



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

IAN ABÉ SANTIAGO MAFFIOLETTI

**O ESTILO DO *WESTERN* DOS IRMÃOS COEN:  
UMA ANÁLISE DA DUALIDADE SELVAGERIA *VERSUS* CIVILIZAÇÃO  
EM ‘A BALADA DE BUSTER SCRUGGS’ (2018)**

**JOÃO PESSOA  
2023**

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

M187e Maffioletti, Ian Abe Santiago.

O estilo do western dos irmãos Coen : uma análise da dualidade selvageria versus civilização em "A Balada de Buster Scruggs" (2018) / Ian Abe Santiago Maffioletti.  
- João Pessoa, 2023.

183 f. : il.

Orientação: Marcel Vieira Barreto da Silva.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Filme - Western. 2. Análise fílmica - Faroeste.  
3. Análise de estilo - Faroeste. I. Silva, Marcel  
Vieira Barreto da. II. Título.

UFPB/BC

CDU 791.223.1(043)

**IAN ABÉ SANTIAGO MAFFIOLETTI**

**O ESTILO DO *WESTERN* DOS IRMÃOS COEN:  
UMA ANÁLISE DA DUALIDADE SELVAGERIA *VERSUS* CIVILIZAÇÃO  
EM ‘A BALADA DE BUSTER SCRUGGS’ (2018)**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do título de Mestre, no  
Programa de Pós-graduação em Comunicação  
da Universidade Federal da Paraíba.  
**Orientação:** Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto.

**JOÃO PESSOA  
2023**

**IAN ABÉ SANTIAGO MAFFIOLETTI**

**O ESTILO DO *WESTERN* DOS IRMÃOS COEN:  
UMA ANÁLISE DA DUALIDADE SELVAGERIA *VERSUS* CIVILIZAÇÃO  
EM ‘A BALADA DE BUSTER SCRUGGS’ (2018)**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Orientação: Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto.

**Defesa em:** 29 de agosto de 2023

**BANCA EXAMINADORA**

---

Marcel Vieira Barreto da Silva (Orientador)

---

Rodrigo Octavio d'Azevedo Carreiro (UFPE)

---

Eduardo Tulio Baggio (UNESPAR)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURAS MIDIÁTICAS

**ATA DE DEFESA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO  
IAN ABE SANTIAGO MAFFIOLETTI**

Ao vigésimo nono dia do mês de agosto do ano de dois mil e vinte e três, às nove horas, realizou-se através de videoconferência (<https://meet.google.com/cyi-jwyn-kmr>), a sessão pública de defesa da Dissertação intitulada: “O ESTILO DO *WESTERN* DOS IRMÃOS COEN: uma análise da dualidade selvageria *versus* civilização em ‘A balada de Buster Scruggs’ (2018)”, apresentada pelo aluno Ian Abe Santiago Maffioletti, Bacharel em Arte e Mídia, pela Universidade Federal de Campina Grande, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM COMUNICAÇÃO, área de Concentração em Comunicação e Culturas Midiáticas, segundo encaminhamento da Profª. Drª. Flávia Affonso Mayer, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva (PPGC/UFPB), na qualidade de orientador, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte o Prof. Dr. Rodrigo Octavio d'Azevedo Carreiro (UFPE) e o Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio (UNESPAR). Dando início aos trabalhos, o Senhor Presidente, Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva, convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida foi concedida a palavra ao mestrando para apresentar uma síntese de sua Dissertação, após o que foi argüido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de argüição, os examinadores deram o parecer final sobre a Dissertação, à qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADO. Proclamados os resultados pelo Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Marcel Vieira Barreto Silva (Secretário ad hoc), lavrei a presente ata que assino junto aos demais membros da Banca Examinadora. João Pessoa, 29 de agosto de 2023.

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** EDUARDO TULIO BAGGIO  
Data: 30/08/2023 17:03:37-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Eduardo Tulio Baggio

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** RODRIGO OCTAVIO D AZEVEDO CARREIRO  
Data: 30/08/2023 14:31:14-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Rodrigo Octavio d'Azevedo Carreiro

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** MARCEL VIEIRA BARRETO SILVA  
Data: 31/08/2023 08:26:42-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva

Presidente da Banca

## **AGRADECIMENTOS**

À FAPESQ (Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba), cujo apoio financeiro concedido através da bolsa foi imprescindível para a realização deste trabalho.

A minha companheira, Clara Câmara, pelo apoio passional e sempre incondicional, pelo carinho e paciência, e por acreditar na minha capacidade. Graças ao seu exemplo e aos seus estímulos, eu tentei, ingressei e estou finalizando esta pesquisa.

A minha mãe, Idalina Santiago, pelo apoio que sempre me deu e pelo exemplo que sempre foi como professora.

Ao Prof. Dr. Marcel Vieira, pela orientação durante a pesquisa e confiança no meu trabalho. Não poderia ter tido mais sorte em encontrar essa parceria.

À banca de qualificação, formada pela Profa. Dra. Maria Carmem Jacob de Souza e pelo Prof. Dr. Rodrigo Carreiro. Agradeço a atenção dada a minha pesquisa e todas as considerações feitas.

Mais uma vez, agradeço ao Prof. Dr. Rodrigo Carreiro e agradeço também o Prof. Dr. Eduardo Baggio, por aceitarem o convite para integrar a minha banca de defesa.

## RESUMO

Esta dissertação analisa a dicotomia 'Selvageria *versus* Civilização', reconhecida como fundamental no contexto do gênero cinematográfico de faroeste, a partir dos protagonistas do filme 'A balada de Buster Scruggs' (2018), dirigido pelos cineastas irmãos Ethan e Joel Coen. Lançado pela plataforma Netflix, a obra é uma antologia, que reúne seis narrativas de diferentes arquétipos emblemáticos que caracterizam o universo do faroeste estadunidense. As histórias, que variam desde um *western* musical até um estilo faroeste mais convencional, servem de base para pensar a forma narrativa e o estilo narrativo dos irmãos Coen, em relação à dualidade primordial do gênero faroeste. Essa dualidade foi mapeada a partir de reflexões de Cawelti (1999); Mattos (2004); Neale (2005) e Bordwell e Thompson (2013) e, em resumo, se refere à recorrência do gênero faroeste em estabelecer seus conflitos narrativos em termos de oposição entre uma noção de Selvageria – que se relaciona com as ideias de indivíduo, liberdade e honra, por exemplo – e a Civilização – conectadas com noções de comunidade, restrição, instituições e ilusão, para citar algumas oposições que guiam a presente análise. Metodologicamente, este trabalho se alinha com a proposta de análise filmica e de estilo concebida por David Bordwell e Kristin Thompson (2013). A essa proposta, aliamos a análise dos segmentos do filme em formato de *Beat Sheet*, de acordo com pressupostos técnicos estabelecidos por Snyder (2005). Como resultado, a partir das características mapeadas ao longo da análise, construiu-se um quadro com os elementos que constituem a dualidade Selvageria *versus* Civilização nos protagonistas da obra dos Coen.

**Palavras-chave:** Análise filmica. Análise de estilo. Faroeste. A balada de Buster Scruggs.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes the dichotomy 'Savagery versus Civilization', recognized as fundamental in the context of the Western cinematographic genre, from the perspective of the protagonists of the film 'The Ballad of Buster Scruggs' (2018), directed by filmmakers brothers Ethan and Joel Coen. Released by the Netflix platform, the work is an anthology, which brings together six narratives of different emblematic archetypes that characterize the universe of the American western. The stories, which range from a musical western to a more conventional western style, serve as a basis for thinking about the narrative form and narrative style of the Coen brothers, in relation to the primordial duality of the western genre. This duality was mapped from reflections by Cawelti (1999); Mattos (2004); Neale (2005) and Bordwell and Thompson (2013) and, in short, refers to the recurrence of the western genre in establishing its narrative conflicts in terms of opposition between a notion of Savagery – which is related to the ideas of individual, freedom and honor, for example – and Civilization – connected with notions of community, restriction, institutions and illusion, to name a few oppositions that guide the present analysis. Methodologically, this work is in line with the proposed film analysis and style conceived by David Bordwell and Kristin Thompson (2013). To this proposal, we combine the analysis of the segments of the film in Beat Sheet format, according to technical assumptions established by Snyder (2005). As a result, from the characteristics mapped throughout the analysis, a framework was built with the elements that constitute the duality Savagery versus Civilization in the protagonists of the Coens' work.

**Keywords:** Film analysis. Style analysis. Western. The Ballad of Buster Scruggs.

## LISTA DE FIGURAS

Quadro 1 – A dualidade apresentada no <i>western</i> cinematográfico e suas dicotomias .....	21
Quadro 2 – A dualidade apresentada no <i>western</i> dos Coen .....	175
Figura 1 – Mapa dos EUA com o recorte atual dos 11 estados iniciais do Oeste .....	23
Figura 2 – Vista da extensão das Montanhas Rochosas no atual mapa dos Estados Unidos .....	23
Figura 3 – Vista da extensão das Montanhas Apalaches .....	24
Figura 4 – Extensão do Rio Mississippi .....	25
Figura 5 – Mapa da expansão territorial estadunidense ao longo dos anos e as 13 colônias .....	25
Figura 6 - Montagem referente à sequência visual com a qual Buster é apresentado. ....	65
Figura 7 - plano de dentro do violão .....	66
Figura 8 - Quebra da quarta parede. Buster fala com o espectador.....	66
Figura 9 - Montagem da sequência em que Buster apresenta o cartaz de procurado e depois joga fora. .....	67
Figura 10 - Montagem dos registros que exemplificam o padrão narrativo que a “Apresentação” expõe .....	68
Figura 11 - Momento que “homem mau da cantina” chama Buster de “farsante de fora-da-lei” e depois .....	69
Figura 12 - O homem mau da cantina mostra a arma.....	69
Figura 13 - Momento em que Buster observa a intimidação e decide atirar no homem .....	70
Figura 14 – Montagem dos embates na cantina em que Buster, rápido, subjuga todos. ....	71
Figura 15 - Montagem indicando a satisfação de Buster ao encontrar ambiente cheio de pessoas .....	72
Figura 16 - Montagem com plano de Buster andando pelo <i>Saloon</i> .....	72
Figura 17 – Montagem com cenas de Surly Joe.....	73
Figura 18 – Montagem com cenas que mostram o duelo entre Buster e Surly Joe.....	74
Figura 19 – Montagem que mostra Buster derrotando Surly Joe com tábua .....	74
Figura 20 - Buster canta para todo o <i>saloon</i> .....	75
Figura 21 – Montagem com cenas de Buster interagindo em ações coreografadas .....	75
Figura 22 - Montagem da sequência em que Buster humilha Curly Joe. ....	76
Figura 23 – Buster se aproxima de corpo de Curly para festejar mais uma morte.....	77
Figura 24 - Chegada de The Kid e convite para o duelo .....	77
Figura 25 - Montagem da sequência do duelo e morte de Buster. ....	78
Figura 26 - Buster a caminho do céu.....	80
Figura 27 - Dueto de Buster e The Kid .....	80
Figura 28 – Montagem da sequência em que Buster cantarola e toca, junto com cavalo .....	81
Figura 29 – Montagem da sequência que mostra o local onde Buster para .....	82
Figura 30 – Montagem da sequência que mostra a relação de Buster com o espectador.....	83
Figura 31 – Montagem com sequência que mostra interação de Buster com público .....	84
Figura 32 – Montagem com sequência da morte de Curly Joe. ....	85
Figura 33 – Montagem da sequência que mostra a morte do dono do bar.....	86
Figura 34 – Montagem com sequência da crueldade de Buster .....	86
Figura 35 – Montagem de sequência que mostra vaidade de Buster em relação ao que falam dele.....	87
Figura 36 – Montagem com sequência de Buster admirando sua morte no espelho.....	88
Figura 37 – Plano frontal do protagonista .....	89
Figura 38 – Cena do poço com balde d’água .....	90
Figura 39 - Montagem com a expressão desinteressada do personagem .....	91
Figura 40 – Cena com os tiros desferidos pelo Caixa .....	91
Figura 41 - Montagem com o cálculo de probabilidades feito por Franco.....	92
Figura 42 – Montagem com a sequência do Caixa atacando Franco .....	92
Figura 43 - Montagem com a sequência do julgamento improvisado de Franco .....	93
Figura 44 – Montagem com a sequência de encontro com índios .....	93
Figura 45 – Montagem com a sequência do encontro com cowboys.....	94
Figura 46 - Montagem com chegada de Franco em um novo julgamento .....	95

Figura 47 – Montagem com sequência de Franco na forca.....	96
Figura 48 – Montagem com sequência da conversa de Franco com homem na forca .....	97
Figura 49 – Montagem da sequência de Franco ao olhar a garota bonita .....	97
Figura 50 - Cena final com plano frontal de Franco .....	98
Figura 51 – Montagem com cenas de um dos julgamentos a que Franco é submetido e seu semblante.....	99
Figura 52 – Montagem com sequência de expressões de Franco.....	100
Figura 53 – Montagem com sequência que mostra relação de Franco com cavalo .....	101
Figura 54 – Cena do ataque do Caixa com armadura de painéis.....	101
Figura 55 – Montagem com sequência do julgamento improvisado na árvore.....	102
Figura 56 – Cena em que Franco tenta entender a situação em que o cowboy o deixou .....	103
Figura 57 – Montagem com cena de Franco na forca e cena da plateia.....	103
Figura 58 – Montagem com encontro de olhares entre Franco e a garota bonita.....	104
Figura 59 – Montagem com sequência final do filme, em que pano encerra as trajetórias de Franco.....	105
Figura 60 - Frames dos dois primeiros planos do segmento. ....	106
Figura 61 - Frame do cartaz pregado na parede. ....	107
Figura 62 - Montagem encadeando as ações do cotidiano dos personagens.....	107
Figura 63 – Espetáculo com pouco público e pouco dinheiro.....	108
Figura 64 - Montagem com imagens do momento em que o protagonista reflete sobre o seu problema. ....	108
.....	108
Figura 65 - Montagem com momentos de duas cenas que mostram o distanciamento entre os personagens.....	109
Figura 66 - Montagem com alguns planos de momentos variados das apresentações do artista. ....	110
Figura 67 - Montagem de planos da sequência de embriaguez do empresário e a passagem pelo bordel. ....	111
.....	111
Figura 68 – Artista recita texto que expressa seu desejo por atenção .....	111
Figura 69 - Montagem com sequência em que o empresário descobre o show da galinha inteligente.....	112
Figura 70 - Montagem de plano que mostra o empresário entendendo o que deve fazer. ....	112
Figura 71 - Sequência em que o empresário alimenta a galinha sob o olhar do artista.....	113
Figura 72 – Empresário se certifica que ambiente é propício para se livrar do artista.....	114
Figura 73 - Plano geral da carroça como ponto diminuto em uma paisagem branca coberta de neve e gelo.....	115
Figura 74 - Montagem da sequência da refeição no 1º ato.....	117
Figura 75 - Montagem da troca de olhares antes da refeição no 2º ato .....	118
Figura 76 – Montagem com sequência da refeição no 2º ato .....	119
Figura 77 - Montagem da sequência da refeição no 3º ato.....	121
Figura 78 - Montagem com imagens de alguns dos animais que habitam na natureza.....	122
Figura 79 - Plano conjunto contendo o Mineiro e o burro de carga (Luck) com os equipamentos .....	123
Figura 80 - Montagem com imagens das ações do Mineiro.....	123
Figura 81 - O mineiro observa dois pequenos pedaços de ouro na sua bacia de lavagem. ....	124
Figura 82 - Plano médio do mineiro refletindo enquanto olha para os pontos de ouro na sua bacia. ...	124
Figura 83 - Montagem com momentos do mapeamento que o mineiro faz.....	125
Figura 84 - Montagem com imagens do avanço do trabalho do mineiro. ....	126
Figura 85 - Sequência que mostra o Mineiro falando com a natureza. ....	126
Figura 86 – Sequência que mostra Mineiro indo atrás do ovo .....	127
Figura 87 – Mineiro está cada vez mais próximo do seu objetivo .....	128
Figura 88 – Montagem com cenas em que o Mineiro acha o ponto e agora só falta entrar na terra. ...	128
Figura 89 - Montagem do campo e contracampo do momento em que o mineiro fala com a natureza. ....	129
.....	129
Figura 90 - Montagem com imagens do Mineiro encontrando o veio de ouro. ....	130
Figura 91 - Montagem com imagens do Clímax. ....	131
Figura 92 - Montagem com sequência de imagens de animais retornando, após saída do Mineiro. ...	132
Figura 93 – Montagem com sequência da natureza percebendo a chegada do Mineiro .....	134
Figura 94 – Montagem com sequência da chegada do Mineiro .....	135
Figura 95 – Montagem com sequência do diálogo entre Mineiro e a montanha.....	136
Figura 96 – Montagem com sequência do Mineiro indo atrás do ovo da coruja para melhorar refeição	

