



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL**

THIAGO HENRIQUE GONÇALVES ALVES

A TRILHA SONORA NOS DUELOS DE *POR UM PUNHADO DE DÓLARES*

FORTALEZA

2017

THIAGO HENRIQUE GONÇALVES ALVES

A TRILHA SONORA NOS DUELOS DE *POR UM PUNHADO DE DÓLARES*

Monografia apresentada ao curso de Cinema e Audiovisual, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará para obtenção do título de Bacharel em Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A482t Alves, Thiago Henrique Gonçalves.
A trilha sonora nos duelos de por um punhado de dólares / Thiago Henrique Gonçalves Alves. – 2017.
63 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Cinema e Audiovisual, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.

1. Gênero. 2. Western spaghetti. 3. Trilha sonora. 4. Duelo. I. Título.

CDD 791.4

THIAGO HENRIQUE GONÇALVES ALVES

A TRILHA SONORA NOS DUELOS DE *POR UM PUNHADO DE DÓLARES*

Monografia apresentada ao curso de Cinema e Audiovisual, do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará para obtenção do título de Bacharel em Cinema.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Vieira de Souza

Aprovada em __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Daniela Duarte Dumaesq

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Me. Shirley Mônica Silva Martins

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ao meu Tio, Tarcísio, por me levar ao cinema
pela primeira vez.

A minha mãe, Vânia, por me deixar ficar
vendo filmes na TV durante a madrugada.

AGRADECIMENTOS

À todas as Deusas e Deuses que regem este universo.

Aos meus pais, José Armando e Vânia Maria, por terem me dado a vida e por terem me educado.

Ao meu Tio, Tarcísio Gonçalves, que está sempre ao meu lado em qualquer situação.

À minha namorada e amor da minha vida, Aline de Paula, por sempre me apoiar e por existir, estando comigo em todos os momentos.

À minha família, meu irmão, Gabriel Henrique, meu Tio Tarcio, minha tia Verinha, minha prima Alice Guedes, minha tia Dia, minha tia Zainha e meu primo Celestino Neto.

À presidenta Dilma Rousseff e ao presidente Lula por terem possibilitado a criação do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, o qual estou me formando hoje.

À professora Ana Márcia, por ser um exemplo de pessoa e profissional.

Aos professores e professoras do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará por terem me ensinado tanta coisa. Sem vocês eu não teria conseguido chegar onde cheguei.

Ao meu orientador Marcelo Dídimo por ter acreditado em mim e compartilhado seu conhecimento comigo, tornando-se um amigo.

À professora Daniela Dumaresq, exemplo de docência, dedicação e força.

À professora Shirley Martins, pelas suas aulas e sua paixão pelo som.

Aos técnicos do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, Marcos Almeida, Marcos Antonio e Rodrigo Fernandes, por terem contribuído para minha formação, prestando sempre apoio nos projetos desenvolvidos.

À minha terapeuta, Renata Santana, por me fazer enfrentar meus medos e querer ser uma pessoa melhor a cada dia. Eu não chegaria aqui sem ela.

Aos meus amigos e amiga do Batutinhas, Mylla Fox, Mateus Bandeira, Marley Zaranza e Elvio Franklin, por serem os melhores amigos que esse curso de cinema poderia me dar, por serem fiéis companheiros e escudeiros nessa louca, divertida e cansativa aventura que é fazer cinema.

Ao Thiago Barbosa, por ser um fiel amigo, companheiro e melhor pessoa para se trabalhar.

À turma de 2014 do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, em especial, Gabriela Tortelli, Renata Freire, Jaírlos Marques, Luiz Santos, Marcelo Junior, Pedro Palácio e Sunny Maia, por terem dividido comigo esse longo caminho.

Aos amigos e amigas que conheci ao longo do caminho, mas que não eram da turma de 2014,

Rafael de Jesus, Saulo Monteiro, Luca Salri, Tatiana Ferreira, Beatriz Lizaviêta, Eric Magda, Cândido Mattos, Gustavo Mineiro, Israel Branco, Lívia Soares, Artur Abreu, Suzana Figs, Tyci Reis, Grenda Costa, Lilian Oliveira, Simone Santos, Viktor Braga, Leandro Stigliano, Fabrício Alves e Jarbas Santos. Obrigado por terem compartilhado suas experiências comigo e contribuído para que eu me tornasse um ser humano melhor.

Às turmas de 2016 e 2017, por ter tido oportunidade de ser monitor de roteiro e cinema clássico e moderno. Vocês me ensinaram tantas coisas e, principalmente, que quero seguir na carreira de docência, muito obrigado.

Ao Sergio Leone, por ter feitos filmes incríveis e além de seu tempo.

Ao Ennio Morricone, por dar a esses filmes trilhas musicais inesquecíveis.

“Pensar o cinema é tão importante quanto
fazer o cinema”

Walter Salles

“O filme de amanhã será um ato de amor”

François Truffaut

“O mundo está dividido em duas categorias:
aqueles com a arma carregada e aqueles que
cavam. Você cava” (Fala do personagem de
Clint Eastwood em *Três homens em conflito*)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo investigar os elementos sonoros, em especial, a trilha sonora, de Ennio Morricone no filme *Por um Punhado de Dólares* (1964), primeiro filme da trilogia dos dólares, de Sergio Leone. Para tal, estabelece-se, como ordem, um breve resumo da história da conquista do Oeste, bem como do gênero *western* e do faroeste *spaghetti*. Além disso, trabalha-se com caráter histórico do surgimento do som no cinema, como também os conceitos específicos da área dos estudos sonoros, por exemplo, pontos de escuta e valor acrescido. Por fim, trabalha-se com a análise fílmica de duas cenas específicas e importantes para o filme, o duelo logo no início, com a chegada do pistoleiro a cidade; e o duelo final, no qual é resolvido todos os questionamentos do enredo. Portanto, é possível concluir que Sergio Leone e Ennio Morricone produziram um cinema significativo tanto para os estudos de gêneros cinematográficos quanto para os estudos sonoros.

Palavras-chave: gênero; *western spaghetti*; trilha sonora; duelo.

ABSTRACT

The present work aims to work with sound elements, in particular, the soundtrack of Ennio Morricone in *A fistful of dollars*, first film of the trilogy of dollars, Sergio Leone. To that end, a brief summary is established, the history of the conquest of the West, as well as the genre and the western spaghetti. In addition, we work with historical character of the appearance of sound in the cinema, as well as, specific concepts of the area of sound studies, for example, listening points and added value. Finally, we work with the film analysis of two specific and important scenes for the film, the duel at the beginning, with the arrival of the gunslinger the city; and the final duel, in which all the questioning of the plot is solved. Coming to the conclusion that both Ennio Morricone and Sergio Leone produced a significant and important cinema for both film genre studies and sound studies.

Keywords: genre; soundtrack; *western spaghetti*; duel

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 O WESTERN	13
2.1 A conquista do Oeste	13
2.2 Caracterização do gênero.....	18
2.3 Breve história do gênero (os primeiros westerns e o western clássico).....	20
2.4 Western Spaghetti	24
3 SOM	28
3.1 Relação Imagem e Som	28
3.2 O som no cinema e no western clássico.....	32
3.3 O som no western spaghetti	35
4 POR UM PUNHADO DE DÓLARES.....	39
4.1 Estrutura narrativa e desenho sonoro	39
4.2 Os duelos.....	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	61
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	63

1 INTRODUÇÃO

Escolher a obra de Sergio Leone para objeto de estudo foi, ao mesmo tempo, um prazer e um desafio. Prazer por se tratar de um dos grandes mestres do cinema. Desafio, pois, pelo fato de ser um realizador conhecido, desenvolver um trabalho sobre ele com caráter original é difícil.

A ideia de relacionar o cinema de Sergio Leone com os elementos sonoros, em especial a trilha, tem duas origens: primeiro pelo fato de ser um apreciador do cinema de gênero, em especial dos filmes de *western spaghetti*. Segundo, pelo fato, até mesmo como realizador, de procurar entender o processo da estética sonora e dos estudos do som. Buscar compreender também como se deu o processo sonoro da trilogia dos dólares e observar a função da trilha nesses filmes, em especial nas cenas de duelos. Jacques Aumont, em seu livro, *A estética do filme* diz: “Todos sabem, contudo, que o som não é um dado “natural” da representação cinematográfica e que o papel e a concepção do que se chama “trilha sonora” variaram e variam ainda muito, de acordo com os filmes.” (AUMONT, 2014, p. 44)

Relacionar esse dado não natural de representação e entender como a trilha sonora composta por Ennio Morricone para os filmes do Sergio Leone é o pontapé inicial desse projeto de pesquisa. Para tal, é necessário um levantamento histórico para entender como o *western* trabalhou e trabalha sua relação com a música e a partir de qual momento a trilha foi se tornando elemento fundamental para o filme.

Tal investigação só é possível se refletirmos, a princípio sobre a história da conquista do Oeste e de como esse referencial foi mudando ao longo dos anos. A partir desse resultado, percebemos que durante um período da conquista do Oeste, mais precisamente no século XIX, surgem as figuras dos *cowboys*, que se tornaram lendas da cultura americana como Billy The Kid, Wild Bill Hickock, Frank e Jesse James.

Entretanto a forma como essas figuras eram retratadas na cultura americana, nos livros e no cinema nem sempre condizia realmente com a realidade

Billy the Kid foi sem dúvida uma figura notória, por causa do seu envolvimento em rixa violenta entre rancheiros conhecida como “A guerra do Condado de Lincoln”; porém, depois disso, tornou-se ladrão de cavalos insignificante, até que Pat Garret o matou. Não obstante, as biografias descreveram o jovem William Bonney (também chamado de Henry McCarty e Henry Antrim) ora como um assassino satânico, ora como uma versão americana de Robin Hood (MATTOS, 2004, p14)

Muitos desses elementos são trabalhados de forma romantizada na cultura americana, os duelos tão comuns em livros e filmes do gênero não aconteciam de fato, a maioria das mortes durante a conquista do Oeste eram de maneira não tão gloriosa ou honrada.

Essa romantização está muito relacionado com conceitos de culturas que vieram a colonizar os Estados Unidos, talvez muito relacionado com uma medievalização que viveu a Inglaterra, elementos das novelas de cavalarias são incorporados à cultura local, para traçar tal paralelo, é necessário comentar brevemente o conceito de imaginário e mentalidade proposto por Hilário Franco Júnior. Para ele, a mentalidade seria um conjunto de comportamentos espontâneos, pensamentos e sentimentos em comum. Mentalidade é um traço de uma cultura que existiu de maneira mais estável em uma delimitação espacial e temporal.

Ainda em seu texto, Franco Júnior destaca que o uso da palavra imaginário para fazer referência a mentalidade é inadequado. Pois imaginário não substitui mentalidade, mas, sim, aproximando-se desta. Imaginário, aqui, assumiria o papel de uma tradição histórica e segmentada em um espaço temporal. “o imaginário é um sistema de imagens que exerce função catártica e construtora de identidade coletiva ao aflorar e historicizar sentimentos profundos do substrato psicológico de longuíssima duração” (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 95-96). Ou seja, a mentalidade é esse substrato de longuíssima duração que se modifica muito lentamente e se manifesta através do imaginário que expõe os diferentes simbolismos utilizados em diferentes recortes espaçotemporais, muito desse imaginário norte-americano de conquista e glória do Oeste só será possível pelo desenvolvimento de uma cultura de espetáculo com os *Wild West Shows*, com as narrativas fantasiosas e épicas das Dime Novels e com o cinema de faroeste.

Portanto se pensarmos assim o pensamento histórico, artístico e cultural, presentes nos livros e nos filmes, se distancia e descaracteriza dos personagens reais. Essa mentalidade e imaginário aproximam muito os *cowboys* dos cavaleiros medievais das novelas de cavalaria, principalmente nos aspectos de honra, caráter e bondade, que estão presentes mesmo que personagem seja um ladrão ou assassino. O tom aventureiro se sobrepõe à fidelidade histórica.

A segunda parte dessa pesquisa será dedica a uma reflexão sobre os conceitos que permeiam a área do som; buscaremos em um primeiro momento, um recorte cronológico e técnico de origem do som e como o cinema clássico o imaginava, para assim entraremos em conceitos mais próximos ao *western spaghetti* e ao compositor Ennio Morricone.

A última parte será dedicada a uma análise fílmica do filme *Por um punhado de*

dólares (Sergio Leone, 1964). Duas cenas que envolvem um duelo: a primeira logo no início da história; e a última sendo o grande clímax do filme. Nossa análise procurará relacionar essa nova trilha composta Ennio Morricone para faroestes com a expectativa causada no público por meio da decupagem. Partindo desse recorte imagético e sonoro e com as teorias que foram utilizadas na fundamentação deste projeto chegaremos a uma conclusão sobre como a trilha alimenta a expectativa e tensão na cena.

2 O WESTERN

O *Western* é um elemento enraizado na cultura pop, não somente nos Estados Unidos, mas no mundo inteiro. O gênero está presente em diversas produções, sejam elas de cinema, quadrinhos, livros, jogos etc. Sua popularização está intimamente vinculada ao surgimento do cinema no final do século XIX e sua definição como linguagem no início do século XX. O gênero do *western* é contemporâneo ao surgimento do cinema, portanto sua linguagem e seus signos foram produzidos exaustivamente ao longo de mais um século de arte cinematográfica.

Essa produção em massa que é responsável pela consolidação de um cinema industrial nos Estados Unidos durante o primeiro quarto do século, difundindo um estilo e um gênero que já era presente na literatura e na cultura oral popular.

A origem deste gênero está enraizada também em um forte aspecto histórico dos Estados Unidos. Conceitos e características surgiram nesse período, e são exaustivamente trabalhadas e resignificadas ao longo dos anos, tal como figuras míticas e lendas acerca da conquista do Oeste. Embora o faroeste hoje possa ser considerado um gênero que pode ser produzido em qualquer lugar (há filmes de *westerns* no Brasil, na Itália, no Japão) sua raiz é a história norte-americana e seu avanço é o conflito sobre a conquista do Oeste dos Estados Unidos.

