

CONTINUIDADE INTENSIFICADA: Questões sobre gênero e autoria na obra de Sergio Leone¹

Rodrigo Carreiro²

Resumo: Pretendemos examinar nesse artigo a idéia de que o exercício de um cinema autoral não está obrigatoriamente ligado à noção romântica de autoria, que exige do cineasta o não-pertencimento a um gênero fílmico. Usaremos o cinema de Sergio Leone como estudo de caso, partindo do pressuposto de que os filmes do italiano exerceram uma importante contribuição no processo de revisão e criação de certas ferramentas narrativas e estilísticas que passaram a fazer parte do repertório do cinema contemporâneo, embora esta contribuição – uma operação autoral, no nosso entender – seja minimizada ou ignorada por grande parte dos pesquisadores cinematográficos, sobretudo por causa da militância do diretor no cinema de gênero.

Palavras-chave: Estética do cinema; Análise fílmica; Western; História do cinema.

1. Introdução

O processo de *continuidade intensificada* foi assim nomeado, por David Bordwell (2006, p. 120), a partir de uma proposta alternativa da evolução da poética do cinema ao longo do século XX. Por poética, aqui, compreende-se o conjunto de princípios estilísticos e narrativos que governam a construção de sentido da obra de arte e a sua respectiva decodificação pelo público. Este tratamento do termo deriva da conceitualização realizada pelo próprio Bordwell (2008, p. 12).

Bordwell divide a poética do cinema em três vertentes: temática, construção narrativa em larga escala e prática estilística. A primeira lida com questões pertinentes à narração (texto, subtexto, personagens, temas, diálogos, etc.). A segunda olha a obra como uma construção mais ampla (estrutura narrativa, trama, cenas, seqüências, elipses, etc.). A terceira corresponde à textura visual e sonora propriamente dita (composições pictóricas, montagem, música, iluminação, cenários, figurinos, locações externas, etc.).

Indo na contramão da maior parte dos historiadores do audiovisual, que compreendem a história do cinema como uma sucessão de ciclos que rompem com os movimentos que os antecederam, Bordwell propôs que os princípios gerais que

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Fotografia, Cinema e Vídeo, do XIX Encontro da Compós, na PUC-RJ, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

² Professor do Bacharelado em Cinema da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mestre e doutorando em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE / rcarreiro@gmail.com.

governam a arte cinematográfica, cuja premissa o pesquisador norte-americano chamou de *continuidade clássica* (BORDWELL, 2006, p. 119), jamais deixaram de operar.

Seguindo o raciocínio, as três vertentes da poética do cinema foram e continuam sendo submetidas a uma operação de intensificação gradual e incessante, cujas origens remontam aos anos 1960. Bordwell chamou esse processo de continuidade intensificada. Ele afirma que a continuidade intensificada consiste em um repertório cada vez mais amplo de recursos narrativos e estilísticos, sempre apontando em direção a uma experiência fílmica cada vez mais visceral e intensa. Ele sugere que, embora muitos recursos de estilo e táticas narrativas tenham sido introduzidos desde então no cardápio dos cineastas, os princípios gerais da construção narrativa, constituídos durante a fase clássica do cinema, ainda continuam valendo:

O que mudou, tanto nos registros mais conservadores quanto nos mais vanguardistas, não foi o sistema estilístico da construção cinematográfica clássica, mas sim certas ferramentas funcionando dentro desse sistema. (...) Desde os anos 1960, essas técnicas foram trazidas para o primeiro plano, de formas inéditas em décadas anteriores. Enquanto se tornavam mais proeminentes, essas técnicas alteraram a textura de nossa experiência fílmica. (BORDWELL, 2006, p. 119).

Para melhor ressaltar sua posição, Bordwell traz à tona a noção de continuidade clássica – a poética do cinema construída nas primeiras três décadas da atividade e refinada entre os anos 1930 e 1960, quando a forma clássica conheceu seu apogeu. A continuidade clássica é resumida então nos seguintes termos:

O espectador entende como a história se move adiante no espaço e no tempo. Planos que estabelecem e restabelecem o conjunto situam os atores dentro do cenário. Um eixo de ação (ou “linha de 180 graus”) governa os movimentos e olhares dos atores, e todos os planos, embora possam variar em ângulo, são registrados apenas de um lado do eixo. Os movimentos dos atores são sincronizados através de cortes, e os planos mais próximos são reservados para as reações faciais e linhas de diálogo significativas. Montagem alternada pode justapor vários feixes de ação (...). Diretores norte-americanos usaram essa síntese de técnicas de encenação, filmagem e montagem nos anos que se seguiram a 1917, e suas premissas se tornaram a base de uma linguagem fílmica internacional para o cinema de entretenimento, passando a ser codificada em manuais e currículos universitários nos anos 1950. (BORDWELL, 2006, p. 119-120).