.....	138
Figura 97 - Montagem com sequência em que Mineiro contempla a natureza .....	139
Figura 98 – Montagem com sequência do retorno dos animais para a paisagem modificada pela Mineiro .....	140
Figura 99 - Presidente Pierce embaixo da mesa .....	141
Figura 100 - Montagem com imagens para ilustrar a cena do jantar. ....	142
Figura 101 - Gilbert morto. ....	142
Figura 102 - Montagem com imagens de Alice tentando entender o que deve fazer.....	143
Figura 103 - Montagem com imagens do enterro do irmão de Alice.....	144
Figura 104 - Montagem com imagens da conversa entre Alice, Billy e Mr. Arthur.....	144
Figura 105 - Montagem com imagens que estabelecem a relação entre o assistente e Alice. ....	145
Figura 106 - Montagem ilustrativa com momentos-chave do <i>beat</i> . ....	145
Figura 107 - Billy pede Alice em casamento .....	146
Figura 108 - Montagem com imagens do momento em que Alice aceita o pedido de Billy.....	146
Figura 109 - Montagem com imagens da cena do diálogo entre Alice e Billy .....	147
Figura 110 - Montagem com imagens referente ao clímax do enredo. ....	148
Figura 111 – Montagem com cenas de Mr. Arthur com Presidente Pierce ao seu lado.....	149
Figura 112 - <i>Zoom in</i> em Alice .....	154
Figura 113 – Montagem com sequência cronológica do desenvolvimento dos sentimentos da protagonista.....	155
Figura 114 – O Francês acompanha a paisagem .....	156
Figura 115 - O Inglês canta.....	157
Figura 116 - O Caçador, a Senhora e o Francês são apresentados.....	157
Figura 117 – Montagem com sequência dos três aspectos do <i>beat</i> Catalisador.....	158
Figura 118 – O Francês reflete sobre a falta de paradas.....	159
Figura 119 – O Irlandês canta .....	159
Figura 120 – O Inglês e o Irlandês se apresentam.....	160
Figura 121 – O Inglês conta uma história para os passageiros.....	160
Figura 122 – O Inglês conta que gosta de ver vítimas morrendo e Senhora faz pergunta .....	161
Figura 123 – Inglês responde pergunta de forma enigmática e sorri .....	162
Figura 124 – Diligência freia de repente em frente à hospedaria e todos ficam alerta .....	162
Figura 125 – Protagonistas encaram a morte .....	163
Figura 126 – Francês encara paisagem e o fim. ....	164
Figura 127 - Montagem da sequência referente ao <i>beat</i> “Imagem de abertura”.....	165
Figura 128 – Montagem da sequência referente ao <i>beat</i> “Imagem final” .....	166
Figura 129 – Cena com os três personagens, da esquerda para direita: o Francês, a Senhora e o Caçador .....	168
Figura 130 - Sequência com <i>zoom in</i> do Inglês olhando nos olhos do Francês .....	170
Figura 131 - Sequência com <i>zoom in</i> do Inglês olhando nos olhos da Senhora.....	170
Figura 132- Sequência com <i>zoom in</i> do Inglês olhando nos olhos do Caçador .....	171
Figura 133 - Sequência da resposta frustrante e sorriso de satisfação do Inglês.....	171
Figura 134 - Sequência em que o trio sai da diligência para adentrar na hospedagem .....	172
Figura 135 - A luz no fim do túnel sendo encarada pelo Caçador e pela Senhora.....	173
Figura 136 – Cena que mostra a luz que ilumina a escada, após Caçador e Senhora saírem do quadro .....	173
Figura 137 – Montagem com sequência final: personagens encontram seu fim.....	174

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	10
2 CONSIDERAÇÕES SOBRE GÊNEROS: O CINEMATOGRÁFICO E O FAROESTE.....	16
2.1 O GÊNERO CINEMATOGRÁFICO .....	16
2.2 O FAROESTE COMO GÊNERO: A FICÇÃO E SUA DUALIDADE RECORRENTE .....	18
2.2.1 A construção do território do Oeste.....	22
2.2.2. Elementos do Oeste: o espaço, os personagens.....	26
2.2.3 As narrativas sobre o velho Oeste na literatura e na música.....	30
3 AS ANÁLISES FÍLMICAS.....	35
3.1 SOBRE AS ANÁLISES FENOMENOLÓGICA E CULTURALISTA.....	37
3.2 ESTRUTURALISMO DE DAVID BORDWELL E KRISTIN THOMPSON: A ANÁLISE DO ESTILO CINEMATOGRÁFICO .....	46
3.2.1 Engenharia reversa e paradigma problema/solução .....	46
3.2.2 Forma fílmica.....	50
3.2.5 Forma narrativa.....	54
3.3 O BEAT SHEET COMO FERRAMENTA NA ENGENHARIA REVERSA .....	57
3.3.1 Os <i>Beats</i> do <i>Beat Sheet</i> .....	59
4 EM BUSCA DO ESTILO DOS COEN: UMA ANÁLISE DE ‘A BALADA DE BUSTER SCRUGGS’ (2018) .....	63
4.1 O <i>BEAT SHEET</i> DO SEGMENTO 1 .....	64
<b>4.1.1 A vaidade do mito: Civilização e Selvageria em Buster Scruggs</b> .....	81
4.2 O <i>BEAT SHEET</i> DO SEGMENTO 2.....	88
<b>4.2.1 Análise sobre Selvageria versus Civilização na construção do protagonista</b> .....	98
4.3 O <i>BEAT SHEET</i> DO SEGMENTO 3 .....	106
4.3.1 Análise do segmento 3 .....	115
4.4 O <i>BEAT SHEET</i> DO SEGMENTO 4.....	122
<b>4.4.1 Análise do segmento 4 - O homem <i>versus</i> a natureza</b> .....	133
4.5 O <i>BEAT SHEET</i> DO SEGMENTO 5 .....	141
4.5.1 A análise do segmento 5 – Relações de afeto, civilização e selvageria .....	150
4.6 O <i>BEAT SHEET</i> DO SEGMENTO 6.....	156
<b>4.6.1 A análise do segmento 6 – Civilização, selvageria e a morte</b> .....	164
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	175
REFERÊNCIAS .....	179

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se insere nas discussões sobre a constituição da poética cinematográfica – suas técnicas e as maneiras de utilizá-las em uma obra fílmica. Especificamente, pretende-se observar como ocorre a constituição da dualidade ‘Selvageria *versus* Civilização’, entendida como essencial no gênero faroeste (CAWELTI, 1999; MATTOS, 2004; NEALE, 2005, BORDWELL E THOMPSON, 2013), na representação dos protagonistas da obra ‘A balada de Buster Scruggs’ (2018), dos irmãos Ethan e Joel Coen.

O filme em questão foi lançado pelo serviço de *streaming* Netflix e se trata de uma antologia, que reúne, em seis histórias, vários mitos que marcam o faroeste norte-americano: o pistoleiro rápido, o assaltante, o colonizador, o mineiro e a donzela, para citar alguns exemplos. Seus contos variam de um *Western* musical ao tradicional.

Ao analisar o filme dos Coen, busca-se dissecar, examinar e entender, à luz do debate teórico acerca do gênero faroeste e suas inspirações históricas e através de uma análise fílmica, como os protagonistas deste faroeste dos irmãos Coen se relacionam com um padrão narrativo expresso em diferentes oposições: “Oriente *versus* Ocidente, jardim *versus* deserto, América *versus* Europa, ordem social *versus* anarquia, indivíduo *versus* comunidade, cidade *versus* selva, caubói *versus* índio, professora *versus* garota de salão” (NEALE, 2005, p. 48). São essas oposições que, dentre outras, compõem a dualidade central do gênero, de Selvageria *versus* Civilização.

Como essa ideia de dualidade, basilar para o faroeste, é explicitada nos protagonistas de ‘A Balada’ dos Coen? Há espaço para (re)formulações ou há apenas repetições dos códigos que estabeleceram a gramática narrativa do faroeste clássico? Tendo em vista esses questionamentos norteadores, a hipótese que se defende é de que os irmãos Ethan e Joel Coen se apropriam da dualidade central, mas a ressignifica de um jeito particular.

Essas questões, no entanto, respondem apenas em parte sobre os caminhos desta pesquisa. Esses recortes foram feitos, ao longo dos anos, e resguardam interesses amplos do autor deste trabalho. Por acreditar que uma pesquisa acadêmica não se faz sem estímulos que estão além da academia – das salas de aula e dos textos teóricos –, aproveito este espaço introdutório para apresentar as principais questões pessoais que me guiaram até esse problema de pesquisa, as motivações que me fizeram chegar nessa estrutura que hoje proponho como dissertação.

Inicialmente, o que se impõe é: por que estudar o faroeste? Um primeiro ponto que eu gostaria de destacar é o fascínio que tenho pela presença/manutenção do gênero na indústria

cinematográfica ao longo de sua história. Esse gênero se mantém presente no circuito de cinema mundial desde os primórdios dessa arte, em 1900, e se desenvolvendo através de múltiplas narrativas, diretores e tipos de protagonistas. Desde os filmes das décadas de 1950 e 60, com o bom herói cristão, defensor dos bons costumes, de rosto liso e impecável até se transmutar para um herói rabugento, por exemplo. Ambos os tipos, reconhecidos hoje como clássicos, foram encenados em momentos diferentes da história sob as rédeas do mesmo diretor: John Ford.

Mais adiante, esse herói se transforma em um homem suado e barbado, engajado em causas revolucionárias, sob o olhar dos italianos Sergio Leone e Sergio Corbucci. Ou ainda, contemporâneo dos anteriores, o *cowboy* é representado como um anti-herói contracultural psicodélico em uma trama existencialista, nas mãos de Monte Hellman. A tradição continua se atualizando até os anos 1990, quando nos deparamos com cowboys velhos e decadentes em uma narrativa que questiona o lugar do mito do herói americano, como em ‘Os imperdoáveis’, de Clint Eastwood.

Já mais recentemente, vê-se um faroeste que adentra em reflexões sobre raça e gênero, em filmes como ‘Django Livre’ (2012), de Quentin Tarantino, ‘Dívida de honra’ (2014), de Tommy Lee Jones, e ‘O ataque dos cães’ (2021), de Jane Campion. Afinal, que gênero é esse, que possibilita tantas ressignificações e que, ao mesmo tempo, é visto pelo senso comum como engessado?

Uma incursão pela história do faroeste nos mostra que, durante anos, ele foi referência para a indústria de cinema: como Bazin (1991) preconizou, o cinema americano por excelência. Ou, nos termos que Vugman (2006) propõe, um gênero que “inventou o Velho Oeste, fusão de diferentes épocas e diferentes regiões dos Estados Unidos em um único lugar mítico e atemporal, [...] que espalhou seu imaginário pelo mundo afora” (2006, p. 159).

Com essa potência narrativa e simbólica a seu favor, não é de se estranhar que esse mesmo faroeste tenha sido ressignificado ao longo dos anos, acompanhando as tendências de cada época, tanto pelo desejo da reflexão de autoras e autores cinematográficos quanto pela manutenção que Hollywood impôs pela existência desse gênero dentro do gosto do público. Sabe-se que isso não ocorreu apenas com o faroeste, e que outros gêneros cinematográficos também foram sendo atualizados para resistir ao tempo – o policial, o gângster, o horror, os musicais. Então, por que pesquisar sobre o faroeste? Por que não consumi-lo apenas como entretenimento?

A resposta para esta questão está atrelada ao segundo ponto que motiva esta pesquisa, que são os elos que reconheço entre o oeste norte-americano e o nordeste brasileiro. Elos que

se mostram presentes tanto entre paisagens, personagens e temas como o machismo e o racismo, quanto em relações com a honra e a religiosidade. Ao observar a longevidade do faroeste e o sucesso que ele ainda no mercado (pois ainda é produzido, lançado em escala mundial e recebe prêmios em grandes festivais), identifico que é possível explorar esse gênero cinematográfico para narrar o nordeste, fazendo um cinema de entretenimento que atinja o público em um lugar de reconhecimento regional. Isso não significa vender a ideia do cowboy desbravador, mas, sim, registrar a história de um povo sertanejo com imperfeições, e oferecer para o público filmes que permitam a conexão com essas histórias e personagens locais, além de estimular o orgulho local por suas raízes<sup>1</sup>.

Como autor cinematográfico, acredito que compreender a experiência proposta pelo faroeste como gênero pode ser profícua para o próprio cinema brasileiro. A possibilidade trazida pelo faroeste, de filmes que alimentam o sentimento de pertencimento, sempre me interessou e me levou a questionar quais elementos estavam contidos nessas obras, para que pudessem causar tamanho impacto em seus espectadores. Acredito, então, na possibilidade de compreender os elementos constitutivos desse gênero, a fim de pensar em maneiras de utilizá-los para narrar nossas próprias histórias, com ênfase em filmes nordestinos que possam, de fato, acessar públicos maiores, e não ficar restritos a festivais de cinema.

Esses dois pontos guiaram os interesses que se desenham nesta pesquisa e juntaram-se a novas reflexões que foram sendo gestadas nas disciplinas do Mestrado, nas conversas com professores, colegas de profissão e, ainda, no olhar que se modifica cada vez que revejo as obras que, hoje, compõem o corpus de pesquisa. Mas por que, entre tantas obras e autores do faroeste, analisar ‘A balada de Buster Scruggs’, dos irmãos Ethan e Joel Coen?

Assim como a diversidade de obras e diretores, o faroeste também oferece uma diversidade e abrangência de estudos. No Brasil, o tema tem sido abordado em dissertações e teses em diferentes programas de pós-graduação, partindo de distintas questões de pesquisa, metodologias e arcabouços teóricos. Em uma breve pesquisa em dois repositórios de trabalhos acadêmicos – o da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDBT) e o da CAPES –, é possível vislumbrar essa multiplicidade de abordagens, ou mesmo verificar algumas reincidências e também ausências.

Entre os anos de 2000 e 2023, a partir de buscas por palavras-chave como ‘faroeste’, ‘western’ e ‘cinema’, foram encontrados 13 trabalhos, sendo 10 dissertações e 3 teses. As discussões orbitam em diferentes áreas do conhecimento, como Linguagem (DIEHL, 2009),

---

<sup>1</sup> Acredito que essas reflexões pessoais se associam intimamente com a ideia de Nordestern.

História (BORGES, 2015; PEREIRA, 2015), Educação (ROCHA, 2016) e Comunicação (CARREIRO, 2011; GOMES, 2016). De forma geral, é possível identificar que são os clássicos do gênero que protagonizam as reflexões.

Aprofundando essa busca, e incorporando o interesse pela análise do faroeste atual, especificamente focando no trabalho dos irmãos Coen, encontra-se apenas 1 resultado<sup>2</sup>. Trata-se da dissertação de Baute (2021), que analisa o longa ‘Onde os fracos não têm vez’ (2007), com o objetivo de compreender o desenvolvimento do western como uma forma cultural. Ou seja, quando o trabalho dos irmãos Coen figura entrelaçado ao faroeste, gênero cinematográfico que também atravessa esta dissertação, o caminho teórico e metodológico não se associa com o que é proposto aqui.

Esses dados são postos aqui como uma maneira de reforçar a necessidade de se voltar para esses diretores, a partir de uma obra que ainda não foi analisada, até o momento, em um trabalho acadêmico de fôlego. E, ainda, para somar aos esforços de análise de estilo que foram realizadas por outros pesquisadores (CASTRO, 2005; CARREIRO, 2011; GUIMARÃES, 2011; SANTOS, 2012; CARVALHO, 2015), mas focando agora em uma obra de faroeste dos Coen.

Afinal, o estilo desses diretores é um ponto de interesse que se apresenta também como motivação para este trabalho. Falando em uma instância pessoal, esses diretores me encantam por terem conquistado significativo prestígio dentro do cinema *mainstream* com um trabalho autoral. Donos de obras que transitam entre o humor ácido, o *non sense* e a violência, os Coen também são conhecidos por escolhas narrativas inusitadas, quando comparadas ao que se considera padrão, como encerrar cenas de formas inesperadas, ou apostar em cenas que não avançam a narrativa.

Além disso, eles também vão até o extremo de negar ao espectador o clímax de uma obra, como no caso de ‘Onde os fracos não têm vez’ (2007). Nesta obra, os diretores optaram por não mostrar a resolução do principal conflito do filme, o duelo final entre Llewelyn Moss (o *cowboy* que foge com a maleta de dinheiro) e Anton Chigurh (o assassino que quer se apropriar da maleta). Esse interesse dos diretores, em trafegar por escolhas narrativas incomuns ao padrão hollywoodiano e conquistar relevância no meio, me representa como

---

<sup>2</sup> Contabiliza-se apenas o trabalho que trata de uma obra dos irmãos Coen associado ao gênero faroeste. Há outros trabalhos que focam em filmes de Ethan e Joel Coen, mas não trabalham dentro do gênero faroeste, tais como a dissertação de Ciccarini (2007), que faz uma análise filmica de suas obras dos irmãos Coen – ‘Gosto de sangue’ (1984) e ‘Barton Fink’ (1991); a dissertação de Silva (2018), que investiga o pós-modernismo na obra ‘O grande Lebowski’ (1998); a dissertação de Araújo (2018), focada no filme ‘E aí, meu irmão, cadê você?’ (2000); a dissertação de Menezes (2014), que se debruça sobre a obra ‘O homem que não estava lá’ (2001); e a tese de Lopes (2020), que faz uma investigação sobre a narrativa mítica em diversos filmes e, dentre eles, está ‘E aí, meu irmão, cadê você?’ (2000), para citar alguns dos trabalhos mapeados.

cinesta paraibano e periférico (a qualquer pólo cinematográfico, desde Hollywood até o eixo Rio-São Paulo), e me estimula a investigar a linguagem cinematográfica, a fim de encontrar minha própria identidade como diretor.

Ao longo de suas carreiras, os irmãos Coen experimentaram diversos gêneros cinematográficos, dentre eles o faroeste, como no remake 'Bravura indômita' (2010) e em sua mais recente obra 'A balada de Buster Scruggs' (2018). No que diz respeito ao faroeste dos diretores, Neil Campbell (2013) aponta que os irmãos Coen "interrogam o gênero [faroeste], participando dele, brincando com suas várias formas e manipulando habilmente o conhecimento construído por seu público para desterritorializar os pressupostos e valores vinculados a seus entendimentos" (CAMPBELL, 2013, p. 332, tradução nossa).

Como vem sendo apresentado, dentro da vasta obra dos Coen, foi selecionada 'A Balada de Buster Scruggs' para guiar nas reflexões de estilo. Sobre essa escolha, relembra-se o comentário do crítico de cinema Luiz Zanin Oricchio, que resume o filme como sendo "uma espécie de faroeste terminal, em que se adota a linguagem de um gênero para desconstruí-lo e também para renová-lo" (2019, online). Traz-se esse comentário para reforçar tanto a motivação quanto a justificativa para a realização desta pesquisa. Em termos de motivação, Oricchio (2019, online) reforça a questão de pesquisa que vem sendo apresentada: a aparente desconstrução e renovação de um gênero cinematográfico.

Afinal, aqui, assume-se a importância de se observar quais são as negociações feitas, em termos de um uso sistemático e significativo de técnicas do cinema em uma determinada obra (BORDWELL, 2013a), para a apresentação do estilo faroeste atual. Ademais, a escolha do filme 'A balada de Buster Scruggs' como obra a ser analisada se dá pelo fato de ser uma antologia de faroeste, na qual cada episódio tem uma abordagem particular do gênero, o que nos oferece uma grande variação de elementos narrativos para a análise, ao aproximá-lo dos clássicos que também compõem nossa análise.

Ou seja, ao invés de analisar uma obra com apenas um projeto narrativo-estético, este filme nos possibilita uma abordagem plural sobre o faroeste e suas ramificações. Colocar uma produção dos irmãos Coen no centro deste estudo tem a pretensão de demarcar não apenas quais (re)formulações podem ser observadas no gênero faroeste, mas também de aprofundar o conhecimento nos recursos de linguagem cinematográfica utilizados especificamente por esses dois diretores em 'A balada de Buster Scruggs'.

