eles haviam trazido dois a mais. Essas poucas palavras são o bastante para que os personagens e o público entendessem que apenas um lado sairia vivo. Após o diálogo, a música não-diegética ganha um caráter mais tenso e os contraplanos e *close-ups* nos rostos dos personagens novamente precedem o tiro como elemento de quebra do silêncio e carrega a morte dos três capangas. O diretor constrói os silêncios através da música não-diegética com a presença de ruídos e através dos contrastes entre a presença e ausência da música não-diegética e do som do tiro.

Harmônica mata os três homens, mas também é atingido e cai desacordado. Não demora muito para que retome a consciência e levante-se. Seu retorno é marcado com um plano de detalhe no moinho de vento com seu som hipersensibilizado e um *close-up* no personagem.

Durante toda a sequência do início do filme, há a manifestação do silêncio através: da hipersensibilização dos ruídos diegéticos e da dinâmica de seus volumes; de música não-diegética com presença de ruídos; dos contrastes entre a presença e ausência de sons diegéticos e da música não-diegética; da recorrência de *close-ups*, planos que evidenciam a vastidão, expressões e ações quase estáticas dos personagens; e da dilatação temporal com planos longos. Esses

silêncios terão duas funções principais durante a sequência: construir a espera e a tensão.

Embora a riqueza semântica do silêncio nessa cena seja evidente, o filme ainda possui outros confrontos a partir do silêncio que servem para apresentar características psicológicas dos personagens como o sadismo e a maldade. Leone ainda evidencia o assassinato de uma família na qual há um pai, um rapaz, uma jovem e uma criança.

Na cena, após o pai e seu filho mais novo voltarem de uma caçada, a família conversa e prepara-se para receber Jill Mc Bain. Na banda sonora há os ruídos diegéticos hipersensibilizados constantes de patos, cigarras, vento e passos. De repente, o som dos patos é suspenso e isso chama a atenção e causa estranheza da família, porém não demora muito para que os sons retornem à banda sonora. Ocorre o silêncio sonoro através do contraste entre a presença e ausência do ruído diegético dos patos que avisa de uma anormalidade e na imagem, há o silêncio através dos planos que evidenciam a vastidão. Após o retorno dos sons diegéticos, o pai dirige-se ao poço de água, porém o som dos patos novamente é suspenso. O contraste entre a presença e ausência desse som produz novamente o silêncio sonoro que evidencia o ruído do vento, porém agora traz uma nova informação: a morte da filha do homem. Ao ver sua filha morrendo, o pai corre em sua direção, porém mais tiros atingem o homem e seu filho mais velho os quais também caem mortos. Depois de matar os três, Frank e seu bando apresentam-se na imagem e dirigem-se até o filho mais novo e sobrevivente do homem (figuras 400 e 401).

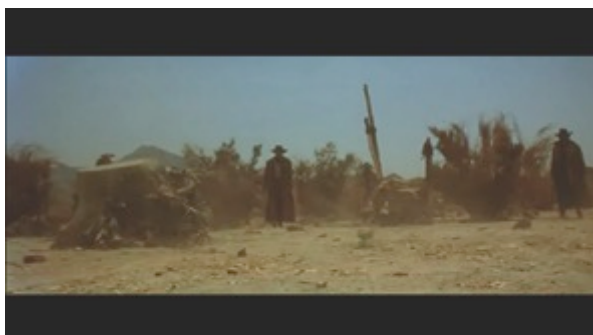


Figura 400 - Chegada de Frank e seus capangas da vastidão.
Fonte: Frame extraído do filme.

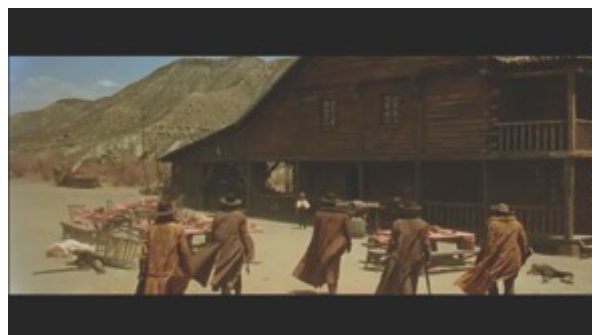


Figura 401 - Frank e seus capangas ao se aproximarem do filho dos Mc Bain.
Fonte: Frame extraído do filme.

É inserida uma música não-diegética, que também acontece no duelo final, na qual estão presentes as notas da gaita de Harmônica. Com a presença dessa

música, o diretor já estabelece a ligação entre Frank e Harmônica e há o silêncio através da música não-diegética com a presença de ruídos. Após os bandidos realizarem um breve diálogo, música não-diegética torna-se novamente dominante e Frank mata o menino. O diretor não mostra explicitamente essa morte, mas a deixa subentendida. Ele realiza *close-ups* nos rostos do menino e de Frank e um plano de detalhe frontal na arma do vilão ao atirar (figuras 402, 403 e 404). O silêncio ocorre na imagem através de *close-ups* e planos de detalhe e no som, através da música não-diegética com a presença de ruídos.

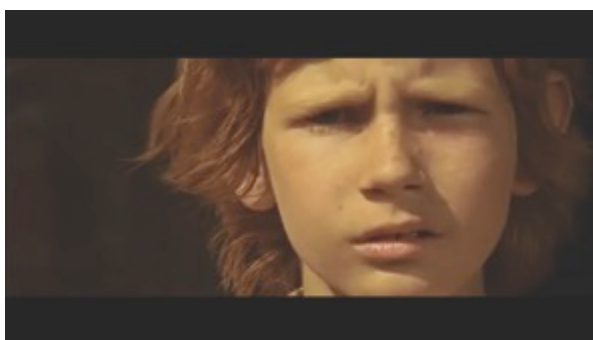


Figura 402 - *Close-up* no filho dos Mc Bain.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 403 - *Close-up* em Frank frente a frente com o filho dos Mc Bain.
Fonte: Frame extraído do filme.

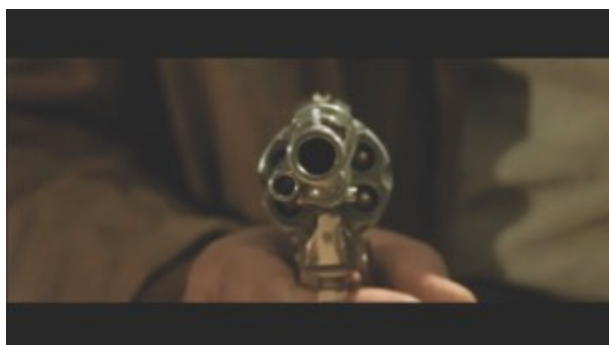
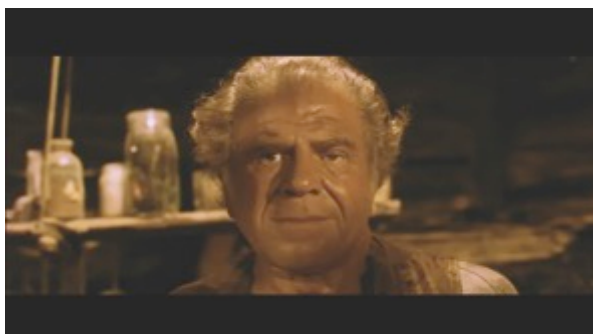
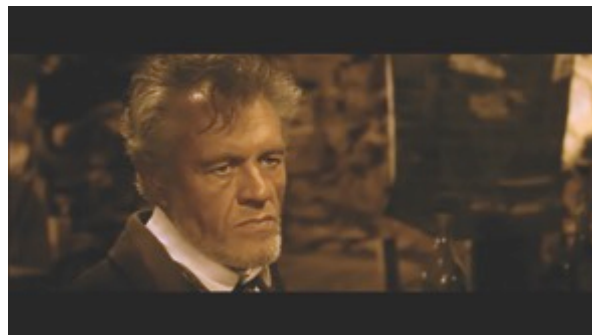


Figura 404 – Plano de detalhe na arma de Frank antes do tiro.
Fonte: Frame extraído do filme.

O diretor também apresenta Cheyenne, um personagem importante para a trama, através de um confronto que ocorre fora do campo e posterior quase confronto com Harmônica. Na cena, de dentro de um bar, todos se silenciam após tiros serem ouvidos fora do campo (e fora do bar) e quando Cheyenne entra, há a presença de uma musica não-diegética que apresenta o personagem. Ocorre o silêncio sonoro através do contraste entre a presença e ausência dos sons fora do campo que preparam a chegada de Cheyenne e na imagem, através dos olhares

das pessoas curiosas e assustadas que são evidenciados através de *close-ups* (figuras 405, 406 e 407) e iluminação com sombras.



Figuras 405, 406 e 407 - *Close-ups* dos personagens do bar.
Fonte: Frames extraídos do filme.

Então, Cheyenne pede um uísque e, ainda algemado, o bebe direto na garrafa. É então que o som diegético da gaita de Harmônica com sua melodia característica invade a banda sonora com uma música não-diegética e silencia Cheyenne. Há o silêncio através da música não-diegética (e diegética) com a presença de outros ruídos diegéticos. Harmônica, que estava no escuro, tem sua face evidenciada através da luz de uma lamparina lançada à sua frente por Cheyenne. Há muitas trocas de olhares até Cheyenne tentar dialogar com Harmônica que responde com seu silêncio e o som de sua gaita (pausa para gaita). Um clima de tensão é construído nesse quase confronto no qual o silêncio sonoro ocorre através da música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos e o silêncio da imagem ocorre através das sombras e *close-ups*.

Na sequência, após um breve diálogo, Cheyenne dirige-se a um dos homens do bar e o obriga a atirar na corrente que prende suas mãos. Uma música não-diegética de tensão preenche a banda sonora até que o som do tiro a suspende e constrói o silêncio através dos contrastes entre a presença e ausência da música não-diegética e do som do tiro. Do lado de fora do bar, há o som dos homens de

Cheyenne aproximando-se com seus cavalos para resgatar o personagem. No fim da cena, quando Cheyenne está saindo do bar enquanto Harmônica toca sua gaita, o anti-herói desafina suas notas e suspende seu som. Nesse momento, ocorre o silêncio na imagem através do *close-up* em Cheyenne com a expressão carrancuda que desaprova as notas desafinadas e o silêncio no som através do contraste entre a presença e ausência do som diegético da gaita com a presença dos outros ruídos diegéticos da cena.