2.1 A conquista do Oeste

O *western*, como gênero cinematográfico, tem origem diversa, a primeira e mais óbvia está atrelada à conquista do Oeste. Esse avançando em direção ao oeste se deu ao longo de quase 300 anos. Na verdade, esse período de conquista vem desde a época das grandes navegações, uma busca para chegar na Índia e o comércio de especiarias eram o que movia a economia no século XV e XVI, e foi o grande motivo para a lançada ao mar pelos europeus. Portanto, o ímpeto de expansão para o Oeste sempre teve esse viés econômico, com a chegada ao novo continente, as colônias passaram a ser incorporadas aos reinos da Europa e também fizeram parte dessa economia mercantil que dominava o mundo nessa época.

Portanto, esse desejo de conquista e desbravamento do Oeste não é um fenômeno exclusivo dos Estados Unidos, munidos de um forte desejo de expansão econômica e exploração de novas riquezas, a Europa chegava à América. As diversas colônias na América também compartilharam desse ímpeto, tanto para assegurar um povoamento do território

como para impedir possíveis invasores. Nesse sentido, basta lembrar no Brasil que a criação de gado foi um dos recursos utilizados para o povoamento das capitanias mais afastadas do litoral.

Outro ponto é: o que seria Oeste? Até que ponto vai esse limite? Podemos perceber que esse conceito é mutável, portanto o Oeste foi mudando ao longo dos anos e das conquistas territoriais.

No século XVII, os colonos estabelecidos nas planícies costeiras ao longo do Atlântico consideravam parte do Oeste tudo o que se encontrava além dos Apalaches. A partir do século XVII, estas montanhas são transpostas e o Oeste se situa aproximadamente nos atuais estados do Kentucky e do Tennessee. No começo do século XIV, o vale do Mississipi aparece como linha extrema do povoamento. (MATTOS, 2004, p.13)

Essas conquistas e povoamentos nem sempre foram de forma pacífica. Houve durante esse período muito atrito entre os colonos e os nativos, resultando quase sempre no massacre do índio americano. Muito desse desejo de ocupação e expansão dos territórios norte-americano foi caracterizado por meio do chamado Destino Manifesto, uma doutrina que pregava a expansão até a chegada ao outro oceano, ligando assim os Estados Unidos do Atlântico ao Pacífico. Essa doutrina tinha forte caráter religioso, já que pregava que o povo americano era escolhido por Deus ou uma entidade superior para governar, subjugar e expandir seus domínios.

A idéia da ocupação do continente pelo povo americano teve também raízes populares, no senso comum e também em fundamentos religiosos. O sonho de estender o princípio da “união” até o Pacífico foi chamado de “Destino Manifesto”. O Destino Manifesto expressou as vagas idéias e os sentimentos expansionistas norte-americanos da época (NARO, 1987, p19)

O conceito de expansão está ligado diretamente ao de fronteira¹, um limite territorial que delimita um espaço. Para entendermos o que foi essa conquista do Oeste americano, é necessário também traçar o paralelo entre fronteira e esse sentimento de expansão e conquista. Entendendo que o conceito de fronteira pode ser tão maleável quanto o de Oeste. É fato que a delimitação de territórios acompanha a humanidade.

¹ Fronteira substantivo feminino Limite; linha que divide ou delimita, separando um país ou de território de outro(s). Região que está ao lado ou próxima desse limite. O mais alto grau que se pode atingir: sua curiosidade não tem fronteiras. [Figurado] Separação; linha que demarca, separa ou distingue uma coisa de outra. [Figurado] Divisão entre dois âmbitos ou espaços físicos ou abstratos: fronteira da consciência. Etimologia (origem da palavra *fronteira*): do francês *frontière*. (HOUAISS, p362, 2009)

Esse conceito é muito volátil com o tempo, as chamadas “grandes civilizações” do período da antiguidade tinha uma política expansionista muito forte, logo suas porções territoriais eram imensas, ao longo do tempo, civilizações e impérios caíram e as fronteiras foram quebradas e transformadas em novos territórios, conseqüentemente, em novas fronteiras. Isso dá ao conceito de fronteira um caráter móvel, que até um determinado ponto pode permanecer inalterado, mas que é maleável de acordo com a expansão do Estado, seja por políticas expansionistas ou motivos socioeconômicos.

A fronteira móvel. Uma das forças que mais modelaram a vida americana, desde o início, foi a fronteira, que pode ser definida como a área limítrofe cuja esparsa população (densidade de menos de 3 habitantes por quilômetro quadrado) ocupava-se principalmente em limpar terras e construir casas. Movimentando-se pelo continente conforme a população avançava do Atlântico até as bordas das Grandes Planícies, afetou profundamente o caráter americano. Era mais que uma linha - era um processo social. Encorajou a iniciativa individual, contribuiu para a democracia política e econômica, tornou rudes as maneiras, derrubou o conservadorismo e produziu um espírito de autodeterminação local ao respeito pela autoridade nacional. Quando se pensa na fronteira, pensa-se no Oeste. (NEVINS, 1986, p205)

Percebemos o constante desejo da população americana por essa expansão, ao analisarmos o conceito de fronteira do dicionário e o proposto pelo professor Allan Nevins, podemos constatar que há aproximações e afastamentos. O conceito de fronteira móvel é o que mais se aproxima do Destino Manifesto, iniciado por um pensamento de Estado com claros interesses econômicos e sociais, atraindo assim, muitos aventureiros e especuladores.

Essa expansão nem sempre ocorreu sem conflitos, muitos desses eram violentos, seja contra a população nativa ou até mesmo entre colonos, “quando os agrupamentos de caravanas enfrentavam os rigores da floresta, da natureza e dos encontros muitas vezes violentos com outros colonos e com tribos indígenas ameaçadas pelo processo expansionista do branco” (NARO, 1987, p18). O etnocídio e o genocídio contra o povo indígena eram constantes nessa busca de expansão e conquista do homem branco.

O caráter indisciplinado dos homens da fronteira teve conseqüências especialmente trágicas em seus contatos com os índios. Constantemente invadiam as terras dos índios, desafiando tratados; destruíram a caça de que os índios dependiam para se alimentar e vestir; e muitos matavam o primeiro pele vermelha que surgisse à sua frente. Quando os índios tentavam se defender, estourava a guerra. (NEVIS, 1986, p210)

Outro elemento tão importante para o *western* quanto a conquista do Oeste é a Guerra Civil Americana ou Guerra da Secessão, que começou em 1861 depois do rompimento dos

estados do Sul e a formação da Confederação dos Estados do Sul, os motivos que levaram a esse corte entre estados do Norte e do Sul são vários, dentre os quais:

As opiniões dos historiadores diferem com respeito às principais causas da guerra entre os estados, conhecida como a Guerra Civil. Para uns, a questão das tarifas foi de primeira importância; para outros, foi a escravidão a causa principal. E um terceiro conjunto de opiniões ainda ressalta que a questão da preservação da União foi dado decisivo. (NARO, 1987, p34)

A Guerra Civil que se arrastou até 1865 marcou profundamente a população norte-americana, seja pelas questões citadas ou pelo massacre que houve nas tropas, cerca de 250.000 vidas do Sul e 360.000 do Norte. “A guerra arrastou-se por quatro anos, terminando somente quando o Sul estava completamente depauperado” (NEVIS, 1986, p250)³. Outro aspecto que merece destaque nesse período foi a abolição da escravatura pelo presidente Lincoln “preocupado em salvar a união dos estados, declarou que a escravidão estava abolida” (NARO, 1987, p34).

Foi nesse contexto histórico, sobre conquista do Oeste e Guerra Civil, que se consolidaram algumas figuras míticas da cultura americana, que seriam trabalhados em livros, desenhos e filmes. Dentre estas, algumas merecem destaque como Billy The Kid, um fora da lei, ladrão de gado e assassino, que é conhecido como o pistoleiro que matou um homem para cada ano de vida, totalizando assim 21 mortes, alguns registros afirmam na verdade que foram só quatro, mas o importante a salientar aqui é o imaginário que a figura desse bandido se consolidou na cultura norte-americana, seu nome rendeu diversas histórias em quadrinhos, músicas e filmes que variam desde mostrar sua personalidade cruel, até a redenção do personagem com atos heroicos. Outra figura que permeia o imaginário popular da cultura americana é o bandido Jesse James, ele era conhecido por sua habilidade com armas de fogo e foi morto por membros da sua própria gangue, essa personagem também vaga pela cultura popular estadunidense, sendo fonte para músicas, séries, filmes, deste último reforçamos os filmes *Jesse James Under the Black Flag* (Dir Franklin B. Coates, 1921) e *Jesse James as the Outlaw* (Dir Franklin B. Coates, 1921). Em ambos, o personagem é interpretado por seu próprio filho Jesse James Junior. Um dos filmes mais recentes a abordar o personagem, no entanto, é *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford* (*O assassinato de Jesse James pelo covarde Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007), no qual já temos o personagem consolidado e observamos a traição por parte de seu bando. Uma última figura que permeia esse ambiente mítico da conquista do Oeste é a de Buffalo Bill. Seu nome verdadeiro era William Cody, mas ficou conhecido por sua alcunha devido sua habilidade para caçar e matar Buffalos, ele era um aventureiro norte-americano, participou da cavalaria,

dirigiu diligências etc. Ele foi responsável pela implementação do Buffalo Bill's Wild West Show, um espetáculo com características circenses que apresentava, ainda de forma não organizada, os signos que viriam a demarcar o gênero, como o *cowboy*, o índio, etc. Sua figura também é facilmente encontrada em quadrinhos, músicas e filmes.

Esses três, embora houvesse mais, foram importantes para a criação de um imaginário popular do *western* tanto na cultura como na história dos Estados Unidos. Contudo, a maneira como essas histórias foram difundidas e como elas se implementaram nessa cultura é a questão. Sabemos que os Wild West Shows (inclusive Buffalo Bill's) eram responsáveis por levar e difundir, por meio do entretenimento, esses casos famosos dessas e de tantas outras figuras desse imaginário, todavia as *Dime Novels* são de fundamental importância para a divulgação da cultura do faroeste no imaginário popular.

As *Dime Novels* (também conhecidas como *nickle novels*) eram histórias publicadas em formato de romance com um papel mais barato e amarelado, e recebiam esse nome devido ao preço baixo, custavam em torno de 5 a 10 centavos de dólar. Era a maneira mais barata de difundir as lendas e casos do faroeste. Podemos traçar um paralelo com um fenômeno que aconteceu no Brasil no século XIX, o romance de folhetim, que aqui eram publicados semanalmente em jornais, capítulos de uma história, ao final todos os capítulos eram juntos e publicava-se um livro, um bom exemplo disso é o romance *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, que teve sua primeira edição publicada em livro em 1844, mas fora publicada inteiramente em folhetim antes no *Jornal do Commercio*. Contudo, se os folhetins brasileiros tinham como ímpeto copiar uma moda europeia, sobretudo, francesa de literatura, as *Dime Novels* tinham outro propósito que era de difundir as histórias e entreter a população dos Estados Unidos. Elas foram diretamente responsáveis pela criação de um folclore americano, distorcendo a história real, apresentando heróis e personagens que compõe muito mais uma fantasia que uma história. Os irmãos Frank e Jesse James foram tratados como heróis na maioria dos romances de dez centavos durante o século XIX, mas alguns os classificavam mais realisticamente como carneiros sádicos. (MATTOS, p.14)

O fato é que nas *Dime Novels* a realidade era muito mais fantasiosa, não existia um código moral ou ético na história oficial, o próprio Jesse James foi morto pelas costas, não havia um duelo entre *cowboys* ou feitos extraordinários, a maioria dos heróis do Oeste eram vaqueiros e fazendeiros que não enfrentavam bandidos o tempo todo, mas sim adversidades naturais, como chuva ou seca.

Todo esse aspecto fantasioso do *western* com grandes perseguições, o *cowboy* bonzinho, os duelos, se deu graças às *Dime Novels* que foram fundamentais para a

consolidação desse imaginário de herói do Oeste, imbatível e com senso de moral e justiça, mesmo que muitas vezes fosse um fora da lei.

2.2 Caracterização do gênero

O *western* não é tão somente literatura ou história, sua grande difusão foi por meio do cinema. Durante o período das *Dime Novels* a cultura do faroeste era algo restrito a um nicho de mercado interno, ou seja, era produzida e consumida pelos norte-americanos. A partir da popularização do cinema e de uma indústria que produzia continuamente, o faroeste continuou com essa característica de ser um gênero produzido em um mercado interno, mas adquiriu atributos de exportação, portanto o cinema foi responsável para apresentar o western, seus heróis e seus feitos, para o mundo.

Antes de começarmos a falar do *western* como gênero cinematográfico, é necessário ainda uma breve explanação de quando e como se deu essa transposição do contexto da conquista do Oeste e da Guerra Civil para o imaginário mítico do *Cowboy* e do universo do velho oeste.

Os mitos podem ser entendidos como representações de uma determinada realidade. São construções culturais que evocam a memória e a nostalgia e reavivam crenças, além de oferecer modelos de conduta aos homens do presente. (...) Os historiadores, em geral, afirmam que, embora se possam encontrar indícios do mito no período colonial, a lenda do Oeste foi estruturada no século XIX, com a literatura. (JUNQUEIRA, p12, 2003)

O *western* possui diversos elementos que os caracterizam como gênero, mas antes de tudo, o gênero “é, aliás, não mais que um retrato efabulado do Oeste americano, da expansão da fronteira da civilização, da instauração da lei e da ordem, muitas vezes às custas das populações indígenas”. (NOGUEIRA, 2010, p42). A propagação de muitos desses aspectos míticos se deu por meio das *Dime Novels*, esse caráter fantasioso que permeava a realidade e a ficção. Pegando como exemplo o confronto entre os homens brancos e os indígenas, dentro do *western*, esse aspecto mais história e real, dá lugar a um tom mais aventuresco, sem um compromisso com a história oficial. Esse constante confronto entre os homens brancos e as populações indígenas é um dos traços definidores do gênero.

O traço definidor do gênero é o conflito elementar entre a civilização e a selvageria. Este conflito básico é expresso através de uma variedade de oposições: Leste contra Oeste, cidade contra sertão, ordem social contra anarquia, indivíduo contra comunidade, inocência contra corrupção, pioneiro contra índio, professora rural contra dançarina de *saloon*, e assim por diante. A trajetória narrativa de todo e qualquer *western* aciona a oposição dominante civilização-selvageria, gerando um conflito - ou uma série de conflitos - que são constantemente intensificados até que o confronto climático se torne inevitável. (MATTOS, 2004, p17-18)

Não se trata de abdicar da história, mas buscar nela elementos e preenchê-los com um tom mais aventuresco. Ou seja, sabemos que o combate entre brancos e índios, cidade contra sertão existiu de fato, nos filmes essa realidade aparece distorcida para um valor de aventura com o intuito do entretenimento

Acreditamos que apesar de ser o traço definidor de gênero, o *western* não se resume somente a isso. Esse embate descrito acima, serve, muitas das vezes, como elemento introdutório para uma narrativa que venha a desenvolver os personagens que fogem pouco ou completamente desse estereótipo. Em outras palavras, esse conflito é justificável pelo contexto ao qual as histórias de faroestes são contadas, mas não necessariamente o filme é sobre esse confronto.