Já para desenvolver essas reflexões, em um primeiro momento, faz-se um breve panorama sobre gênero cinematográfico, destacando-se alguns dos elementos que compõem o gênero faroeste. Neste ponto, a fim de sustentar as discussões sobre *western* e sua principal

dualidade, recorre-se a um levantamento a respeito dos principais marcos da história estadunidense que contribuíram para a formulação das representações que serão vistas nos cinemas a partir de 1900.

Na sequência, explana-se sobre a metodologia de trabalho a ser empregada: a investigação fílmica e estilística desenvolvida por David Bordwell e Kristin Thompson (2013). Nesta parte, é apresentado o paradigma problema/solução, o conceito de engenharia reversa, as categorias da poética cinematográfica que serão analisadas na obra, as etapas da análise de estilo e as categorias de classificação para aplicar durante a comparação dos estilos entre os segmentos da antologia.

Por fim, entra-se no capítulo de análise da obra ‘A balada de Buster Scruggs’ (2018). Nesta etapa, estrutura-se os *Beat Sheets* de cada um dos segmentos do filme, de acordo com os pressupostos apresentados por Snyder (2005). É através da análise dos *Beat Sheets* que se busca pela dualidade entendida como primordial do faroeste, especificamente concentrando o olhar nos protagonistas e na maneira como eles se articulam em suas tramas. É assim que esperamos descortinar indícios do estilo dos irmãos Coen.

## 2 CONSIDERAÇÕES SOBRE GÊNEROS: O CINEMATOGRÁFICO E O FAROESTE

### 2.1 O GÊNERO CINEMATOGRÁFICO

Gêneros cinematográficos são “fórmulas narrativas populares”, resume Schatz (1981). Dentre essas fórmulas, estão os conhecidos musicais, os filmes de gângster e os faroestes. Mas, apesar de ser aparentemente fácil categorizar filmes de acordo com gêneros previamente definidos, a noção de gênero cinematográfico é permeada por disputas.

Se, para Schatz (1981), os gêneros cinematográficos são a organização de categorias comerciais da indústria cinematográfica para atender às expectativas do público e alcançar lucro, para Neale (2005), os gêneros são compreendidos como sistemas culturais que estabelecem uma relação entre os/as cineastas e o público. Para Altman (2004), gêneros cinematográficos são sistemas complexos de comunicação guiados a partir da interação de três elementos: as práticas da indústria cinematográfica, as convenções narrativas e as expectativas geradas pelo público.

É possível, então, perceber que os três autores abordam elementos similares para conceituar o gênero. O agente artístico, por exemplo, está presente na argumentação de Altman (2004) e Schatz (1981) a partir da ideia de indústria do cinema, já para Neale (2005), é a noção de cineastas que guia esse entendimento. A diferença é a forma como cada um desses autores abordam e como priorizam as relações que compõem o conceito de gênero.

Para Schatz (1981, p. 7), a abordagem do gênero compreende a produção cinematográfica como um “processo dinâmico de troca entre a indústria cinematográfica e seu público”. Esse processo, afirma o autor, incorporado pelos estúdios de Hollywood, foi sustentado através do que se convencionou chamar de gêneros.

Para Schatz, antes dos filmes acessarem o público com suas singularidades enquanto uma obra independente, eles são acessados através de uma ordem plural. Ele afirma que “[...] essencialmente todos eles são gerados por um sistema de produção coletiva que honra certas tradições narrativas (ou convenções) na concepção para um mercado de massa.” (SCHATZ, 1981, p. 7). Ou seja, para o autor, o gênero cinematográfico funciona tanto como um sistema de categorias para endereçar o público em relação ao conteúdo que ele vai consumir em determinada obra, assim como ele também serve para os estúdios orientarem suas produções de forma que possam garantir certa aceitação da obra pelo público, e conseqüentemente garantir retorno financeiro.

De maneira específica, ainda focando na conceituação de Schatz (1981), o gênero

cinematográfico pode ser compreendido como uma ferramenta de trabalho da indústria cinematográfica para tentar garantir a satisfação do público ao consumir seus produtos. O fato de serem produtos inviabiliza que os mesmos sejam arte? Não. Também não garante que o sejam, mas não impedem. Nas palavras de Schatz (1981, p. 4): “os produtores podem não saber muito sobre arte, mas sabem o que vende e como entregar sistematicamente mais do mesmo. Se o que o produtor entrega passa a ser avaliado criticamente como arte, tanto melhor.” O “sistematicamente” a que o autor se refere é o gênero cinematográfico.

Porém, vale ressaltar, para a indústria cinematográfica estadunidense, os gêneros são, antes de mais nada, produtos a serem comercializados. Nesse sentido, o autor cita uma decisão da Suprema Corte dos Estados Unidos para endossar essa perspectiva sobre o cinema: “exibição de filmes é um negócio puro e simples, originado e conduzido com fins lucrativos” (SCHATZ, 1981, p. 4).

A respeito do desenvolvimento dos gêneros cinematográficos, é possível traçar um breve retrospecto de consolidação. Em seus esforços contínuos para alcançar o maior público possível, os primeiros cineastas investigaram áreas de potencial apelo do público e, ao mesmo tempo, padronizaram aquelas áreas cujo apelo já havia sido verificado pela resposta do público. No desenvolvimento gradual do negócio de produção de filmes, a experimentação deu lugar à padronização como uma questão de economia fundamental. Entre 1915 e 1930, os estúdios padronizaram e, portanto, economizaram praticamente todos os aspectos da produção cinematográfica (BALIO, 1976).

Por causa dessa pesada arregimentação, os estúdios da era "clássica" de Hollywood (aproximadamente 1930 a 1960) foram encaminhados para um sistema de produção fabril. A analogia não é sem base na prática industrial real: o "sistema de estúdio" funcionava para produzir e distribuir filmes em massa. Isso é consideravelmente diferente da "Nova Hollywood", onde os estúdios funcionam principalmente como empresas de distribuição - isto é, eles distribuem filmes que, em sua maioria, são produzidos de forma independente (SCHATZ, 1981, p. 4)

De acordo com Schatz (1981), a constituição do gênero cinematográfico foi um processo relacionado à lógica industrial e surgiu da necessidade de alcançar o maior público possível. Nesse trajeto, os cineastas observavam as áreas mais propícias a ter interesse do público, além de padronizar as áreas que já haviam recebido retorno favorável. Entre 1915 e 1930 os estúdios buscaram padronizar ao máximo não só interesses dos espectadores, mas todos aspectos que envolviam a produção cinematográfica.

Esse processo diz respeito ao poder que a indústria cinematográfica passou a ter na

gerência do que passou a conceber como gênero. Ainda seguindo as reflexões de Schatz (1981), destaca-se houve uma adaptação de mão dupla: a primeira, por parte dos próprios cineastas, que passaram a encaixar seus impulsos narrativos e criativos nas demandas do meio cinematográfico, de acordo com os gêneros que foram sendo padronizados; a segunda, por parte dos empresários, que foram compreendendo como explorar a capacidade do meio e orquestrar o consumo dos novos produtos disponibilizados.

## 2.2 O FAROESTE COMO GÊNERO: A FICÇÃO E SUA DUALIDADE RECORRENTE

Diante do entendimento de gênero cinematográfico como um “acordo tácito entre os cineastas, os críticos e o público”, como definem Bordwell e Thompson (2013), pergunta-se: o que definem determinados filmes como pertencentes ao que se acordou chamar de gênero faroeste? Essa é uma questão complexa. Primeiramente, pode-se falar sobre as histórias que esses filmes narram. A princípio, em definições basilares, os primeiros demarcadores do gênero são de histórias que se passam no Oeste estadunidense durante o período de estabelecimento das fronteiras, entre 1830 e 1890. Um filme pode ter duelos, *cowboys*, *saloons*, mas só será de fato um *western* se houver encaixe nesse recorte de tempo e de espaço.

Já sobre como essas narrativas cinematográficas foram expostas, lembra-se o trabalho de Nachbar (1974), que apresenta a Teoria dos Filmes de Faroeste, em busca de definir a natureza exata e as características dos filmes desse gênero. Segundo o autor, essa teoria se divide em três áreas principais. A primeira, diz respeito a perceber os filmes de faroeste como um embate entre a história "real" e os mitos e artefatos culturais. Como exemplo disso, John Cawelti (1999) define a fórmula do *western* como sendo o contínuo renascimento do momento épico americano. Mas não sem alterações.

Vale destacar que adaptações foram feitas a fim de “conservar a capacidade do gênero de expressar e reforçar e a ideologia dominante em cada momento histórico dos EUA que se definiram e se redefiniram os heróis e heroínas, os motivos, as convenções, o estilo e a estrutura narrativa do *western* ao longo das décadas” (VUGMAN, 2006, p. 162). Diante do exposto, destacamos que a segunda área diz respeito à natureza do herói *western*. Cawelti (1999) afirma que esse herói é o virtuoso porque atua como um intermediário entre a selvageria e a civilização. Ele usa seus métodos violentos para salvar os pioneiros de um ambiente inicialmente malévolo, pontua ainda o autor.

A terceira área é onde se agrupam as teorias sobre a popularidade do *western*. Nessa

área, estão as discussões sobre o porquê de o *western* ter sido tão apreciado. Destacamos aqui as principais, de acordo com a organização feita por Nachbar (1974): a) porque oferece escape para complexidade traumática da vida moderna; b) por romantizar o passado; c) por apresentar paisagens interessantes; d) porque há representação clara e simples das forças do bem e do mal.

Cabe reforçar, no entanto, que essas considerações se aplicam ao período inicial do *western*, o período de “pioneirismo” que Vugman (2006, p. 164) atribui como referente às duas primeiras décadas do século XX. Especificamente, foi em meados de 1900 que se deu o início do gênero, que surgiu nos Estados Unidos. Dez anos depois, por volta de 1910, ele estava estabelecido no país (BORDWELL, THOMPSON, 2013), o que significa o reconhecimento de seus padrões formadores.

Dessa época, por exemplo, tem-se o curta-metragem ‘Grande roubo de trem’ (*The Great Train Robbery*, 1903), de Edwin Porter, como um precursor do gênero e como uma peça envolvida também no seu contexto de criação. Na década seguinte, filmes como ‘Os Bandeirantes’ (1923), de James Cruze, e ‘O cavalo de ferro’ (1924), de John Ford, ganham as telas e reforçam a predileção do gênero, até aqui, pelo tom “heróico e histórico” (PARENTE, 2020, p. 26), vinculado aos embates históricos do próprio território estadunidense.

Com o passar dos tempos, as noções estabelecidas por Nachbar (1974) foram sendo reformuladas, e a mitologia do faroeste precisou ser adaptada (VUGMAN, 2006, p. 162). Depois de mais algumas décadas de predominância em solo estadunidense, o gênero passaria a se desenvolver também em outros países, com destaque para a Itália, cujo diretor Sérgio Leone é o grande ícone do que se convencionou chamar “*western Spaguetti*” (com ênfase para a década de 1960). Mas, voltando ao seu país de origem, o nascimento do gênero está intimamente atrelado ao processo de formação dos Estados Unidos como nação (PARENTE, 2020), focando especialmente no período pós-independência da Inglaterra.

À época, o processo de independência havia unido as 13 colônias, mas não tinha criado uma nação integrada. Essa integração teria que passar ainda por homogeneização do território e da cultura. Desse período, as lutas sangrentas, o estabelecimento do que seria considerado a ordem, passam a ser narradas como feitos heróicos. E, nesse contexto, o gênero faroeste surge como mais uma possibilidade de auxiliar na construção de uma identidade nacional e de apresentar a história de heroísmo do povo americano (PARENTE, 2020).

Como dito anteriormente, as propostas de classificação desse gênero são diversas, assim como as possibilidades de observação da linguagem cinematográfica que o circunda. Penkala (2011) observa que a linguagem do faroeste é uma das mais citadas e referenciadas

na cinematografia mundial, em um movimento que ela denomina de “imageria do cinema western tornada clichê” (PENKALA, 2012, p. 66). A “imageria”, a qual a autora se refere, diz respeito às imagens e estéticas que foram sendo articuladas a partir do gênero – no caso, o faroeste – e também do imaginário construído por essas imagens e estéticas.

Por mais inspiradora e gloriosa que seja a fama do *Western*, ela é um conjunto de manipulações muito bem estabelecido. O público que consome *western* sem ter algum contato com a história da expansão do Oeste ou com textos críticos que reflitam sobre o que é invenção ou fato dentro desse gênero cinematográfico, provavelmente acredita nos duelos, nos *cowboys* brancos, nos militares bem treinados e nos índios selvagens. Ponto para a indústria estadunidense de Hollywood, pois ela conseguiu o que queria: vender através do cinema o Oeste que eles queriam.

Dentre tantos elementos, figuras, histórias reais e fictícias, pode-se refletir sobre uma fórmula que sustenta essas narrativas através do tempo. Se ela existe, qual seria? Uma possível resposta nesse sentido é acenada com a dualidade Selvageria *versus* Civilização, que buscaremos mapear nos protagonistas da obra dos Coen. Sobre essa oposição, Bordwell e Thompson (2013) destacam que ela foi o tema central do faroeste desde o seu início.

O “conflito entre a ordem da civilização e a fronteira sem lei” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 514) acaba por ser reforçada na própria iconografia do gênero: “A carroça coberta e o trilho do trem são postos em contraste com o cavalo e a canoa; a escola e a igreja contrastam com as fogueiras de acampamentos solitários nas colinas”, exemplificam os autores (2013, p. 515).

No curta ‘Grande roubo de trem’ (*The Great Train Robbery*, 1903), para seguir com a ilustração, o trem aparece como elemento simbólico que suscita essa dualidade, que passaria a ser revisitada em outros filmes do gênero. Como afirma Parente (2020, p. 15), [o trem] “esta máquina já aparece com protagonismo, onde os homens da lei devem defender o progresso social, simbolizado por esta máquina, de bandidos locais”. A defesa da lei, em um território que ainda não se reconhecia como totalmente integrado ao resto do país, é um ponto importante nessa delimitação da dualidade Selvageria *versus* Civilização nas narrativas cinematográficas sobre o Oeste estadunidense.

Nesse sentido, torna-se interessante também refletir sobre o papel do herói nessas narrativas. Para Bordwell e Thompson (2013), ele ocupa uma posição intermediária nessa dualidade. Localizando-se entre esses dois “mundos”, o herói do faroeste pode transitar entre a lei estabelecida e, ainda, ao longo de sua trajetória, ser paulatinamente envolvido pelas rotinas e ações do que se colocam à mardem das regras. E o contrário também é possível.

Em suas considerações, Mattos (2004) também comenta sobre esse conflito básico e definidor do faroeste. Para o autor, a narrativa de qualquer *western* aciona essa oposição dominante, que pode ser expressa na trama através de várias oposições: “Leste contra Oeste, cidade contra sertão, ordem social contra corrupção, pioneiro contra índio, professora rural contra dançarina de saloon [...]” (MATTOS, 2004, p. 18).

Então, sendo essa a base mais forte da construção do faroeste nos cinemas, busca-se, inicialmente, pelos elementos que a constitui. Além dos autores já citados, e das ideias exemplificadas, acompanhamos Kitses (1969 apud NEALE, 2005) em uma sistematização dessa dualidade. Como se verifica no quadro abaixo (Quadro 1), a oposição Selvageria *versus* Civilização pode ser ilustrada a partir de dicotomias diversas, que servem às múltiplas tramas do gênero.

**Quadro 1 – A dualidade apresentada no *western* cinematográfico e suas dicotomias**

<b>Selvageria</b>	<b>Civilização</b>
<b>O indivíduo</b>	<b>A comunidade</b>
Liberdade	Restrição
Honra	Instituições
Autoconhecimento	Ilusão
Integridade	Compromisso
Interesse próprio	Responsabilidade social
Solipsismo	Democracia
<b>Natureza</b>	<b>Cultura</b>
Pureza	Corrupção
Experiência	Conhecimento
Empirismo	Legalismo
Pragmatismo	Idealismo
Brutalização	Refinamento
Selvageria	Humanidade
<b>O Oeste</b>	<b>O Leste</b>
América	Europa
Fronteira	América
Igualdade	Aula
Agrarianismo	Industrialismo
Tradição	Mudança
Passado	Futuro

**Fonte:** Organizado pelo autor, a partir de informações contidas em Kitses (1969 apud NEALE, 2005); Cawelti (1999); Bordwell e Thompson (2013)

No entanto, antes de chegar ao cinema, essas histórias firmadas em oposições já eram ouvidas através de canções populares, passadas adiante por narrações do próprio povo. Apenas depois, elas ganhariam o reforço do cinema para consolidá-las na cultura popular. Então, como a inspiração para o gênero vem da própria história dos Estados Unidos,

a fim de reforçar o caráter basilar dessa dualidade, foca-se em apresentar um breve retrospecto do momento histórico que alimentou o faroeste com personagens e enredos, apontando especificamente para marcos que dialogam com a Selvageria *versus* Civilização, traço que se busca mapear nos protagonistas da obra dos Coen.

### 2.2.1 A construção do território do Oeste

A independência dos EUA ocorreu em 1776. Antes mesmo desse ano, no entanto, as chamadas 13 colônias originais (BORGES, 2015) passavam por processos internos de disputas, integrações e, paulatinamente, de construção de uma ideia de nação (KARNAL, 2011), como já mencionado. É nesse contexto que ocorre a “conquista do Oeste”: a incorporação, ao território estadunidense, de uma região que estava sob o domínio francês e espanhol, majoritariamente, e que, como o nome diz, ficava a oeste das chamadas 13 colônias originais.

Ainda, nesse período, vê-se que a busca pela integração e pela composição de uma nação passariam a permear o cotidiano e também a construção de um imaginário propriamente estadunidense. De acordo com Parente (2020), a conquista do Oeste não dizia respeito apenas à conquista de territórios, mas a colocar em prática um projeto de conversão religiosa, submetendo os povos pagãos da região, por exemplo, ao protestantismo.

A respeito da construção histórica do Oeste, Santos (2008) explica que a ideia da região se entrelaça com o mito da fronteira. Sobre esse mito da fronteira, a autora aponta:

Na verdade, o mito da fronteira estadunidense como o “oeste selvagem” delineou-se na Europa do século XVI, uma vez que qualquer europeu chegado à região já a tinha sonhado como Éden, Eldorado, Cibola, ou uma passagem para a Índia, que estão entre as primeiras mitologias criadas na Europa e transplantadas para a América. (SANTOS, 2008, p. 1-2)

Como mencionado, o território especificamente conhecido como ‘Oeste’ ficava para além das fronteiras das 13 colônias originais, em uma posição que, atualmente, compreende uma larga faixa a oeste do rio Mississippi. Na Figura 1, é possível visualizar essa faixa, levando em consideração as delimitações recentes. Inicialmente, o Oeste cortava onze estados. Destes, a oeste do rio, sendo cortados pelas Montanhas Rochosas e banhados pelo Pacífico, estão: Washington, Oregon e Califórnia. Já do outro lado das Montanhas, estão: Montana, Idaho, Wyoming, Colorado, Novo México, Arizona, Utah e Nevada (SANTOS, 2008).