Na próxima etapa, serão discutidos os silêncios nos confrontos de Clint Eastwood e algumas diferenças em relação ao diretor italiano.

8.3 Os confrontos do diretor Clint Eastwood

Os confrontos de Clint também têm o silêncio como importante recurso para compor os personagens e criar atmosferas. Uma das características que o diferencia de Leone é a não utilização de músicas não-diegética com elementos da diegese e a maior utilização de silêncios construídos através de ruídos diegéticos.

Em *O Estranho sem Nome* (1973), primeiro *Western* de Clint Eastwood como diretor, há um confronto construído através de duas sequências. Na primeira, o anti-herói forasteiro bebe uma cerveja no bar até que três homens o ofendem (figura 408). Ele apenas os fulmina com seu olhar (figura 409) sem dizer uma palavra e ameaça sacar sua pistola, porém pega uma garrafa e demonstra ser mais rápido do que os outros (figura 410). Apenas depois de sacar a bebida, ele realiza sua primeira fala e os homens permanecem em silêncio observando ele retirar-se do bar. É perceptível a mudança da expressão facial dos homens ao perceberem a rapidez do anti-herói – o que também constrói o efeito da surpresa.



Figura 408 – Expressões dos homens da cidade ao receberem o anti-herói.
Fonte: Frame extraídos do filme.



Figura 409 – *Close-up* do anti-herói ao ouvir as provocações dos homens.
Fonte: Frame extraídos do filme.

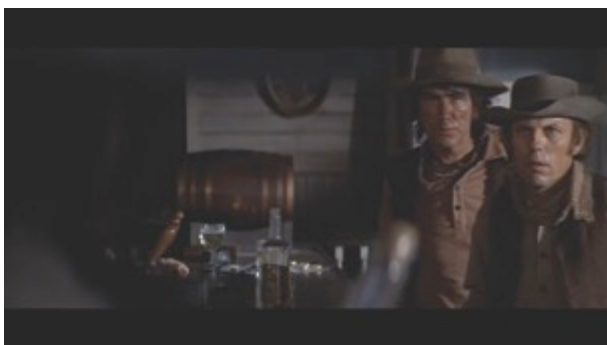


Figura 410 – Mudança na expressão dos homens.
Fonte: Frame extraído do filme.

Há o silêncio através do diálogo como resposta aos homens e as falas escassas do anti-herói. O silêncio sonoro construído até então é através dos ruídos diegéticos e na imagem, o silêncio manifesta-se através dos *close-ups*.

Na segunda sequência, ao sair do bar, o anti-herói dirige-se até o barbeiro que o acomoda para aparar sua barba, porém os mesmos homens do bar o seguem (figura 411) e após o questionarem, sua resposta não ocorre através de falas, mas de tiros que tiram suas vidas.



Figura 411 – Homens do bar cercando o anti-herói na barbearia.
Fonte: Frame extraído do filme.

A partir do momento que os homens se aproximam do bar, há uma música não-diegética tensa na banda sonora e a presença de ruídos diegéticos e após os tiros, essa música é suplantada e há apenas os ruídos da diegese. Ocorrem dois silêncios: o primeiro é o silêncio através da música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos e o segundo é o silêncio através dos contrastes entre a presença e ausência da música não-diegética e do som do tiro. Ao sair do barbeiro, os moradores da cidade o olham em silêncio até que um homenzinho coloca um charuto em sua boca e o acende. Tanto a pausa para o charuto através homenzinho como o silêncio dos moradores são sinais de respeito.

Outra característica que diferencia Clint de Leone é o poder da vingança que o diretor americano dá às suas mulheres ao fazê-las protagonizarem confrontos. Por exemplo, em *O Estranho sem Nome*, após ser estuprada pelo anti-herói, a mulher é obrigada a passar as noites com o personagem, porém ela arma uma vingança para o estranho.

Na cena, ela deixa o quarto do anti-herói silenciosamente durante a noite e alguns homens entram para surpreendê-lo e espancá-lo durante seu sono. Há o silêncio construído através de uma música não-diegética e ruídos diegéticos até o momento da tentativa de espancamento no qual a música é suspensa e ocorre um breve silêncio através do contraste entre a presença e ausência da música não-diegética. Esse breve silêncio é interrompido com um diálogo antes do espancamento, porém o anti-herói os observa de longe e joga uma dinamite no quarto. Nesse momento, o diretor utiliza uma breve música não-diegética e diminui o volume dos sons diegéticos dos homens até que a explosão acontece. Há o silêncio através de música não-diegética com os sons do espancamento quase completamente suspensos e o silêncio construído após com o contraste do ruído da explosão. Na imagem, o silêncio manifesta-se através da noite e as luzes que produzem sombras no cenário (figuras 412 e 413).



Figuras 412 e 413 – Iluminação da cena.
Fonte: Frames extraídos do filme.

Ainda em *O Estranho sem Nome*, o diretor utiliza música não-diegética dominante para construir a aproximação dos assassinos à cidade após o anti-herói treinar os moradores para se protegerem. Na banda sonora, há uma música não-diegética e o som diegético de um sino que avisa da proximidade dos assassinos e do combate. Momentos antes do encontro entre os bandidos e a cidade, o herói vai embora sem dizer uma palavra e deixa a cidade sozinha para lutar contra os bandidos. Há o silêncio através da música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos na banda sonora e na imagem, há os planos que evidenciam a vastidão, *close-ups* e planos de detalhe. Quando os bandidos chegam à cidade, o diretor suspende a música não-diegética e apenas o som do sino permanece na banda sonora, ou seja, há também o silêncio do contraste entre a presença e ausência da música não-diegética.

Em *Josey Wales – O Fora da Lei*, o diretor inicia o filme com um confronto que irá mostrar o assassinato da família de Josey. Esse confronto não apresenta o anti-herói treinado e com poderes sobre-humanos, mas um homem frágil que ainda irá transformar-se em um anti-herói habilidoso. Na cena, Josey está arando a terra com seu filho e há na banda sonora, os sons diegéticos do cavalo, do arado e de passos que constroem o silêncio através de ruídos diegéticos. Alguns diálogos escassos ocorrem quando a mulher de Josey chama seu filho para a casa, porém após a partida de seu filho, Josey ouve o som diegético hipersensibilizado de galopes de cavalos e avista fumaça sobre sua casa. Nesse momento, uma música não-diegética de tensão é inserida na banda sonora e acompanha a corrida de Josey até seu lar. Não demora e os sons de tiros são ouvidos com os gritos dos bandidos e da mulher de Josey, mas o anti-herói é atingido por uma espada que

corta seu rosto e o faz desmaiar. A marca em seu rosto produz uma cicatriz que deixa a partir daí seu passado representado graficamente em todo tempo diegético.

Enquanto a casa de Josey pega fogo, um *film dissolve* sugere a passagem de tempo para a mesma casa após a destruição e com essa passagem, a banda sonora tem a música não-diegética e os sons de gritos suplantados. Ocorre o silêncio dos contrastes entre a presença e ausência de música não-diegética e dos sons de destruição da cena (fogo, tiros, gritos). Esse silêncio com o *film dissolve* constrói a passagem de tempo e o contraste traz a calma. Observa-se duas atmosferas construídas que são divididas pelo *film dissolve*: a primeira, antes do efeito, é uma atmosfera de tensão (figuras 414 e 415); e a segunda, após o efeito é de calma e de luto (figura 416).

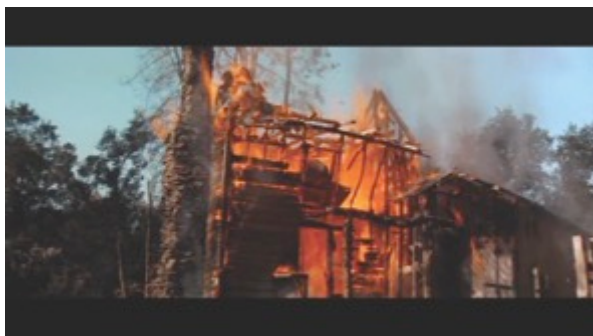


Figura 414 – Casa de Josey em chamas.
Fonte: Frame extraído do filme.

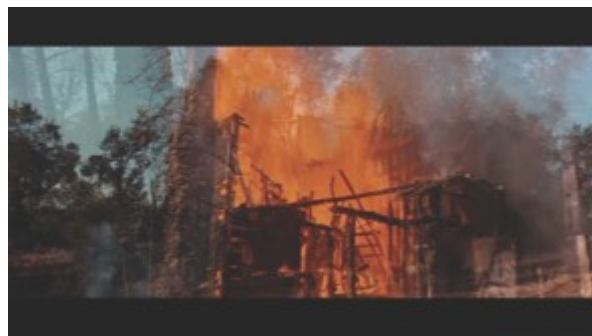


Figura 415 – *Film dissolve* na casa de Josey.
Fonte: Frame extraído do filme.

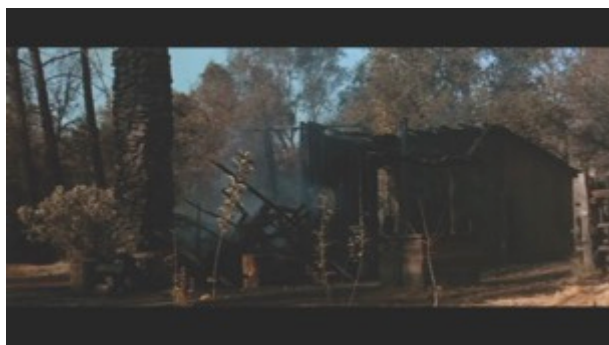


Figura 416 – Casa de Josey após o *Film dissolve*.
Fonte: Frame extraído do filme.