Outro aspecto que pode ser considerado como traço definidor é a sua iconografia. Em alguns filmes, basta que vejamos um frame para que saibamos que se trata de um faroeste. Não só pelo plano, já que há planos que surgem e se identificam com o gênero, tal qual o plano americano, que tem usabilidade para dar destaque ao personagem e sua arma, mas como também toda uma *mise-en-scène* que contribui para isso, seja por meio da atuação, do figurino, da maquiagem e do cenário.

O western se caracteriza por uma iconografia que distingue de outras fórmulas fílmicas. Primeiro a terra - planícies, deserto, montanhas - que ameaçava a sociedade pioneira e prometia uma futura grandeza; depois, os primórdios da civilização - fazendas, fortes, e pequenas cidades com *saloon*, cadeia, hotel, lojas, bancos, redação de jornal, barbearia, oficina de ferreiro, estábulo, agência funerária e algumas vezes uma escola ou uma igreja - que davam esperanças de uma realização humano se os perigos imediatos pudessem ser superados. (MATTOS, 2004, p19)

Dentro de um pensamento de cinema clássico, todos esses elementos estão presentes em quase todos os filmes, aliando aos já citados, também complementamos com presença de cemitérios, diligências e viagens de trem. Tomemos por exemplo o *Stagecoach* (Nos tempos das diligências, John Ford, 1939), nesse filme há presença de todas as características destacadas, temos o ambiente urbano da cidade, com presença dos *saloons*, delegacias, cadeia, entre outros, o ambiente selvagem com longas planícies e grandes planos gerais, o conflito básico entre homem branco e o índio, além de diversos segmentos da sociedade da época, a prostituta, a esposa, o médico, o delegado, o fora da lei, o vendedor de bebidas, o pistoleiro, o índio etc. A *mise-en-scène* do filme é toda completa, os enquadramentos são bem pensados, os tempos de corte são perfeitos, todos os *raccords* funcionam, as atuações aliadas a fotografia, em preto e branco, compõe a iconografia clássica do *western* estadunidense, muitas das vezes não é possível perceber que se trata de um filme gravado em estúdio.

Toda essa riqueza topográfica do *western* faz com que ele seja um gênero poeticamente

cinematográfico com uma capacidade enorme de dramaticidade, basta que percebamos a quantidade de filmes produzidos e suas mais variáveis histórias, sejam elas adaptadas ou originais, para notarmos essa beleza poética. Retomando ao já citado *Stagecoach*, a cena em que ocorre o nascimento da criança, a escolha dos planos favorece a dramaticidade do filme sem parecer forçado ou não-natural. Tudo se encaixa perfeitamente, característica do cinema clássico, isso potencializa a força da cena e reforça a função de seus personagens.

A topografia característica do western com seu enorme potencial para expressão cinematográfica) ajuda a dramatizar mais intensamente o choque entre os personagens e os conflitos temáticos da história. Estes recursos dramáticos dos cenários, quando habilmente empregados pelos cineastas, tendem a transformar as intrigas mais banais em espetáculo épico, a elevar a aventura escapistas ao nível de grande artisticidade. (MATTOS, 2004, p19-20)

Podemos perceber o uso magistral desse recurso em vários filmes dos mais variados tipos de *western*, desde a travessia em *Stagecoach* que passa por grandes cenários e ajuda a complementar e dramatizar a história que está sendo contada, até em *The Wild Bunch* (*Meu ódio será tua herança*, dir Sam Peckinpah, 1969) com belíssimos planos gerais em uma história de perseguição.

Por fim, outro aspecto que dá o tom dos filmes do faroeste está ligado ao figurino e objetos de cena. O uso de cavalos, armas e vestimenta característica como coletes e chapéus servem como elementos fundamentais para o filme, cada um com sua característica. O cavalo usado para deslocamento também evoca uma questão de subsistência em grandes distâncias; as armas, que podem ser de fogo ou brancas, como facas e flechas, também dão caráter de sobrevivência aos personagens, além, é claro das vestimentas que podem determinar a classe social das pessoas: *sheriff*, bandido, dono de *saloon*, prostituta etc.

Esses aspectos e signos do *western* estão tão enraizados na cultura cinematográfica, que até em uma estética mais contemporânea eles estão presentes, seja por meio de enquadramentos, fotografia, figurino modo de falar, agir etc. São mais de 100 anos influenciando um modo de produção de cinema e propagando a beleza e a poética do gênero.

2.3 Breve história do gênero (os primeiros westerns e o western clássico)

Os elementos que caracterizam o faroeste só foram possíveis com a produção excessiva do gênero. Seus primeiros registros remetem ao final do século XIX, acompanhando assim o nascimento do cinema. Quando André Bazin afirma que o *western* pode ser considerado o gênero do cinema americano por excelência, na realidade, ele remete a um modelo de produção industrial já consolidado no decorrer do século XX. Acreditamos que

o faroeste vai além de ser um gênero americano por excelência, devido ao grande número de produções, de início americana e a *posteriori* mundial, confundindo-se assim com o próprio nascimento do cinema em si, não sendo possível existir um sem o outro.

A primeira notícia do gênero que se tem ocorreu no ano de 1899, quatro anos após o surgimento do cinematógrafo, essas cenas foram capturadas pela companhia de Edison.

A companhia de Edison filmou duas cenas “posadas”, *Cripple Creek Bar Room e Poker at Dawson City*. Nesta, quatro homens estão sentados em torno de uma mesa, jogando cartas e roubando - e aí começa uma briga. Naquela, algumas pessoas estão bebendo em um bar. Quando se embebedam, o garçom as põe para fora do estabelecimento. Com estas imagens tremeluzentes, que duravam apenas três ou quatro minutos, nasceu o filme de oeste. (MATTOS, p23, 2004)

Por se tratar de um primeiro registro, obviamente não há os elementos já característicos do gênero de forma tão clara, mas é possível extrair algumas ações que mais tarde estariam presentes dentro deste imaginário do gênero, tais como as trapaças em um jogo de cartas e um desentendimento em um bar. Em 1903 com *The Great Train Robbery (O grande roubo do trem)*, dirigido por Edwin S. Porter, o *western* deu um salto qualitativo. O filme apresenta uma narrativa bem mais desenvolvida com uma linguagem cinematográfica que estava se consolidando nestes primeiros anos do século XX, o filme também apresenta vários aspectos comuns ao gênero nos anos que ainda viriam.

O próprio roubo do trem, as trocas de socos, uma perseguição a cavalo, uma cena em que um alfomadinha é forçado a dançar sob a mira de um revólver, e o tiroteio final. Beneficiado por uma forma de montagem mais eficaz, foi um filme sofisticado para época, suscitando várias imitações. (MATTOS, 2004. p23)

Contudo, os elementos em si não são necessários para caracterizar o gênero, se assim o fossem, as primeiras experiências ainda do século XIX poderiam ser considerados filmes de faroeste, o que faz *O grande roubo do trem* ser considerado um dos primeiros filmes de *western* é a maneira como estes se relacionam, era possível depreender uma narrativa do filme, começou a se consolidar os signos do gênero, pela primeira vez as imagens se relacionam e com a finalidade de construção de um filme.

Próxima obra significativa foi *Broncho Billy's Redemption*, em 1910, produzido por Gilbert M. Anderson, que havia atuado em *The Great Train Robbery* e fundara a companhia Essanay. Ele foi responsável pela introdução de uma forma de pensar o protagonista que perduraria por longos anos, o famoso “bom homem mau”.

Geralmente um fora-da-lei que nunca hesitava em se sacrificar por uma mulher ou criança que estivesse em perigo. Não era um vaqueiro de verdade. O que ele tinha da imagem tradicional do *cowboy*, além de sua roupa, era uma certa simplicidade, uma honestidade subentendida e gosto pela ação (MATTOS, 2004, p,23)

Essa primeira visão geral do *cowboy* está muito vinculada a uma ideia mais idealizada

do personagem, em uma constante luta do bem contra o mal. Muito dessa visão foi herdada da literatura, principalmente dos romances europeus do século XIX com a apresentação de um anti-herói, mas sobretudo das *Dime Novels*, que apresentaram um tom aventureiro nas histórias descaracterizando os personagens de um mundo real para atribuir códigos morais e éticos que permitam ao público uma simpatia e, por conseguinte, um maior consumo dessas narrativas.

Ao longo da primeira década do século XX, o gênero foi se estabelecendo, surgiram diretores como David Wark Griffith e Thomas Haper Ince, o primeiro por consolidar a prática do roteiro do western, que iam desde a descrição minuciosa do cenário até os movimentos de câmera; o segundo foi responsável por inserir valores de produção e de ser um dos primeiros a perceber o gênero como espetáculo.

O verdadeiro gênio de Ince era como organizador e supervisor. Ele inaugurou a prática de elaboração de um roteiro escrito que especificava cada item do cenário e dos figurinos, cada plano, cada movimento de câmera. Esta espécie de pré-planejamento, que se tornaria prática comum na indústria, poupava muito tempo e dinheiro, dinamizando o fluxo de produção nos dezoito mil acres de Santa Inez (perto de Santa Mônica), que logo passou a ser conhecido como Inceville. (...) Tal como os westerns de Inceville, os de Griffith ofereciam altos valores de produção e uma ênfase no espetáculo visual. Griffith redefiniu as possibilidades do gênero, inculcando-lhe uma dimensão “épica” que iria dar frutos mais tarde. (MATTOS, 2004, p 24)

A partir desses dois surgiram filmes como *Fighting Blood* (1911), *The Battle of Elderbush Gulch* (1913) ambos de Griffith e *Custer's Last Fight* (1912), *The Indian Massacre* (1912) de Ince, o primeiro pregava que a técnica era tudo, com mais interesse em como cada cena poderia ser gravada, o segundo estava mais interessado nos enredos, nos dramas e nas complicações que as histórias poderiam tomar.

Se as primeiras duas décadas do século XX foram para o desenvolvimento de linguagem e aperfeiçoamento de técnicas e composições narrativas, os anos 20 daquele século foram cruciais para o desenvolvimento industrial e aprofundamento de questões relativas ao gênero. Nesse período começou a destacar uma figura que seria um dos principais diretores do gênero, John Ford. Além dele, outros diretores e grandes filmes surgiram e foram produzidos: *The Last of Mohicans* (1920) de Maurice Tourneur; *3 bad Men* (1926) de John Ford; *The Trail of 98* (1928) de Clarecen Brown. O público nesse período gostava de um *western* mais idealizado, contudo o grande filme deste período, até 1940, foi o *Stagecoach* (1939) de John Ford, justamente por ser o filme que possui a linguagem mais consolidada do gênero, trabalhando de forma precisa todos os elementos característicos do faroeste.

No tempo das diligências marca uma data e uma etapa decisiva na história do *western*. Respeitando todos os temas dramáticos do gênero, Ford os enriqueceu com um conteúdo moral, social, psicológico, conferindo-lhes uma dignidade intelectual e artística. (MATTOS, 2004, p35)

Esse filme reúne todos os elementos e clichês do gênero até então: o espaço (as grandes planícies); a viagem; os estereótipos de personagens (o jogador, o médico, a prostituta, o vendedor de bebidas, o banqueiro, o xerife, o fora-da-lei etc. Todos esses elementos fazem parte da cultura do *western* e foram utilizados de maneira a aprofundar o que vinha sendo feito e desenvolver o que não havia antes, como um drama psicológico dos personagens e consonância com um tom aventureiro. *Stagecoach* marca uma era do apogeu do gênero dentro do cinema clássico que dura de 1939 até a década de 50.

Contudo o faroeste é um gênero vivo e em constante mudança. É impossível comparar os filmes da década de 20 e 30 com os de 40, 50 e 60, pois muito se deve ao período do pós-guerra. As produções continuaram em massa, e muitas mantinham o aspecto aventureiro que caracterizou o gênero, mas em compensação muitos diretores consagrados dentro do gênero foram mudando seu estilo. O próprio John Ford, que dirigiu *Stagecoach*, produziu filmes mais intimistas e com outros aspectos ao longo das décadas de 50 e 60, quando é possível destacar *Fort Apache (Sangue de heróis, 1948)*, *Rio Grande (Rio Bravo, 1950)*, *The Searchers (Rastros de ódio, 1956)* e, por fim, *The Man Who Shot Liberty Valance (O homem que matou o Facínora, 1962)*. Fazendo um apanhado geral desses filmes, percebemos que o tom de aventura e exploração de um novo mundo, presente em *Stagecoach*, vai sendo deixado de lado em favor de dramas sobre a guerra ou a maneira como as personagens do faroeste mítico lidam com questões antes não vistas, todos os personagens ganham profundidade e até mesmo o gênero é questionado por ele com a célebre frase presente no *The Man Who Shot Liberty Valance* “This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend” (Este é o Oeste, senhor. Quando a lenda antecede os fatos, publique-se a lenda.).

Os filmes de John Ford são os principais exemplos da mudança e amadurecimento do gênero, sobretudo no pós-Segunda Guerra Mundial, mas não são os únicos. O excelente *The Ox-Bow Incident (Consciências Mortas, William A. Wellman, 1943)* traz questões que até pouco tempo não eram tratadas dentro do gênero. Abandonando o ar de exploração que acompanhavam a maioria dos filmes até então e trazendo todo um ar dramático e uma reflexão moral sobre o fazer justiça com as próprias mãos e como a sociedade é hipócrita e se apressa em fazer os julgamentos, muito baseado na intolerância e ignorância. Howard Hawks um dos maiores diretores do cinema clássico *hollywoodiano* é outro que se reinventa ao longo dos anos, e filmes como *Rio Bravo (Onde começa o inferno, 1956)* e *El Dorado (El Dorado, 1966)* são exemplos que trabalham questões do faroeste clássico de maneira mais realista.