Bordwell assegura que mais ou menos a partir dos anos 1960 a estabilidade desse sistema clássico começou a ser abalada pela introdução de novas técnicas estilísticas e narrativas. Ao contrário de outros historiadores do audiovisual, contudo, Bordwell não concorda que o cinema dos anos 1960 promoveu uma ruptura com o

cinema clássico. Para ele, as novas técnicas não rompiam com as práticas estilísticas e narrativas anteriores, fazendo na verdade uma operação de natureza bem diferente:

De maneira geral, as novas ferramentas (...) não desafiam o sistema; elas o revisam. Longe de rejeitar a continuidade tradicional em nome da fragmentação e da incoerência, o novo estilo aponta para uma intensificação das técnicas estabelecidas. A continuidade intensificada é a continuidade clássica elevada a um nível maior de ênfase (BORDWELL, 2006, p. 120).

Em sua pesquisa, Bordwell mapeou alguns dos recursos narrativos e estilísticos usados pelos cineastas para intensificar a continuidade clássica, ao longo das cinco décadas seguintes (ou seja, dos anos 1960 até hoje). Na vertente temática da poética do cinema, alguns desses recursos seriam: representações realistas do sexo e da violência; protagonistas mais falhos, solitários, inseguros ou moralmente ambíguos, resultando em personagens mais complexos e psicologicamente mais desenvolvidos; tendência ao alusionismo (citações a filmes anteriores, de forma crítica ou reverente); atenção ao realismo nos detalhes e na acuidade histórica das representações visuais e sonoras.

Na construção narrativa em larga escala, algumas características da continuidade intensificada seriam: a divisão menos clara da narrativa em três atos, com relações causais ambíguas entre os eventos que compõem a trama; introdução de subtramas ou tramas paralelas em maior número; uso de mais de um protagonista; fragmentação cronológica e espacial das tramas, com cenas mais curtas e não-lineares.

No que se refere à prática estilística (a terceira vertente da poética do cinema), são quatro as características apontadas por Bordwell: montagem visual rápida; variação no uso de lentes dentro da mesma cena; câmera mais próxima dos atores; movimentos de câmera incessantes, com uso proeminente de técnicas como câmera na mão, traveling e grua. Juntas, essas ferramentas estilísticas e narrativas teriam propósitos que Bordwell resume mais ou menos da seguinte maneira:

Alguns cineastas têm procurado refinar a tradição, explorando seus princípios mais minuciosamente. Esses criadores se perguntam: (...) como posso fazer as conexões causais mais prazerosas, as reviravoltas mais inesperadas, a psicologia dos personagens mais envolvente, a excitação mais intensa, os temas mais firmemente explorados? Como posso exibir meu virtuosismo? Quando os cineastas se revelam bem-sucedidos, revelam o alcance e a flexibilidade das premissas clássicas. (BORDWELL, 2006, p. 51).

Em sua pesquisa, Bordwell rejeita explicitamente a idéia de que o cinema irreverente e auto-reflexivo, praticado pelos jovens movimentos cinematográficos que emergiram naquela década na Europa – em particular a Nouvelle Vague francesa –, propunha uma ruptura com a linguagem cinematográfica tradicional.

No entanto, sua conclusão seguinte se junta ao senso comum. Bordwell concorda com os historiadores sobre quem foram os diretores que revisaram, criaram ou adaptaram as principais ferramentas estilísticas e narrativas que constituíam essa nova estética da intensificação. Entre esses nomes estão Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman e Federico Fellini. São os mesmos que se convencionou chamar de diretores modernistas europeus (AUMONT, 2008; LAURENT; JULIER, 2009; MANEVY in MASCARELLO, 2006).

A teoria de Bordwell abre espaço nesse grupo de renovadores da tradição cinematográfica para autores da geração anterior, como Roberto Rossellini (inspirador reconhecido da maioria dos cineastas da Nouvelle Vague), Orson Welles, Robert Bresson, Akira Kurosawa e Alfred Hitchcock. De modo geral, Bordwell aponta para o mesmo grupo de realizadores já consagrados pelos pesquisadores da outras correntes teóricas. Ou seja, o ponto de maior originalidade (e também de discórdia) de sua teoria é mesmo a negação da idéia de ruptura, em prol da noção da intensificação.

Embora essa abordagem nos pareça promissora, ela mantém um preconceito que pode ser encontrado em praticamente todas as correntes teóricas dos estudos cinematográficos: o preconceito em relação ao cinema de gênero. Entre os renovadores nomeados por Bordwell, bem como pela maioria dos pesquisadores de todas as correntes teóricas, estão quase sempre diretores vinculados ao conceito do cinema de autor (muito popular nos anos 1950 e 60), sempre colocados hierarquicamente num patamar superior aos cineastas que trabalham com cinema de origem popular.