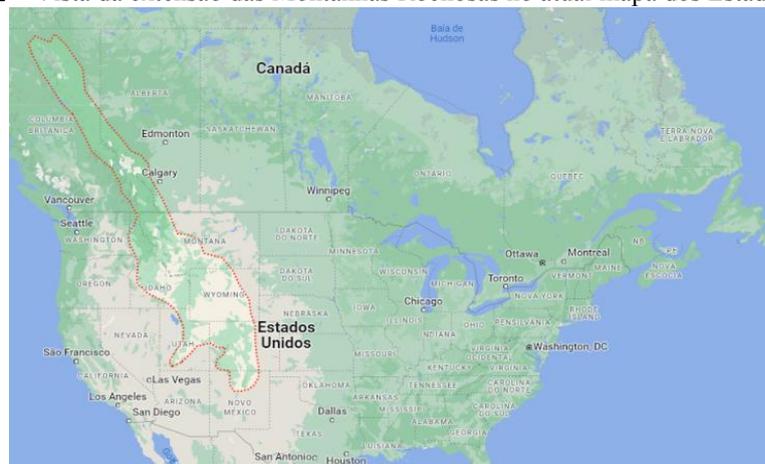
**Figura 1** – Mapa dos EUA com o recorte atual dos 11 estados iniciais do Oeste



Fonte: Google Imagens e modificado pelo autor

No mapa (Figura 1) é possível ver também o estado do Texas, que foi anexado ao domínio dos Estados Unidos apenas em 1845 e, por isso, não entra na contabilidade inicial do Oeste – embora, como pontua Santos (2008), muito do que é explorado em torno do “velho Oeste”, na cultura popular, é em torno do Texas. Tomando como base as Montanhas Rochosas e a sua penetração em alguns dos estados citados acima, também é possível perceber um recorte territorial, uma divisão natural (Figura 2). Essa divisão, e a noção de conquista de fronteira que surge com ela, é um primeiro reforço à ideia de “Leste contra Oeste” (MATTOS, 2004).

**Figura 2** – Vista da extensão das Montanhas Rochosas no atual mapa dos Estados Unidos



Fonte: Reprodução/Google Maps

Mas essa construção em torno do Oeste também é relativamente recente. Séculos antes, o desenho do que seria o oeste, em relação ao território “originário” dos Estados

Unidos, era diferente e tinha como parâmetro outro recorte natural: as Montanhas Apalaches (Figura 3). De acordo com Santos (2008), no século XVII, o Oeste dizia respeito a todo o território que ficava para além das montanhas Apalaches. Isso significa que, já nesse momento e, no século anterior, quando da vida dos britânicos para o território que seria os Estados Unidos, havia uma divisão natural que não apenas separava geograficamente, mas também foi responsável por aprofundar um desejo de expansão de fronteiras. E, pode-se refletir, um desejo de opor territórios ainda não conjugados sob uma mesma ideia de nação.

**Figura 3 – Vista da extensão das Montanhas Apalaches**



Fonte: Reprodução/Google Maps

Como aponta Borges (2015, p. 50), a oeste das Montanhas Apalaches ficava um território que, nos séculos XVI e XVII, era dominado por índios e que, nos primeiros séculos da colonização, era desbravado “apenas por aventureiros caçadores de peles, de maioria francesa, penetrando tanto pelo norte quanto pelo Rio Mississippi a partir de sua foz no Golfo do México” (Figura 4). Ainda segundo o autor, nos territórios para além dos Apalaches, o domínio do Império espanhol se mostrava forte e, por isso, o avanço das populações das treze colônias por esses caminhos não era simples.

**Figura 4 – Extensão do Rio Mississippi**

Fonte: Reprodução/Google

Essa divisão, entre as 13 colônias originárias e o território que as Montanhas Apalaches, pode ser mais bem visualizada a partir de outro mapa. Como mostra a Figura 5, as primeiras colônias ocupavam um espaço pequeno do que viria a ser o território estadunidense. Banhadas pelo Atlântico, as primeiras colônias eram: Carolina do Norte, Carolina do Sul, Connecticut, Delaware, Geórgia, Rhode Island, Massachusetts, Maryland, New Hampshire, Nova York, Nova Jersey, Pensilvânia e Virgínia.

**Figura 5 – Mapa da expansão territorial estadunidense ao longo dos anos e as 13 colônias**

Figure 4: Time to statehood.

Fonte: Immerwahr (2016)

Essa construção visual, que ocorre quando comparamos o território chamado originário, constituído a partir da vinda dos britânicos para a América, e a divisão natural das Montanhas Apalaches, torna-se fundamental para compreender o que, mais tarde, tornou-se um dos fatores de reconhecimento do *western* como produto cinematográfico: o espaço – a paisagem – o cenário. E, como vimos sublinhando, a dualidade que esse espaço e seus

recortes naturais (e também imaginados) já suscitavam. Como resume Mattos (2004):

Os americanos sempre tiveram seu oeste, mas este se deslocou no tempo e no espaço. 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 XVIII, estas montanhas são transpostas e o oeste se situa aproximadamente nos atuais Estados do Kentucky e do Tennessee. No começo do século XIX, o vale do Mississippi aparece como a linha extrema do povoamento. (MATTOS, 2004, p. 13)

Seja com a divisão inicial apalacheana, seja com o posterior recorte das Montanhas Rochosas, o Oeste seria visto como aquele território a ser conquistado. O mistério que se encontra atrás “das montanhas”, a aventura em busca de novos territórios, a vida que se constrói em lugares inóspitos, tudo isso passaria a ser explorado como elementos do “velho Oeste”. E, nas composições cinematográficas, tudo isso passaria a ser narrado em termos de conflitos.

### **2.2.2. Elementos do Oeste: o espaço, os personagens**

Mas, por que apresentar toda essa viagem histórica para tratar do *western* como gênero? O que se procura aqui são os padrões de repetição que irão definir, posteriormente, o faroeste como um gênero cinematográfico. Nesse sentido, ao se debruçar sobre os textos, percebeu-se um movimento de autofagia, no qual os elementos definidores do faroeste são heranças que o velho Oeste deixou, ao mesmo tempo que o faroeste tem como função manter essa história viva na memória mundial, em especial na memória estadunidense. O velho Oeste alimenta o gênero *western* com material artístico, enquanto o gênero trabalha na manutenção da memória que o mundo tem do velho Oeste.

Como foi apresentado acima, uma das primeiras ações dos estadunidenses ao se tornarem independentes da Inglaterra, enquanto uma população livre e responsável por suas próprias escolhas, foi a de desbravarem as primeira fronteiras de seu país e conquistarem novas terras. Tomar o Oeste, apossar-se do que conseguissem do restante do continente da América do Norte e, com isso, expandir o território do seu país. Essa missão foi vendida para a população da época, e comprada pela mesma, como um ato glorioso de construção da nação.

É importante frisar a existência dessa consciência coletiva referente à essa expansão territorial, porque, mesmo antes do surgimento do *western* enquanto literatura e cinema, o velho Oeste já era um motivo de orgulho para a nação, e é graças a essa exaltação dos mitos

do Oeste que o gênero *western* vai se tornar um sucesso do entretenimento nacional, em primeira instância, e internacional, como consequência.

O western tocava diretamente não só no orgulho que os estadunidenses tinham de seus desbravadores, mas também atendia às curiosidades sobre os feitos de seus mitos em territórios tão hostis. A nação queria saber como vaqueiros, mineiros, xerifes, bandidos, soldados, entre tantos outros estereótipos, sobreviviam ao perigo constante que era viver no Oeste. Além disso, o público queria também experimentar o tão falado gosto da liberdade, que aqueles personagens gozavam. A liberdade de não estar preso em um emprego diário, com horários e regras para seguir, e ainda viver com dificuldades.

A imagem que se tinha do Oeste era que esses personagens poderiam apontar seus cavalos em qualquer direção e seguir o rumo que escolhessem. Que podiam ganhar algum dinheiro e gastá-lo sem maiores preocupações em saloons com jogos, mulheres e bebedeiras e depois ir atrás de mais trabalho. Eles tinham as rédeas de suas vidas em suas mãos. Bastavam ser fortes o suficiente para sobreviver aos perigos do Oeste. As palavras de Jean Louis Rieupeyrou (1963) exemplifica um pouco da imagem que os homens do Oeste tinham:

Para país rude, homens de ferro. A terra do Oeste experimentava antes de adotá-los. Em compensação êstes, orgulhosos da liberdade conquistada ao preço de mil dificuldades, se integravam sempre mais estreitamente a um solo que não podia negar-lhes subsistência. A reputação de morada perigosa, que êles lhe conferiram, afastava de seu domínio selvagem os fracos, desdenhosamente chamados “pés ternos” (*tenderfeet*) cujos modo de vida, escrúpulos, ilusões inteiramente orientais não poderiam acomodar-se a uma existência tão precária, com a melhor boa vontade do mundo. (RIEUPEYROU, 1963, p. 22)

Essas palavras servem não apenas para descrever o desbravador do Oeste, mas já dá para perceber nelas parte da essência que o próprio gênero *western* vai carregar: personagens sobreviventes, fortes, que dobravam os perigos. E, também, personagens que são confrontados com conflitos a cada aventura. A luta pela sobrevivência em um território inóspito, que cria uma oposição entre as cidades mais antigas e estruturadas e as novas e desassistidas; o confronto direto entre uma ideia de sociedade cheia de regras e leis, em oposição à anarquia de costumes.

Se esses personagens e suas façanhas eram reais ou fictícias não importava, pois todos sabiam que o Oeste era realmente perigoso, sendo assim, as lendas, por mais absurdas que fossem, ainda poderiam ser verdade. Realmente, não seria necessário inventar muito para capturar o público e fazer esse gênero dar certo, principalmente porque a fonte, além de já seduzir a plateia, também oferecia matéria-prima rica para o gosto do público. Armas. Duelos.

Saloons. Jogos de carta. Bebidas. Bandido. Xerife. Não à toa, os conflitos também se mostram presentes nessas ideias. A literatura e o cinema precisavam apenas colocar os seus temperos nas histórias para que não fossem servidas cruas ao público.

As fronteiras naturais foram apenas um dos elementos da construção do Oeste. Outro, tão importante quanto e que se relaciona com este, foram as delimitações de fronteiras e sua relação com a narrativa de um espaço a ser conquistado. Como mencionado, nos séculos XVI e XVII, tinha-se como Oeste tudo aquilo que “se escondia” atrás das Montanhas Apalaches. Aos poucos, esses territórios foram sendo anexados aos Estados Unidos. No entanto, essas conquistas não fizeram desaparecer a ideia de que havia um território misterioso a ser desbravado. O que aconteceu foi que a linha divisória passou a ser também estendida. No século XVIII, por exemplo, a designação de Oeste abrangia também os estados de Kentucky e Tennessee, enquanto no século XIX, o Oeste incluía do Mississippi e ia até o pacífico (SANTOS, 2008, p. 2), como visto no início desta seção.

Essa aproximação com a história é importante de ser feita aqui porque, da maneira como entendemos, a constituição do *western* passa, em certa medida, por narrar experiências vividas ao longo de todo o período de conquista desse território. A história e a ficção vão se encontrar apenas no início do século XX, mas as narrativas sobre a conquista do Oeste, no cinema, estarão sempre articuladas com as disputas vividas em solo estadunidense desde sua independência.

Tendo conhecido suas bases, passamos agora para a contextualização de uma das épocas que mais serão retratadas no cinema: o século XIX e suas guerras de definição de fronteiras. Foi nesse período que a corrida do ouro aconteceu, que o “velho Oeste” cedeu lugar à ideia de “novo”. Todas essas etapas foram representadas nas narrativas cinematográficas que, coincidência ou não, surgiram junto com o gênero *western*. E, ainda, se toda fronteira tem início, um período a ser desbravado, ela também tem um fim.

Na história, é exatamente no século XIX que esse fim acontece. Como aponta Santos (2008), é após o ano de 1865 que o território que ficou conhecido como Oeste começa a ser aberto para a colonização, com incentivos variados do governo para a sua ocupação. O que, na prática, não significava que a “aventura” de desbravar um território novo e cheio de “perigos” acabou.

Sobre esse movimento de colonização que se inicia após 1865, podemos citar dois marcos importantes, que se relacionam diretamente com alguns dos personagens que vão permear o imaginário do *western*. O primeiro, remonta às corridas do ouro, que teve seu auge entre 1848 e 1860, e que pode ser caracterizado como o período responsável pelo surgimento

de novas cidades, ampliação dos transportes e da comunicação (BORGES, 2015, p. 58). Afinal, era preciso interligar, através inicialmente dos trilhos do trem, as cidades pioneiras às localidades em que o ouro estava sendo descoberto.

Sobre esse período de expansão das vias de conexão do país e de exploração de ouro, Santos (2008, p. 3) resume: “havia uma chegada em massa de aventureiros, exploração intensiva, decepção e partida. Muitas vilas e cidades foram fundadas para depois virarem cidades-fantasma [...]”. Era a aventura que se desenrolava no Oeste, deixando rastros físicos cada vez mais nítidos e trazendo à luz figuras como mineiros, caçadores de ouro que se aventuravam por territórios desconhecidos. Chegava também, a reboque com essa ideia, a noção de progresso atrelada ao maquinário dos trilhos, dos próprios trens e de suas cargas.

Já sobre o segundo marco, e que se relaciona com incentivos governamentais, é o estabelecimento do Homestead Act, a Lei de Propriedades Rurais, que entrou em vigor em 1862. Aprovada pelo presidente Abraham Lincoln (1861-1865), o Homestead Act garantiu a distribuição quase gratuita de terras na região. Como destaca Santos, a partir dessa lei, lotes de terra podiam ser requisitados por preços baixos, por qualquer cidadão americano ou imigrante maior de 21 anos. Com essa medida, o território oeste passou por uma “mobilização de 2 milhões de pioneiros, enquanto outros 7 milhões se estabeleceram na região por outros meios” (SANTOS, 2008, p. 3).

Foi também na efervescência dessa ocupação que as disputas, especialmente entre os colonizadores e os nativos da região, passaram a acontecer. Como explica Santos (2008, p. 8), “entre 1865 e 1890 travou-se um conflito incessante entre os índios e os vários tipos de colonizadores da região, que acabaria com a derrota dos povos nativos e sua marginalização dentro da sociedade estadunidense”.

Como é possível perceber, as três primeiras décadas do século XIX foram fundamentais para a formação de um imaginário em torno do Oeste. Ao longo desses trinta anos, entre 1860 e 1890, a mineração, criação de gado, agricultura e a luta contra os índios formaram uma espécie de “aprendizagem do oeste”, pontua Santos (2008). Aprendizagens vividas por aqueles que se aventuravam sob o culto da liberdade individual – em oposição à comungar de ideais de comunidade e regras específicas para tal. Além disso, foram aprendizados que colocaram em destaque seus atuantes diretos e indiretos: como o caubói, o índio, o xerife. Figuras que, saídas da história, passaram a permear as narrativas da cultura popular.

Sobre uma das figuras centrais para a construção do *western* como gênero cinematográfico, vaqueiro anglo-americano, o caubói clássico, Borges (2015, p. 60) aponta

que sua existência efetiva deve ter sido entre os anos de 1866 e 1886: “período no qual cerca de dez milhões de cabeças de gado foram conduzidas pelas planícies”. Ainda sobre a figura do caubói clássico, Rieupeyrou (1963) sinaliza sua importância para as atividades econômicas da época e, ainda, seu papel na ligação entre as cidades que iam se descortinando:

Econômica e socialmente, o Oeste nasceu depois da Guerra de Secessão quando, desde 1866, os grandes rebanhos começaram a movimentar-se em direção ao Norte. Dirigidos por cow-boys, êstes rios de gado através de longas estradas (trails) vão intercomunicar as cidades de gado bovino (cowtowns) que são o coração múltiplo da Planície. (RIEUPEYROUT, 1963, p. 20)

A Guerra de Secessão referenciada pelo autor durou de 1861 a 1865. Pouco tempo depois, em 1890, seria decretado que o Oeste estava ocupado: não havia mais linhas de fronteiras a serem desbravadas (BORGES, 2015, p. 61). Mas sua história não se encerrava aí – pelo contrário. Esse seria o momento que, de acordo com Santos (2008) dividiria o “velho Oeste” do novo. Mas não havia como encerrar os mitos criados e conservados ao longo de todo esse período. Muito menos as disputas suscitadas por eles.

### 2.2.3 As narrativas sobre o velho Oeste na literatura e na música

Durante a trajetória histórica do Oeste, seus personagens e seus conflitos eram retratados em narrativas que floresciam em romances *pulp fiction*, especialmente entre 1820 e 1840. Muitas vezes, essa literatura era produzida por escritores que conheciam pouco a região, que narravam aventuras em terras distantes e contribuindo para uma ideia de Oeste muito descolado do “resto do país”.

Porém, após a Guerra de Secessão, escritores de renome lançam suas narrações a respeito da região, começaram a ser mais frequentes que escritores com uma experiência mais extensa no oeste o retratassem (SILVA, 2008). É desse período que autores como Mark Twain lançam obras que marcam as narrativas sobre o oeste. Com destaque para costumes da região, para os locais que lá viviam e, especialmente, distanciando-se de versões romantizadas, “abraçando um maior realismo, escrevendo sobre prostitutas e jogadores, rudes mineiros e fronteirios” (SILVA, 2008, p. 15).

Ainda sobre essas narrativas, o caráter autobiográfico e o foco nos conflitos da região se destacavam, como esclarece Silva (2008, p. 15):

Entre 1890 e 1920, muitos escritores e artistas retrataram o oeste estadunidense como uma fronteira com características físicas, sociais e culturais muito distantes da costa leste, onde ocorriam grandes mudanças que ameaçavam fazê-las desaparecer.

As narrativas, em geral com traços autobiográficos, centravam seu foco em personagens recém chegados ao oeste e o confronto com o oeste selvagem.