Outro que vai nessa linha mais introspectiva é o diretor Fred Zinnemann em seu filme *High Noon* (*Matar ou Morrer*, 1952), no qual toda a história do filme se passa quase em tempo real, a constante aparição do relógio e a maneira como o protagonista encara o fato da possível morte por vingança, faz com que o espectador se aproxime do filme, dando um caráter mais psicológico ao personagem. Por fim, temos os faroestes de Sam Peckinpah, e *The Wild Bunch* (*Meu ódio será tua herança*, 1969) talvez seja o que mais se afaste daquele ideal que vimos em *Stagecoach*. Os dois filmes contam com longas travessias dos personagens, mas no filme de Peckinpah há um pessimismo e uma melancolia que não encontramos na obra de John Ford, além da violência exagerada e visceral.

Contudo, esses filmes ainda pertencem a um cinema clássico de *Hollywood*, seus modelos de produção ainda permaneciam iguais aos da década de 30 e 40, mudando apenas alguns aspectos narrativos muito dos quais influenciados pelo período da pós-Segunda Guerra Mundial, por fim cabe ressaltar que o apogeu do cinema clássico de *western* se deu durante a década 40 e 50, até por volta de 1960, no qual houve o maior número de filmes produzidos do gênero.

2.4 *Western Spaghetti*

Para entendermos o início do *western spaghetti* precisamos refletir sobre a Itália e seu modo de produção cinematográfica, sobretudo nos anos da Segunda Guerra Mundial e no período pós-guerra. Esse modelo de produção cinematográfica conhecido como *Cinecittà* foi criado por Benito Mussolini em 1937, com o objetivo de criação de filmes de propaganda para os ideais do fascismo, com um modelo de produção assemelhando-se ao de *Hollywood*. “Medindo-se em números, a estratégia deu certo. Em cinco anos, o número de filmes produzidos no país triplicou, chegando a 120 longas-metragens em 1942” (CARREIRO, p.34), contudo nos últimos três anos da guerra os números de produção foram diminuindo.

Foi justamente no ano de 1942 que começou o movimento neorrealista do cinema italiano. Movimento que abandonava um pouco os moldes industriais e se pautava mais uma política de autor. O primeiro grande filme desse movimento foi *Roma, Cidade Aberta* (*Roma, Città Aperta*) de Roberto Rossellini em 1945, seguido por *Ladrões de Bicicleta* (*Ladri di Biciclette*) de Vittorio De Sica, em 1948, ambos os filmes fugiam do estereótipo do herói de guerra e direcionava seu olhar para pessoas comuns.

A *Cinecittà* passou por uma reformulação e crise após a Segunda Guerra, sem o apoio do governo, ocupado na reconstrução do país e sofrendo pela concorrência do cinema de *Hollywood* que chegava em peso no pós-guerra.

Para conseguirem se autossustentar, os produtores independentes que atuavam em *Cinecittà* (Não apenas italianos, mas também franceses, alemães e espanhóis) bolaram um sistema de produção que privilegiava dois fatores: (1) o aluguel das instalações de *Cinecittà* para filmagens de produções estrangeiras; e (2) a produção em larga escala de filmes baratos, de apelo popular, seguindo regras rigidamente codificadas. (CARREIRO, 2011, p35)

Além disso, alguns elementos do neorealismo italiano foram incorporados ao modelo de produção da *Cinecittà*, como o uso de técnicas que foram incorporadas ao modelo de produção: filmagens em locações reais, o não uso de som direto e trilha composta em estúdio, o uso de não-atores para os papéis etc.

Um dos elementos fundamentais para a *Cinecittà* do pós-Segunda Guerra foi a criação dos ciclos temáticos, além da produção de filmes mais baratos, eram produzidos filmes de gêneros específicos e isso se mantinha até que houvesse um esgotamento de interesse por parte do público e um novo gênero surgisse, mantendo assim esse ciclo vivo. Dentre os principais gêneros produzidos nesse período estão o *film fumetto*, melodramas românticos e *pepla* (plural de *peplum*), gênero épico. Aliás, o *peplum* foi o gênero que antecedeu o *western spaghetti* no ciclo de produção do *Cinecittà*.

O motivo pelo qual foi escolhido o *western* para dar continuidade ao *pepla* foi principalmente o fato de o gênero ter entrado em declínio nos Estados Unidos, muito pelo advento da televisão e das séries de *western* que surgiam nos anos 50 e 60. Porém, a demanda mundial pelo gênero permanecia. Complementando, os produtores da *Cinecittà* tinham motivos para apostar no gênero do faroeste.

Além disso, eles tinham condições de infraestrutura bastante favoráveis no continente; o bastante para criar uma espécie de linha de montagem cinematográfica capaz de produzir de dois a três filmes por semana, número considerado ideal para satisfazer o apetite das plateias europeias por entretenimento cinematográfico popular. (CARREIRO, 2011, p43)

A prova desta infraestrutura foi a construção de um cenário em 1959 no deserto de Almeria, na Espanha. Fora construída uma cidade cinematográfica chamada Hojo de Manzanares para o filme *O Xerife do Queixo Quebrado*, de Raoul Walsh, mas que depois da gravação desse longa, essa cidade e o set passaram a ser aproveitados por diversos filmes da época, por isso a sensação de quando vemos algum filme do *western spaghetti*, sobretudo os primeiros, estarmos sempre na mesma cidade. Essa cidade foi utilizada em todos os faroestes dirigidos por Sergio Leone, sendo a principal locação para o primeiro filme da trilogia dos dólares, *Por um punhado de dólares*.

A recepção do público norte-americano a esse novo *western*, contudo, não foi das melhores. A partir da recepção negativa que o termo *spaghetti* surgiu, a princípio como um

termo depreciativo, mas que depois foi agregado ao gênero como conhecemos hoje. Surgiram várias críticas aos filmes produzidos na Itália.

O principal argumento usado contra os westerns da *Cinecittà* é que eles não tinham “raízes culturais” na história ou no folclore americano, constituindo-se em imitações baratas e oportunistas. (...) Os críticos afirmavam que havia uma “determinada” relação entre as histórias de oeste e as paisagens nas quais essas histórias se passavam, protestaram veementemente contra as locações ao redor de Hollywood pelo menos captavam “a expressão do Velho Oeste” (MATTOS, 2004, p76-77)

Grande parte dessas críticas adveio de um comportamento comum na sociedade americana de não aceitar o que vinha de fora, principalmente o *western* que, segundo André Bazin, é o cinema americano por excelência. Ainda sobre isso, “Para Gaston Haustrate (*Cinéma* 71,1971) “Como os diretores da *Cinecittà* eram claramente incapazes de apreciar a “alma” do “autêntico western”, eles decidiram “deformar” certos aspectos formais do gênero.” (MATTOS, p76). O tempo foi o encarregado de desmitificar a crítica norte-americana, obviamente que os faroestes italianos não eram iguais aos produzidos nos Estados Unidos, até porque a produção do gênero lá já havia sofrido constantes mudanças ao longo da história. Todavia, o *western spaghetti* trazia uma série de inovações e temáticas, sejam no estilo de construção de personagens, na decupagem, na montagem etc.

O sucesso de público garantiu a continuidade da produção do gênero na Itália, que durou quase duas décadas (de 1960 até 1980), nas quais foram feitos aproximadamente 555 filmes. O principal diretor foi Sergio Leone, com um talento notoriamente superior aos demais, tanto que seu primeiro filme da trilogia dos dólares (que não inaugurou o gênero italiano) foi o grande responsável para elevar o nome do gênero e o estilo.

O primeiro *western* de Sergio Leone não inaugurou o gênero na Itália. Em 1964 *Cinecittà* produziu 27 longas-metragens do gênero. *Por um punhado de Dólares* foi o 25º. Mas o sucesso alcançado pelo filme, superior à resposta de público de qual um dos faroestes anteriores, convenceu os produtores de que o *western* reunia todas as condições para se tornar o próximo ciclo de cinema popular capaz de sustentar a produção do *Cinecittà* (CARREIRO, 2011, p43)

A popularidade dos filmes de Sergio Leone foi tanta que sua imagem é ligada automaticamente ao estilo que ele ajudou a construir, contudo ele não é o único diretor do *western spaghetti* e nem seus filmes são os únicos de uma estética. O faroeste italiano produziu diversos tipos de filmes que podem ser caracterizados em cinco variações básicas.

1.o estilo maneirista, inaugurado na trilogia de Leone (*Por um punhado de dólares; Por alguns dólares a mais; Três homens em conflito*); 2. o picaresco, como exemplificado pelo ciclo “Ringo”, estrelado por Giuliano Gemma e dirigido por Ducio Tessari (vg. *Uma Pistola Para Ringo \ Ringo não discute... mata*); 3. o western “político”, com sua leitura ideológica do Oeste e de um México Terceiro-Mundista subdesenvolvido (vg. *Gringo*, de Damiano Damiani \ *Réquiem Para*

matar, de Carlo Lizzani \ *Os violentos vão para o inferno*, de Sérgio Corbucci); 4. o modo macabro-fúnebre das séries Sartana e Django; 5. os westerns mais leves (vg. *Sete pistolas para os McCregors*\ *Sugar Colt*, de Franco Giraldi), que levou o ciclo te comédia da dupla Terence Hill (Mario Girotti) \ Bud Spencer (Carlo Pedersoli), iniciado com *Chamam-me Trinity* de E. B. Clutcher (Enzo Borboni.) (MATTOS, 2004, p.75)

Podemos perceber que o *western spaghetti* não ficou restrito a um diretor ou a um grupo de filmes, ele foi um estilo rico e diversificado que trabalhou com diversas facetas da conquista do Oeste. Para o presente trabalho, o diretor que trabalharemos é o Sergio Leone e, em especial, seu primeiro filme com enfoque na trilha sonora.

3 SOM

O principal desenvolvimento a partir deste momento da pesquisa é um pensamento sobre o som no cinema. Como se deu o surgimento dos aspectos sonoros nos filmes e como o cinema clássico passou a trabalhar com eles, perpassando por questões de ordem estética até chegar na trilha sonora do cinema moderno, representado nessa pesquisa por Ennio Morricone.

Para tanto é necessário agora entrar em questões mais conceituais do pensamento sonoro. Refletiremos um pouco como o som é pensado e produzido, as etapas da composição da trilha etc. Geralmente, a maior parte do trabalho vem da produção e da pós-produção de som, mas seu pensamento já deve ser elucidado desde o início da produção do filme, para justamente o possibilitar um bom trabalho durante o processo de edição do filme.

3.1 Relação Imagem e Som

O pensamento desenvolvido nessa pesquisa tem como finalidade uma análise do filme *A fistful of dollars* (*Por um punhado de dólares*, dir Sergio Leone, 1964) a partir da perspectiva da trilha sonora de Ennio Morricone, os trechos selecionados para análise vão ser os dois confrontos claros no filme, um logo no início, outro no fim do filme.

O objetivo é procurar entender como a trilha sonora é capaz de gerar tensão no espectador, em especial nas cenas de duelos tão comuns nos *westerns spaghetti*. Portanto acreditamos que o primeiro passo a se dar nesse sentido é buscar uma relação entre a imagem do filme e a trilha produzida.

A relação imagem e som com conceitos como valor acrescido são de fundamental importância para essa pesquisa. Para isso, um dos principais pensamentos que guiam esse estudo é proposto pelo pesquisador Michel Chion. Em seu livro *A audiovisual*, o autor trabalha com conceitos relacionando som e imagem, trabalha também com valores acrescidos pela música.

Há duas formas de a música criar no cinema uma emoção específica relativamente à situação mostrada. Numa das formas, a música exprime diretamente a sua participação na emoção da cena, dando o ritmo, o tom e o fraseado adaptados, isto evidentemente em função dos códigos culturais da tristeza, da alegria, da emoção e

do movimento. Podemos então falar de *música empática* (do termo empatia: faculdade de partilhar os sentimentos dos outros).

Na outra, pelo contrário, a música manifesta uma indiferença ostensiva relativamente à situação, desenrolando-se de maneira igual, impávida e inexorável, como um texto escrito – e é sobre fundo de <indiferença> que se desenrola a cena. (CHION, 2016, p. 14)

O conceito de música empática é bem comum aos filmes do cinema clássico, peguemos dois exemplos de gêneros diferentes, primeiro *Psycho* (*Psicose*, Alfred Hitchcock, 1960) a música aqui não é “agradável”, ela tem por intuito próprio causar no espectador um incomodo, a cena do assassinato do banheiro corrobora para esse tipo de pensamento; o segundo exemplo pode ser o uso da trilha sonora em filmes do gênero musical, se pegarmos a música tema do filme *Singin' in the Rain* (*Cantando na chuva*, dir Stanley Donen e Gene Kelly, 1952), ela gera um sentimento completamente diferente no espectador, seja pela leveza do personagem ou pelo o próprio ambiente. Ambas as músicas se adaptam ao gênero cinematográfico, causando o efeito necessário no espectador durante a exibição do filme.

Estendendo esse pensamento aos filmes de Sergio Leone, acreditamos que a música empática pode ser facilmente reconhecida no filme. Diferentemente dos exemplos acima citados, aqui a trilha tem como função enaltecer a ação que iremos ver na tela, criando uma tensão e, ao mesmo, tempo, reconfortando o espectador. Acreditamos que os dois conceitos aqui empregados fazem parte da análise do filme de Sergio Leone, é comum no decorrer do filme, a trilha musical vir acompanhada de alguma deixa sonora, portanto ela está relacionada diretamente com a trama, com os sentimentos dos personagens etc. Já o segundo conceito trabalhado está presente em momentos quando a trilha chega sem um prenúncio de algo da trama e está ali para elevar o valor dramático da cena. Pensamos em outro conceito exposto por Chion que é de valor acrescentado.

Por valor acrescentado, designamos o valor expressivo e informativo com que o som enriquece uma determinada imagem, até dar a crer, na impressão imediata que dela se tem ou na recordação que dela se guarda, que essa informação ou essa expressão decorre <naturalmente> daquilo que vemos e que já está contida apenas na imagem. E até dar a impressão eminentemente injusta, de que o som é inútil e de que reforça um sentido, que, na verdade, ele dá e cria, seja por inteiro, seja pela sua própria diferença com aquilo que se vê. (CHION, 2016, p. 12)

Esse conceito de valor acrescentado é fundamental para o desenvolvimento desse trabalho, sua função é conectada diretamente à narrativa do filme, pois ela acrescenta significados à imagem do filme, obviamente cada espectador tem sua interpretação acerca do que está sendo visto e ouvido, mas toda a trilha sonora é pensada e direcionada para um determinado gênero. Nos filmes de suspense, a trilha vem para aumentar o suspense da cena que é vista; nos *westerns* geralmente tem um tom fantasioso ou realista para dar a intenção de uma aventura ou dramaticidade, nos faroestes de Sergio Leone, seu principal valor é de acrescentar elementos que contribuem para uma tensão antes de uma ação iminente.