O raciocínio implícito na pesquisa de Bordwell, essencialmente o mesmo que podemos encontrar nas diversas correntes da teoria cinematográfica, está ancorado no princípio fundamental do autorismo originado nos anos 1960, e que por sua vez é devedor da noção romântica de autor, prevalente na teoria literária (e nas artes ocidentais de modo geral) desde meados do século XIX: a idéia de que o grau de autoria presente em cada artista está diretamente ligado à liberdade com que ele é capaz de criar. O autorismo resgata a idéia de que “os artistas deveriam ser livres para escrever do modo que o espírito lhes ditasse” (BUSCOMBE in Ramos, 2004, p. 304).

Usando como estudo de caso os filmes do diretor italiano Sergio Leone, cuja carreira de duas décadas contabilizou sete longas-metragens, sendo cinco westerns, um épico romano e um filme de gângster (todos, portanto, pertencentes a gêneros fílmicos rigidamente codificados), pretendemos examinar nesse artigo a idéia de que o exercício

de um cinema autoral não está obrigatoriamente ligado à noção romântica de autoria, que exige do cineasta o não-pertencimento a um gênero fílmico.

Para alcançar este objetivo, tentaremos mostrar como o cinema de Sergio Leone exerceu uma importante contribuição no processo de revisão e criação de certas ferramentas narrativas e estilísticas que passaram a fazer parte do repertório da continuidade intensificada, embora esta contribuição – uma operação, sem dúvida, autoral – seja normalmente minimizada ou ignorada por grande parte dos pesquisadores cinematográficos. Esse raciocínio nos leva a duas questões: afinal, qual foi a efetiva contribuição oferecida por Sergio Leone à renovação estilística e narrativa que o cinema viveu a partir dos anos 1960? E por que razões essas contribuições tem sido desprezadas?

O objetivo central deste artigo é examinar as duas perguntas. Partimos da hipótese de que a militância de Leone no cinema de gênero – e, ainda mais significativamente, numa vertente estrangeira, popular e barata de um gênero visto como intrinsecamente norte-americano, por lidar com um período central da formação da identidade cultural do povo dos Estados Unidos – está na raiz desse relativo apagamento da contribuição efetiva que a obra do italiano deu à constituição do repertório da continuidade intensificada.

2. Estilo e narrativa em Sergio Leone

O diretor italiano manejava certos recursos estilísticos e narrativos em direção à intensificação, sem necessariamente romper com as tradições narrativas que vinham antes dele (às quais ele prestava homenagens, através de alusões às vezes reverentes e outras vezes irreverentes). Mais: as práticas estilísticas e narrativas que sinalizavam essa operação de intensificação, e que consistiam em assinaturas autorais recorrentes, eram em alguns casos substancialmente diferentes das práticas dos diretores modernistas.

O modo como Leone filmava era particular. Ele não estava simplesmente copiando novos recursos de estilo e narrativa, introduzidos no repertório de técnicas da pelos cineastas modernistas dos anos 1960. Leone produzia algo diferente. Os close-ups extremos, o realismo grotesco de cenários e figurinos, o perfil amoral e violento do herói, o tratamento particular e distendido do tempo fílmico dado aos momentos de tensão, a inclusão de elementos diegéticos (sinos de igreja, chicotadas, tiros, galopes de cavalo) nas composições musicais, o uso dramático de ruídos e silêncios; todas eram características que estavam presentes de forma recorrente nos filmes dele, buscavam a

intensificação da experiência fílmica, e consistiam em revisões, adaptações ou inovações distintas, que se juntavam ao repertório de técnicas introduzidas por Godard, Bergman e outros mestres europeus contemporâneos de Leone.

Várias dessas características podem ser percebidas – sempre submetidas a novos processos de atualização, revisão e adaptação – em filmes contemporâneos; filmes que, seguindo a teoria de Bordwell, continuam ainda hoje a exacerbar gradualmente essa noção de intensificação. O uso de close-ups de rostos, por exemplo, aumentou exponencialmente desde meados dos anos 1960, quando nenhum outro cineasta além de Leone usava o recurso de maneira tão ostensiva. Os protagonistas se tornaram cada vez mais falhos e ambíguos. A mistura entre música e efeitos sonoros tem sido expandida continuamente. Todos esses elementos podem ser observados nos filmes de Leone, embora ele normalmente não seja colocado ao lado de Godard, Truffaut e companhia, na relação dos renovadores do cinema em atividade ao longo da década de 1960.

Neste ponto, uma análise mais minuciosa de algum filme de Sergio Leone pode nos ajudar a confirmar o uso desses e de outros recursos que apontam em direção à continuidade intensificada e se tornaram, ao longo dos anos a seguir, populares entre cineastas de todo o mundo. Vamos ficar com uma cena de *Três Homens em Conflito* (*Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo*, Sergio Leone, 1966), o mais popular filme de Leone atualmente³. O exame detalhado das escolhas narrativas e estilísticas operadas por ele nos permitirá enumerar algumas de suas contribuições à continuidade intensificada.