Josey torna-se famoso e procurado no Velho Oeste e por onde passa, traz a tentativa de sua captura pela lei e por caçadores de recompensa, porém também há pessoas que o reconhecem como um herói. Após comprar algumas coisas em uma pequena venda, um homem o reconhece e grita seu nome com entusiasmo, porém Josey estava na hora errada e no lugar errado. Ele segura algumas comprar frente a

frente com quatro soldados no momento do grito e todos são pegos de surpresa, ou seja, um confronto inusitado.

Josey e os soldados trocam olhares sem haver nenhum diálogo e o silêncio sonoro é construído apenas através dos ruídos diegéticos da cena. Então, o anti-herói cospe seu tabaco no chão - o que sinaliza um confronto iminente – e realiza uma fala que precede a morte dos homens. Esse confronto constrói a superioridade do anti-herói com as armas e após esse confronto, Josey foge rumo à vastidão. Na banda sonora, há uma música não-diegética que guia a fuga e constrói o silêncio sonoro. O diretor utiliza novamente o *film dissolve* para indicar a passagem de tempo (figuras 417, 418 e 419) e a divisão das atmosferas.

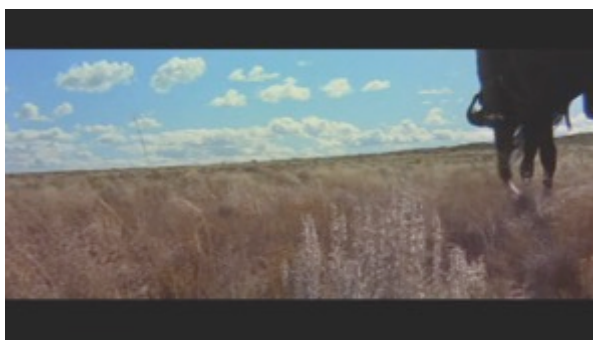


Figura 417 – Fuga de Josey Wales.
Fonte: Frame extraído do filme.

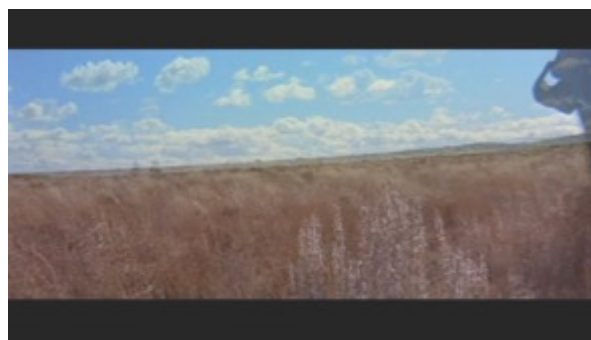


Figura 418 – *Film dissolve* da fuga de Josey.
Fonte: Frame extraído do filme.

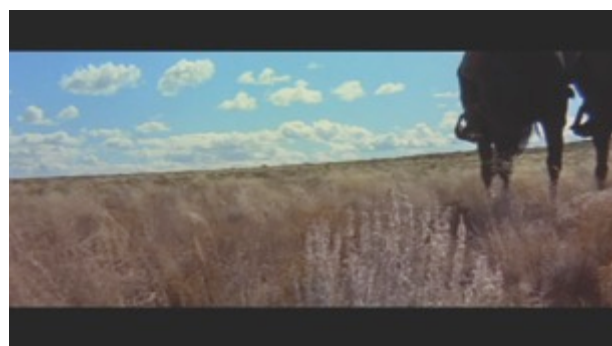


Figura 419 – Após o *film dissolve*.
Fonte: Frame extraído do filme.

Antes do *film dissolve*, há a atmosfera de tensão e de ação e depois do efeito, a atmosfera de calma. No som, há o silêncio através dos contrastes entre a presença e ausência de música não-diegética com a presença dos ruídos diegéticos das cavalgadas intensas; e na imagem, há os silêncios através do contraste entre movimentação intensa e a movimentação calma posterior dos cavalos e através da presença de planos que evidenciam a vastidão.

Ainda em *Josey Wales – O Fora da Lei*, o anti-herói salva as mulheres de uma família que é capturada por bandidos e realiza um confronto motivado por sua compaixão ao defender os inocentes. Na cena, Josey observa alguns homens que saqueiam a comitiva de uma família e após perceberem a presença de uma jovem mulher, os bandidos silenciam-se e a observam surpresos (figuras 420). Ocorre o silêncio sonoro através do contraste entre a presença e ausência dos ruídos diegéticos das vozes e movimentação dos homens que constroem uma surpresa e após a perceberem, ocorre uma música não-diegética que constrói o novo silêncio. O diretor evidencia essa atenção à mulher na imagem através de *close-ups* (figuras 421) que também constroem o silêncio.

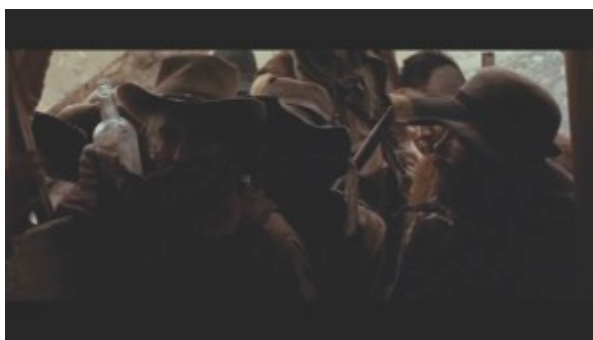


Figura 420 – Homens estáticos.
Fonte: Frame extraído do filme.

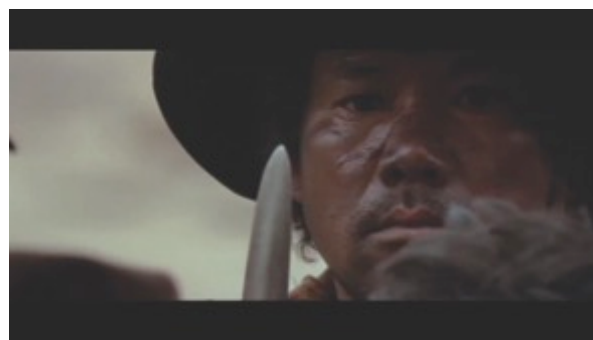


Figura 421 – *Close-up* em um dos homens.
Fonte: Frame extraído do filme.

Após isso, os homens tentam estuprá-la, e o silêncio construído é interrompido pela suspensão dos sons diegéticos de seus gritos e dos homens quando um dos bandidos interrompe a tentativa de estupro. Com a interrupção do estupro, o silêncio através dos sons diegéticos é novamente construído, porém o velho índio, que observa tudo de longe com Josey, é capturado. Então, Josey irá resgatar a família e o índio e para isso, se faz passar por um homem do exército para aproximar-se do bando. O anti-herói surge sozinho da vastidão com uma bandeira dos EUA (figura 422), aproxima-se dos homens, realiza um diálogo, cospe seu tabaco no chão – pausa para o tabaco - e inicia a matança.

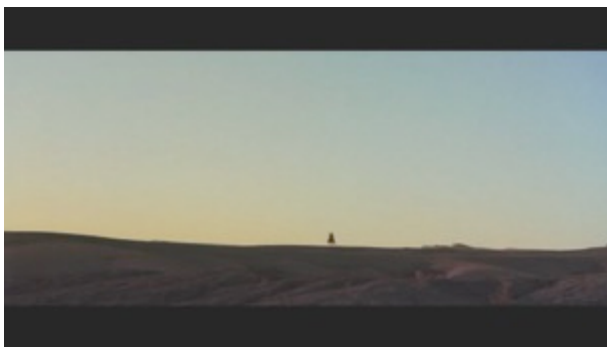


Figura 422 – Josey Wales surgindo da vastidão.
Fonte: Frame extraído do filme.

Na banda sonora, há uma música não-diegética acompanhando a aproximação, ou seja, há o silêncio através da música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos e na imagem, há o silêncio através de *close-ups* e planos que evidenciam a vastidão.

No filme *O Cavaleiro Solitário*, o silêncio também constrói a amizade. Quando o anti-herói e um dos homens do vilarejo quebram uma grande pedra à procura de ouro, três homens da cidade interrompem o trabalho com agressividade, porém o anti-herói defende a cidade e expulsa os homens. Essa cena constrói a aceitação do anti-herói pelo vilarejo e após a expulsão dos homens, os outros moradores o ajudam a quebrar a grande pedra que ganha um caráter épico através da música não-diegética.

Ainda em *O Cavaleiro Solitário*, o antagonista é um homem de negócios, dono da mineradora e sem habilidades para confrontar o anti-herói com uma arma. Ao perceber o perigo que seus negócios corriam, ele contrata 7 homens para matar o anti-herói. O diretor mostra a superioridade e covardia desses homens através de um confronto contra um homem embriagado.

Na cena, um dos homens do vilarejo comemora sua nova fortuna ao achar uma pedra de ouro, porém ele bebe demais e ofende aos gritos o dono da mineradora. Seus gritos são interrompidos pela presença dos 7 homens em sua frente e ocorre o silêncio através da suspensão do diálogo do homem e através de uma música não-diegética tensa que é inserida no encontro. Após algumas palavras trocadas, os 7 homens torturam o homem bêbado ao fazê-lo dançar com diversos tiros e o homem é fuzilado sem piedade ao tentar sacar sua arma. Após os tiros, observa-se o silêncio produzido como produto do contraste entre a presença e ausência dos sons dos tiros.

No último *Western* do diretor Clint Eastwood, *Os Imperdoáveis*, há o amadurecimento do diretor e de seu anti-herói. Clint não é mais tão novo e o ator tem que se reinventar como anti-herói do gênero, já que se passava mais de sete anos desde *O Cavaleiro Solitário*.

O diretor subverte os papéis de herói e vilão nos quais, o herói é o assassino William Munny e o vilão é o xerife Little Bill. O diretor utiliza confrontos do xerife durante o filme para construir a personalidade do vilão - que é oposta à silenciosa - e realiza contrastes entre essa personalidade e a de seus opositores. Por exemplo, pode-se perceber isso na cena na qual o xerife espanca o caçador de recompensas Inglês Bob através de um confronto desigual e covarde.