Os dois conceitos (música empática e valor acrescentado) na verdade são complementares no sentido de que utilizamos nossos aspectos culturais e memórias afetivas para compreensão das cenas. Aliado a isso, o valor empático com que a trilha sonora é trabalhada para o cinema, faz com que o espectador crie ou não uma expectativa para determinada ação, no caso de nossa pesquisa, está relacionada aos duelos.

Essas questões que envolvem trilha musical e imagem muito tem a ver com o espectador, como ele recebe essas informações e como é sua decodificação, para tal é necessário um desenvolvimento acerca de conceitos como pontos de escuta e os tipos de escutas. Os pontos de escutas são meios pelos quais o som chega até o espectador, seja por meio direto, espacial ou introspectivo. Em sua dissertação, *A Percepção Sonora no Cinema: ver com outros ouvidos, ouvir com outros sentidos*, Anderson Carvalho trabalha com o conceito de pontos de escuta proposto por Michel Chion. Carvalho e Chion definem como existentes três pontos de escutas: espacial, subjetivo e introspectivo, os três essenciais para percepção sonora do filme.

No meio audiovisual, o ponto de vista, na acepção estritamente espacial, é a definição do posicionamento de câmera; a escolha do enquadramento; o estabelecimento da visão do espectador sobre a cena. (...) No som, o ponto de escuta, no sentido espacial, é aquele que situa o espectador no espaço mostrado na tela. De certa forma poderia ser considerado como a representação sonora de tudo o que encontra uma justificativa através da imagem. (...) O ponto de vista com significação subjetiva é aquele associado diretamente ao que é visto por uma personagem. Quando através de um recurso de montagem, na grande maioria dos casos, é revelado aos espectador o objeto de interesse do olhar do personagem. (...) No caso do som, o lado subjetivo do ponto de escuta permite ao espectador participar da

percepção auditiva de uma personagem, experienciar seus interesses e entender suas motivações. (...) Ponto de escuta introspectivo Ele poderia ser considerado um ponto de escuta subjetivo, pois se encontra diretamente associada à percepção auditiva de um personagem, no entanto, sua escuta proporciona ao espectador uma interação muito mais intimista. (...) Não se trata de uma percepção sonora com um foco em determinado acontecimento “real” na imagem. A justificativa desses sons encontra-se apenas nos sentimentos aflorados e compartilhados com os espectadores. (CARVALHO, 2009, p60-63)

É possível perceber todos esses pontos de escuta no filme *Por um punhado de dólares*, contudo nosso enfoque será mais no que julgamos ser o ponto introspectivo, no qual a trilha sonora musical de Ennio Morricone se encaixaria, dilatando um pouco esse conceito, já que a trilha musical não faz parte da percepção do personagem, o Pistoleiro sem nome de Clint Eastwood não ouve uma orquestra na cena de duelo, por exemplo, mas de alguma forma ela é composta para o espectador crie essa interação introspectiva, fazendo com que as músicas de Ennio Morricone contribuam para a narrativa a ser contada. No capítulo 2 de seu livro *A audiovisão*, Michel Chion fala sobre os três tipos de escutas: casual, semântica e reduzida, no tocante a nossa pesquisa a escuta semântica é a mais interessante.

Chamamos escuta semântica àquela que se refere a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem: a língua falada, evidentemente, bem como os códigos, a exemplo do Morse. Esta escuta, de funcionamento extremamente complexo foi objeto da investigação linguística e dos estudos mais aprofundados. Nomeadamente, apercebemo-nos que é puramente diferencial. Um fonema não é ouvido pelo seu valor acústico absoluto, mas sim através de todo um sistema de oposições e de diferenças (CHION, 2016, p29)

Podemos inferir que a escuta semântica trabalha com um código em uma linguagem a fim de interpretar uma mensagem, buscando uma comunicação. No caso específico do nosso objeto de estudo, essa linguagem é não-falada, ou seja, não há códigos advindos de fonemas, vocábulos, frases, mas sim de uma linguagem musical que é apresentada em determinados momentos do filme e que não se faz necessário um som de diálogo ou algo do tipo.

3.2 O som no cinema e no *western* clássico

O cinema surgiu no final do século XIX e seu início no século XX foi para se consolidar como linguagem, apresentando uma série de signos que o viriam transformar o que antes era uma espécie de teatro filmado, para uma arte que possuía conceitos como *raccord*, *elipse*, *corte* etc. O som, contudo, não estava orgânico no início da consolidação dessa linguagem. Não é que não existisse o som, ele estava presente, seja por meio de cartelas com diálogos ou informações de tempo e espaço, ou por trilha sonora que era tocada ao vivo ou por meio de uma radiola durante a exibição do filme. O pensamento sonoro, seja em som direto ou em uma trilha musical, já estava presente desde o nascimento do cinema.

Faz-se necessário um breve retrospecto sobre o início do som no cinema. Ele começou a ser implementado na década de 20 do século XX pelos grandes estúdios, muitos filmes falam sobre a transição do cinema não-falado para o cinema sonoro, entre eles, *Singin' in the Rain* (*Cantando na chuva*, dir Stanley Donen e Gene Kelly, 1952). Com o passar dos anos, as técnicas e tecnologias de captação de som foram evoluindo, passou-se a experimentar mais coisas e a desenvolver novas formas de pensar o som, esse desenvolvimento passou a ter um ritmo mais acelerado, sobretudo na edição. Contudo é de comum senso que o primeiro filme a adotar o som na sala de cinema é o *The Jazz Singer* (*O canto de Jazz*, Alan Crosland, 1927). Ele foi o primeiro filme com a banda sonora sincronizada, a voz que surgiu foi do ator Al Jolson em um número musical. A banda sonora também pode ser chamada de trilha sonora (diferente da trilha musical), que nada mais é que a reunião de tudo que é audível no filme, ruídos, voz, música etc, muito da força narrativa de um filme está diretamente ligado com ela.

O som na verdade pode ser relacionado com muitas coisas, podendo ser interpretado como algo mais geral, um conjunto de conceitos que é simplificado em uma única palavra, ou parecer ser uma metonímia para um mundo de coisas, faz-se necessário uma divisão, mesmo que breve, dos conceitos envolvidos.

A maior parte é acrescentada na última etapa da pós-produção do filme, depois da montagem das imagens já ter sido finalizada. O termo *som*, nesse caso, não se refere apenas à música, a qual é acrescentada posteriormente, mas aos sons constituintes da cena, como diálogos, ambientes, objetos sonoros da cena, efeitos, etc... (OPOLSKI, 2009, p.17)

A união desses elementos podemos chamar de desenho sonoro, mas não se trata de uma união arbitrária, na verdade ele é um conceito que pode nascer antes do filme e que perpassa todo o período de produção e pós-produção. O desenho sonoro, a grosso modo, resume-se a pensar todos esses sons de uma forma harmoniosa para o filme, mas não somente isso, ele tem importância vital para o desenvolvimento da narrativa e da ação dramática.

Lembramos o artigo do Randy Thom, *Desenhando o filme para o som*, onde ele afirma que o trabalho do *sound-designer* não é somente criar sons bons; ao contrário, o bom profissional desenvolve uma criação narrativa e dramática, não apenas sonora. Ele diz que uma maneira de fazer melhor uso do som no filme é desenhá-lo para o som, ou escrever o roteiro com o som em mente(...) (OPOLSKI, 2009, p18)

Desde que o *sound-designer* (desenhista do som) lê o roteiro, todo um pensamento sonoro é iniciado a fim de que o som conte uma história também, acreditamos que um bom desenho de som é tão efetivo que é capaz de contar a narrativa do filme sem uma imagem ser necessária.

Essa ideia vai de acordo com o que pensamos, embora o desenho de som seja algo geralmente visto na pós-produção de um filme, seu pensamento deve começar e acompanhar a ideia desde a concepção do roteiro, pois o filme é contado além das imagens.

Já é possível perceber que trilha sonora não é a mesma coisa que trilha musical, embora esta última faça parte da primeira, mas tudo não se resume apenas a ela. Portanto, o elemento música é um conjunto de sons que estão presentes no desenho sonoro do filme. Todos são pensados e de alguma forma entram na pós-produção de filme, que pode ser dividida assim: Edição de som, no qual nasce o desenho sonoro do filme (embora seu conceito possa ter sido concebido antes), criando sons novos e construindo a cena junto com a imagem; Edição de diálogos, onde editor tem a função de deixar as falas mais limpas e ininteligíveis para o mixador; O artista de foley, que é responsável pela criação de sons que foram captados durante as gravações do filme; Mixagem de som para cinema, no qual o mixador é responsável para que cada elemento adicionado nos processos anteriores seja bem representado na trilha sonora. O pesquisador Anderson Carvalho vai mais além e afirma.

Os “maestros da edição de som para o cinema são conhecidos pela alcunha de *sound designers*, ou como na tradução para língua portuguesa, desenhistas sonoros. São eles os atuais responsáveis por toda a estrutura sonora de um filme, numa função cada vez mais presente durante o processo de realização fílmica. Eles atuam desde a escolha dos microfones e qualidade acústica das locações até a mixagem sonora,

com intuito de manter o controle total sobre as possibilidades artísticas, relacionadas ao som (...) o desenhista sonoro é responsável por cada banda sonora e seus sons, e seu principal trabalho é encontrar a harmonia perfeita entre cada um deles. (CARVALHO, 2009, p. 95-96)

O cinema começa a ser visto como arte quando abandona uma vertente de objeto científico ou atração de feira do final do século XIX e início do século XX para começar a ser um meio de contação de histórias, de emoções e sensações, a princípio muito influenciado pelo teatro e pela literatura, mas que começa a caminhar com suas próprias pernas. David Bordwell afirma que o cinema clássico norte-americano surge a partir de 1917, pois apresentam elementos narrativos, como tempo e espaço em uma constante continuidade.

Contudo o que mais permeia o cinema clássico é sua capacidade de transparência, independente do gênero cinematográfico.

Esse termo designa, igualmente, uma tendência estética geral do cinema, sua tendência realista: um cinema “transparente” ao mundo representado, ou seja, um cinema em que o trabalho significativo, o enquadramento, a montagem e a interpretação do ator sejam quase imperceptíveis como tais, e se deixem, de certo modo, esquecer em prol de uma ilusão de realidade acrescida. (AUMONT; MARIE, 2003, p 292)

Portanto o cinema clássico fica “reduzida ao ideal da “transparência” (AMUMONT; MARIE, p55) e essa transparência está veiculada a ideia de continuidade do corte, da montagem dos enquadramentos, mas também em uma continuidade sonora, não havendo um rompimento dessa “transparência” com o público principalmente, mantendo esse ideal de realismo dentro do filme.

No tocante a trilha musical do cinema clássico, em especial os faroestes, muitos dos filmes utilizavam músicas de compositores eruditos do século XIX, todos dentro de um estilo sinfônico neorromântico. “A música que se ouvia nos filmes do período clássico seguia fielmente o estilo sinfônico neo-romântico, inspirado em compositores europeus do século XIX (Franz Schubert, Johann Strauss, Gustav Mahler, Johannes Brahms e outros.” (CARREIRO, 2011, p82)

Muito do sucesso das trilhas compostas se deve a dois compositores, Max Steiner e Erich Wolfgang Korngold, ambos austríacos, mas que emigraram para os Estados Unidos por questões políticas, eles que foram responsáveis por introduzir uma composição musical embasada em um estilo neorromântico e que influencia todo o cinema clássico de *western*, se

não de uma forma direta, ao menos com elementos do estilo.

3.3 O som no western spaghetti

O faroeste à italiana não pode ser caracterizado como um cinema clássico, em base pela sua origem do *Cinecittà* que sofre influência do neorealismo italiano após a Segunda Guerra Mundial, mas principalmente pela maneira como a trilha sonora musical é pensada e composta. O cinema moderno é sobretudo pensando em um mundo pós-guerra visando um pensamento sobre as condições humanas e sem um apego às formas de um cinema clássico. Muitas das escolhas estilísticas adotadas pela indústria de cinema italiano, após o efeito do neorealismo, influenciaram as construções narrativas por meio som nos filmes de Leone, dessa forma, segundo o pesquisador Rodrigo Carreiro era possível dividir o trabalho do som nos filmes do diretor italiano em quatro correntes.

(1) a música era feita para ser apreciada pela audiência, prática que ia de encontro ao princípio da inaudibilidade das composições musicais (GORBMAN, 1988, p57). (2) a articulação meticulosa entre as camadas sonora e visual do filme com sons - diegéticos ou não - sincronizados minuciosamente com os cortes visuais; (3) o desenho e som enfatizando ruídos naturais amplificados e silêncios, ao mesmo tempo reduzindo o uso de diálogos, criando assim uma categoria de filmes de Michel Chion (2009, p.121) chamou “lacônicos”; (4) a inclusão de sons diegéticos na harmonia, como tiros, chicotes e galopes. (CARREIRO, 2014, p194

Os quatro recursos não eram inéditos na época e passaram, a partir da década de 70, a serem popular em filmes de *Hollywood*. Sabemos que as produções da *Cinecittà* não utilizavam o som direto, muito herdado do pensamento neorrealista, mas isso foi incorporado nos filmes. Essa inclusão abria um pretexto para uma atuação mais livre, pois como os diálogos não eram capturados pelo som direto, o elenco ficava menos preso ao texto. Nesse período todo o processo de diálogo era inserido em uma pós-produção de som por meio da dublagem.

Durante a década de 1950 e 1960, diversos aparatos tecnológicos surgiram, como gravadores menores que podiam ser levados em sets de filmagens e possibilitavam uma sincronização magnética com a película, basicamente toda a produção europeia de filmes nesse período trabalha com esses recursos, com exceção os cineastas italianos “Acostumados com o sistema de pós-sincronização de áudio, os cineastas da Itália continuaram filmando sem som direto” (CARREIRO, p195, 2014). No caso específico de Leone, no qual seus filmes só passaram a ter um investimento de produção maior a partir de *Três homens em conflito* (1966), todos os diálogos e sons diretos eram produzidos posteriormente, pois, em termos

de produção, era mais barato que levar uma equipe inteira de som, com todos os seus técnicos e equipamentos para o set.