A cena escolhida acontece aos 21m56 de projeção. Ela mostra o pistoleiro Blondie (Clint Eastwood) resgatando o colega Tuco (Eli Wallach), prestes a ser enforcado. A seqüência contém 24 planos e totaliza 86 segundos – uma média de 3,5 segundos por plano. Para efeito de comparação, a duração média de cada plano nos filmes do começo da década de 1960 ficava entre oito e onze segundos (BORDWELL, 2008, p. 47). Com a montagem sendo acelerada progressivamente daí em diante (uma das características da continuidade intensificada), essa média cairia para um valor entre cinco e oito segundos, na década de 1970; entre cinco e sete segundos, ao final dos anos 1980; entre três e seis segundos, no final do século XX; entre dois e três segundos atualmente (BORDWELL, 2006, p. 122).

³ O longa-metragem permanece em quarto lugar na lista dos melhores filmes de todos os tempos organizada pelo Internet Movie Database (IMDB), mais extenso banco de dados de filmes disponível na Internet. A lista é alimentada pelos votos dos 17 milhões de usuários registrados do site.

Leone modula o ritmo da cena de forma cadenciada, fazendo-a tanto mais rápida quanto mais dramática é a ação. A duração isolada de cada plano é variável. O plano de abertura tem 35 segundos; ou seja, ocupa quase metade da duração (**FIG. 1 a FIG. 4**). À medida que a ação dramática evolui, a duração dos planos diminui. No clímax da cena – Blondie parte a corda com um tiro e efetua outros quatro disparos, arrancando os chapéus de quatro homens que assistiam ao enforcamento (**FIG. 11 a FIG. 18**). Esta ação é mostrada em uma sucessão de 12 planos que dura, ao todo, sete segundos.

Daí se depreende que Leone usa a técnica da montagem para modular o tempo narrativo, estendendo-o e comprimindo-o de acordo com o grau de tensão. Esta técnica – a manipulação do tempo fílmico, iniciada com um efeito de suspensão/congelamento do tempo, seguido por uma aceleração súbita no momento climático – é uma das marcas da prática estilística do diretor italiano. Ela se coaduna perfeitamente com as características de montagem da estética da continuidade intensificada, em que a velocidade da justaposição de diferentes planos está vinculada à ênfase dramática: quanto mais drama, mais rápida a montagem.

O objetivo narrativo da cena é o esclarecimento da natureza relação entre Blondie e Tuco. No momento do quase-enforcamento, o público já foi apresentado aos dois personagens, mas desconhece que ambos atuam como parceiros. Esta cena exemplifica outra característica perseguida por Leone em todos os seus filmes: a releitura crítica de códigos rígidos do gênero.

Em primeiro lugar, o enforcamento de criminosos havia se tornado, desde a metade da década anterior, uma instância narrativa recorrente em westerns norte-americanos (BUSCOMBE, 1988, p. 145). Na cena, Leone oferece uma releitura bem particular desse momento típico do gênero, operando uma subversão à expectativa do público através da chave da ironia. A punição simbólica ao criminoso não acontece; ao contrário, o público descobre, surpreso, que o herói (apresentado nos créditos como “O Bom”) é comparsa do bandido. Essa reversão da expectativa através de alusões ou referências a momentos consagrados de exemplares anteriores do gênero configura o que Richard Dyer chama de pastiche: “um tipo de imitação que você sabe ser imitação” (DYER, 2007, p. 1), quase sempre proporcionando um efeito intertextual de distanciamento que concretiza a operação de releitura crítica do gênero.

O perfil dos protagonistas, especialmente no que se refere à moralidade, também é uma característica típica de Leone. Os heróis dos filmes que ele dirigiu representam



FIG. 1: O primeiro plano da cena é um detalhe do laço da forca: trata-se do enquadramento predileto de Leone para começar uma nova cena.



FIG. 2: A câmera move-se para baixo, seguindo a corda, e revela que o homem a ser enforcado é Tuco, mostrado num close-up característico de Leone.



FIG. 3: Sem cortes, a câmera faz um zoom in e move-se para a esquerda, enquadrando os rostos dos moradores que assistem ao enforcamento.



FIG. 4: A câmera para no rosto do acusador, cuja voz é ouvida desde o início. Mais um exemplo do estilo de Leone: ouve-se o som antes de ver a origem dele.



FIG. 5: Por trás de uma pilastra, vemos uma baforada de cigarro, acompanhada de um curto fraseado musical que revela o personagem ...



FIG. 6: ... antes que ele apareça, um instante depois, enquadrado em close-up: é Blondie (Clint Eastwood), que assiste ao enforcamento escondido.



FIG. 7: O plano de conjunto revela a posição de Blondie em relação a Tuco; a composição emoldura a ação com um elemento em primeiríssimo plano.



FIG. 8: Blondie mastiga um cigarro; o trecho musical satírico que pontua a ação assinala a ironia: um momento icônico do western será desconstruído.



FIG. 9: Os personagens em primeiro plano e Blondie, ao fundo, são mostrados com nitidez, o que sinaliza a participação ativa de ambos neste momento.