Idealizadas, romantizadas ou realistas – todas as narrativas sobre o Oeste se entrelaçariam cada vez mais. Além da literatura, outra fonte inspiradora para o universo mítico do faroeste no cinema, foram as canções do Velho Oeste, que tiveram um papel significativo na cultura da região durante o século XIX. As composições musicais registravam histórias e personalidades, faziam companhia aos viajantes, ritmavam os trabalhos do oeste, informavam e entretiam o público curioso pelos fascínios do oeste, entre outras funções. As baladas do velho oeste são uma das principais ferramentas de difusão da historiografia oral dessa época.

Porém, a liberdade poética de se criar uma música libera quem as compõe de um rigor científico, ou seja, tais registros permitiam aos músicos excluir parte dos fatos e ressaltar o que interessava, tornando muitas vezes suas narrativas mais fabulosas do que realmente eram. Característica essa que o cinema herdou e acentuou. Ou, ainda, como Rieupeyrout (1963, p. 28) resume: “o povo decide sobre a glória a ser concedida a seus heróis, bons ou maus.”

Não que todas as músicas tratassem apenas de contar as histórias dos mocinhos e dos bandidos do Oeste: elas tinham muitas funções. Serviam tanto para refletir sobre a vida árdua dos cowboys, dos pioneiros e dos exploradores que habitaram e percorreram a vasta fronteira do oeste dos Estados Unidos, quanto para acompanhar os trabalhos nas ferrovias, nas minas e nas lavouras. Tinha música para avisar dos perigos do Oeste, para lembrar da morte. Músicas divertidas. Músicas religiosas. Músicas para crianças. Músicas de todo tipo, como salientam Lomax e Lomax (1994):

O vaqueiro, o mineiro, o vagabundo, o lenhador, o Quarenta e nove, o soldado, o marinheiro, o negro da plantação (como também seu sofisticado primo da cidade), o marinheiro dos Grandes Lagos e até o barqueiro no início dias do Canal Erie, todos têm canções “inventadas” descrevendo suas experiências ou detalhando situações religiosas, trágicas, sentimentais, bem-humoradas e às vezes didáticas. A fronteira foi derrubada ao acompanhamento do canto; e ainda há redemoinhos onde tais canções são criadas. Uma vida de isolamento, sem livros, nem jornais, nem telefone, nem rádio, gera canções e baladas. (LOMAX; LOMAX, 1994, p. 26-7, tradução do autor)

A transmissão oral das canções era uma prática comum, muitas vezes compartilhada ao redor das fogueiras nos acampamentos dos *cowboys*, durante as longas jornadas de transporte de gado, nas viagens em grupo, nas jornadas de trabalho, nos cultos, nos saloons, etc. Essas canções abordavam uma ampla gama de temas, como solidão, apreço pela natureza, saudade da vida familiar deixada para trás, confrontos com nativos americanos, trabalho árduo

e a dureza da vida no Velho Oeste.

Haviam as canções dos povos negros, próprias deles para eles mesmos e também versões maldosas e preconceituosas dos brancos para com eles. Assim como haviam também as músicas dos povos originários dessa região da América do Norte. Nesse sentido, é interessante perceber que, como essas músicas não atendiam aos desejos de um mercado, mas sim, a um consumo interno da população, ela tava livre dos controles da indústria cultural que viria a nascer no século XX, e por isso, falando-se do Velho oeste americano, diferente do cinema, a música dessa época era uma das poucas possibilidades de se compreender mais sobre a participação da população negra e indígena na expansão ao Oeste.

Atenta-se a isso porque, por muito tempo a imagem do Oeste, no cinema, era majoritariamente formada por heróis brancos. Mesmo nos tempos atuais, em que há uma preocupação com o olhar sobre a história, ainda, raros são os *western* que trazem uma perspectiva da população negra e indígena no Oeste. Porém, essas músicas têm sido fontes importantes nas pesquisas para esse movimento de reparação histórica dentro das artes em geral.

Como assinala Rieupeyrou (1963, p. 29), “as Baladas do Velho Oeste são uma das chaves essenciais do western, talvez uma das fontes de inspiração mais sólidas dos cenaristas e também dos músicos especialistas de partitura destinadas ao gênero.” Porém, como já foi dito, o cinema, afetado por interesses ideológicos da indústria do cinema, queria construir uma imagem específica do Oeste.

O cinema se apropriou apenas do que lhe interessava das baladas: as narrativas com personagens brancos; a perspectiva de narrativas mais heróicas ao invés das mundanas; e a hiperbolização e “glamourização” das histórias e dos personagens. Percebe-se em algumas canções que personalidades como Jesse James, Billy the Kid e Sam Bass ganham representações românticas. Atoz inescrupulosos ganham contornos de bondade. Momentos comuns da vida desses personagens são desconsiderados. Toma-se aqui a história de Sam Bass e uma música sobre o mesmo como exemplo, destacando-se trechos que dialogam especificamente com um cotidiano marcado pela inserção em novos territórios e as disputas que advinham desse deslocamento, além de conflitos entre a lei e quebra de regras.

#### *Sam Bass*

Sam Bass nasceu em Indiana, era sua terra natal,

**E aos dezessete anos, o jovem Sam começou a vagar.**

Ele veio para o velho Texas, um cowboy para ser —

Um cara de bom coração que você raramente verá.

Sam costumava negociar ações de corrida, um chamado Denton Mare,

Ele a igualou em corridas de matagal e a levou para a Feira.  
 Sam costumava cunhar o dinheiro e gastava de graça,  
 Ele sempre bebia um bom uísque onde quer que estivesse.  
**Sam deixou o rancho Collins no alegre mês de maio**  
 Com um rebanho de gado do Texas, as Black Hills para ver,  
 Esgotado em Custer City e depois em uma farra —  
 Um conjunto mais difícil de cowboys que você raramente verá.  
**No caminho de volta para o Texas, eles roubaram o U.P. trem,**  
 E então se separaram em casais e começaram de novo.  
 Joe Collins e seu parceiro foram ultrapassados logo,  
 Com todo o seu dinheiro suado, eles tiveram que enfrentar seu destino.  
 Sam voltou para o Texas com o lado direito para cima com cuidado,  
 Cavalgou até a cidade de Denton com todos os seus amigos para compartilhar.  
**A vida de Sam foi curta no Texas; três roubos que ele fez,**  
 Ele roubou todo o correio, passageiros e carros expressos também.  
 Sam tinha quatro companheiros - quatro rapazes ousados e ousados -  
 Eles eram Richardson, Jackson, Joe Collins e Old Dad;  
 Mais quatro cowboys ousados e ousados que os rangers nunca conheceram,  
**Eles chicotearam os guardas florestais do Texas e perseguiram os meninos de azul.**  
 Sam tinha outro companheiro, chamado Arkansas para abreviar,  
**Foi baleado por um ranger do Texas chamado Thomas Floyd;**  
 Oh, Tom, ele tem um metro e oitenta e pensa que é um poderoso voador,  
 Mas posso lhe dizer o que ele faz - ele é um caloteiro às escondidas.  
 Jim Murphy foi preso e depois libertado sob fiança;  
 Ele pulou sua fiança em Tyler e então pegou o trem para Terrill;  
 Mas Mayo Jones postou Jim, e isso foi tudo uma parada,  
 Era apenas um plano para capturar Sam antes do outono que se aproximava.  
 Sam encontrou seu destino em Round Rock, 23 de julho,  
**Eles perfuraram o pobre Sam com balas de fuzil e esvaziaram sua bolsa.**  
 Pobre Sam, ele é um cadáver e seis pés sob o barro,  
 E Jackson está nos arbustos tentando fugir.  
 Jim pegou emprestado o bom ouro de Sam e não quis pagar,  
 A única chance que ele viu foi entregar o pobre Sam.  
**Ele traiu Sam e Barnes e deixou seus amigos de luto...**  
 Oh, que escaldante Jim ficará quando Gabriel tocar sua buzina!

(LOMAX; LOMAX. 1994, p. 221-4, grifos nossos)

Essa é uma das várias músicas que foram compostas para falar de Sam Bass. Com o tempo, junto com a literatura e com o cinema, Sam Bass passou a ser considerado como um criminoso do bem. “A cada ano, milhares de visitantes param para visitar o túmulo de Sam Bass em Round Rock, Texas. Ele era o mais famoso dos desesperados do Texas, o Robin Hood do sudoeste”, descrevem Lomax; Lomax (1994, p. 220). Percebe-se, assim, alguns indícios sobre como as culturas estadunidense e também mundial absorveram o mito que foi criado sobre estes personagens.

Ainda a respeito da importância das baladas para a propagação do Oeste e para a construção do gênero cinematográfico em termos de dualidade, Rieupeyrou (1963, p. 29) aponta:

[...] Mas os cantos do rio e os cantos da planície, os cantos dos caminhos rochosos e os cantos das colinas verdes, os cantos do cavaleiro do Pony-Express e os cantos do

cowboy, todos êstes cantos, que eram os do homens do Oeste, foram a expressão direta de sua natureza. **As Baladas do Velho Oeste são uma das chaves essenciais do western, talvez uma das fontes de inspiração mais sólidas dos cenaristas [roteiristas] e também dos músicos especialistas de partitura destinadas ao gênero.**” (RIEUPEYROUT, 1963, p. 29 grifos nossos)

Neste ponto, cabe fazer uma ligação inicial com a obra cinematográfica a ser analisada adiante. Desde o título do filme até a referência ao livro, com a abertura de cada episódio como se fosse um conto literário, ‘A Balada de Buster Scruggs’ remete ao surgimento do gênero faroeste. Há, também, como será mostrado, uma presença forte de música em todos os episódios, uma forte relação com diferentes tipos de música e de história.

Cada capítulo do filme, por exemplo, trabalha um tipo de narrativa. Todos com especificidades particulares em suas músicas (um episódio musical, outro com música diegética, outro com trilha sonora incidental empática e outro com música anempática) e em seus tipos de história, fazendo referência direta também à literatura pulp de *western* e as variações dentro do gênero. Há uma história *western* sobre a morte, histórias de comboios de carroças sendo atacados por índios, histórias de ases do gatilho procurados ou de bandidos desafortunados, de mineiros, e até de apresentações de entretenimento público.

Inicialmente restritas aos locais, passadas entre pequenos grupos, essas narrativas passariam a ser transmitidas para públicos cada vez maiores, dentro e fora do território estadunidense. Se, ao longo dos anos, as narrativas sobre o Oeste já tomavam conta das canções populares, da literatura, das pinturas, agora seria a vez de aparecerem nas grandes telas do cinema. E de conquistar corações e mentes, além de perfilar o estilo de alguns dos diretores mais proeminentes da indústria cinematográfica. Suas oposições, e seu dualismo central, seriam reestruturadas de diversas maneiras, ao longo das décadas.

Da história “de fato” para as primeiras narrativas cinematográficas, como vimos, saímos dos séculos XVIII e XIX para o início do século XX. Mas passados mais de dois séculos, onde essa dualidade estaria agora, como se manifestaria nas narrativas atuais? Chegamos, assim, aos pressupostos metodológicos que nos permitem analisar uma obra de 2018, em busca dos indícios dessa dualidade em tempos atuais, mas que sempre são atravessados por ecos do passado.

### 3 AS ANÁLISES FÍLMICAS

“Toda escolha exclui certas possibilidades.”  
(BORDWELL, 2008, p. 25)

Do ponto de vista metodológico, esta é uma pesquisa qualitativa. Especificamente, faz-se uma análise fílmica e uma análise de estilo, a partir das bases oferecidas por Bordwell e Thompson (2013). Os protagonistas do filme ‘A balada de Buster Scruggs’ (2018) figuram como objeto dessa análise de estilo.

Neste capítulo, apresentam-se as diretrizes de uma análise fílmica, de uma maneira geral, para depois ingressar em uma compreensão específica dessa análise, centrada no estruturalismo, como proposta por Bordwell e Thompson (2013), destacando as escolhas realizadas para esta pesquisa e os guias de análise para o filme. Antes, no entanto, é necessário esclarecer o que está sendo compreendido como análise fílmica – quais seus procedimentos básicos, os tipos e possibilidades de análise que ela proporciona.

Nesse sentido, torna-se fundamental citar as considerações feitas por Aumont e Marie (2004), ao destrinchar alguns dos tipos de análise de filme aos quais se pode recorrer. Como um marco, os autores apontam para o trabalho de S. M. Eisenstein, ao dissecar planos das obras cinematográficas. Do texto escrito em 1934, especificamente voltado para aspectos formais, Eisenstein inaugura, segundo Aumont e Marie (2004, p. 19), o que seria o “primeiro período da estética do cinema”, que perduraria até a década de 1960. Ainda de acordo com os autores, além do ineditismo das reflexões realizadas por Eisenstein nesse período, também merece destaque a sistematização que ele faz em suas análises, tornando-o um dos “protótipos da análise fílmica” (AUMONT & MARIE, 2004, p. 25).

Outra maneira de analisar um filme que ganhou notoriedade surgiu algumas décadas depois, com a expansão do movimento cineclubista na Europa (AUMONT & MARIE, 2004), tendo Andre Bazin como um de seus expoentes. A menção aos cineclubes é relevante nesse contexto porque foi a partir deles que o aparecimento de revistas destinadas a interessados em cinema ganhou força. Nessas publicações, fichas cinematográficas passaram a ser veiculadas, com análises de obras a partir de elementos específicos: estudos da realização, montagem, luz, cenário, som e diálogos (AUMONT & MARIE, 2004).

Para os autores, esse movimento de análise estava ancorado em modelos prévios, que vinham da literatura clássica e que, por não levar em consideração as especificidades da arte cinematográfica, flertavam com os perigos da “abordagem estritamente empírica, retomando

as divisões das fases da produção material do filme sem as interrogar” (AUMONT & MARIE, 2004, p. 27).

Essa crítica é um ponto de interesse para esta pesquisa, pois destaca uma questão fundamental para se ter em mente, ao ser empreendida uma análise estruturalista: a intenção de sistematizar uma análise de estilo, privilegiando os elementos intrínsecos à obra, não deve tornar a análise acrítica, sem contornos de reflexão.

Ademais, seguindo com a contextualização da análise fílmica, tem-se a marca que a década de 1950 deixou, com o surgimento da chamada “política dos autores”, que se consolidou a partir da revista *Cahiers Du Cinéma*, editada na França. Como apontam Aumont e Marie (2004), foi com uma edição especial dedicada a Alfred Hitchcock, em 1954, que os realizadores das obras passaram a ser vistos e entendidos também como autores. A política dos autores dá espaço para uma análise fílmica interpretativa, na qual “cada elemento de um filme particular é decodificado em função de uma visão do mundo definida pelo analista” (AUMONT & MARIE, 2004, p. 37). Nesse tipo análise, parte-se em busca dos elementos que podem identificar obra e autor, como um projeto de longo prazo, o que Bordwell e Thompson chamam de estilo cinematográfico.

Com esse breve apanhado histórico, entrelaçado com tipos de análises fílmicas, o que se pretende destacar é exatamente que não há um tipo de análise fílmica fundamental, inquestionável; há diversos tipos de análise fílmica, que surgiram e se consolidaram ao longo dos tempos e que, mesmo hoje, não se pode afirmar que há um modelo ideal de análise fílmica para qualquer situação. O que há são escolhas, propostas de análise que se enquadram em um determinado projeto, com objetivos específicos a serem alcançados.

E, dito isto, pode-se questionar: por que essa escolha, de se guiar pelo estruturalismo, e não por outra corrente teórico-metodológica? E por que a análise de estilo de Bordwell e Thompson? O primeiro ponto que salta como resposta para essas questões é o foco que o estruturalismo dá a poética cinematográfica, que se apresenta como um dos principais interesses deste trabalho. No entanto, há outros pontos igualmente relevantes para a escolha dessa metodologia de análise.

Para destrinchá-los, a seguir, percorre-se uma argumentação em torno das características de outras duas possibilidades de análise: a fenomenológica e a culturalista. Espera-se que, ao explicar esses outros caminhos, torne-se cada vez mais evidentes as razões pelas quais a análise fílmica estruturalista seria capaz de prover a abordagem metodológica ideal para a pesquisa ora proposta – e, na mesma medida, espera-se que se compreenda o porquê de as análises fenomenológica e culturalista não terem sido consideradas.

### 3.1 SOBRE AS ANÁLISES FENOMENOLÓGICA E CULTURALISTA

Começando pela análise filmica fenomenológica, tem-se uma abordagem que privilegia uma atitude mais contemplativa, analisando a percepção dos fenômenos. Esse primeiro ponto já marca uma diferença importante em relação à concepção Estruturalista, que será vista em detalhes adiante, que foca em uma análise dos elementos estruturais de cada arte.

Mas, para compreender a análise filmica fenomenológica, é preciso fazer um movimento anterior e analisar a própria Fenomenologia, como corrente teórica. E especificamente, para essas considerações, trabalha-se com as reflexões de Merleau-Ponty sobre fenomenologia. Nesse sentido, é importante destacar que uma das principais preocupações da corrente fenomenológica está em entender a experiência no mundo, incluindo também a expressão dessa experiência pelo corpo (JOSGRILBERG, 2006). Inspirado pelas considerações de Husserl, o que Merleau-Ponty explora são os limites do saber científico, buscando superar as dicotomias que circundam a construção de saberes.

A menção a Husserl é relevante para compreender o pensamento de Merleau-Ponty porque muito do que Husserl destacava, sobre a necessidade de se observar as coisas como elas são, nas suas essências, pode ser visto nas considerações de Merleau-Ponty. Para este, é fundamental que se possa reconhecer o valor das experiências vividas no mundo e que a partir delas nos relacionamos com a percepção, com as sensações que afetam nosso corpo.

A pretensão com essa abordagem, destaca Josgrilberg (2006), é que se possa superar o objetivismo positivista e também o intelectualismo. Esse é um ponto ressaltado também por Ferraz (2008), em sua tese sobre Merleau-Ponty. De acordo com o autor, a ênfase colocada na experiência subjetiva faz com que Merleau-Ponty deixe claro seu rompimento com uma postura intelectualista. Afinal, a percepção de que Merleau-Ponty tanto fala, a atividade perceptiva, “está em contato direto com as coisas mundanas” (2008, p. 156).