Além disso durante o ciclo do *western* na *Cinecittà* os filmes eram compostos por atores de diversas nacionalidades, então era necessário que todo o filme fosse dublado depois, pois em uma cena, por exemplo, um personagem falava em inglês e o outro respondia em italiano ou espanhol etc. Os produtores da indústria italiana não abriam mão disso em vez de uma padronização pelo som direto, pois por meio dessa mistura de nacionalidades também já era possível divulgar os filmes para os países os quais os atores e atrizes pertenciam. Comumente os filmes eram dublados em quatro idiomas: inglês, italiano, francês e alemão, portanto, outro problema de produção era visível, sabemos que *Cinecittà* iniciou seu ciclo de filmes no pós-guerra justamente com produções mais baratas para procurar um autossustento dentro da demanda interna da Itália, os filmes não poderiam ter muitos diálogos a serem dublados, pois isso acarretaria em um custo de pós-produção de som que na maioria das vezes não se tinha. Esse fato contribuiu diretamente no processo de roteirização e de pensamento sonoro do filme, os *westerns* de Leone eram mais silenciosos que os norte-americanos, no sentido de falas de personagens, diminuiu-se então o número de linhas de diálogo em relação tempo total dos filmes.

Para efeito de comparação, *Por um Punhado de Dólares* possui 687 linhas de diálogo em 99 minutos (menos de sete linhas por minuto). *O Homem que Matou o Facínora*, feito dois anos antes, contém 1093 frases em 123 minutos, quase nove por minuto - taxa idêntica a *Rastros de ódio* (1956), do mesmo John Ford. *Onde começa o inferno* (1959) soma 1526 linhas em 141 minutos (onze por minuto), enquanto *Rio Vermelho* (1948) é ainda mais tagarela: 1628 em 133 minutos, mais de doze falas por minuto e taxa idêntica a *Duelo ao Sol* (1946), o mais verborrágico dos *westerns*. (CARREIRO, 2014, p197)

Esses dados são interessantes tendo em vista já que os filmes do Sergio Leone possuem cenas de duelos muito demoradas, principalmente os duelos finais de seus filmes. Esse silêncio, que a um primeiro momento pode ser questionado pela falta de recursos para uma dublagem maior, torna-se elemento característico de seus filmes, personagens lacônicos, contemplativos e com uma atenção maior para a trilha musical e ação.

Outro elemento sonoro característico (talvez o mais característico) do cinema de Sergio Leone é a trilha musical, no caso composta por Ennio Morricone. Morricone filho de músicos, seguiu a mesma carreira do pai e estudou música no Conservatório Santa Cecília em Roma, onde saiu especialista composição. Ao sair de lá, Morricone passou a estudar música

concreta, muito comum em jovens compositores europeus, passou a trabalhar como músico em televisão e espetáculos teatrais.

Seu contato com o cinema se dá na *Cinecittà* no ciclo anterior ao *western*, no caso as comédias e ao épico de capa e espada, a essa época, seu trabalho era reproduzir os conceitos de músicas neorromânticas, a oportunidade para trabalhar música concreta veio através de Sergio Leone.

Leone já ouvira algumas trilhas compostas antes por Morricone, e não gostara do resultado, considerando-o parecido demais com o estilo neo-romântico de Dmitri Tiomkin, então compositor mais identificado com o *western*. Assim, durante as primeiras reuniões, o diretor avisou ao compositor que esperava dele um estilo diferente do que se ouvia, até ali, em *westerns* de Hollywood. Leone afirmou que achava a música do cinema clássico hollywoodiano excessivamente melodramática e redundante. (CARREIRO, 2011, p 84)

Com essa afirmação, já percebemos que a trilha sonora do Morricone foi pensando dentro dessa nova roupagem do cinema de faroeste, ela não foi uma coisa arbitrária e nem sem intenção. Leone procurava algo novo para seus filmes e Morricone algo novo para desenvolver seu estilo, pode-se dizer que a junção dos dois consolidou o gênero e uma nova maneira de pensar a música para os filmes de *western*.

A composição de Morricone consistia em buscar elementos comuns da diegesis do filme, muito tocante na percussão, ou seja, barulhos como tiros, sinos, galopes, chicotadas eram incorporados a trilha, esses sons comuns dentro do aspecto dramático do filme eram utilizados de forma diluída dentro das trilhas sonoras orquestradas, esse fato, influenciado pela música concreta, é um dos maiores legados do *western spaghetti*. Outro elemento comum as músicas concretistas que Morricone compôs para os filmes de Leone é a utilização de instrumentos de cultura popular e exóticos, passaram a ser incorporado sons de gaita e oboés, flautas etc. Um bom exemplo para essa explicação é o personagem do filme *Once upon a time in West (Era uma vez no Oeste, dir Sergio Leone, 1968)* com o personagem Harmonica, interpretado por Charles Bronson, que tinha sua música tema vinculada ao seu instrumento musical que carregara sempre consigo e que tinha um forte elemento narrativo, uma gaita. Sendo assim, pode-se dizer que as trilhas musicais de Morricone eram compostas de uma fusão pop-concreta.

O radicalismo nas composições musicais de Morricone não tinha necessariamente uma ideia de rompimento com as trilhas dos faroestes americanos, a ideia aqui era ampliar a visão que se tinha antes e introduzir novos elementos para suas composições.

Vale a pena ressaltar que nem Leone e nem Morricone pretendiam romper completamente com a música convencional do western norte-americano (...) O que eles propunham, na verdade, era uma síntese de tudo isso. Eles não queriam música caipira (nostálgica demais) nem música concreta (moderna demais), mas também não desejavam orquestrações neo-românticas tradicionais. (CARREIRO, 2011, p87)

Infelizmente a genialidade de Morricone não fora reconhecida de imediato, pelo menos não por parte da crítica ou das premiações, sendo que conseguiu seu primeiro prêmio anos depois desses filmes. A quebra desses elementos e a constante busca por se distanciar do que já vinha sendo feito e, ao mesmo tempo, manter uma certa essência é o que caracteriza o cinema moderno de Sergio Leone e Ennio Morricone.

4 POR UM PUNHADO DE DÓLARES

O filme *Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari* ou *A Fistful of Dollars*) é um filme de 1964 roteirizado e dirigido por Sergio Leone e com trilha sonora de Ennio Morricone, o primeiro grande sucesso (de público a princípio e de crítica a posteriori) dessa dupla.

Embora não tenha sido o filme que inaugura o *western spaghetti*, sem dúvidas é o mais significativo até então. Sabemos que a *Cinecittà* italiana vivia de grandes ciclos e embora o faroeste fosse o ciclo em voga à sua época, nenhum filme antes havia tido tanto sucesso, com orçamento inicial em 200 mil dólares, o filme arrecadou, só nos EUA, mais de 14 milhões².

Além das questões de produção e estéticas, o filme destaca-se pela sua trilha sonora, única até o momento e que tinha como função trazer novas sensações e questões estéticas ao gênero. A estrutura narrativa e a decupagem do filme combinam a fim de corroborar essas questões. Para tal, escolhemos trabalhar com duas cenas em que é perceptível como a trilha sonora, aliada com uma boa decupagem e *mise-en-scène*, é capaz de gerar toda essa tensão e expectativa.

4.1 Estrutura narrativa e desenho sonoro

A narrativa do filme conta a história de um pistoleiro sem nome (pelo menos nunca foi mencionado), vivido por Clint Eastwood, que chega em uma cidade situada na fronteira do México com os EUA chamada *San Miguel*. Lá ele sabe que a cidade é dividida entre duas famílias, os *Rojos* que comandam o tráfico de bebidas e os *Baxters*, os de armas. O pistoleiro se instala no saloon do velho Silvanito e tenta aproveitar da rivalidade entre as duas famílias para conseguir dinheiro, enganando uma e outra repetidas vezes.

Em termos de roteiro, a narrativa se desenvolve de maneira linear, primeiro temos a apresentação do personagem com sua chegada a cidade e depois ele segue normalmente apresentando outros personagens, até termos o primeiro ponto de virada, o desenvolvimento da narrativa, o segundo ponto de virada, o clímax e o desfecho. Olhando assim, a estrutura da narrativa do filme parece ser bem clássica, não existindo nada de muito inovador, mas isso é apenas um olhar de maneira geral.

Isso se dá porque nos filmes de Sergio Leone podemos encontrar, começando em *Por*

² Dados retirados e disponíveis em: <http://www.imdb.com/title/tt0058461/>

um punhado de dólares (1964), e se desenvolve até em *Era uma vez no Oeste* (1968) conceitos de pastiche³ e alusionismo⁴. Não sabemos se esses recursos nas obras de Sergio Leone são intencionais, mas acreditamos que sim. Nesse tocante, nós podemos afirmar que Leone é um precursor dessas técnicas, já que elas são mais desenvolvidas no final da década de 60, com mais ênfase na década de 70, com o surgimento, sobretudo na cultura americana, do movimento da *Nova Hollywood* que citavam referências, diálogos, temas, enredos, composições ou até mesmo personagens comentando ou assistindo filmes antigos, figuras como Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Brian de Palma e etc.

Embora o alusionismo já aparecesse pontualmente na narrativa cinematográfica dos anos 1920, a cultura da alusão (da qual fazia parte o pastiche) havia começado efetivamente na virada dos anos 1960 para os anos 1970, tendo sido intensificada aos poucos nas décadas seguintes. Pois foi exatamente nesse momento que Sergio Leone introduziu sua revisão dos esquemas circulantes do cinema clássico, ajudando a afirmar o pastiche como técnica narrativa importante entre os diretores dos anos 1960. Operando dentro de uma geração de cineastas que cultuava o alusionismo, ele foi um dos primeiros a executar a variação mais exagerada da técnica (CARREIRO, 2011, p87)

Com isso, entendemos que Sergio Leone tinha como objetivo, ao criar seu ciclo de faroestes, homenagear os grandes diretores e filmes de *western* do cinema clássico, mas ao mesmo tempo desenvolver um estilo próprio exagerado do gênero. Em seu primeiro filme, talvez esse exagero não seja tão radical quanto os outros que ele desenvolvera nos anos posteriores.

Além desse exagero já característico do gênero, o pastiche também está presente na maneira como o mundo é criado e como o herói interage com os elementos existentes nele. Cabe aqui uma comparação entre um filme estritamente clássico e o primeiro filme da trilogia dos dólares de Sergio Leone, iremos comparar de maneira breve, três elementos: apresentação do herói; a cidade e uma cena de tiroteio.

³ Seu conceito vem da literatura, sobre uma obra literária que imita outra já com uma mistura de referências já existentes. No cinema, o conceito de pastiche está relacionado ao uso de referências de maneira consciente por parte do diretor e de fácil reconhecimento por parte do público. O pastiche se diferencia da paródia, pois nem sempre é vinculado ao humor.

⁴ Alusionismo é um termo que vem dos estudos da Intertextualidade, autores como KRISTEVA, FIORIN, BAKHTIN em seus estudos sobre o intertexto esbarram nesse conceito. Noel Carroll (1998) afirma que o alusionismo é um conceito criado que abrange várias definições desde citações até reconstruções de gêneros, passando pela homenagem que se dá em qualquer âmbito, seja por meio de cenas, planos, diálogos, gestos, temas

O primeiro elemento é a apresentação do herói, o personagem principal da narrativa. O filme escolhido para tal comparação foi *Stagecoach*, justamente por ser um marco dentro do cinema clássico.

Figura - 1



Figura - 2



Figura - 3



Figura - 4



A maneira de apresentação dos dois personagens é completamente diferente, no filme de John Ford, ouve-se um barulho de tiro, corta para um plano claramente gravado em estúdio com um *zoom in* no rosto do protagonista (FIGURAS 1 E 2)⁵. Já no filme do diretor italiano, a música é determinante para a apresentação do personagem, ela acompanha desde os créditos de abertura e segue, o plano começa em pedras e quando as patas de uma mula entram em quadro, elas passam a acompanhar o personagem que é visto boa parte desse plano de costas e, após alguns cortes, finalmente temos um vislumbre da sua face (FIGURAS 3 E 4)⁶.

Esse modo de apresentação dos personagens já é um prenúncio e já deixa encaminhado a maneira como os dois serão desenvolvidos. Se Ringo, personagem vivido por John Wayne, acabara de sair da prisão e vai atrás de vingança por terem matado seu irmão, o pistoleiro interpretado por Clint Eastwood é um andarilho que chega na cidade sem um centavo, com o intuito de fazer dinheiro. Essa relação do personagem está diretamente interligada com a narrativa dos filmes e com os desejos que eles planejam fazer. É interessante notar que a maneira como cada um dos personagens é apresentado já revela sua futura personalidade.

O herói não está lá sozinho, ele interage com outros personagens inseridos em uma sociedade que é retratada de uma maneira bem diferente. Enquanto no filme do cinema clássico a sociedade é hipócrita e amoral e o herói sofre com ela até encontrar uma solução; no filme de Leone a sociedade permanece amoral e seu herói, ao invés de sofrer com aquilo, passa a fazer parte dele e procura uma maneira de obter lucro com isso.

⁵ Cena completa disponível em: <https://youtu.be/BIYSD3fVNtI>

⁶ Cena completa disponível em: https://youtu.be/pB6Kz_OdSaw

Figura – 5



Figura - 6



Figura - 7



Figura - 8



No primeiro filme temos uma sociedade que julga determinadas pessoas, como a personagem Dallas, a prostituta, e o médico bêbado, Doc Boone. Eles sofrem por isso (FIGURAS 5 E 6)⁷, principalmente na cidade, quando ninguém os respeita, mas sobretudo dentro da diligência, na qual poucos conversam com eles, até a chegada do herói Ringo. No segundo filme, já temos um prenúncio que a cidade também é amoral, há contrabando de bebidas e armas, além da guerra entre duas famílias e uma história de resgate de uma mãe que está de refém de uma das famílias. (FIGURAS 7 E 8)⁸.

O primeiro ponto a destacar aqui é a maneira como as duas situações são tratadas, ambas as sociedades e as pessoas que interagem com ela são de caráter duvidoso, uma hora parecem querer ajudar, mas em outro momento podem trair. Contudo, com o desenvolvimento da narrativa é possível perceber a maneira como o personagem principal de cada filme se relaciona com essa sociedade e como a mesma, por vezes, é redentora. Temos o bêbado e a prostituta no filme de John Ford, eles são figuras centrais em determinados momentos da narrativa, e também sofrem mudanças ao decorrer dela.