FIG. 11: Um homem chicoteia o cavalo, enquanto Blondie atira para partir a corda da força: ação simultânea em primeiro e segundo plano nítidos.

FIG. 10: O acusador finalmente termina de ler a sentença; um plano médio isola Tuco, que geme; chegou a hora do enforcamento, e a tensão aumenta.



FIG. 12: No exato instante em que ouvimos o tiro, um corte isola Blondie num plano médio que dura apenas alguns frames e o mostra ajustando a mira.



FIG. 13: O segundo tiro é mostrado do ponto de vista de Blondie, para enfatizar a dificuldade da tarefa do pistoleiro – acertar uma corda a longa distância.



FIG. 14: A corda parte e Tuco sai correndo; os gritos dos moradores, o galope dos cavalos e o eco do tiro, associados à montagem rápida, enfatizam a algazarra.



FIG. 15: No clímax da cena, Leone acelera a montagem e intercala alguns frames que mostram planos-detalhes do cano da arma de Blondie disparando ...



FIG. 16: ... e chapéus das testemunhas do enforcamento voando logo em seguida; Leone utiliza doze planos diferentes em apenas sete segundos.



FIG. 17: A edição de som deste trecho rápido é cuidadosa. Quando a imagem mostrada é da arma, ouve-se o tiro soando forte e bem próximo.



FIG. 18: No contra-plano, o som do tiro tem menos volume e mais eco; o som se move pelos canais de áudio, injetando realismo e tridimensionalidade.



FIG. 19: Quando o tiroteio encerra, vê-se um plano geral que mostra o cavalo de Tuco deixando a cidade, enquanto ouve-se os moradores gritando e correndo.



FIG. 20: Ao mesmo tempo, Blondie deixa o galpão onde estava escondido numa charreta, fugindo da cidade sem dar chance para que o sigam.

variações do mesmo personagem: lacônico, solitário, vive à margem da sociedade.

Quase não fala; quando o faz, opta pelo modo irônico, de forma a demarcar uma distância crítica entre ele e o interlocutor. O herói de Leone é tão violento, amoral e individualista quanto seus bandidos. É um herói falho e moralmente ambíguo; essa é uma das características narrativas da continuidade intensificada de Bordwell.

Ademais, a expertise desses heróis é levada vários passos além, em relação ao herói típico de Hollywood até os anos 1950. Este último sempre foi um craque no gatilho, mas nada que se comparasse com um herói de Leone. A cena escolhida reafirma essa expertise: Blondie dispara cinco vezes, arrebentando uma corda a 20 metros de distância e depois acertando os chapéus na cabeça de quatro homens, tudo isso em apenas sete segundos. E a caracterização estilística e narrativa desse herói sempre inclui elementos visuais e sonoros que o faz instantaneamente reconhecível pelo público.

Neste caso, esses elementos são dois: o indefectível cigarro que Clint Eastwood mastiga o tempo inteiro e uma breve seqüência de oito notas musicais divididas em duas frases melódicas distintas (respectivamente de cinco e três notas), que funcionam como uma ‘pergunta’ e uma ‘resposta’, simulam o grito de um coioote (animal presente na diegese) e têm a função de criar uma assinatura sonora – um *leitmotif*⁴ – associado instantaneamente ao personagem durante todo o filme.

Nos filmes de Leone, falar da música é lembrar da parceria entre o diretor e Ennio Morricone. A maneira como Leone usa a música de Morricone segue as regras clássicas de sonorização estabelecidas em Hollywood desde os anos 1930 (como demonstra o uso do conceito de *leitmotif*, criado por Richard Wagner no século XIX, introduzido no cinema por Max Steiner em 1933 e desde então utilizado massivamente pelos compositores para cinema), enumeradas abaixo por Claudia Gorbman:

[A música para cinema] (...) dá ressonância dramática e emocional às cenas, sugere personalidade, encenação e atmosfera, influencia a percepção do

⁴ Um *leitmotif* consiste num fraseado ou trecho melódico associado a personagem, local ou situação dramática dentro de um mesmo filme.

tempo e do espaço narrativos, cria unidade formal e senso de continuidade, interage com o discurso humano e outros sons, e compensa a relativa ausência de profundidade espacial que caracteriza a mais antiga arena de observação, a sala de projeção. (GORBMAN in HILL; CHURCH GIBSON, 1998, p. 44).

Por outro lado, a instrumentação e os arranjos de Morricone demarcam uma distância crítica em relação à música de Hollywood: estrutura pop (intercalando versos e refrões), uso de instrumentos exóticos ou oriundos da música popular (ocarina, guitarra elétrica, bateria, violão flamenco, castanholas), inclusão de elementos pertencentes à diegese (galopes, chicotadas, tiros e o já citado grito de coioite) dentro da harmonia, numa influência da música concreta que, desde o final da década de 1940, estava presente nos círculos de compositores vinculados ao movimento modernista europeu.