Para exemplificar essa ideia, relembra-se que, para Merleau-Ponty, acreditamos saber o que é "ver", "ouvir", "sentir", porque já estamos acostumados à percepção das cores e os sons dos objetos. Nas palavras do autor, sobre a análise da percepção:

Quando queremos analisá-la, transportamos esses objetos para a consciência. Cometemos o que os psicólogos chamam de ‘experience error’, quer dizer, supomos de um só golpe em nossa consciência das coisas aquilo que sabemos estar nas coisas. Construimos a percepção com o percebido. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 25-6)

Tendo em vista essas considerações iniciais sobre a Fenomenologia, foca-se, a partir

de agora, em compreender uma análise fílmica feita a partir de pressupostos fenomenológicos, proposta por Wilson Gomes (2004). Nesse sentido, Wilson Gomes (2004) parte do princípio de que a poética aristotélica é mal interpretada e, com isso, a máxima comumente reproduzida de que a poética é um olhar autossuficiente de sua linguagem e inter-relação entre seus elementos é um equívoco - que é como o estruturalismo enxerga, vale salientar.

Ainda segundo Wilson Gomes, a poética aristotélica expõe uma análise dos efeitos que cada gênero tem sobre o público e, a partir disso, Aristóteles mapeia os elementos que o poeta utilizou para atingir aquele resultado na platéia. “Mais interessante é, no entanto, que para Aristóteles o destino de uma composição qualquer, sua realização, é o seu efeito. Mas um efeito que não é executado, senão em função de quem desfruta e aprecia a representação”, aponta Gomes (2004, p. 94).

Em resumo, para Gomes (2004), a função do autor é projetar, prever e organizar conscientemente os efeitos que surgirão durante o consumo da obra. Ou seja, o autor acredita que a análise fílmica, a sua “análise poética”, se baseia na análise da experiência fílmica sob a perspectiva dos efeitos sobre espectador como ponto de partida para analisar e destrinchar o processo de construção de uma obra cinematográfica.

Diferente de Bordwell e Thompson (2013), autores que se vinculam ao estruturalismo, e de Shohat e Stam (2006), autores culturalistas que vão servir de base para as considerações sobre esta abordagem, Gomes (2004) não apresenta os pressupostos da sua análise em forma de passo a passo, organizou-se suas considerações de maneira livre a seguir.

Primeiramente, o autor define a natureza da obra cinematográfica como “um conjunto de dispositivos e estratégias que visam produzir efeitos em seu espectador” (2004, p. 95). Dessa forma, o pesquisador ou a pesquisadora deve identificar e tematizar os artifícios empregados no filme, com a intenção de tentar compreender quais reações e quais efeitos eles geram no humor do espectador.

Vale salientar que a prioridade da análise é a “instância da obra”, entendendo como uma obra que se realiza quando consumida, vivenciada. A “instância da realização”, aqui, não é ignorada, mas fica em segundo plano, ela serve para mapear as formas de se atingir os efeitos sobre o público. O foco está na experiência. Nas palavras de Gomes:

Estamos interessados em apreciação como uma instância que se realiza empiricamente através de um ou múltiplos atos circunstanciais de desfrute da obra e, sobretudo, como instância que está previsto no texto da obra. A experiência cinematográfica é a experiência da apreciação do filme, ou do filme como objeto apreciado por qualquer espectador, real ou possível. (2004, p. 97)

Segundo o autor, nesta etapa, o pesquisador ou a pesquisadora deve entender o lugar da apreciação, como instância na qual a obra produz seus efeitos. Esse é o momento em que a composição das técnicas e estratégias exercem, pela primeira vez, impacto sobre o consumidor, o instante em que a obra se apresenta pela primeira vez como filme. Ou seja, o lugar da apreciação é, em sua essência, a ação dos efeitos atravessando a percepção de quem consome a obra. Cabe ao pesquisador ou a pesquisadora reconhecer o que compõe a experiência fílmica, ou seja, isolar e identificar “as sensações, os sentimentos e os sentidos” (GOMES, 2004, p. 97) que atravessam o apreciador durante a experiência de consumo.

Após compreender os efeitos que a obra tem sobre o espectador, avança-se ao sentido da estratégia, ou seja, dissecar quais técnicas e ferramentas o autor ou autora do filme utilizou para criar/causar determinadas sensações, sentimentos e sentidos. Ou seja, a pesquisa deve tentar compreender como e quais estratégias e dispositivos/técnicas foram utilizados para gerar sentimentos como medo, encanto, angústia, choque, surpresa, entre outros.

Nesse ponto, é importante fazer um paralelo para aproximar os autores aqui mencionados: o que Bordwell e Thompson (2013) chamam de técnicas específicas da mídia cinema, Gomes (2004) vai classificar como parâmetros tradicionais na arte cinematográfica e os agrupar em matérias, sendo elas: visuais, sonora, cênica e narrativa.

O que fazer com todos esses parâmetros? Gomes separa esses parâmetros em duas instâncias: a composição estética e a composição comunicacional. A primeira engloba os elementos que compõem a obra cinematográfica (cor, luz, ritmo de montagem, trilha sonora etc.) e as estratégias de utilização delas como potentes arranjos para gerar efeitos sensoriais. Já a composição comunicacional organiza os meios e os materiais para transmitir ideias, mensagens, ideologias, para produzir significado e sentido.

Isso posto, de acordo com Wilson Gomes, tem-se a conclusão de que “o filme como um todo é a programação de efeitos, a logística que dirige e coordena as estratégias fundamentais e os usos de seus recursos elementares” (2004, p. 101). Tem-se, ainda, a ênfase em aspectos sensoriais, utilizando-se do que se sentiu ao assistir a um filme para entender o processo de construção da obra. Ou seja, para a análise ora apresentada, leva-se em consideração sensações, sentimentos e sentidos ao se assistir uma obra.

Por mais que a perspectiva de Gomes (2004) proponha uma compreensão da poética, como esta pesquisa também almeja, o seu prisma de análise e sua compreensão da própria poética não se alinham com o aqui desejado. Gomes parte dos efeitos da obra sobre o espectador para a partir deles tentar mapear as estratégias de composição estética e comunicacional. Este projeto foca na interpretação clássica da poética, em que o foco da

análise é sobre a forma fílmica e os efeitos pretendidos pelo diretor ou diretora. Não significa que os efeitos sobre o espectador não sejam considerados, mas ele é o resultado e não o ponto de partida. O foco aqui é tentar compreender as intenções do autor ou da autora, tentando fazer uma investigação sobre suas escolhas (acertos e erros) em frente a ambições e limitações (paradigma problema/solução).

Outro elemento importante que leva esta pesquisa para uma investigação estruturalista, mais especificamente para a análise do estilo, é poder comparar as situações (manutenção, desenvolvimento, rejeição) dos padrões que definem as normas de um gênero ao longo do tempo, partindo da análise de obras constituintes daquele gênero em épocas distintas.

Por outro lado, há a possibilidade de análise fílmica que se vincula aos Estudos Culturais, conhecida também como culturalista. De acordo com essa abordagem de análise, o cinema é uma forma de compreender a heterogeneidade do mundo através das representações que essa arte faz do mesmo.

Mesmo concentradas na descrição ou explicação de aspectos da sociedade e da história através do cinema, o movimento multiculturalista tem entre suas etapas de análise a busca pela compreensão da exploração dos elementos formadores da poética cinematográfica. No entanto, apesar de presentes, esses elementos da poética não são o cerne da análise. “A ênfase no retrato social, no enredo e no personagem muitas vezes leva a um esquecimento das questões ligadas às dimensões especificamente cinematográficas dos filmes”, apontam Shohat e Stam (2006, p. 302), autores que se vinculam ao movimento.

Os autores esclarecem a necessidade de se dar importância, dentro da análise, às técnicas cinematográficas, pois o objeto de análise é um filme - e não um livro ou uma peça teatral. Ainda, eles entendem essas especificidades da linguagem cinematográfica como “mediações”. Nas palavras dos autores: “Uma análise abrangente deve dar atenção às ‘mediações’: a estrutura narrativa, as convenções de gênero, o estilo cinematográfico” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 302). Porém, é importante que se destaque que esses elementos desempenham um peso diferente do que é visto e analisado na abordagem estruturalista.

Para alguns autores dessa análise, a iluminação, os enquadramentos, a *mise-en-scène*, a música, carregam o discurso da obra, seja esse um discurso eurocêntrico, pós-colonialista, feminista, diaspórico, entre outros. Nesse sentido, é importante que o analista esteja atento às contradições que podem aparecer entre os diferentes registros. Como destacam os autores:

Para Ed Guerrero, o filme *Febre da selva* (*Jungle Fever*, 1991), de Spike Lee, condena retoricamente o amor inter-racial, mas “espalha a febre” ao torná-lo cinematograficamente atraente através da luz e da *mise-en-scène*. As perspectivas

éticas/étnicas são transmitidas não apenas através do personagem e do enredo, mas também do som e da música. Como o cinema é um meio audiovisual de níveis múltiplos, ele manipula não apenas o ponto de vista, mas também o que Michel Chion chama de “ponto de escuta” (point-d’écoute). (SHOHAT, STAM, 2006, p. 303)

Shohat e Stam definem algumas mediações como mediações chaves para se atentar em uma análise. São elas: composição dos quadros, o som e os gêneros cinematográficos. São essas as questões que serão destrinchadas, a fim de se compreender as nuances da concepção do estilo no movimento Multiculturalista.

A primeira mediação seria a composição dos quadros. Os autores definem que para falar da “imagem” de um grupo social é necessário aplicar uma série de perguntas específicas sobre o registro desses corpos nas imagens. Quanto espaço eles ocupam dentro do quadro? Qual o tamanho de seus corpos na tela? Rostos inteiros em close-up com suas expressões bem definidas? Ou pequenos pontos solitários em um plano geral? Ou, até, vários pequenos pontos gerando um pequeno aglomerado em um plano geral? Qual o tempo desses corpos em tela?

A questão da frequência e do tamanho dos corpos que aparecem também é levada em consideração na análise, com a proposição de outras perguntas que guiam o olhar. Com que frequência esses corpos aparecem em comparação com corpos “euro-americanos” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 303)? Esses corpos são personagens ativos ou simplesmente decorativos? E, nesse ponto, destaca-se, para os autores, a função que os personagens desempenham na narrativa. Sobre esse ponto, as perguntas que podem guiar a análise são: se esses personagens são ativos, suas funções têm o mesmo valor das funções dos personagens euro-americanos? Esses personagens são figurantes, secundários ou protagonistas? “O espectador é encorajado a se identificar como olhar de um ou outro tipo de personagem? Quais olhares são correspondidos ou ignorados? Como os posicionamentos dos personagens comunicam distância social ou diferença em status? Quem está na frente e no centro?” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 303). Nota-se, então, uma preocupação com elementos do contexto da obra, que não são evidenciadas na análise Estruturalista.

Para os autores, essas questões servem para tentar entender como essas representações imagéticas apresentam esses corpos para o espectador. Se essas representações são estereótipos eurocêntricos estabelecidos pelo mainstream ou se são representações críticas aos padrões euro-americanos, por exemplo. Mais uma vez, sobressai-se questões que estão extra-filme.

Já a segunda mediação seria o som. Da mesma forma que a imagem, o som também é um elemento narrativo com poder de representação e discurso dentro de um filme. Assim

como a imagem, a análise do som, para Stam e Shohat, também exige questionamentos acerca dessa representação. Os personagens têm falas ou não? Suas falas têm funcionalidade narrativa? Elas tornam o personagem complexo ou o personagem fala apenas de algum personagem euro-americano? As trilhas sonoras querem dizer o que sobre os personagens? As trilhas sonoras querem dizer o que sobre as culturas que representa? – essas são algumas das questões sugeridas pelos autores para guiar o olhar do analista, em busca do estilo cinematográfico.

A música, diegética e não diegética, é crucial para o funcionamento dos mecanismos de identificação do espectador. Em conjunto com a imagem, ela prepara a psique da platéia e azeita as rodas da continuidade narrativa, “conduzindo” nossas reações, regulando nossas simpatias, arrancando lágrimas, acelerando e relaxando o pulso ou causando medo, a serviço dos propósitos maiores do filme. Em favor de quem esses processos operam? Qual é a tonalidade emocional da música produzida e a favor de quais personagens ou grupos ela trabalha? A música é produzida pelos grupos retratados? (SHOHAT; STAM, 2006, p. 304)

A terceira mediação da análise fílmica Culturalista foca nos gêneros cinematográficos. Estes são reconhecidos por padrões característicos de cada um. Cabe, então, a quem investiga a obra, questionar: essas regras são simplesmente reproduzidas ou são questionadas dentro da estrutura da obra? Como as personagens não eurocêntricas masculinas brancas cis são representadas dentro dos padrões de cada gênero? Quais são as regras desses gêneros que representam as culturas não dominantes? Sobre como observar essas questões, os autores dão algumas pistas a seguir.

Nas seqüências de comédia pastelão, o garçom negro segue o protótipo do empregado-bufão feliz: ele é sadicamente “pintado” com maquiagem branca e excluído do círculo charmoso da sociedade branca. Nas seqüências que se aproximam do estilo documentário, e que mostram massas de desempregados, os negros não têm voz, seguindo a tradição do reducionismo de classe da esquerda comunista: eles aparecem como vítimas anônimas dos tempos difíceis, sem que a especificidade racial seja relacionada a sua opressão. (SHOHAT, STAM, 2006, p. 305)

Shohat e Stam exemplificam neste trecho a reprodução de dois padrões de gêneros distintos: a comédia pastelão e o documentário de esquerda, um gênero cômico e “inconsequente” e um documentário com viés político “sério”. Teoricamente, esses dois gêneros deveriam ter abordagens distintas dos personagens negros, para que a representação não seja simplista e superficial. Mas, o que acaba acontecendo é que ambos são negligentes perante a representação desses personagens.

Diante dessas reflexões, é importante salientar que, por mais críticos às representações

eurocêntricas e atentos à pluralidade cultural que os autores sejam, Stam e Shohat deixam claro que o multiculturalismo não tem interesse em apagar a cultura eurocêntrica. De acordo com eles, isso se dá porque, como o próprio nome expressa, os Estudos Culturais acreditam na multiplicidade cultural como o grande elemento criador.

Sobre o movimento e esse posicionamento específico, nas palavras de Bordwell (2005, p. 37): “[...] a corrente culturalista salienta que o objeto de estudos é constituído não pelos textos (dominantes, opositoristas etc.), mas pelos usos feitos pelos textos.” Ou seja, as mediações analisadas podem ser positivas ou negativas, cabe a análise entender as funções desses elementos de linguagem.

Como exemplo final, para ilustrar essa questão das mediações positivas ou negativas, apresenta-se uma análise de som negativa proposta por Shohat e Stam. De acordo com as observações dos autores:

Quando nós, os espectadores, acompanhamos seus olhares sobre a paisagem de onde surgem os sons de percussão nativa, os sons geralmente são libidinosos ou ameaçadores. Em diversos filmes de Hollywood, os ritmos africanos se tornam significativos auditivos da selvageria que se aproxima, um modo abreviado de expressar a paranóia racial implícita na expressão “os nativos estão inquietos”. (SHOHAT, STAM, 2006, p. 303)

Já em relação à análise de som positiva, eles apontam:

Filmes alternativos utilizam o som e a música de modos bastante diferentes. Diversos filmes africanos e afro diaspóricos como *Visagens de femme* (1985), *Barravento* (1962) e *O pagador de promessas* (1962) usam a percussão para afirmar valores culturais africanos. (SHOHAT, STAM, 2006, p. 304)

Percebe-se, nesses exemplos, como a utilização da musicalidade vinda do mesmo continente pode ter conotações distintas. Percebe-se, ainda, no segundo exemplo, outro elemento importante para a pesquisa desenvolvida aqui: a indicação de um grupo de filmes que dividem técnicas de linguagem semelhantes e que, por isso, foram agrupados em um mesmo conjunto de obras.

Stam e Shohat analisam outro exemplo de gênero que expõe a repetição de padrões entre obras dentro de um mesmo gênero cinematográfico, criando um elo entre um conjunto de autores e autoras.

Para tornar seu impulso didático mais palatável para as platéias ocidentais, Hanna K., assim como outros thrillers recentes ambientados no Oriente Médio tais como *Circle of Deceit* e *A garota do tambor* (*The Little Drummer Girl*, 1984), fazem com que o protagonismo do Primeiro Mundo (Jill Clayburgh) explique a opressão do Terceiro Mundo. Especialmente nas seqüências de tribunal, Hanna fala em favor do

palestino Selim, aproximando-se física e ideologicamente do espectador através da mise-en-scène. O diálogo e a mise-en-scène constroem o domínio da narrativa, alinhando o espectador com o seu humanismo apolítico. Ao mesmo tempo, a estrutura não permite que o conhecimento entre o espectador saiba mais do que Hanna, em uma equação de conhecimento entre espectador e protagonista que possibilita a estratégia pedagógica do filme. O Bildungsroman que estrutura a viagem de Hanna desde a ignorância até a consciência das desigualdades políticas e sexuais faz com que a consciência do espectador se torne inseparável da protagonista. Em filmes como esse, todos os pontos de vista ideológicos são integrados pela autoridade da perspectiva liberal do narrador-focalizador que, demiurgicamente, domina e avalia as posições. (SHOHAT, STAM, 2006, p. 300-1)

No caso destacado acima, Shohat e Stam destrincham um procedimento padrão, repetido em alguns filmes do tipo thriller ambientados no Oriente Médio, que usam o protagonismo do “Primeiro Mundo” para explicar a opressão do “Terceiro Mundo” de “forma didática mais palatável às plateias ocidentais”, como os próprios autores explicam. E, assim, ao evidenciar esses elementos e preocupações, os autores multiculturalistas colocam, mais uma vez, o contexto da obra como um ponto principal na análise do estilo.

Essa investigação Culturalista não se aplica a esta pesquisa, pois o foco, aqui, é compreender especificamente como a dualidade Selvageria *versus* Civilização se apresenta nos protagonistas de ‘A balada de Buster Scruggs’. Sendo assim, as informações de contexto da obra, que é o que interessa aos culturalistas, serão usadas apenas para introduzir o filme em questão, e focaremos em uma análise estruturalista.

Dentro dos estudos cinematográficos, o Estruturalismo é um movimento que procura compreender o cinema através dos elementos formadores do próprio cinema. Em resumo, pode-se defini-lo como a corrente que estuda a poética do cinema como forma de entender suas definições. Segundo o teórico Robert Stam (2000), o Estruturalismo é “[...] uma abordagem histórica, preocupada com as origens e a evolução da linguagem, para uma ênfase estrutural na linguagem como sistema funcional” (2000, p. 125). Essa compreensão, então, aponta para um primeiro elemento definidor fundamental deste movimento, como seu próprio nome sugere: a estrutura.