O diretor subverte o silêncio através do diálogo e ao invés de silenciar o diálogo dos personagens ou torna-los escassos como Sergio Leone, utiliza diversas linhas de diálogos sádicos de Little Bill durante o espancamento. Little Bill não é apenas sádico, mas exibe sua superioridade através da força que a lei o confere como xerife (figuras 423 e 424).

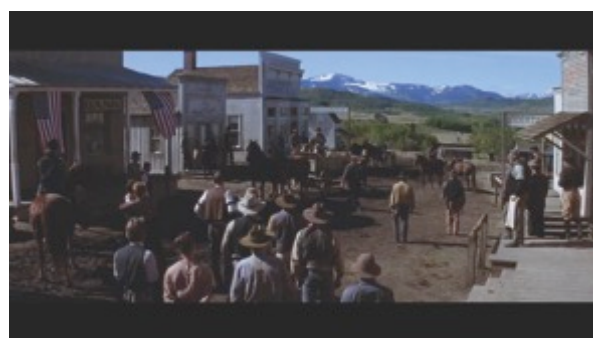


Figura 423 e 424 – Little Bill espancando English Bob.

Fonte: Frame extraído do filme.

O que é importante na análise dessa cena é o silêncio de Inglês Bob e da cidade, ou seja, o silêncio da ausência de diálogos dos que se submetem à lei. O contraste entre o excesso de diálogos de Little Bill durante o espancamento e a ausência de diálogos dos que assistem e de Inglês Bob constrói a subordinação da população e do caçador de recompensas diante do abuso de autoridade do xerife-vilão.

O diretor também utiliza os sons da noite e da chuva para construir seus silêncios e a fragilidade do anti-herói diante das forças da natureza e da idade. Na cena, William Munny está no bar da cidade enquanto seus amigos estão com as

prostitutas no andar de cima. O personagem permanece sozinho e visivelmente doente com um copo de uísque à sua frente – porém o renega. Na banda sonora, há a construção do silêncio através dos ruídos diegéticos da chuva, do bar, de murmúrios e há também a ausência de diálogos do personagem. Diferente de Leone, o diretor irá construir seu silêncio sem música não-diegética e apenas com os sons diegéticos do ambiente. Na imagem, o silêncio manifesta-se através da iluminação que produz luzes e sombras no ambiente durante toda a cena (figuras 425).

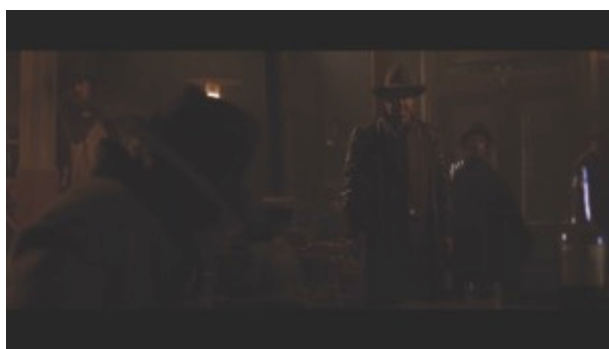


Figura 425 – Iluminação da cena.
Fonte: Frame extraído do filme.

Na sequência, Little Bill interrompe o silêncio de Will e o espanca diante de todos com seu excesso de diálogos sádicos e só resta a Will rastejar para fora do bar em silêncio. Quando está fora do bar, o silêncio construído com o ruído da chuva dramatiza sua condição, mas também prepara o público para a provável vingança posterior do anti-herói. Ocorre novamente o contraste entre os diálogos dos personagens: há o excesso no xerife e a escassez em Will.

Outro exemplo é a tortura de Ned na qual Little Bill chicoteia o companheiro do anti-herói até sua morte (figura 426). Na tortura, o xerife fala ao seu ouvido, novamente demonstrando sua superioridade, porém Ned apanha em silêncio (figura 427), ou seja, novamente há o contraste entre o excesso de diálogos do vilão e a escassez no torturado. Na banda sonora, há o som diegético hipersensibilizado do chicote que é ouvido por toda cidade e constrói o silêncio através dos sons diegéticos. Na imagem, o diretor constrói o silêncio através de *close-ups* não apenas no xerife e em Ned, mas nos moradores da cidade (figura 428) com suas faces estáticas e horrorizadas.



Figura 426 – Tortura de Ned.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 427 – Lorde Petyr Baelish ameaçando Ned.
Fonte: Frame extraído do filme.

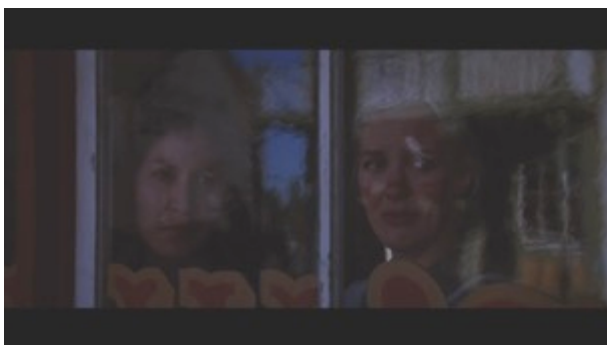
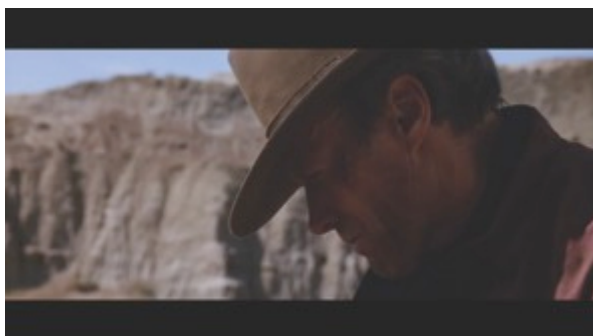
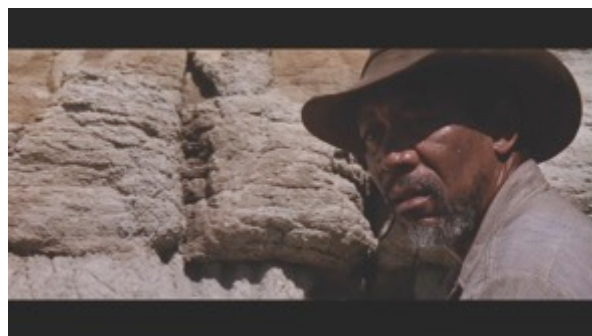
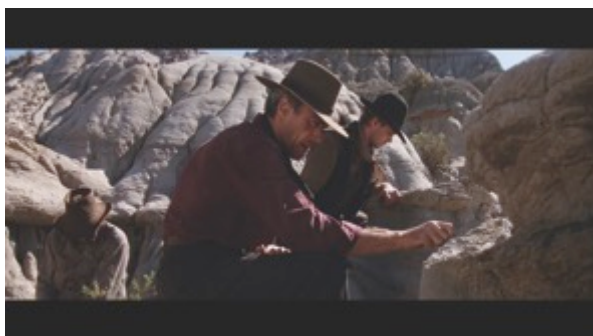


Figura 428 – Moradores da cidade.
Fonte: Frame extraído do filme.

Ainda em *Os Imperdoáveis*, encontra-se outros confrontos marcados pela desigualdade entre as forças. Por exemplo, quando Will e seus amigos realizam uma emboscada na vastidão aos homens que retalharam a prostituta. O diretor também evidencia os conflitos psicológicos dos personagens ao mostrar a luta dos homens com suas consciências através de seus silêncios de reflexões. Na cena, Ned derruba com um tiro o cavalo de um dos homens que cortaram a moça e Will aguarda que seu amigo mate o homem que está preso debaixo do cavalo, porém Ned não consegue atirar e silencia-se. Seu breve silêncio de reflexão ocorre através dos ruídos diegéticos do ambiente, de sua respiração ofegante e da ausência de respostas através de diálogos e isso evidencia sua nova consciência e incapacidade de matar, ou seja, o distanciamento de seu passado. Assim como Ned, Will também possui sua consciência que o atormenta, porém, motivado pelo dinheiro que dará uma vida melhor aos seus filhos, Will pega a arma de Ned e atira no rapaz. O diretor dramatiza a cena evidenciando novamente a fragilidade do anti-herói e utiliza silêncios que constroem a concentração e a consciência do personagem. Will realiza três tiros no homem, porém o acerta apenas no terceiro. Entre os tiros, o diretor constrói o silêncio da concentração através dos ruídos diegéticos da vastidão e

evidencia a dificuldade do anti-herói em voltar a ser um assassino cruel e sanguinário. Após o atingir, há um breve silêncio através de uma música não-diegética tensa com a presença de ruídos diegéticos que constrói a morte do homem e as consciências de Will e de Ned. Ambos permanecem em silêncio com seus olhares distantes e pensativos (figuras 429, 430 e 431) e com suas faces estáticas através de *close-ups* que constroem o silêncio na imagem.



Figuras 429, 430 e 431 – Reflexão dos personagens.
Fonte: Frame extraído do filme.

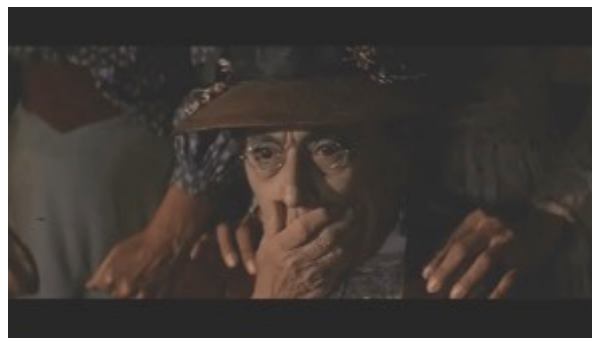
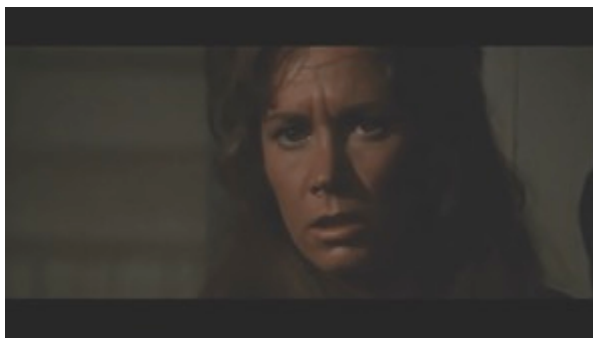
O diretor também constrói cenas nas quais o silêncio é obrigatório para o contexto da cena. Por exemplo, quando aguardam escondidos e em silêncio o outro homem que retalhou a mulher, Will e Kid necessitam que suas presenças não sejam percebidas. O homem vai ao banheiro sozinho e os personagens realizam uma emboscada na qual o diretor constrói o silêncio através de uma música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos da vastidão e dos passos dos personagens. Um dos homens do assassino avista a emboscada e interrompe o silêncio com gritos, mas é surpreendido pelos tiros de Will e de Kid, que mata o outro homem que retalhou a moça. O silêncio na imagem ocorre através de planos que evidenciam a vastidão. Há o equilíbrio na utilização das músicas não-diegéticas em Clint, pois os seus volumes não são tão dominantes em relação ao diretor italiano e as músicas não são tão constantes nas cenas.