O instante escolhido por Leone para executar o *leitmotif* do personagem de Eastwood exemplifica o modo irônico como o diretor usava a música. O trecho inicial de cinco notas (LÁ-RÉ-LÁ-RÉ-LÁ) é ouvido logo após o primeiro corte. O plano mostra uma baforada de fumaça aparecendo por trás de um pilar de madeira (**FIG. 5**); antes que o autor da baforada apareça, o público já sabe quem é ele (através da associação música + fumaça de cigarro). A análise da inserção da música demonstra mais um aspecto perceptível do estilo de Sergio Leone: a sincronia fina entre a imagem e o som. Leone insere o fraseado musical, executado com uma flauta, enquanto o rosto do ator ainda está fora do quadro e o espectador vê apenas uma pequena nuvem de fumaça. O momento em que a nuvem se dissipa coincide com o final do trecho musical; um instante depois, Eastwood é focalizado em close-up (**FIG. 6**).

No que se refere à trilha sonora, Leone também dedicava atenção especial aos efeitos sonoros, demonstrando predileção pelo uso de sons fora de quadro para guiar a atenção do espectador para áreas específicas dentro do quadro, ou para algum elemento que passaria a aparecer em quadro apenas no plano seguinte. Ele incluía elementos sonoros cujo correspondente imagético só apareceria após um movimento de câmera ou um corte, de forma a preparar a percepção do espectador para determinada imagem que só seria vista após algum tempo.

Um bom exemplo desta técnica está no primeiro plano da cena. O plano começa com a imagem de um laço de corda amarrada num galho de árvore (**FIG. 1**). A câmera faz um *tilt* (move-se para baixo) e enquadra o rosto de Tuco, o bandido, em close-up; ele tem o laço em volta do pescoço (**FIG. 2**). Após zoom para a frente, a câmera move-

se para a esquerda, enquadrando sucessivamente os rostos dos membros da comunidade que assistem ao enforcamento (**FIGS. 3 e 4**).

Durante todo o plano, é possível ouvir claramente os ruídos que dão ambiência e tridimensionalidade à cena, inserindo-a no contexto de uma comunidade rural: galopes de cavalos, vozes de pessoas, uma pequena algazarra de ruídos que empresta unidade temporal à cena. Acima desses sons, soa a voz de um homem que resume as acusações contra Tuco. Durante a maior parte do plano, não vemos o autor do discurso; mas o movimento lateral da câmera termina enquadrando o rosto do acusador em close-up extremo (**FIG. 5**). A atenção do espectador foi preparada pelo áudio da cena para culminar com a aparição da origem do elemento principal da trilha sonora.

Cabe ressaltar, também, o cuidado com a composição dos efeitos sonoros ao longo da cena. No plano de número 7, quando o acusador encerra seu discurso, Tuco emite um gemido alto, demonstrando saber que sua hora chegou; esse gemido eleva a temperatura dramática da cena imediatamente (**FIG. 10**), efeito realçado pelo uso do zoom no plano seguinte, reenquadrando dessa maneira o personagem de Clint Eastwood que, antes visto bem ao longe em segundo plano e agora observado com muito mais destaque, começa a atirar (**FIGS. 11, 12 e 13**).

A algazarra ouvida após os tiros efetuados por Blondie (gritos, sons de pessoas correndo, cavalos) não está ali simplesmente para preencher o vazio na trilha sonora, mas para agregar realismo e atmosfera emocional. É por isso que Leone utiliza de forma recorrente os efeitos sonoros amplificados, em volume mais alto do que eles seriam ouvidos na vida real, como o já citado gemido ouvido durante o plano sete (**figura 10**). O objetivo deste efeito sonoro é claramente emocional, ou seja, provocar uma sensação que afeta a percepção geral da cena pelo espectador. Leone se tornou um dos primeiros cineastas a usar os chamados sons hiper-reais, muito comuns nos filmes de gênero a partir da década de 1980.

Esta mesma preocupação com o senso de realidade está na raiz do desenho de produção realista. No western norte-americano, particularmente durante os anos 1950, quando as cores saturadas do sistema Cinemascope eram utilizadas para apresentar caubóis limpos e vestidos com roupas coloridas, a direção de arte não refletia a vida dura de quem morava naquele ambiente inóspito. Já os filmes de Leone eram diferentes.

Nesta cena, a obsessão com o realismo fica evidente na roupa suja e amarrotada de Tuco (**FIG. 10**); nos rostos queimados dele e de Blondie (**FIGS. 2, 6 e 8**), típicos de

caubóis que passam dias cavalgando no deserto causticante; no cuidado com o figurino dos membros da comunidade que assistem ao enforcamento; e no rifle manejado pelo personagem de Eastwood, uma arma da marca Henry e com mira telescópica (FIGS. 12, 15 e 17), popular de verdade no ano de 1862, quando a ação dramática se passa (HUGHES, 2004, p. 110).