O Estruturalismo é, então, um movimento que acredita que, para entender uma arte em si, é necessário apenas se alimentar dela mesma, de seus elementos específicos, de seus elementos definidores. Dentro dessa corrente teórica, esta pesquisa se encontra em comunhão com a perspectiva e os parâmetros investigativos da análise do estilo cinematográfico de Bordwell e Thompson.

Bordwell (2013) formula o conceito de “estilo cinematográfico” como sendo a “textura das imagens e dos sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo(s) cineasta(s) em circunstâncias específicas” (2013, p. 17). O autor desenvolve essa ideia, afirmando que essas

escolhas podem se repetir dentro de uma obra e produzir o que ele chama de "padrões de repetição". O sucesso desses padrões dentro da obra pode proporcionar a repetição desses padrões em outras obras, o que configura segundo o próprio um "esquema". Esses esquemas, por sua vez, podem se consolidar e ser reproduzidos tanto pelo/a próprio/a autor/a como por outros/as atores/as.

O estilo, então, é o uso de um padrão de técnicas ao longo do filme. Qualquer filme tende a se valer de opções técnicas específicas ao criar o seu estilo, e estas são escolhidas pelo cineasta, dentro das limitações das circunstâncias históricas. Também podemos ampliar o termo estilo para descrever o uso característico de técnicas de um cineasta individual ou de um grupo de cineastas. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, 476)

Nesse sentido, destaca-se que uma das funções da análise de estilo diz respeito exatamente a definir padrões de repetição que são utilizados em um grupo de cineastas. Por sua vez, esses padrões de repetição acabam definindo um dado conjunto de escolhas como um gênero cinematográfico.

Sobre a constituição do gênero cinematográfico a partir dos padrões de repetição que são identificados com a análise de estilo, toma-se como ilustração o que Bill Nichols aponta em seu livro *Introdução ao documentário* (2005):

Cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma "natureza" própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta ou diretor, ou, às vezes, o poder de decisão de um patrocinador ou organização diretora. O noticiário televisivo tem voz própria, da mesma forma que Fred Wiseman, Chris Marker, Esther Shub e Marina Goldovskaya. No cinema, as vozes individuais prestam-se a uma teoria do autor, ao passo que as vozes compartilhadas, a teoria de um gênero. O estudo dos gêneros leva em consideração os traços característicos dos vários grupos de cineastas e filmes. (NICHOLS, 2005, p. 135)

É em busca dessa "natureza própria", dessa assinatura dos cineastas, como aponta Nichols (2005), que este trabalho segue, com a seção adiante. Tendo destrinchado os elementos principais da análise fílmica Fenomenológica e da Multiculturalista, e apresentado uma visão geral sobre a incompatibilidade dessas análises com a pesquisa que se busca desenvolver, mostrou-se como esta investigação se afina com uma perspectiva teórica Estruturalista.

A partir daqui será aprofundada a metodologia de pesquisa da análise de estilo cinematográfico de Bordwell e Thompson (2013). Afinal, como observar o estilo cinematográfico em um filme? O que o compõe? Como apreendê-lo, em uma análise? O que deve guiar o pesquisador? – essas são algumas das questões que se impõem.

## 3.2 ESTRUTURALISMO DE DAVID BORDWELL E KRISTIN THOMPSON: A ANÁLISE DO ESTILO CINEMATOGRAFICO

Para responder essas e outras dúvidas, Bordwell e Thompson (2013) desenvolveram uma abrangente obra sobre a história do estilo cinematográfico. Nela, Thompson e Bordwell (2013, p. 17) definem o estilo como um “uso sistemático e significativo das técnicas da mídia cinema em um filme”. Sobre essas técnicas, Bordwell e Thompson destacam: mise-en-scène (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramentos, foco, controle de valores cromáticos, edição e som. O foco da análise proposta se concentra estritamente na poética cinematográfica, executando suas investigações a partir das relações entre os próprios elementos da linguagem.

Mas como seria possível observar esses elementos em uma obra? Em outras palavras, como essas técnicas podem ser mapeadas e analisadas? Para isso, os autores definem a seguinte metodologia para esquematizar a análise do estilo cinematográfico em uma obra: 1) determinar a estrutura organizacional – entendendo o filme como um todo; 2) identificar as técnicas de cinema usadas (mise-en-scène, enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som); 3) determinar os padrões das técnicas – repetições e variações, desenvolvimentos e paralelos; 4) propor funções para as técnicas proeminentes e os padrões que elas formam.

Essa metodologia se baseia em um conjunto de ferramentas, análises, princípios e categorias para ser executada. As ferramentas de análise utilizadas são a engenharia reversa e o paradigma problema/solução. O conjunto de análises que alimentam essa metodologia envolve a análise da forma filmica, a análise da narrativa e a análise do estilo. Elas podem ser trabalhadas individualmente ou de forma complementar, de forma que as categorias de uma podem se somar aos princípios ou categorias de outra, entregando uma percepção mais completa da análise dos padrões.

Por fim, levando em consideração esse caminho proposto por Bordwell e Thompson (2013), destrincham-se cada um desses pontos, com o objetivo de estabelecer o que é considerado na análise do estilo, de acordo com a perspectiva Estruturalista destes autores.

### 3.2.1 Engenharia reversa e paradigma problema/solução

A engenharia reversa e o paradigma problema/solução são ferramentas de investigação

da poética. A engenharia reversa e o paradigma problema/solução são aliados, pois seu objetivo é mapear as equações que os autores precisaram executar para atingir os efeitos/resultados/soluções desejados. Nesse sentido, vale salientar que ambas vão ao encontro da mesma pergunta: quais elementos, técnicas, estratégias foram utilizados para se conseguir esse resultado? A pergunta é a mesma, mas os pontos de partida são distintos – embora eles se complementem. Sobre essas ferramentas, Bordwell resume:

Já que os artistas raramente falam abertamente de sua prática, colocar a dinâmica do problema/solução é um exercício de inferência e idealização. Depende de pressupostos teóricos, como a crença de que os diretores adeptos da narrativa convencional querem, entre outras coisas, contar uma história com clareza. Conscientes da função da imagem, adotamos um tipo de engenharia reversa. (BORDWELL, 2008, p. 321)

Mas, estabelecidos seus propósitos, no que consistem essas ferramentas de análise? Começando com a engenharia reversa, recorreremos às reflexões e apontamentos feitos por Carreiro (2011), que também utiliza os encaminhamentos de Bordwell para uma análise de estilo de filmes do diretor Sergio Leone. É nesse contexto que Carreiro define a engenharia reversa:

No campo dos estudos narrativo e estilísticos, a poética consiste numa espécie de engenharia reversa. O trabalho de um engenheiro reverso consiste em desconstruir um artefato físico (televisão, computador etc.) ou matemático (um software, por exemplo), para descobrir como ele funciona. Desta forma, o engenheiro reverso é capaz de desvendar as estruturas internas que fazem aquele artefato funcionar, e então copiá-las em outros artefatos. (CARREIRO, 2011, p. 29)

Aqui, compreende-se que, de acordo com Carreiro, a engenharia reversa parte de um processo de decupar e destrinchar uma obra para compreender os elementos constituintes daquela estrutura. Especificamente sobre a aplicação da engenharia reversa no cinema, o autor aponta:

Nos estudos cinematográficos, o pesquisador da poética parte de determinados objetos-filme para, investigando sua estrutura interna, identificar os princípios que governam a construção narrativa, de forma a tornar possível a aplicação desses princípios a outras obras. (CARREIRO, 2011, p. 29)

Essa explanação explicita o quanto a engenharia reversa se encaixa na presente pesquisa, lembrando que um dos objetivos aqui é tentar compreender como o estilo de quatro obras cinematográficas fora concebido e, a partir daí, apresentar seus padrões, compará-los e disponibilizá-los para serem aplicados em obras paraibanas, nordestinas e brasileiras. As

palavras abaixo, agora recorrendo a Bordwell e Thompson, servem para reforçar a utilidade da engenharia reversa.

Vamos partir do princípio que um filme não é uma compilação aleatória de elementos. Se fosse assim, os espectadores não se importariam se perdessem o começo ou o final do filme, ou se esses fossem exibidos fora de sequência. Mas eles se importam. Quando descrevemos um livro como 'difícil de largar' ou uma música como 'cativante', queremos dizer que há ali um padrão, que alguma lógica geral controla as relações entre as partes e prende o nosso interesse. Esse sistema de relações entre as partes é o que chamaremos de forma. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 108)

Nesse ponto, Bordwell e Thompson relatam que a forma é responsável por capturar ou absorver o espectador. Segundo os autores, é o controle sobre a forma que engaja os sentidos, sentimentos e a mente do público. Criar uma obra, tendo controle sobre a sua forma, aguça o interesse, aumenta o envolvimento e coage o espectador a seguir adiante. Ainda de acordo com os autores: “Isso acontece porque o artista cria um padrão, e as obras de arte despertam e gratificam o desejo humano pela forma. Os artistas projetam seus trabalhos - dão forma a eles - para que possamos ter a experiência estruturada.” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 109).

Torna-se claro, então, que, para Bordwell e Thompson, a engenharia reversa é a tentativa de mapear e compreender como essa estrutura foi composta. Para isso, parte-se do resultado final da obra, até chegar a uma tentativa de compreensão do momento das escolhas (que é o momento em que os problemas foram solucionados). Esse processo nos leva à raiz de certas escolhas e é a partir desse ponto que se aplica o paradigma problema/solução.

Quando investigamos a função formal, portanto, não perguntamos “como esse elemento veio parar aqui?” e sim “o que esse elemento está fazendo aqui?” E “como ele direciona nossa reação?” Uma maneira de observar as funções de um elemento é considerar sua motivação. Como filmes são construções humanas, esperamos que qualquer elemento de um filme tenha uma justificativa para estar lá. Essa justificativa é a motivação do elemento. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 128)

Essas motivações são alguns dos problemas que os diretores podem ter. A motivação desejada para mover um personagem, uma ação, uma cena, uma sequência, um movimento de câmera etc., são considerados como problemas que precisam ser resolvidos, através de escolhas. Porém, os problemas não são compostos apenas por obstáculos formais. Sobre esse ponto, os autores destacam:

Todo artista trabalha dentro de limitações de tempo, dinheiro e oportunidades. De

todas as artes, o cinema é uma das mais restritivas. Há orçamentos a serem mantidos, prazos a serem cumpridos, o tempo e as locações são imprevisíveis e a coordenação de qualquer grupo de pessoas envolve reviravoltas imprevistas. Mesmo os arrasa-quarteirões de Hollywood, que à primeira vista parecem oferecer liberdade ilimitada, são na verdade limitadores em diversos níveis. Cineastas de filmes de alto orçamento às vezes se cansam de coordenar centenas de funcionários e se debater com decisões de milhões de dólares e começam a ansiar por projetos menores, que oferecem mais tempo para refletir sobre o que funciona melhor. É possível apreciar mais o cinema quando entendemos que, em termos de produção cinematográfica, todo filme é uma concessão em face das limitações. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 67)

Os autores apontam que os problemas não são limitações específicas de filmes de baixo investimento, ou que este tipo de produção tenha mais problemas para resolver do que a produção de *blockbusters*. Afinal, percebe-se que os autores deixam claro que os problemas são naturais do processo criativo do diretor e que cada contexto de produção apresentará problemas específicos.

Retornando a Carreiro (2011), tem-se um didático resumo a respeito do paradigma de Bordwell e Thompson:

[...] o processo de contar uma história num meio audiovisual consiste, grosso modo, numa sucessão constante de problemas de representação, que o diretor soluciona fazendo escolhas a partir de um repertório anteriormente disponível (e que, em muitos casos, o diretor cria, revisa, sofisticada, sintetiza ou reformula). Para cada problema, existe uma série de soluções possíveis, entre as quais o artista deve escolher uma (ou mais). (CARREIRO, 2011, p. 32)

Ainda de acordo com Carreiro (2011), o paradigma do problema/solução de Bordwell e Thompson (2013) consiste na adaptação do conceito de esquema, desenvolvido por Gombrich (2007). Essa noção está presente nas reflexões do autor a respeito da representação e dos processos cognitivos suscitados para apreender tais representações.

Ao tratar da pintura, por exemplo, poderíamos pensar no que faz com que reconheçamos as semelhanças entre uma paisagem real e a sua representação em uma tela. Para Gombrich (2007), não seria a semelhança entre as duas que as aproxima, mas os processos cognitivos que as duas geram em nós. Quando pensamos em esquemas, cognitivamente, estamos pensando na ideia que temos daquele dado objeto e também no processo pelo qual as imagens passam até chegar ao padrão que temos daquilo que está sendo representado. São distintos processos de correção de esquemas que atravessam nossa cognição, que vão corrigindo e adaptando a noção que temos do objeto representado.

Já em relação à representação, um esquema se relaciona com a forma escolhida pelo artista para representar um dado objeto. Essa forma pode ser mais simples ou complexa,

fazendo com que essa variação de possibilidades se dê pela conexão entre a maneira como compreendemos o conteúdo e as convenções existentes para a representação do objeto – convenções essas que são estabelecidas pela ideia de esquema. Ainda, essas convenções são organizadas por nós ao longo da vida e a elas recorreremos quando precisamos representar objetos.

Aliando as diretrizes de Bordwell e Thompson com as interpretações de Carreiro, compreende-se que o paradigma problema/solução, assim como a engenharia reversa, também é uma ferramenta que se alinha com a investigação aqui proposta. Esse entendimento, além das bases objetivas apresentadas até aqui, parte também de uma base subjetiva: a minha experiência como agente criativo do circuito cinematográfico paraibano. Isso porque considero possível perceber que a tentativa de Bordwell e Thompson, ao propor o paradigma, está próxima do processo criativo de um set de filmagem e, conseqüentemente, das tomadas de decisões de um diretor ou diretora.

### 3.2.2 Forma fílmica

Em relação à forma fílmica, Bordwell e Thompson (2013, p. 111) a entendem como "um sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo." Ainda, os autores destacam que esse sistema é composto por “[...] um conjunto unificado de elementos interdependentes relacionados [...]” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 126) e que há a necessidade de elaborar alguns princípios que possibilitem elaborar relações entre as partes. Especificamente sobre isso, a dupla sugere:

[...] cada obra de arte tende a definir seus próprios princípios formais específicos. A forma dos diferentes filmes pode variar enormemente. **Podemos distinguir, contudo, cinco princípios gerais que percebemos ao analisar o sistema formal de um filme: função, similaridade e repetição, diferença e variação, desenvolvimento e unidade/não unidade.** (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 127, grifos nossos)

Nesse sentido, tomando esse entendimento de Bordwell e Thompson, pode-se refletir que já que a forma fílmica é o resultado da inter-relação entre vários elementos, assume-se que cada elemento pode ter mais de uma função estabelecida, pois estes elementos podem ser acometidos por mais de uma inter-relação. Nas palavras dos autores:

As funções, portanto, são quase sempre múltiplas e tanto os elementos estilísticos quanto os narrativos têm funções. Uma maneira útil de compreender a função de um elemento é perguntar quais outros elementos exigem que esse elemento esteja

presente. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 127)

Ainda sobre esse ponto, cabe destacar também que, para Bordwell e Thompson (2013), o conceito de função não obrigatoriamente está vinculado às intenções do diretor ou da diretora. Muitas vezes, os elementos adquirem funções inesperadas pelos próprios cineastas. Por isso, os autores alertam que não se deve ignorar as afirmações de intenções dos autores, mas também não se pode confiar plenamente em suas palavras. Por mais que o diretor ou diretora sejam responsáveis por guiar as escolhas de um filme, um filme é composto por diferentes agentes ativos (diretor de fotografias, diretor de arte, figurinista, maquiador, atores, foquista) e por diversas escolhas a serem tomadas que, muitas vezes, ultrapassam os domínios do/a diretor/a.

Por isso, considerar que um/a autor/a está sempre consciente dos rumos que os elementos de um filme podem assumir é um risco. Dessa perspectiva, o correto é investigar a obra e averiguar se algumas das afirmações do autor sobre ela, de fato, se aplicam. Como exemplo, pode-se pensar que as funções, em alguns momentos, são motivadas – pontuam os autores.

Uma personagem caminhando num recinto pode motivar o movimento de câmera, ou seja, que ela siga a ação e mantenha a personagem enquadrada. Quando estudamos os princípios da forma narrativa e os vários tipos de filmes, iremos observar mais cuidadosamente como a motivação funciona para dar funções específicas aos elementos. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p.129)

Fazendo um elo entre o paradigma problema/solução, em que motivações podem ser consideradas problemas, pode-se assumir que as funções aplicadas podem ser tidas como soluções.

De acordo com Bordwell e Thompson, a repetição é um princípio fundamental para a compreensão de um filme. Para eles, as repetições permitem que o espectador assimile e reconheça informações importantes da forma – seja ela um personagem e sua caracterização, uma fala, uma locação ou um movimento de câmera. À medida que um elemento é repetido e absorvido, ele se torna um ponto de reconhecimento na obra.

É útil existir um conceito para descrever repetições formais, e o termo que iremos utilizar é motivo. Denominaremos qualquer elemento significativo repetido num filme de motivo. Motivo pode ser um objeto, uma cor, um lugar, uma pessoa, um som ou até mesmo um traço de personagem. Podemos chamar de motivo um padrão de iluminação ou de posição de câmera, se ele se repetir durante o filme. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 129)

O motivo da repetição formal se assemelha com um motivo musical, que é um fragmento recorrente perceptível em uma música. Esse motivo pode estar acompanhado de uma função ou de um conceito. Uma personagem que sempre está de cabelo preso, por ser uma pessoa controladora, é um exemplo de motivo aplicado à maquiagem.

Já a similaridade, de acordo com Bordwell e Thompson (2013), diz respeito à “duplicação não perfeita, mas com similaridades muito fortes. Tais similaridades são chamadas de paralelismo, processo do qual o filme orienta o espectador a comparar dois ou mais elementos distintos, realçando alguma similaridade” (2013, p. 129).

Para que uma obra se mantenha interessante para o consumidor, seja uma música, pintura, gibi ou filme, é importante que ela possua pontos de contraste. É fundamental que ela seja heterogênea. Se uma obra é composta sobre um regime total de igualdade, ela perderá o interesse do consumidor. As diferenças e variações são exatamente os pontos de contrastes necessários para que o espectador fique atento ao momento em que a composição da obra pode apresentar algo novo, que exija reflexão ou que mexa com a sensação de conforto. De acordo com Bordwell e Thompson:

É preciso que haja também algumas mudanças ou variações, ainda que pequenas, portanto é outro princípio fundamental da forma filmica. Entendemos prontamente a necessidade de variedade, contraste e mudanças nos filmes. As personagens precisam ser diferenciadas, os ambientes, delineados, e os diferentes momentos ou atividades, estabelecidos. Mesmo numa imagem, é preciso distinguir as diferenças na tonalidade, na textura, na direção e na velocidade do movimento, e assim por diante. A forma precisa de um plano de fundo estável de similaridades e repetição, mas também exige que diferenças sejam criadas. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 133)

Os autores ainda reforçam que elementos diferentes na forma podem realçar oposições diretas entre elas. Da mesma forma que se constroem relações de similaridade com o paralelismo, também se constroem relações de oposição.