Em *Stagecoach*, todos se redimem no final, o doutor bêbado para de beber em determinado momento, o personagem Ringo obtém sua vingança e consegue fugir sem ser preso casando-se com a personagem Dallas, todos os questionamentos morais da sociedade foram abrandados, houve uma superação por parte dos personagens e eles passaram a ser aceitos de uma forma menos agressiva que era visto no início do filme. Em *A fistful of dollars* toda essa falta de moral e de ética da sociedade permanece durante quase todo o filme, contudo, ao invés de o protagonista ter aversão a esse tipo de sociedade, ele busca uma forma de se aproveitar de cada situação buscando lucrar sempre com os dilemas e duelos das duas famílias.

⁷ Cena completa disponível em: <https://youtu.be/SLC8AfSq-Rw>

⁸ Cena completa disponível em: <https://youtu.be/hZT-WQ4YvIE>

Por fim, separemos uma cena de tiroteio em cada um dos filmes, aqui ficará mais claro ainda essa diferenciação do faroeste clássico para o *spaghetti*.

Figura - 9



Figura - 10



Figura - 11



Figura – 12



Temos aqui situações que se assemelham. No filme de 1939, o confronto final entre Ringo e aqueles que mataram seu irmão: claramente temos um tom sombrio e de emboscada, os personagens se movimentam de maneira lenta, há sempre um plano geral para contextualizar o espectador (FIGURA 9); quando o personagem do Ringo pula e atira, imediatamente a cena é cortada para Dallas que ouve o barulho do tiro, em seguida corta para cena do bar onde um dos bandidos entra, então pensa-se que o herói fora derrotado, quando o bandido cai morto, a cena volta para Dallas e Ringo aparece; os dois se abraçam (FIGURA 10)⁹. No filme de 1964, logo após a chegada na cidade, o pistoleiro perde sua mula e se instala na Cantina, lá ele recebe informações das duas famílias que disputam o poder e decide agir, ele volta para os quatros jagunços que atiraram nos pés de sua mula para que eles peçam desculpas a mula pelo constrangimento (FIGURA 11), eles se recusam e a tensão paira até o momento rompanete em que o pistoleiro vivido por Clint Eastwood mata os quatro jagunços (FIGURA 12)¹⁰; a cena aqui é completamente irônica e exagerada. Temos poucos planos gerais, a decupagem aqui é bem ágil, cheia de cortes, a maioria deles em um primeiro plano ou plano de conjunto, tudo isso para ser finalizado com o plano em que todos são alvejados e mortos.

A diferença mais explícita aqui é a maneira como cada diretor filma uma cena de tiroteio. John Ford sugere o que aconteceu durante o duelo, apenas com os barulhos de tiros e as reações das personagens secundárias, enquanto Leone faz questão de mostrar, sem cortes, a arma atirando e as pessoas morrendo. Segundo Rodrigo Carreiro (2011), Sergio Leone foi inovou em diversos aspectos a estética do gênero, sendo responsável, talvez, por sido o

⁹ Cena completa disponível em: <https://youtu.be/bMlh66E4bgE>

¹⁰ Cena completa disponível em: <https://youtu.be/XATALDgCUTk>

primeiro a enquadrar em um mesmo plano a arma que atira e as vítimas do pistoleiro, isso certamente deve ter sido um choque já que dificilmente havia sido visto antes, decerto foi isso que causou a fama de violência excessiva.

O ponto em questão é que o *pastiche* e o alusionismo praticado por Sergio Leone não têm um “que” do caráter originário do termo, em sua raiz, o conceito geralmente está relacionado às paródias, com um tom bem mais fanfarrão e descompromissado para o humor. Em seu livro chamado *Pastiche*, o autor Richard Dyer afirma que são necessárias duas condições para que o *pastiche* exista: o primeiro é a intenção por parte do artista; e segundo é o reconhecimento do público da intenção do diretor. Essa intenção por parte do artista geralmente está ligada a um sentimento de reverência a uma obra ou homenagear algum realizador.

Não chega a ser surpresa que o *pastiche* tenha encontrado abrigo dentro de um ciclo subvalorizado do cinema de gênero. Nesse sentido, é possível compreender o *pastiche* em Leone como um esforço (consciente ou não) no sentido de superar a condição subvalorizado. Demonstrar vasto conhecimento cinematográfico era, para Leone, uma maneira de legitimar-se como artista. (CARREIRO, p88, 2011)

Nesse sentido, podemos afirmar que os filmes de Leone prestam uma homenagem ao gênero com diversas referências a filmes anteriores, mas tem como principal objetivo tentar enaltecer o *western spaghetti* que era tido subvalorizado, principalmente pelos críticos norte-americanos, e ressignificar esses símbolos já pré-estabelecidos com o intuito de trazer algo de novo e significativo para os filmes de faroeste, o que acreditamos ter conseguido, pois além de trazer uma sobrevida para o gênero em um momento de claro declínio por parte da produção de Hollywood, *A fistful of dollars* consolida um novo estilo derivado do *western* que, ao mesmo tempo que reverencia o clássico, traz consigo importantes renovações estéticas, seja em sua forma de apresentar personagens, na sua decupagem, ou mesmo sua sua estética e trilha sonora.

A trilha sonora dos *western spaghetti*, como já vimos, estava ligada a um modelo de produção barato que era empregado na *Cinecittà*. *A fistful of dollars* não foi diferente do pensamento que vinha sendo desenvolvido pelo estúdio, mas o resultado final do filme foi completamente diferente do comum, muito graças ao excelente trabalho de Ennio Morricone e a visão do diretor Sergio Leone.

Já vimos, quando falamos do som no *western spaghetti*, de uma forma geral, que todos os filmes desse gênero passavam por dublagem, por diversos motivos, seja para baratear a produção do filme ou por questões de língua, diferenciada pela nacionalidade dos atores etc.

O cinema clássico era um cinema verbocêntrico¹¹, consolidando-se no final dos anos 30, em Hollywood. Sergio Leone não reprime totalmente esse pensamento, mas o retrabalha, os filmes do diretor italiano são os mais lacônicos do gênero, contudo ele utilizava de vários ruídos para compor uma paisagem sonora que é repleta de sons diegéticos.

De fato, os filmes de Leone instituíram uma paisagem sonora repleta de sons diegéticos que serviram de assinatura estilista: o sopro do vento, os tiros que reverberam longamente nas vastas planícies, os ruídos produzidos por animais do deserto (coiotes, corvos). Todos são sons que povoam o universo do *spaghetti western*. (CARREIRO, 2011, p 199)

A maioria desses ruídos era pensando em uma mixagem, em linha geral de como eles poderiam contribuir dramática e narrativamente para a história. É certo também que Leone tinha como principal técnica uma reconstrução desses ruídos e a maleabilidade em um som intensificado, basta que lembremos que determinados sons são ligeiramente mais altos para que possa de alguma forma chamar atenção do personagem ou direcionar o olhar do espectador para determinada cena, em *For a few dollars more* (Por uns dólares a mais, Sergio Leone, 1965) e *The Good, The Bad and The Ugly* (Três homens em conflito, Sergio Leone, 1966) temos um claro exemplo desse som intensificado. No primeiro, ele vem por meio da música que sai do relógio, que começa diegeticamente, e posteriormente é intensificada e começa a fazer parte da trilha de Morricone. No segundo, temos a cena na primeira parte do filme, na qual o personagem vivido por Clint Eastwood, Blondie, está limpando sua arma enquanto um exercício passa pela cidade, todos os barulhos estão nivelados aqui, quando o exército para o contraste entre o silêncio e o barulho intensificado da espora revela a possível emboscada que ele iria sofrer. Em *A fistful of dollars* temos como exemplo a explosão da dinamite que prenuncia o duelo final, o barulho da explosão é maior, chamando atenção do público e dos outros personagens, logo em seguida a trilha musical entra e a ação se desenrola.

A trilha musical é oriunda da música concreta, Morricone já buscava trabalhar com esse tipo de música desde sua formação, mas até então não havia tido oportunidade de desenvolver um trabalho significativo em filmes. Sua parceria com Sergio Leone possibilitou introduzir esses conceitos nos filmes, não havendo rompimento total com as trilhas de faoestes que já existiam, mas agregando novas composições e instrumentos populares nas músicas. A trilha evocava uma nostalgia e um sentimento também de solidão, não

¹¹ Termo que designa que toda a ação é contemplada pela fala. Não de uma maneira direta, mas enquanto a ação vai acontecendo a fala está ali. Segundo Michel Chion (2009). É um recurso para transformar a fala em um centro invisível da atenção, porque ocorre simultaneamente a uma ação visual.

gratuitamente, os protagonistas da trilogia dos dólares e de *Era uma vez no Oeste*, eram pessoas solitárias no mundo.

Logo no primeiro filme, *Por um punhado de dólares*, é possível notar esse trabalho, buscando incorporar elementos da diegese na composição musical, a fim de aproximar a música da verossimilhança das imagens do *western*, Morricone começou a incorporar elementos da cultura popular e sons que compunham toda uma ambiência sonora. Já nos créditos iniciais é possível perceber isso, a música tema é composta sobretudo por assobios e chicotadas. Além disso, no decorrer do filme e dos que ainda iriam vir, são incorporados ruídos de sinos, martelos, vento, galope, relógio etc. Até então, as trilhas de *western* não haviam sido trabalhadas dessa maneira.

4.2 Os duelos

Os duelos nos filmes de faroeste certamente têm um valor de tensão e suspense que ultrapassam os limites da tela e contaminam o espectador. Nos *westerns* clássicos, como já vimos, os duelos eram resolvidos geralmente de uma maneira mais rápida e nem sempre tão direta. Aliado a isso, no *western spaghetti* temos a trilha musical e sonora que contribui diretamente para criar no espectador uma mistura de sensação de tensão e de expectativa.

Separamos duas cenas de duelos presentes no filme *Por um punhado de dólares*. Nelas iremos analisar e interpretar as músicas de acordo com os acontecimentos, tentando entender e demonstrar como a trilha ajudar a criar a expectativa no público de cinema que vê ao filme.

Figura - 13



Figura - 14



Figura - 15



Figura - 16



Figura - 17



A cena começa logo após o personagem de Clint Eastwood descobrir que a pequena cidade está dividida entre duas famílias, os Rojos e os Baxters, e que os primeiros contrabandeiam bebidas, é a família mais forte e decide agir de forma agressiva com os jagunços dos Baxters que já haviam lhe provocado quando ele chegara a cidade.

A trilha começa com o pistoleiro entrando em quadro e corta para um plano visto de cima, nesse plano temos Don Miguel Rojo, o mais velho dos irmãos (FIGURA 13). Nesse momento a trilha musical é dominante, mas a voz do personagem falando sobrepõe a trilha, e quando ele termina de falar e segue caminhando, a música de Morricone volta ao seu volume normal. O pistoleiro caminha de uma ponta da cidade a outra, com pausa para falar com o coveiro local, encomendando 3 caixões. Nessa caminhada, a trilha do protagonista (FIGURAS 14,15,16, 17) composta pelo que parece ser um coral e sons de corneta e saxofone, aliadas a composições mais clássicas dão uma toada mais épica ao acontecimento prestes a ocorrer.

Nesse curto período entre a caminhada de um lado da cidade a outra, a música dá um tom de tensão e expectativa, muito disso pode ser interpretado como parte daquele conceito de música empática que vimos antes, essa música vai criando junto ao espectador um sentimento de algo está prestes a acontecer. Outra coisa que contribui para isso é o plano estar um pouco mais longo aqui, além de uma alternância entre o plano geral dele chegando aos jagunços e dos jagunços percebendo sua aproximação, essa demora de ir de um ponto A para um ponto B na cena é intensificada por conta da demora do plano e da música apresentada.

Figura - 18



Figura - 20



Figura - 21



Figura - 22



Figura - 23



Figura - 24



Figura - 18



Figura - 27



Figura - 28



Figura - 29



Figura - 30



Ao chegar no local em que os homens dos Baxters estão, inicia-se um diálogo entre o pistoleiro e os jagunços, a trilha musical aqui sofre um fade, desaparecendo por alguns instantes, esse curto espaço de tempo em que o diálogo acontece, podemos notar aqui a incidência de um momento verbocêntrico, mas diferentemente do que temos no cinema clássico, o diálogo aqui não tem a função de explicar uma ação, mas sim preparar o

espectador para o que virá. Também é interessante notar a paisagem sonora desta cena, com a suspensão da trilha musical, é possível perceber os detalhes como o vento, ou os movimentos dos personagens, aliados a um fenomenal senso de *raccord*, todos os olhares são complementares, além de ressaltar a potência da cena como algo de muito ruim irá acontecer. (FIGURAS 18 A 30)¹².

Até o momento, os personagens não haviam tido uma ação física específica, o momento rompedor para isso é quando o protagonista levanta seu poncho para trás (FIGURA 21) corta então para um plano dos jagunços sérios (FIGURA 22) e corta novamente para um primeiro plano do pistoleiro que levanta seu cigarro e continua falando sobre sua mula com os bandidos (FIGURA 23), nesse momento temos uma retomada da trilha, ela continua em um tom contínuo e crescente junto com a tensão da cena, que fica bem ágil com os cortes rápidos e precisos entre os jagunços, o personagem do Clint Eastwood, o coveiro e o dono do bar. A derrocada da cena acontece quando o pistoleiro principal saca sua arma e mata todos os quatro jagunços. Essa cena é bem forte, tanto pela imagem de ver em um mesmo plano a arma e os corpos mortos, quanto pela trilha que encaminhava para tudo isso.

Logo após a matança, o patriarca dos Baxters aparece e acusa o pistoleiro de assassinato, ele também é o xerife. Ao terminar a conversa, a trilha retomada é a mesma que fora paralisada quando ele chegou para enfrentar os jagunços, o protagonista retorna pelo mesmo caminho e comunica ao coveiro que ele havia cometido um equívoco e que eram, na realidade, quatro caixões.

A sensação que fica é que durante o momento da conversa entre o protagonista e o jagunço, a ausência da música gera uma suspensão dramática e eleva o nível de tensão, ali o tempo está dilatado, o filme ganha contornos de suspense, culminando com uma rápida solução. Logo após isso, tudo volta ao normal, a suspensão se esvai e tudo é confirmado com a retomada da trilha que tocara antes.