Essa obsessão com detalhes e o realismo grotesco não eram comuns no cinema em 1964. O italiano foi pioneiro nas pesquisas iconográficas realizadas durante a pré-produção, escolhendo figurinos e construindo cenários com base em dezenas de fotografias colhidas em bibliotecas e museus que catalogavam artefatos dos Estados Unidos no século XIX. No caso de *Três Homens em Conflito*, Leone e o roteirista Luciano Vincenzoni passaram duas semanas em Washington (EUA), freqüentando diariamente a Biblioteca do Congresso e compilando uma coleção de fotos e textos relacionados à guerra civil dos Estados Unidos (FRAYLING, 2000, p. 206). A acuidade histórica era um recurso estilístico importante para Leone, um recurso que tinha também uma razão narrativa: trazia verossimilhança a filmes constantemente acusados pelos críticos da época de desvirtuar e espetacularizar eventos históricos.

A preocupação com o realismo também está relacionada à representação gráfica da violência, outra característica importante para Leone. Em meados dos anos 1960, quando ele começou a atuar como diretor, a filmagem de atos de violência em filmes norte-americanos estava limitada por uma série de regras relacionadas à censura. Filmando na Itália, Leone não precisava se preocupar com isso. Além do mais, mostrar os efeitos destruidores da violência sobre o corpo humano era, para os cineastas europeus, uma forma de denunciar a desumanidade da guerra – e os efeitos psicológicos da Segunda Guerra Mundial ainda estavam muito presentes. Isso tudo, associado à emergência de guerras (Coréia, Vietnã) e ao medo de um holocausto nuclear, certamente ajudou os cineastas europeus do período a usar a representação gráfica da violência como forma de crítica política. Os filmes de Leone estiveram entre os primeiros a fazê-lo. A representação cada vez mais gráfica da violência também está entre as características da continuidade intensificada.

Por fim, o modo de filmar era maneirista: dava ampla visibilidade ao estilo. Nesse ponto, Leone se afastava bastante da decupagem clássica do western de Hollywood, conhecido por valorizar os planos gerais e de conjunto. Desde *Por um Punhado de Dólares*, Leone apresentava uma predileção especial por close-ups de

rostos (**FIG. 2, 3, 4, 6, 8, 16 e 18**). O estilo do italiano também incluía justaposições radicais, com ênfase em close-ups que davam lugar a planos gerais (por exemplo, a justaposição entre as **FIGS. 18 e 19**). Essas justaposições, que fragmentavam o espaço fílmico de forma radical, obrigavam o espectador a realizar um rápido reajuste de sua percepção, de forma que as reações emocionais eram ampliadas; ou seja, a técnica era usada para intensificar a atmosfera de tensão.

Leone também gostava de composições volumétricas, encenando em linhas diagonais que reforçavam a perspectiva e abusavam da grande profundidade de campo alcançada pelas lentes grande-angulares esféricas que o sistema Techniscope proporcionava. Uma de suas composições favoritas consistia em filmar a ação principal em segundo plano, bem distante da câmera, enquanto a perspectiva e o volume eram acrescentados colocando-se um objeto (revólver, bota) ou parte do corpo humano (cabeça, nuca, mão, pé) em primeiro plano, bem perto da câmera, num dos lados do quadro, funcionando como uma espécie de moldura. Essa composição em moldura com profundidade de campo, uma variação mais radical de dois tipos de composição pictórica – a composição em profundidade de campo, popular nos anos 1940 e 1950 graças à influência de *Cidadão Kane* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941) mas pouco usada desde a aparição do Cinemascope em 1953, e a composição recessiva, em que a encenação é realizada em diagonal – aparece duas vezes em planos da cena do enforcamento (**FIGS. 7 e 13**).

3. Conclusão

Sintetizadas nesta cena curta, é possível algumas das principais características narrativas e estilísticas do trabalho de Sergio Leone: alusões a filmes anteriores e/ou momentos característicos do gênero; releitura crítica do gênero (através de técnicas como pastiche, ironia e nostalgia); perfil de herói lacônico, amoral e individualista; tratamento modular do tempo, ora dilatando-o ora acelerando-o, e fragmentação do espaço em close-ups; preferência por composições pictóricas radicais (close-ups extremos, composições recessivas usando molduras e profundidade de campo); desenho de produção e direção de arte realistas; cuidado com a acuidade histórica dos objetos cênicos; representação gráfica da violência; música com influência simultânea do concretismo modernista e do neo-romantismo clássico europeu do século XIX; desenho

de som hiper-real, com ênfase para os ruídos diegéticos em volume amplificado; e cuidado meticuloso com a sincronia entre som e imagem.