Na próxima etapa, serão discutidos os confrontos finais dos anti-heróis do diretor americano, os quais substituem os duelos finais de Leone.

8.4 A substituição dos duelos finais pelos confrontos finais

Em Leone, observa-se a grande predominância de música não-diegética para a produção de tensões através do silêncio. Clint Eastwood substitui os duelos finais por confrontos finais e distancia-se do formato do triunfo final do diretor italiano. Em Leone, os duelos finais apresentam a igualdade das forças para o combate e em Clint, os confrontos finais são quase sempre desiguais. Porém, ambos os momentos dos diretores possuem a mesma função que é apresentar o triunfo final do anti-herói e o coroar como tal.

Em *O Estranho sem Nome*, após abandonar a cidade nas mãos de três assassinos, o anti-herói retorna para extinguir os vilões e realiza sua vingança ao caçar e os surpreender, um a um, e não mais frente a frente em uma luta igual como em Leone. No confronto final, os três assassinos estão dentro do bar e apavoram os moradores da cidade até que um dos assassinos é puxado pelo pescoço para fora através de um chicote e é morto através de chicotadas. Os moradores e os outros dois assassinos permanecem estáticos e silenciosos dentro do bar ao ouvirem os sons da morte do homem. Na banda sonora, há a ausência de diálogos do anti-herói, dos moradores da cidade e dos assassinos dentro do bar e uma música não-diegética que constrói o silêncio com a presença de ruídos diegéticos das chicotadas. Após a morte do assassino, há os contrastes entre a presença e ausência dos sons das chicotadas e da música não-diegética. Na imagem, o silêncio manifesta-se através dos *close-ups* nos rostos estáticos dos personagens (figuras 432, 433 e 434) e da noite com sua iluminação rica em sombras.



Figuras 432, 433 e 434 – *Close-ups* nos moradores da cidade.
Fonte: Frame extraído do filme.

Quando os moradores e os outros assassinos saem do bar, o anti-herói permanece escondido e inicia uma caçada aos outros assassinos. Antes da morte de cada um, o diretor constrói o suspense através de silêncios que precedem a surpresa. Ao enforcar o segundo assassino, ocorre o silêncio através da música não-diegética com a presença de ruídos e essa música irá acompanhar a caçada do último assassino com a construção do mesmo silêncio. O anti-herói esconde-se na escuridão da noite que carrega o silêncio na imagem e quando está frente a frente com o último assassino, ocorre então um duelo armado, porém esse duelo não tem seu tempo dilatado como em Leone e não demora muito para que o tiro aconteça. Nos momentos finais do confronto, há o silêncio como resposta do anti-herói ao responder a última pergunta do assassino. Após a morte do último assassino, o dono do hotel – com quem o anti-herói criou grande inimizade – tenta atirar no personagem, porém um homenzinho o salva e mata o homem. Após essa cena noturna, o diretor realiza um corte para um plano do dia seguinte produzindo dois contrastes: o contraste da imagem, no qual há a noite, sua escuridão e os confrontos antes do corte (figura 435) e o dia com sua claridade, renovação e tranquilidade após o corte (figura 436); e o contraste no som, no qual há os sons do confronto (tiro, fogo) antes do corte e os sons da renovação (pássaros, vento) após o corte.

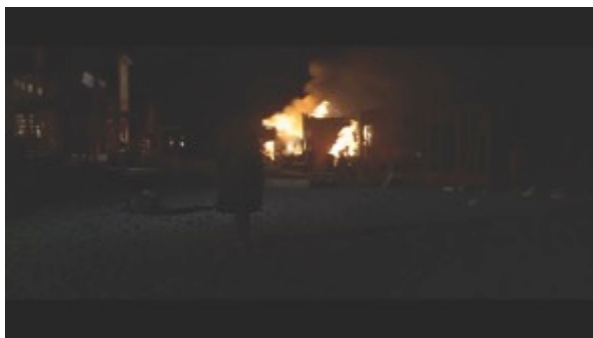


Figura 435 – Final da cena da vingança do anti-herói.

Fonte: Frame extraído do filme.

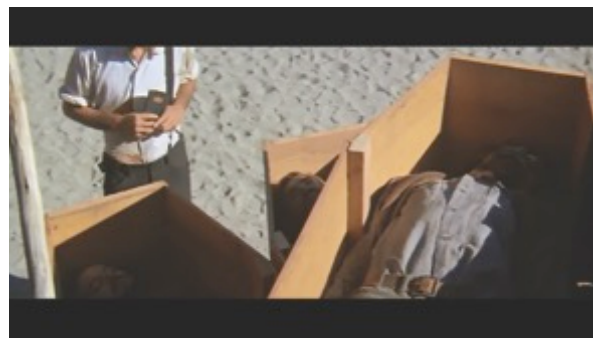


Figura 436 – Cena posterior à cena final da vingança.

Fonte: Frame extraído do filme.

Esses contrastes não constroem apenas os silêncios, mas também a renovação, extinção do mal e a paz instaurada na cidade.

Em *Josey Wales – O Fora da Lei*, o anti-herói combate o mal com a ajuda do grupo que o segue e vinga a morte de sua família. O vilão não está concentrado em um personagem, como seria em Leone, mas são as forças representantes da lei que caçam o anti-herói no decorrer do filme. Josey e o grupo que o segue encontram um refúgio em um local distante e povoam um vilarejo abandonado, porém o exército o encontra e é onde ocorre o confronto final. Nesse confronto, percebe-se que a ação intensa toma o lugar dos diálogos e os silêncios são construídos através da música não-diegética e dos sons diegéticos.

Na cena, a cavalaria fica frente a frente com Josey Wales e a música não-diegética ocorre e é interrompida quando os homens deixam claro que vão capturar Josey. Percebe-se os silêncios através da música não-diegética com a presença de ruídos e o contraste entre a presença e ausência dessa música não-diegética. Nesse momento, os moradores que estão dentro de uma igreja abandonada sacam suas armas, Josey cospe no chão em silêncio (pausa para o tabaco) e esse é o sinal que ocorrerá um confronto. O diretor constrói a tensão antes do confronto e o silêncio na imagem através de *close-ups*, planos de detalhe e sombras no encontro dos personagens (da figura 437 até 440). No som, durante a troca de olhares, uma música não-diegética precede o confronto e o silêncio é construído com ela e com sons diegéticos da cena.



Figura 437 – *Close-up* mais aproximado em Josey Wales.

Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 438 - *Close-up* em um dos soldados.

Fonte: Frame extraído do filme.

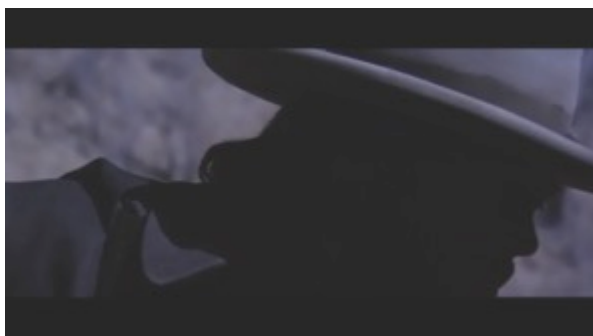


Figura 439 - *Close-up* em Josey Wales ao cuspir no chão.

Fonte: Frame extraído do filme.

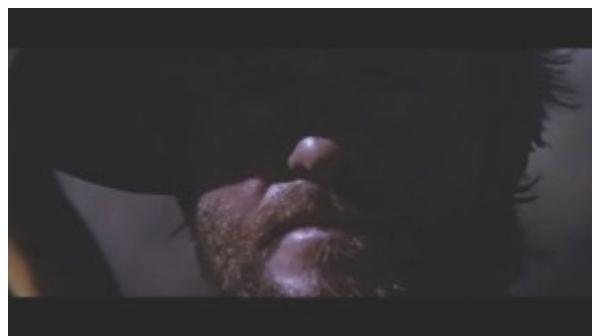


Figura 440 - *Close-up* no homem que matou a família de Josey.

Fonte: Frame extraído do filme.

Então, ocorre o combate com a suspensão da música não-diegética e a presença sonora de diversos tiros que vão desconstruir o silêncio. Após Josey e seus companheiros matarem diversos soldados, o chefe da cavalaria – que estava presente no assassinato de sua família – foge rumo à vastidão com seu cavalo, porém Josey o persegue (figuras 441).

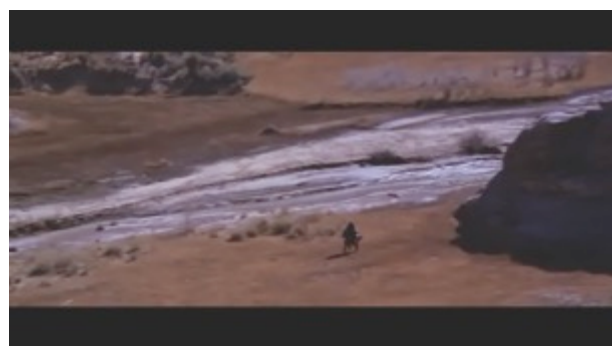


Figura 441 – Perseguição de Josey.