A segunda cena de duelo que vamos apresentar é a que acontece no final do filme. Após ter traído os Rojos e ter sido descoberto, o personagem do Clint Eastwood é preso e espancado e a muito custo consegue escapar. Ele fica refugiado em uma mina abandonada e recebe ajuda do amigo coveiro e do dono da estalagem. Desconfiando que os dois amigos estão escondendo o pistoleiro, Ramon Rojo subjuga um dos amigos do protagonista, que não vê outra alternativa senão agir.

¹² Cena completa disponível em: <https://youtu.be/XATALDgCUTk>

O protagonista está em posse de uma dinamite, objeto dado pelo coveiro, então ele utiliza desse artefato para causar uma explosão e chamar atenção do líder dos Rojos e seus capangas.

Figura - 31



Figura - 32



Figura - 33



Figura - 34



Figura - 35



Figura - 36



O barulho da explosão tem destaque na cena, chamando a atenção dos personagens e do público (FIGURA 31), novamente a trilha musical do protagonista começa a tocar, e carrega consigo um caráter épico. A câmera está posicionada em um leve contra-plongée (FIGURA 32, 33), que corrobora com esse sentimento, a música é semelhante ao primeiro duelo do filme, aquele em que há a apresentação do personagem e a morte de 4 jagunços. Novamente os planos aqui são mais demorados do que o normal, criando assim uma expectativa durante a cena. A composição sonora não é só a trilha musical, mas também todos os ruídos da cena, desde o som do vento até a caminhada dos personagens.

A música composta por Ennio Morricone contém os mesmos elementos da primeira vez, um coral ao fundo, com sons que parecem ser de violão e corneta, que são orquestrados de maneira crescente para cada passo que o protagonista dá em direção aos seus antagonistas, em um determinado momento a música é suspensa e o protagonista se dirige em direção ao antagonista o provocando e pedindo que ele atire em seu coração. Nesse momento, a paisagem sonora predomina, a voz do pistoleiro está levemente amplificada para dar destaque a sua fala, mas todos os sons diegéticos também estão, percebemos o som do vento, os passos. A medida que ele se aproxima, Ramon Rojo começa a atirar (FIGURA 34, 35), e cada tiro tem seu destaque e a medida que ele percebe que os tiros não estão funcionando, também é perceptível por meio do som o desespero do antagonista, sobretudo pela maneira de respirar que vai mudando de acordo com seu desespero que vai aumentando. Ao final, o protagonista revela que estava com uma proteção embaixo da roupa e que nenhum tiro foi eficaz (FIGURA 36).

Figura - 37



Figura - 38



Figura - 39



A partir desse momento um som contínuo segue no decorrer da cena, bastante semelhante ao que ocorreu no duelo inicial do filme, aqui o protagonista está encarado 6 pessoas (FIGURA 37), sendo que uma, Ramon Rojo, está sem munição. A trilha vai crescendo juntamente com a tensão da cena, o jogo de planos contribui para a criação desse sentimento. A expectativa fica tão grande até que resulta no tiroteio final, morrem 5 dos 6 capangas, sobrando somente o antagonista e o protagonista (FIGURA 38), o primeiro sem bala e o segundo com uma bala somente.

Após só restarem os dois, o protagonista tira a bala e joga seu revólver ao chão e faz uma aposta com relação ao antagonista: os dois têm que colocar a bala ao mesmo tempo e ver quem é o mais rápido (FIGURA 39). Essa ação decorre de um diálogo que os tiveram no meio do filme quando o antagonista diz que quando um homem com rifle enfrenta um homem com pistola, o homem com pistola é um homem morto. O interessante de pensar o som nessa cena é a maneira como é orquestrada a ação, quando ambos os personagens se abaixam para pegar a bala e carregar a arma, o som é combinado de maneira harmônica, tornando-se quase uma orquestra (FIGURA 40, 41, 42, 43, 44 e 45).

Figura - 40



Figura - 41



Figura - 42



Figura - 43



Figura - 44



Figura - 45



Figura - 46



Figura - 47



Depois desse tiroteio final, um som percussivo sobe, gerando uma sensação de que o filme poderia estar sendo resolvido, todavia enquanto o protagonista caminha em direção ao corpo (FIGURA 46) e as batidas da percussão vão aumentando até que o momento em que o dono do bar atira no último capanga do Ramon Rojo (FIGURA 47, 48)¹³, que estava na janela escondido. Logo após essa ação, eles conversam e o protagonista decide partir, e quando ele monta em sua mula, a trilha principal volta a tocar e segue até o fim do filme.

Esse é o primeiro filme da parceria Sergio Leone e Ennio Morricone, portanto ele já traz consigo características que iriam ser desenvolvidas mais a fundo em outros filmes. É possível, todavia, contemplar esses vislumbres aqui, desde os créditos iniciais, tanto pela música como pela animação, já é possível identificar que não se trata de um faroeste clássico, tanto pela maneira como Leone apresenta os elementos do gênero, mas sobretudo, pela maneira como trabalha o som e a sua trilha musical.

De uma maneira geral, é interessante notar como conceitos que foram vistos no decorrer desse trabalho e se aplicam aqui. Logo acima, apontamos para os efeitos da música concreta na criação da expectativa, mas é interessante pensar como esse som chega até o público. Retomando os conceitos de pontos de escuta, estamos constantemente, no decorrer do filme e, em especial das cenas acima decupadas, é possível identificar os três tipos de ponto de escuta: o espacial, que situa o espectador diante das cenas, esse tipo de ponto está presente o tempo inteiro, seja pelo barulho de vento, pelos passos dos personagens, pelos barulhos de bala etc., toda a paisagem sonora construída por Leone e Morricone compreende esse ponto de escuta, em que tudo é tão bem pensado e encaixado que o filme realmente faz com que o espectador se sinta no velho oeste; o ponto de escuta subjetivo, que permite que o público interaja diretamente com o personagem ouvindo aquilo que personagem ouve, podemos interpretar assim o Ramon Rojo atirando no protagonista de Clint Eastwood, ouvimos os tiros junto com personagem, sabemos que o outro é atingido, mas não somos capazes de ouvir, por exemplo, o som metálico que a bala causaria ao atingir a placa, os motivos pelos quais não ouvimos são muitos, desde a distância entre um e outro, até o estresse desenvolvido por Ramon ao ver que as balas não matavam seu adversário; por fim, o introspectivo, que poderia ser interpretado como um subjetivo, mas que aqui vai além, interagindo diretamente com o público, pegando como exemplo a mesma cena vista

¹³ Cena completa disponível em: <https://youtu.be/SHf3gn4pTAK>

anteriormente, o público ouve o que o personagem ouve, mas compartilha os mesmos sentimentos, o personagem corre risco de vida e o público está imerso na tensão de como a cena irá se resolver. Outro bom exemplo, já com enfoque mais na trilha musical, é a maneira como o público reage a trilha orquestrada por Ennio Morricone, certamente os personagens não ouvem o som composto pelo grande mestre, mas a maneira como eles se relacionam com a música causa diferentes sentimentos em relação ao público.

Michel Chion ainda trabalha com conceito de escuta semântica, recurso que abre ainda mais as cenas para possibilidades interpretativas, aliando esse conceito com o de ponto de escuta introspectiva, podemos confirmar que o público interage de maneira muito particular com a música de Morricone. Cada um acresce um valor ou um sentimento na maneira como ele recebe a música. As duas cenas de duelo recebem um tom mais épico, as consequências são elevadas por uma natural tendência do gênero pelo exagero e a música condiciona o espectador para isso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste trabalho foi, desde o início, trazer questões ligadas ao faroeste *spaghetti*, em especial no tocante aos estudos sonoros. Era necessário o entendimento do que seria esse faroeste e de como foi seu surgimento dentro da história do cinema mundial. O nascimento do faroeste está intimamente ligado ao surgimento do cinema, é impossível a dissociação um do outro, a partir daí todos os avanços tecnológicos e narrativos que o cinema passou a exercer foram acompanhados de perto pelo *western*, desde a consolidação da sua linguagem no início do século XX, até avanço com o uso de som e filmes coloridos.

Os modelos de produção do cinema clássico industrial não foram aproveitados em uma indústria italiana arrasada por uma segunda guerra, e foi nesse contexto que surgiu um novo tipo de pensamento para produções, um novo cinema. Na Itália, muito desse novo cinema bebe de um país destruído pela guerra e que se faz necessário ser filmado para que a realidade seja questionada e que possa se tornar uma reflexão para a sociedade. Aspectos desse cinema novo italiano foram adotados pela indústria nacional e passaram a fazer parte do modelo de produção.

Acreditamos que os avanços e recursos desenvolvidos por Sergio Leone e Ennio Morricone sejam em questões estéticas de estrutura narrativa ou em desenvolvimento de trilha sonora foram de fundamental importância para o cinema. A partir de Morricone, elementos da música concreta foram incorporados por meio da diegese do filme à trilha musical, e aliados a instrumentos de cultura popular, o compositor revolucionou o modelo de produção de trilhas para faroeste.

Elementos da música concreta estão presentes na trilha musical do *A fistful of dollars*, desde sua abertura até o final, instrumentos da cultura popular fazem parte da orquestração do filme, aliados com ruídos, tal como assobios, galopadas, vento etc. Todos esses elementos sonoros aglutinados com as imagens na tela foram capazes de mexer com a expectativa do público, podemos perceber e interpretar dessa forma, sobretudo por conta do conceito de música empática e com os pontos de escuta presentes no decorrer do filme.

Os filmes de Sergio Leone e seu pensamento sobre trilha sonora, aliados com o trabalho genial de Ennio Morricone foram capazes de influenciar uma geração de cineastas que viram logo nos anos 70 e 80, em uma nova Hollywood, mas também influenciou cineastas do mundo todo e de diferentes estéticas desde o clássico até o contemporâneo

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. **A Estética do filme**. 6. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- _____. **As teorias dos cineastas**. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- _____. **Moderno?: por que o cinema se tornou a mais singular das artes**. Campinas, SP: Papyrus, 2008.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991
- BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na Luz**. Campinas: Papyrus Editora, 2009.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. New York: McGraw-Hill, 2008.
- BURCH, Noel. **Praxis do cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- CARREIRO, Rodrigo. **Era uma vez no Spaghetti Western: o estilo de Sergio Leone**. Paraná: Ed Estonho, 2011.
- _____. “Notas sobre o papel da música de Ennio Morricone na passagem do cinema clássico para o moderno”. *Tempos Históricos (EDUNIOESTE)*, v. 15, p. 81-98, 2011.
- _____. **Por um Punhado de Dólares?: Gênero, autoria e questões de valor na estética do spaghetti western**. Ícone (Recife. Online), v. 11, p. 1-15, 2009.
- _____. **Os sons da continuidade intensificada: o caso de Sergio Leone**. In: Laura Cánepa; Adalberto Müller; Gustavo Souza; Marcel Vieira. (Org.). *XII Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE)*. 1ed. São Paulo: Socine, 2011, v. 2, p. 354-369.
- CHION, Michel. **A audiovisual – Som e imagem no cinema**. Portugal: Texto e Grafia, 2016.
- CAWELTI, John. **The Six-Gun Mystique**. Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1971.
- COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002
- FRENCH, Philip. **Westerns**. New York: The Viking Press, 1973.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo, 2009.

JUNIOR, Hilário Franco. **Os três dedos de adão**. São Paulo, SP: Editora Edusp, 2003.

KITSES, Jim. *Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*. London: BFI, 2007.

MATTOS, A. C. GOMES. **Publique-se a lenda – A história do western**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NACACHE, Jacqueline. **O Cinema clássico de Hollywood**. Lisboa: Texto & Grafia, 2012.

NARO, Nancy Priscilla S. *A formação dos Estados Unidos: o expansionismo americano: quem é cidadão nos EUA?: escravidão e guerra civil*. Campinas SP: Editora da Universitária Estadual de Campinas, 1987.

NEVINS, Allan; STEELE, Henry Commager. *Breve história dos Estados Unidos*. São Paulo: Editora Alfa-omega, 1986.

NOGUEIRA, Luis. *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Livro virtual. Covilhã> Livros Labcom/UBI, 2010. Disponível em: http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf Acesso: 25/11/2017

OPOLSKI, Débora Regina. *Análise do desenho sonoro no longa-metragem Ensaio sobre a cegueira*. Coritiba, 2009. Disponível em: http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/19870/Dissert_Debora%20Opolski%20completa.pdf;jsessionid=E232FC99ED7710F565A1C2D0438705EE?sequence=1 Acesso: 30/11/17

PARANAGUÁ, Paulo. **Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: LePM Editores, 1985.

RODRIGUEZ, Angel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Senac Sp, 2006.

SÁ, Simone Pereira de. **Som+Imagem**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2012.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WRIGHT, Will. **Sixguns and Society: a Structural Study of the Western**. California: University of California Press, 1975.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

CONSCIÊNCIAS Mortas. Título Original: The Ox-Bow Incident. Direção: William A. Wellman. Produção: 20th Century Fox. EUA, 1940. (75 min).

EL Dorado. Título Original: El Dorado. Direção: Howard Hawks. Produção: Paramount. EUA, 1966. (126 min).

POR UM Punhado de Dólares. Título Original: Per un Pugno di Dollari. Direção: Sergio Leone. Produção: Arrigo Colombo, Giorgio Papi. Itália, 1964. (99 min).

MEU ÓDIO SERÁ Tua Herança. Título Original: The Wild Bunch. Direção: Sam Peckinpah. Produção: Warner Bros. EUA, 1969. (143 min)

NOS TEMPOS das Diligências. Título Original: Stagecoach. Direção: John Ford. Produção: United Artists. EUA, 1939. (96 min).

O HOMEM QUE matou o Facínora. Título Original: The Man Who Shot Liberty Valence. Direção: John Ford. Produção: Paramount. EUA, 1962. (121 min).

ONDE COMEÇA o inferno. Título Original: Rio Bravo. Direção: Howard Hawks. Produção Warner Bros. EUA, 1959. (141 min).

RASTROS de ódio. Título Original: The Searchers. Direção: John Ford. Produção: Warner Bros. EUA, 1956. (119 min).

RIO BRAVO. Título Original: Rio Grande. Direção: John Ford. Produção: Republic Pictures. EUA, 1950. (105 min).

SANGUE de Heróis. Título Original: Fort Apache. Direção: John Ford. Produção: RKO Pictures. EUA, 1948. (125 min).