Todas essas ferramentas fazem parte da continuidade intensificada de Bordwell, e foram estudadas pelas gerações subseqüentes de cineastas. Christopher Frayling (2005, p. 190-192) afirma que professores de montagem de cursos de graduação em Cinema em instituições de ensino norte-americanas faziam seus alunos estudarem meticulosamente os filmes de Leone na Moviola⁵, no final da década de 1960, analisando algumas cenas plano a plano. O objetivo era levar os alunos a desenvolverem essas técnicas em direção a uma experiência fílmica mais intensa. George Lucas e John Millius, que freqüentavam a University of Southern California, estavam entre esses alunos. Através deles (e de outros diretores norte-americanos) o tratamento intensificado dos princípios da continuidade clássica, através das novas técnicas assimiladas da produção européia nos anos 1970, se popularizou em nível global.

Enfim, diversas correntes da teoria do cinema olham para os anos 1960 como um período de experimentalismo e inovação, do ponto de vista das práticas narrativas e estilísticas. O cinema europeu do período é corretamente apontado como produto de um momento histórico singular, que expandiu os limites do que se podia fazer com a estética do filme. Mas os diretores apontados como artífices dessa revolução na gramática do cinema são sempre os mesmos. Esse grupo de renovadores não inclui os nomes de cineastas vinculados a gêneros cinematográficos.

A própria pesquisa de David Bordwell reflete esse problema. Ao longo do livro *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (2006), em que desenvolve o conceito de continuidade intensificada, o pesquisador norte-americano cita Sergio Leone cinco vezes (três delas para relacioná-lo ao uso de close-ups extremos ou de lentes grande-angulares). Ele relativiza o papel que os filmes de Leone exerceram no processo de revisão e exacerbação de muitas das características de narrativa e estilo que integram o repertório da continuidade intensificada.

Do ponto de vista da história do cinema, a situação é parecida. Apenas para ficar em dois exemplos: o nome de Sergio Leone não é citado uma vez sequer na *História do Cinema Mundial*, organizada por Fernando Mascarello (2006). O longo e ambicioso *Film History: An Introduction* (2009), de David Bordwell e Kristin Thompson, dedica quatro parágrafos ao diretor, concentrando-se em três contribuições de Leone ao

⁵ Aparelho utilizado pelos montadores para cortar e colar os pedaços de negativo, que permite a possibilidade de manipulá-lo quadro a quadro.

repertório de técnicas cinematográficas: close-ups, realismo grotesco e música romântico-satírica. Curiosamente, eles evitam fazer conexões entre o trabalho do diretor italiano e o cinema produzido nos círculos modernistas europeus. O trecho é encerrado com uma frase curta, mas muito importante:

Embora Leone tenha trabalhado num gênero popular, sua reinterpretação extravagante e altamente pessoal das convenções desse gênero se tornou tão significativa quanto os esforços dos diretores de cinema de arte que revisaram e desafiaram a tradição neo-realista. (BORDWELL; THOMPSON, 2010).

É uma passagem paradoxal. Quer dizer que a prática estilística e narrativa de Leone foi tão importante quanto a de Truffaut e Godard? Nesse caso, porque esses dois diretores franceses ganham, na organização gráfica do livro, um Box destacado sobre as respectivas carreiras, com duas páginas cada, enquanto Leone, cuja importância foi idêntica, fica restrito a uma menção rápida e circunstancial? A própria frase de Bordwell e Thompson traz duas expressões que esclarecem o paradoxo: 1) Leone trabalhou num gênero popular (a palavra “embora” explicita o preconceito dos autores); e 2) os grandes diretores modernistas merecem mais respeito porque faziam cinema “de arte”.

Em síntese, a questão que abordamos aqui está relacionada ao apagamento a que os filmes de Sergio Leone foram submetidos, no âmbito dos estudos cinematográficos. Parece-nos claro que o diretor italiano efetivamente teve um papel, ao longo dos anos 1960 e 1970, no processo de continuidade intensificada identificado por Bordwell; e também nos parece evidente que esse papel continua a ser minimizado por estudiosos de praticamente todas as linhas de pesquisa cinematográfica, graças ao preconceito para com diretores que trabalharam com gêneros fílmicos rigidamente codificados.

Referências

- BORDWELL, David. **The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies**. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- _____. **Poetics of Cinema**. New York: Routledge, 2008.
- _____; THOMPSON, Kristin. **Film History: An Introduction**. New York: McGraw-Hill, 2009.
- BUSCOMBE, Edward. **The BFI Companion to the Western**. London: Da Capo Press, 1988.
- _____. “A Idéia de Gênero no Cinema Americano”. In RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema – Volume II**. São Paulo: Editora Senac, 2004. Pp. 303-318.
- FRAYLING, Christopher. **Something to Do with Death**. London: Faber and Faber, 2000.
- GORBMAN, Claudia. “Film Music”. In HILL, John; CHURCH GIBSON, Pamela. **The Oxford Guide to Film Studies**. London: Oxford University Press, 1998. Pp. 43-49.
- HUGHES, Howard. **Once Upon a Time in the Italian West**. London: I.B. Tauris, 2004.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- MANEVY, Alfredo. “Nouvelle Vague”. In MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus Editora, 2006. Pp. 221-252.