Fonte: Frame extraído do filme.

Nesse momento, é inserida uma música não-diegética que constrói o silêncio com a presença de ruídos diegéticos e a imagem é marcada pelo silêncio através de

planos que evidenciam a vastidão. Quando o alcança em outro vilarejo abandonado, Josey encurrala e atira no homem lentamente com suas armas descarregas à medida que se aproxima.

O diretor dramatiza o encontro através de *close-ups* e planos de detalhe cada vez mais fechados nos rostos dos personagens (da figura 442 até 446) e utiliza um recurso que Leone utilizou no duelo final de *Era uma Vez no Oeste* que é a analepse, porém de maneira mais discreta. Ocorrem pequenos fragmentos do assassinato de sua família enquanto os planos de detalhe ocorrem (figuras 447 e 448) e quando tenta reagir com sua espada, o assassino é desarmado por Josey que o mata e vinga sua família. Durante a cena, há a ausência de diálogos e o silêncio através da música não-diegética com a presença de ruídos, que é suplantada com a morte do homem.

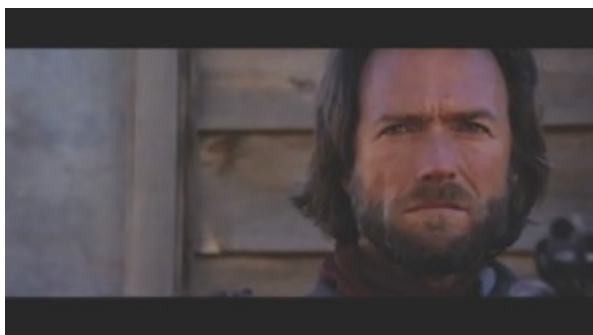


Figura 442 – *Close-up* em Josey.
Fonte: Frame extraído do filme.

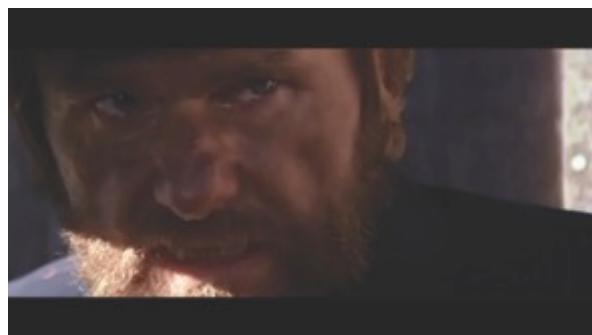


Figura 443 - *Close-up* no homem que matou a família de Josey

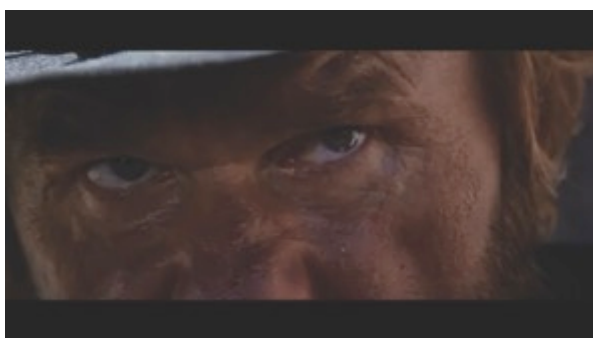


Figura 444 – Plano de detalhe nos olhos do homem que matou a família de Josey.
Fonte: Frame extraído do filme.

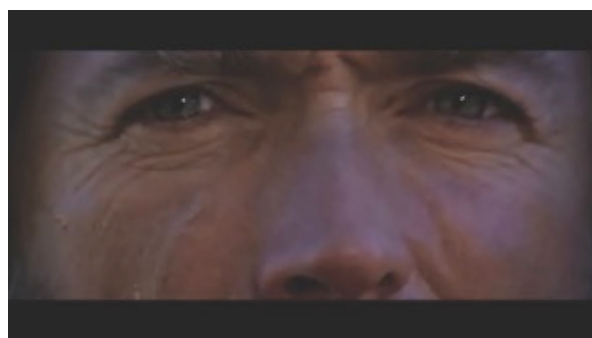


Figura 445 – Plano de detalhe nos olhos de Josey.
Fonte: Frame extraído do filme.



Figura 446 – Plano de detalhe em um dos olhos do homem que matou a família de Josey.

Fonte: Frame extraído do filme.

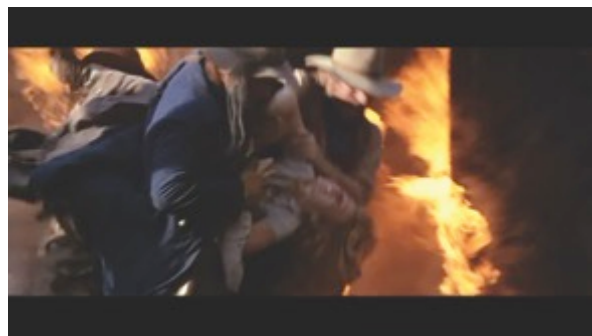


Figura 447 – Fragmentos de analepses do assassinato da família de Josey.

Fonte: Frame extraído do filme.

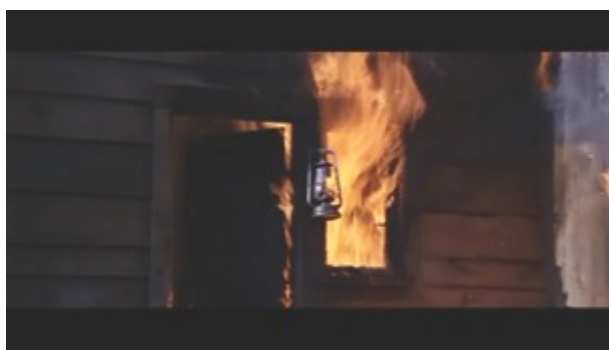


Figura 448 - Fragmentos de analepses do assassinato da família de Josey.

Fonte: Frame extraído do filme.

Em *O Cavaleiro Solitário*, há novamente a desigualdade de forças no confronto final no qual o anti-herói combate sete matadores e um deles possui uma ligação - que não é clara - com seu passado. O anti-herói não confronta os sete assassinos ao mesmo tempo, mas os surpreende um por um, assim como em *O Estranho sem Nome*.

No início da cena, o anti-herói aproxima-se da cidade ao vir da vastidão e há, na banda sonora, o silêncio construído com uma música não-diegética e ruídos diegéticos nos quais o som de suas esporas é hipersensibilizado. O diretor evidencia a observação silenciosa dos moradores da cidade através de *close-ups* até que o personagem entra em uma venda. Com isso, o anti-herói irá atrair os assassinos e matar um por um através de emboscadas. Observa-se o silêncio através dos ruídos diegéticos como obrigatório, pois o personagem age escondendo-se para surpreender os adversários.

Entre as mortes que o anti-herói causa, o diretor insere uma música não-diegética para colaborar com a tensão entre suas emboscadas o que torna dominante o silêncio através da música não-diegética com a presença de ruídos.

Após matar seis dos sete homens, o anti-herói fica frente a frente com o líder dos assassinos e ambos preparam-se para um duelo aos moldes de Leone, porém em um tempo não tão dilatado. Nesse momento, o silêncio que predomina é através de ruídos diegéticos com o contraste entre a presença e ausência dos tiros anteriores. O diretor utiliza *close-ups* entre os personagens (figuras 449 e 450) e quando bem próximos, o assassino reconhece o anti-herói que permanece frio e em silêncio.

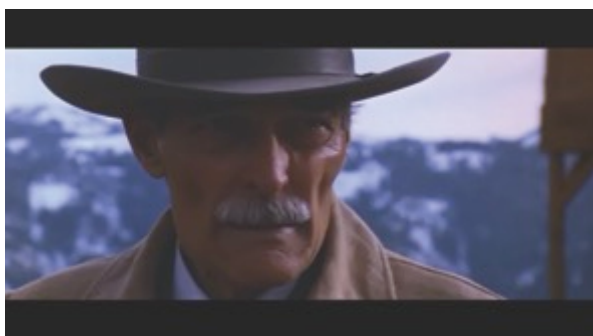


Figura 449 – *Close-up* no rosto do assassino.

Fonte: Frame extraído do filme.

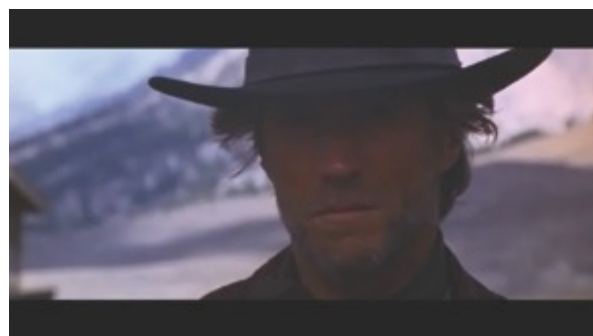


Figura 450 - *Close-up* no rosto do anti-herói.

Fonte: Frame extraído do filme.

Após o reconhecer, o assassino tenta sacar sua arma, porém o anti-herói é mais rápido e efetua diversos disparos no homem e o mata. Após sua morte, um homem tenta surpreender o anti-herói, porém um dos homens do vilarejo o salva. Isso é algo que também acontece nos combates finais de *Por um Punhado de Dólares* e de *O Estranho Sem Nome* nos quais os anti-heróis são surpreendidos por representantes das forças contrárias após, aparentemente, extirparem todo o mal da cidade e são salvos por um personagem com quem criaram vínculo afetivo. Com a extinção total das forças contrárias, há o silêncio através do contraste entre a presença e ausência dos sons do confronto que trazem a paz e equilíbrio reestabelecidos. Na imagem, há a manifestação do silêncio através dos planos que evidenciam a vastidão e de *close-ups* que são recorrência também do cinema de Leone.

Em *Os Imperdoáveis*, após o xerife e seus homens torturarem e matarem Ned, Will executa a vingança pelo seu amigo e retorna ao assassino cruel que era no passado. Antes do confronto final, Will chega à cidade com seu cavalo em uma noite chuvosa e a banda sonora é preenchida com o som diegético da chuva, do seu cavalo e dos trovões. Uma garrafa de uísque vazia é jogada pelo anti-herói no chão

alagado da cidade e quando Will vê seu amigo morto e exposto em um caixão do lado de fora do bar, o diretor insere uma música não-diegética tensa na banda sonora que avisa que um confronto está próximo de acontecer. Nesse início, há dois silêncios sonoros nos quais há a ausência de diálogos: o primeiro é através dos ruídos diegéticos; e o segundo é através da música não-diegética com a presença de ruídos diegéticos. Na imagem, o silêncio manifesta-se através da noite e sua iluminação com a predominância de sombras e da cor preta.

Quando discursa para seus homens dentro do bar, Little Bill é interrompido pelo engatilhar hipersensibilizado da arma de Will que interrompe também a música não-diegética. Ocorre um breve silêncio através dos contrastes entre a presença e ausência dos diálogos do xerife e do engatilhar que provocam a surpresa. Nesse momento, os trovões são mais hipersensibilizados e há a presença de diálogos, porém com longas pausas nas quais os sons da chuva e de trovões tornam-se mais presentes e aumentam o potencial dramático da cena. Will inicia a matança de diversos homens e os sons de tiros, vidros, gemidos preenchem a banda sonora até o momento que restam poucos homens escondidos e diversos homens mortos pelo chão. Nesse momento, ocorre o silêncio através do contraste entre a presença e ausência desses sons do confronto que são interrompido por um breve diálogo de Will o qual permite que os sobreviventes se salvem e deixem o local. Então, o anti-herói caminha até a bancada do bar e toma um copo de uísque – pausa para a bebida – e ocorre o silêncio através dos sons diegéticos que é interrompido pelo escritor W. W. Beauchamp (Saul Rubinek) o qual sai debaixo de alguns corpos mortos.

O escritor realiza algumas perguntas ao Will e uma música não-diegética tensa é inserida na banda sonora que avisa que algo vai ocorrer. É Little Bill que não está morto e tenta reagir na distração de Will, porém o anti-herói percebe e o desarma. Nesse momento, há a troca de olhares entre os personagens através de planos mais aproximados, *close-ups* e planos de detalhe (figuras 451 e 452) e após alguns diálogos, um breve silêncio antecede o assassinato do xerife.

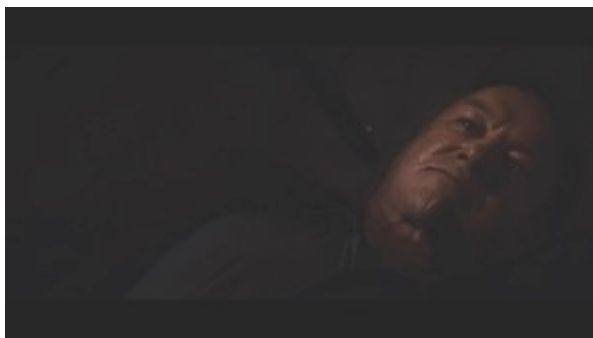


Figura 451 – Plano do Xerife momentos antes de sua morte.

Fonte: Frame extraído do filme.

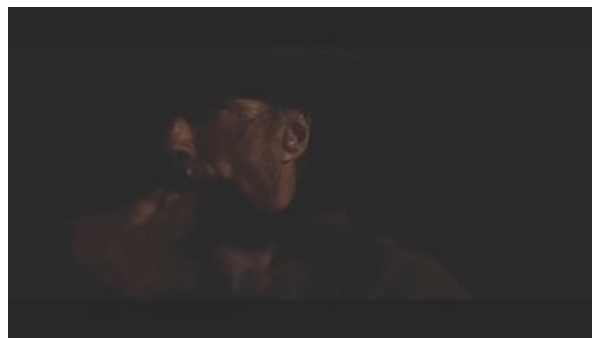


Figura 452 – Plano de Will ao matar o xerife.

Fonte: Frame extraído do filme.

O silêncio sonoro é construído através dos ruídos diegéticos e o silêncio na imagem ocorre através de *close-ups* e da iluminação baixa. Após matar o xerife, Will sai do bar, ameaça matar quem tentar algo e avisa que voltará se não derem um funeral para Ned ou se não respeitarem as mulheres da cidade. Os homens escondidos não respondem ao Will, pois o temem e nesse momento, ocorre o silêncio final através da inserção de uma música não-diegética dominante com os ruídos diegéticos que preenchem sua partida. Na imagem, o silêncio manifesta-se através da escuridão da noite que é dramatizada com suas sombras e predominância do preto (figura 453).



Figura 453 – Will saindo da cidade.

Fonte: Frame extraído do filme.

Observa-se que enquanto o silêncio através da música não-diegética é extremamente dominante nos duelos finais de Leone, as músicas não-diegéticas não são tão marcantes e tão dominantes em Clint. No diretor, há o equilíbrio maior entre o silêncio através da música não-diegética e o silêncio através de ruídos diegéticos com a presença de alguns diálogos – característica que é quase inexistente nos duelos finais de Leone.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, buscou-se identificar e analisar as manifestações e construções dos diferentes silêncios nos *Westerns* dos diretores Sergio Leone e Clint Eastwood a partir das convenções da narrativa do gênero presentes - ou atualizadas - pelos diretores. Buscou-se também comparar essas manifestações e construções entre os diretores a partir da percepção de que o diretor italiano exerceu influência sobre o cinema de Eastwood.

No segundo capítulo, foi definida a importância da montagem e do desenvolvimento do cinema sonoro para a discussão. Foram utilizadas a atmosfera e as subatmosferas de Inês Gil para pontuar a presença do silêncio nos elementos fílmicos.

No terceiro capítulo, foram observadas algumas similaridades e diferenças no cinema de ambos os diretores. Como diferença, observou-se que Leone realiza o desmistificador *Spaghetti Western* e Clint Eastwood o seu *Western* desmistificador e psicológico o qual evidencia os dramas mais pessoais de seus anti-heróis.

Os personagens interpretados pelo ator Clint Eastwood na *Trilogia dos Dólares* se aproximam dos personagens de seus primeiros *Westerns* – como diretor - através da economia de diálogos e expressão herdada do cinema de Leone. No decorrer de seus filmes, o diretor Clint Eastwood distancia-se do estilo de Leone e busca seu próprio estilo o qual se aproxima do *Western* clássico.

Foram observadas diferenças e similaridades nos anti-heróis dos diretores. Como diferenças, têm-se os dramas mais pessoais dos personagens de Clint e o número de um anti-herói por filme. Em Leone, são observados dramas pessoais dos personagens com menos representatividade e o número variável de anti-heróis (de um a dois). Essas informações influenciam na narrativa dos filmes, uma vez que mais anti-heróis ocasionam uma estrutura na montagem que equilibra as aparições dos diferentes personagens. Os dramas mais pessoais dos filmes de Clint refletem em mais linhas de diálogos – em comparação com Leone.

No quarto capítulo, ao analisar suas manifestações nos elementos das subatmosferas, são encontrados diferentes silêncios na imagem e no som. Na imagem, o silêncio está presente na subatmosfera espacial através dos planos; e na subatmosfera visual através dos cenários, cores, iluminação e atuação (expressões)

dos personagens . No som, o silêncio está presente na subatmosfera sonora através de escassez de diálogos, contrastes, elementos diegéticos e suas hipersensibilizações, músicas não-diegéticas e diegéticas.

Ainda no quarto capítulo, foram definidos os seguintes silêncios sonoros encontrados nos diretores: o silêncio construído através de ruídos da diegése, o silêncio através da música não-diegética e o silêncio através dos diálogos. Foi realizada a subdivisão desses silêncios para tornar mais fácil e pontual a análise do silêncio sonoro. No silêncio através dos diálogos, foram observadas pequenas pausas dramáticas entre uma fala e outra, assim como ausência de falas por períodos maiores. No silêncio através de ruídos diegéticos (e música diegética), foram observados o som da diegése construído com os ruídos diegéticos e o contraste entre a presença e ausência de determinado som que não seja o diálogo, dentro de uma construção de ruídos tênues. No silêncio através da música não-diegética, encontrou-se a presença da música não-diegética dominante e ruídos diegéticos tênues, a presença de música não-diegética dominante e ruídos diegéticos totalmente suplantados, a música não-diegética e o som de diálogos suplantados (mesmo que na imagem haja a movimentação labial) e o contraste entre a presença e ausência da própria música não-diegética.

A banda sonora de Leone possui músicas extremamente dominantes que dão suporte ao seu silêncio e muitas vezes são produzidas antes das filmagens. Suas músicas possuem elementos diegéticos, diferente do diretor Clint Eastwood que também utiliza músicas não-diegéticas nas construções de seus silêncios, porém não são tão dominantes. Também em Clint, encontra-se trilhas características de outros gêneros como a tenebrosa música de *O Estranho sem Nome*.

Para construir o silêncio sonoro através da diegése, os diretores utilizam frequentemente os sons da natureza – como o vento, grilos, pássaros - e em combates armados, o som do tiro predominante.

Na subatmosfera temporal, há manipulação do tempo na qual encontrou-se a dilatação e diminuição do tempo real, assim como a utilização de efeitos como a analepse e o *film dissolve* através da montagem. Observa-se também a vastidão como elemento próprio da narrativa do gênero a qual evoca o silêncio naturalmente.

A paleta marrom (atmosfera visual) dos diretores - especialmente de Sergio Leone - remete à escassez e calor vivenciados no Velho Oeste: os verdadeiros inimigos dos heróis históricos, porém percebe-se que as cores de Clint são mais

vivas e o aproximam das representações do *Western* clássico. O diretor americano utiliza imagens que carregam maior romantismo como, por exemplo, em *Os Imperdoáveis*, no qual as cavalgadas são evidenciadas através de planos que utilizaram as luzes naturais e as belas vegetações para construção de seus silêncios.

Percebe-se também o potencial silencioso da cor preta e como as iluminações dramáticas colaboram para a construção do silêncio na imagem em ambos os diretores.

Como similaridades, há também as construções dos inícios e dos finais dos filmes dos diretores, os quais quase sempre utilizam silêncios com planos que evidenciam a vastidão e música não-diegética dominante com a presença de ruídos diegéticos.

Em ambos os diretores, quando em *close-up* ou plano de detalhe nos olhos, as expressões quase estáticas dos personagens recortam sua calma e frieza e oferecem o suporte para que o som exerça influência emocional nas cenas. Além do mais, esses planos possuem o potencial silencioso que recorta o motivo de seu pertencimento (cenário, corpo, figurino).

No capítulo 5, observou-se que ambos os diretores utilizam ações corriqueiras - como fumar um cigarro, um cachimbo ou um charuto, mascar fumo, beber algo - para construir pequenos silêncios entre uma fala e outra, como também para criar expectativas e diferentes sentimentos. Observa-se também o valor agregado que o cigarro confere aos anti-heróis através de uma breve análise da sua história na propaganda.

No capítulo 6, discutiu-se a presença dos efeitos da surpresa, desconfiança e humor através do silêncio em ambos os diretores e esses efeitos são caracterizados por pequenas pausas através da suspensão de diálogos. Os índios, estrangeiros, bem como as mulheres apresentaram a essência silenciosa em ambos os diretores e as analepses apresentam o silêncio predominante nas construções de ambos os diretores.

Nos capítulos 7 e 8, percebeu-se que os momentos nos quais as construções dos silêncios possuem maior riqueza em relação às montagens são os duelos finais de Leone e os confrontos finais de Clint Eastwood.

Nos duelos finais de Leone, o silêncio manifesta-se por meio dos sons da diegese, ausência constante de diálogos, contrastes, músicas não-diegéticas (e

diegéticas), close-ups, planos de detalhe, planos que evidenciam a vastidão, expressões estáticas dos personagens, grande dilatação temporal e assincronia entre imagem e som (a qual carrega grande carga dramática). Há também grande presença da música não-diegética dominante em seus filmes e a utilização de analepses no duelo final de *Era uma Vez no Oeste*.

Em Clint, ocorre a substituição dos duelos finais por confrontos finais os quais não possuem a dilatação temporal tão evidente, assim como a escassez constante de diálogos, ou seja, são momentos mais verbocêntricos em relação aos duelos finais do diretor italiano. Seus confrontos finais também ocorrem em cenas noturnas – inexistentes nos duelos finais de Leone – e carregam o silêncio natural das noites e da cor preta predominante. O diretor também utiliza analepses em seu triunfo final, porém não há silêncio representativo nelas.

Percebe-se a presença de diferentes silêncios nos confrontos que ocorrem no decorrer dos filmes de ambos os diretores, os quais constroem tensões, expectativas e muitas vezes servem para elevar os *status* dos anti-heróis à combatentes quase invencíveis.

No decorrer deste trabalho, observou-se a riqueza semântica dos silêncios dos diretores nas produções das seguintes sensações: tensões, expectativas, lembranças, humor, solidão, ironia, compaixão, desconfiança e surpresa. Essa produção de diferentes sensações reforça a ideia do poder do silêncio na construção dos discursos cinematográficos, os quais nem sempre precisam ser saturados de diálogos.

É necessário reforçar a importância do tema tratado neste trabalho, pois o silêncio transcende o gênero *Western*, o *status* da produção, o tempo e o próprio cinema. Há outras produções audiovisuais que podem gerar inúmeros trabalhos interessantes em torno do assunto. No cinema, pode-se encontrar o silêncio em diretores como Andrei Tarkovsky – através de filmes como *Andrei Rublev* (1966) e *O Sacrifício* (1986); Francis Ford Coppola – através de filmes como *Apocalypse Now* (1979); Antoine Fuqua – através de filmes como *O Protetor* (2014); Zack Snyder – através de filmes como *Batman vs Superman: A Origem da Justiça* (2016); Alejandro González Iñárritu – através de filmes como *O Regresso* (2016). Há também a interessante presença do silêncio na atual telenovela brasileira, da emissora Rede Globo, *Velho Chico* (2016) a qual pode gerar um rico trabalho em torno do tema. A finalização deste trabalho traz a certeza de que há muitas análises que podem ser

realizadas através das manifestações e construções dos diferentes silêncios no audiovisual. É do silêncio que parte a ideia, a atuação, a fala - a comunicação - e a própria vida, ou seja, é do silêncio que tudo parte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BEAUMORD, Camila; BONA, Jose Rafael. **O Cigarro e o Mito: um estudo sobre o Merchandising da marca Marlboro**. In: XI Congresso de Comunicação da Região Sul, 2010, São Paulo. Anais eletrônicos. São Paulo: Intercom, 2010. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2010/resumos/R20-0246-1.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARREIRO, Rodrigo. **Era uma vez no Spaghetti Western**. São José dos Pinhais - PR: Estronho: 2014.

_____. CARREIRO. **Relação entre imagens e sons no filme “Cinema, Aspirinas e Urubus”**. In: Revista da Associação Nacional dos programas de Pós-Graduação em Comunicação – e- compós, Brasília, v.13, n.1, jan./abr. 2010.

CHION, Michel. **A audiovisão: Som e imagem no cinema**. Trad. Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições texto & Grafia, 2011.

_____. The silence of the loudspeakers, or why with Dolby Sound is the film that listens to us. In: SIDER et al (Org). **Soundscape – The School of Sound Lectures 1998 - 2001**. London: Wallflower, 2003. p. 150-154.

COUSINS, Mark. **The Story of Film**. London: PAVILION BOOKS, 2011.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

DIÁRIO DO PARÁ ONLINE <<http://www.diariodopara.com.br/N-72599.html> >
Acesso em 11 mai. 2016

ERA uma vez no oeste. Direção de Sergio Leone. Itália: Paramount Pictures, 1968. 1 DVD.

FANTÁSTICO. **Biohacker diz que enxerga no escuro a partir de substância nos olhos**. Disponível em:

<<http://g1.globo.com/fantastico/edicoes/2015/07/12.html#!v/4316816>>. Acesso em: 11 dez. 2015.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. **Psicodinâmica das Cores em Comunicação**. 5ª Ed., São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0**. 3.ª ed., Curitiba: Positivo, 2004. 1 CD-ROM.

FOHLEN, Claude. **O faroeste**. São Paulo: Cia das Letras/Círculo do Livro, 1989.

GARCIA, Demian (Org.). **Revista de cinema Hatari!**. São José dos Pinhais - PR: Estronho, v. 1, 2014.

GIL, Inês. **A atmosfera como figura fílmica**. In: Estética e Tecnologias da Imagem. V.1. Portugal, Covilhã: 2005. Disponível em <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110829-actas_vol_1.pdf>. Acesso em 19 jun. 2016.

_____. **A atmosfera fílmica como consciência**. [s.n.]: RECIL, 2002. Disponível em <<http://recil.grupolusofona.pt/bitstream/handle/10437/712/A%20atmosfera%20f%C3%ADmica%20como%20conciencia.pdf?sequence=1>>. Acesso em 19 jun. 2016.

_____. **O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia**. Portugal, n. 10/11, p. 177-185, 2011. Babilônia Número Especial. Disponível em <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/babilonia/article/viewFile/2992/2252>>. Acesso em 10 dez. 2016.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Trad.: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. 2008. Tese de doutorado – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2008.

HOBSBAWN, Eric. **Tempos Fraturados**: cultura e sociedade no século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KAHN, Douglas. **John Cage: Silence and Silencing**. The Music Quarterly, V. 81,

N.4. Oxford University Press: Winter, 1997. p. 556-598.

KERINS, Mark. **Beyond Dolby (Stereo)**: cinema in the digital sound age. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

MAD MAN ART. Disponível em: <<http://goo.gl/y139HE>> Acesso em 11 mai. 2016.

MANTOVI, Primaggio. **100 Anos de Western**. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2003.

MANZANO, Luiz Adelmo Fernandes. **Som-Imagem no cinema**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2003.

MARKS, Laura U.. **The skin of the film**: intercultural cinema, embodiment, and the senses. Durham: Duke University Press, 2000.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema Mundial**. Campinas - SP: Papirus, 2006.

MATTOS, A.C. Gomes de. **Publique-se a lenda**: A história do Western. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MONASSA, Tatiana (Org.). **Clint Eastwood – Clássico e Implacável** (catálogo). São Paulo: CCBB, 2011.

MONTEIRO, José Lemos. **As vogais e as cores**. Fortaleza: Revista de Letras, p. 41-65, 1985. Disponível em <<http://www.filologia.com.br/arquivos/curriculos/Jos%E9%20Lemos%20Monteiro.pdf>>. Acesso em 10 dez. 2016.

NOGUEIRA, Luís. **Planificação e Montagem**. Portugal, Covilhã: Livros LabCom, 2010.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As Formas do Silêncio no movimento dos Sentidos**. Campinas: Unicamp, 1997.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Senac, 2006.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. **O ouvido pensante**. Trad. Marisa Fonterrada. São Paulo: EDUNESP, 1992.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

STEPHENSON, Ralph; DEBRIX, Jean. **O cinema como arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

TOMÁS, Lia. **Ouvir o logos: música e filosofia**. São Paulo. Editora Unesp, 2002.

Filmografia

JOSEY Wales, o fora da lei. Direção de Clint Eastwood. EUA: Warner Bros; Malpaso, 1976. 1 DVD.

O cavaleiro solitário. Direção de Clint Eastwood. EUA: Warner Bros; Malpaso, 1985. 1 DVD.

O estranho sem nome. Direção de Clint Eastwood. EUA: Universal; Malpaso, 1973. 1 DVD.

OS imperdoáveis. Direção de Clint Eastwood. EUA: Warner Bros; Malpaso, 1992. 1 DVD.

POR um punhado de dólares. Direção de Sergio Leone. Itália: Paramount Pictures, 1964. 1 DVD.

POR uns dólares a mais. Direção de Sergio Leone. Itália: Paramount Pictures, 1995. 1 DVD.

TRÊS homens em conflito. Direção de Sergio Leone. Itália: Paramount Pictures, 1996. 1 DVD.