Repetição e variação são dois lados da mesma moeda: perceber um lado é necessariamente perceber o outro. Ao pensarmos em filmes, devemos procurar por semelhanças e diferenças. Alternando entre essas duas características, podemos apontar motivos e diferenciar as mudanças pelas quais eles passam, reconhecer paralelismos, tais como a repetição, e ainda, notar variações cruciais. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 134)

Para Bordwell e Thompson, repetição e variação possuem uma relação simbiótica de interdependência. A presença de uma, naturalmente, irá desenvolver a presença da outra em

uma conexão através do contraste.

O princípio do desenvolvimento diz respeito às progressões formais ao longo do enredo, analisando-se suas utilizações ao longo de todo o filme.

Uma maneira de perceber como a semelhança e a diferença operam na forma fílmica é procurar por princípios de desenvolvimento de uma parte para a outra. O desenvolvimento é composto por uma padronização de elementos diferentes e similares. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 134)

Os autores sugerem uma metodologia de segmentação para analisar o padrão de desenvolvimento de um filme. O que é segmentação? É um esquema escrito do filme, que divide o enredo em partes maiores e menores, classificando estas partes com letras ou números consecutivos. Essa classificação em letras ou números pode, por exemplo, acompanhar o número de cena que o filme tiver. Cena 1 letra A, cena 2 letra B, cena 3 letra C e assim por diante. Caso precise, ainda pode segmentar uma cena. No caso, a cena 10 é o segmento 10 e ela tem padrões formais distintos para serem analisados. Pode-se, com isso, segmentar em 10A e 10B. Esse método de segmentação permite ao analista mapear similaridades e diferenças ao longo do enredo e traçar a progressão formal da obra.

Anteriormente, propusemos que a forma fílmica envolve nossas emoções e expectativas de um modo dinâmico - agora estamos em melhor posição para entender por quê. O efeito recíproco entre semelhança e diferença, repetição e variação induz o espectador a um envolvimento ativo com o sistema de desenvolvimento do filme. Visualizar o desenvolvimento de um filme em termos estáticos pela segmentação pode ser interessante, mas não devemos nos esquecer de que o desenvolvimento é um processo. A forma molda a maneira como experimentamos o filme.” (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 137)

No princípio do desenvolvimento tornam-se relevantes os aspectos de uma forma macro nos filmes. Através dela, conseguimos reconhecer repetições e similaridades e suas relações de contrastes com diferenças e variações. A luz de uma locação pode ser a mesma durante todo o filme e, no clímax, sofrer alterações, para sugerir que algo diferente está por vir naquele ambiente.

Já unidade e não unidade dizem respeito ao sistema total de um filme. Após analisar o desenvolvimento, confere-se todos os relacionamentos entre os elementos da obra. Analisa-se se eles parecem ser motivados ou se há algum (ou alguns) fora de lugar.

Mesmo se um elemento aparenta estar completamente fora de lugar em relação ao resto do filme, não podemos dizer que não faça parte dele. No máximo, o elemento não relacionado é enigmático ou incoerente. Pode ser uma falha no sistema

integrado do filme, mas não afeta o filme como um todo. Quando todas as relações que percebemos em um filme estão claras e parcimoniosamente entrelaçadas, dizemos que o filme tem unidade. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 137)

De acordo com os autores a unidade geral do filme é responsável por proporcionar ao espectador uma sensação de integridade e satisfação.

Se encararmos a unidade como critério de avaliação, podemos considerar um filme contendo vários elementos não motivados como mal-sucedido. No entanto, a unidade e a falta de unidade podem também ser vistas de maneira não avaliadora, ou seja, como o resultado de convenções formais particulares. (BORDWELL, THOMPSON, 2013, p. 138)

Seguindo de acordo com os autores, essas noções de unidade ou não unidade também podem variar de acordo com a pesquisa específica de quem investiga. O que uma perspectiva pode enxergar como não unidade, pode ser visto como elementos bem sucedidos por outro pesquisador.

### **3.2.5 Forma narrativa**

A forma narrativa é a segunda base de princípios que Bordwell e Thompson apresentam como guia para analisar o estilo de uma obra cinematográfica. Esse princípio está diretamente ligado ao ato de contar uma história. O narrar. Segundo os autores “Podemos considerar uma narrativa como uma cadeia de eventos ligados por causa e efeito no tempo e no espaço” (2013, p. 144, grifos dos autores).

Dessa forma, eles destrincham esses princípios não só como formadores da narrativa, mas também como ferramentas de compreensão para a análise. Afinal, para eles, o envolvimento do público com a narrativa depende diretamente da compreensão do “padrão de mudanças e estabilidade, causa e efeito, tempo e espaço” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 144).

Antes de apresentar as definições de cada um desses princípios, é importante definir alguns termos ligados à narrativa. Apresenta-se, então, a diferença entre história e enredo, e explica-se o que é diegese. Importante frisar também que essa definição de história que será descrita é uma definição específica para ajudar a organizar a análise de um filme. A partir daqui, utiliza-se esse termo apenas com esse conceito.

História, para Bordwell e Thompson, é “o conjunto de todos os eventos numa narrativa, os que são explicitamente apresentados e os que são inferidos pelo espectador [...]” (2013, p. 146, grifos dos autores). Ou seja, para os autores, história não é só o que é contado

em sons e imagens, é também tudo que está nas entrelinhas do filme, nas elipses entre narrativas, no passado não narrado etc. A história é tudo que assistimos somado a tudo que completamos. É o trabalho de inferir que, ao vermos uma personagem em uma cena na Inglaterra e, na outra, na Cidade do México, automaticamente entendemos que a personagem viajou e que dias ou horas se passaram.

Seguindo com conceitos que extrapolam o que vemos e ouvimos, existe a diegese. Se a história diz respeito aos eventos que não são narrados, mas são inferidos, a diegese representa o mundo físico em que a história se passa para além do que as imagens nos mostram. Por exemplo:

Na abertura de *Intriga internacional*, o tráfego, as ruas, os arranha-céus e as pessoas que vemos, assim como o tráfego, os arranha-céus e as pessoas que supomos que estejam fora de campo, são todos diegéticos, porque supomos que eles existam no mundo que o filme retrata. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 147, grifos dos autores)

Outro exemplo para compreender é a diferenciação entre música diegética e música não diegética. No caso da música diegética, esta é quando a música é reproduzida dentro do mundo “tangível” do filme: quando está sendo tocada por um rádio, ou por uma junkebox em um bar no filme, por exemplo. Já o caso da música não diegética, esta diz respeito a uma trilha sonora que não está sendo reproduzida por nenhuma fonte dentro do universo do filme.

Diferente da história, o enredo se limita ao que se é apresentado na narrativa. Nas palavras de Bordwell e Thompson: “O termo enredo é usado para descrever tudo que está presente de maneira visível e audível no filme a que assistimos. O enredo inclui, primeiramente, todos os eventos da história que são retratados diretamente” (2013, p. 147, grifos dos autores). Outra diferença importante de marcar é que o enredo não está limitado à realidade do mundo representada no filme. Imagens e sons não diegéticos que interfiram na nossa compreensão da ação da narrativa se enquadram com enredo.

Mas, o que alimenta a narrativa? O que move ela adiante? Qual a força motora de uma narrativa? A resposta: algo acontece e isso gera consequências. Causa e efeito. De acordo com Bordwell e Thompson, as personagens, normalmente, são os agentes responsáveis por energia narrativa, já que, ao “causar os eventos e reagir a eles, as personagens desempenham um papel fundamental no sistema formal do filme.” (2013, p. 149). Porém, não são os únicos. Esses personagens também podem ser acometidos por forças externas a eles: forças da natureza (como um terremoto); forças do oculto (como um fantasma); forças espaciais (como uma invasão alienígena) também podem prover causas e efeitos para dar vida a um filme.

Esse princípio é tão importante para construção de um filme que muitos livros de roteiro baseiam seus ensinamentos no desenvolvimento dessa máxima. O que o seu protagonista quer? O que ele faz se não conseguir o que quer? O que acontece se ele perder o que quer? Essa cena dialoga com a cena anterior? Como essa cena influencia a próxima cena? Há conflito nessa cena? Esses são alguns exemplos de perguntas de manuais de roteiro que expressam o quanto causa e efeito são importantes para o desenvolvimento de uma narrativa.

O tempo como princípio narrativo diz respeito a como o enredo lida com a temporalidade do filme. Isso significa que está relacionado com como o tempo é trabalhado tanto na diegese quanto estruturalmente fora dela. Para Bordwell e Thompson (2013), o espectador se relaciona com o tempo narrativo através de três categorias: ordem temporal, duração e frequência.

A ordem temporal se relaciona diretamente com como a cronologia é montada no enredo. O filme pode ser todo narrado linearmente, mantendo todas as cenas no tempo presente em ordem temporal. Há ainda a possibilidade de ele poder conter cenas que saltem para o passado ou para o futuro. No caso das cenas que interrompem o fluxo do presente e remetem a um tempo passado, dá-se o nome de flashback. Já para as cenas que pulam do presente para uma representação no futuro, dá-se o nome de flash-forward. Há ainda filmes que embaralham a ordem temporal do filme, a fim de construir uma percepção distorcida da narração, como acontece nas obras ‘Amnésia’ (2000) e ‘Irreversível’ (2002).

A outra categoria de análise do tempo na narrativa é a duração temporal. Essa categoria analisa o tempo dentro da história, o tempo do filme e a duração em tela. A duração dentro da história tem a ver com em quanto tempo a história se passa – e não o enredo. A história pode acontecer ao longo de 2 horas, de 2 dias, de 2 semanas, de 2 anos ou mesmo ao longo de uma vida inteira, como em ‘O curioso caso de Benjamin Button’ (2008).

Ao se contabilizar a duração temporal do filme, desconsideram-se as elipses temporais que pode haver no enredo. Esse tempo é medido do momento/hora/dia/mês/ano mais antigo narrado na obra, seja na primeira cena do filme ou em um possível flashback, até o último na qual a história se encerra. O enredo do filme são fragmentos selecionados dessa história.

O tempo do filme é o tempo de duração do filme: seja um curta metragem de 20 minutos ou um longa de 2 horas. O último tipo é a duração em tela, que faz um paralelo entre o tempo que o evento representado diz ter e quanto tempo ele tem de representação em tela. O cinema tem o poder de transformar segundo em minutos com uma montagem dilatada ou com um efeito de câmera lenta, por exemplo.

Por fim, temos a última categoria narrativa do tempo, que é a frequência temporal.

Essa categoria contabiliza quantas vezes um evento se apresenta no enredo. O mais frequente é que os eventos não se repitam, mas há várias formas de fazê-lo. Um deles pode ser repetir uma cena que já foi apresentada novamente como um flashback do filme. Pode também ser um filme que narre o enredo pela perspectiva de vários personagens, e então o evento será repetido em cada ponto de vista. Por fim, outro exemplo possível são os filmes em loop, que vão repetindo as cenas a cada retorno de ciclo, até que o enredo comece a tomar outros rumos.

Já o espaço é o local onde os eventos ocorrem na narrativa. É comum que o local da história seja o mesmo do enredo, mas, há casos em que o enredo pode inferir outros espaços como parte da história. Dessa forma, pode-se compreender que o espaço do enredo é aquele que está apresentado na imagem do filme aos nossos olhos, e quando o espaço da história não está em conjunto com o espaço do enredo, pode-se supor que o espaço da história é um espaço inferido pelo espectador para completar as lacunas sugeridas pelo enredo.

Bordwell e Thompson (2013) ainda apresentam mais duas opções de espaço: o espaço de campo e o espaço fora de campo. O espaço de campo é todo espaço visível na imagem. Aquilo que é visto em quadro. Já o espaço fora de campo diz respeito ao mundo diegético que não está sendo enquadrado pela câmera.

### 3.3 O BEAT SHEET COMO FERRAMENTA NA ENGENHARIA REVERSA

O *Beat* é uma ferramenta estrutural de escrita de roteiro que visa manter o espectador preso à trama. O *beat* consiste em criar pontos de virada ao longo da história para impulsionar a jornada do personagem adiante. Este projeto trabalhará com a perspectiva de dois autores para utilizar os beats como uma ferramenta de pesquisa. Serão utilizadas as concepções de Robert McKee (2005) e de Blake Snyder (2005) do *Beat*.

Robert McKee enxerga o *beat* através de uma perspectiva micro dentro da estrutura do roteiro. De acordo com o autor, os *beats* são estímulos diretos aos objetivos das personagens dentro da estrutura das cenas. “Beat é uma mudança de comportamento em ação/reação. *Beat* por *beat*, essas mudanças de comportamento mudam a forma da cena.” (MCKEE, 2005, p. 37).

Para o autor, essa é uma estratégia de concepção do roteiro que garante o interesse do espectador em todas as cenas. Se toda cena tem um estímulo ao objetivo do personagem, ela se torna relevante dentro da jornada pela qual ele está passando ao longo da história. Esse estímulo pode ser um conflito, algo que vai contra os interesses do personagem e oferece

riscos ao sucesso da sua jornada, ou pode ser uma recompensa, algo que confirma que as ações e os caminhos do personagem estão o aproximando de seu objetivo.

A divisão aristotélica de organizar a história em três atos (apresentação, desenvolvimento e encerramento, divididos em dois pontos de virada essenciais, do primeiro ato para o segundo e do segundo ato para o terceiro), amplamente difundida pelos principais teóricos de roteiro estadunidenses, como Syd Field e o próprio Robert McKee, é aprofundado por Snyder (2005), e ganha com o modelo *Beat Sheet* mais pontos de virada e mais etapas para o planejamento do roteirista.

Ao invés de o roteiro ser dividido em três grandes atos, o mesmo será dividido em quinze ou mais, dependendo do gênero da obra. Isso significa que os roteiros que seguem o *Beat Sheet* de Snyder são mais desenvolvidos do que os divididos em três atos? Não. Um roteirista pode escrever dentro do padrão dos três atos e, ao final, ter a mesma estrutura de roteiro que o proposto por Snyder. A diferença é que, seguindo o modelo *Beat Sheet*, o roteirista vai ter todas as etapas pela qual a história deve passar de forma discriminada, fazendo com que o escritor esteja sempre consciente delas. No caso do roteiro em três atos, o roteirista pode não contemplar algum dos *Beats* planejados Snyder, já que a estrutura em três atos é muito ampla e aberta para que o roteirista siga um fluxo mais livre de trabalho para escrever sua história.

Ou seja, *Beats* podem ser vistos como eventos, estágios ou unidades narrativas que visam impulsionar a trama adiante através de estímulos ou conflitos que atuem como ponto de virada, seja aplicado à estrutura de uma cena ou à estrutura de todo o enredo. A função final é manter o espectador interessado em ver onde aquela história e suas reviravoltas vão chegar.

Como o objetivo desta dissertação é investigar um filme do gênero faroeste, e que de acordo com Schatz (1981), Altman (1999) e Neale (2005), o gênero cinematográfico é uma ferramenta da indústria para cativar o espectador, vai-se, então, utilizar o modelo de *Beat Sheet* de Snyder (2005) como uma ferramenta na Engenharia reversa, a fim de decupar os pontos de virada de cada segmento de ‘A balada de Buster Scruggs’ (2018).

Desse modo, destrincha-se os *beats* de cada segmento, para ajudar a compreender como se dá a construção dos protagonistas ao longo de todo o enredo. Acredita-se que durante o processo de divisão de cada enredo, através do modelo *Beat Sheet*, a pesquisa poderá compreender como a forma fílmica, como a forma narrativa e o estilo fílmico se dão em cada segmento, focando a investigação especificamente em observar a dualidade Selvageria *versus* Civilização nos protagonistas. A seguir, apresenta-se o modelo *Beat Sheet* de Snyder (2005) seguido nesta pesquisa.

### 3.3.1 Os *Beats* do *Beat Sheet*

#### 1. Imagem de Abertura (*Opening Image*)

O primeiro *Beat* faz referência à primeira imagem constrói significado no filme - a imagem definidora do clima, do estilo e do tom da narrativa (SNYDER, 2005, p. 77) que será apresentada.

#### 2. Exposição do tema (*Theme Stated*)

Segundo Snyder (2005), é neste ponto que se tem uma apresentação à premissa temática do filme. Ainda nos instantes iniciais da obra, dentro de seus cinco primeiros minutos, algum elemento narrativo (um personagem - que não seja o principal -, uma imagem, um objeto de cena, uma ação inconsciente do protagonista, etc.) dirá algo que deixa claro o tema do filme. Esse dito pode ser em forma de pergunta ou declaração e nele estará a premissa da história, perceptível apenas para o espectador.

#### 3. Apresentação (*Set-Up*)

O *Beat* de apresentação, como o próprio nome sugere, é o momento de apresentar os personagens, seus objetivos, estabelecendo as estruturas narrativas do filme. Como Snyder (2005, p. 76) resume, é neste ponto que somos levados a uma “[...] documentação completa do mundo do herói”. Essa documentação, no entanto, é entendida como o ‘antes’ na vida desse herói. Em outras palavras, é a apresentação da “calmaria antes da tempestade neste mundo” (SNYDER, 2005, p 76).

#### 4. Catalisador (*Catalyst*)

Este é o *Beat* que destrói algo na base do mundo que nos foi apresentado. Se, antes, o roteirista nos conta como é o mundo, no momento Catalisador, de acordo com Snyder (2005), é quando o roteirista derruba tudo.

#### 5. Debate (*Debate*)

O *Beat* que trata do debate é o momento em que o protagonista se vê diante de um dilema. Aqui, ele precisará refletir sobre um passo que precisa dar: ir, ficar, algo precisa ser feito e é sobre essa reflexão angustiante que o momento se trata. “Devo ir? Atrevo-me a ir?”

Claro, é perigoso lá fora, mas qual é a minha escolha? Ficar aqui?, resume, em questões, Snyder (2005).

#### 6. Quebra para o segundo ato (*Break into Two*)

Nesta forma estratégica de estruturação do roteiro, o momento em que há uma quebra de expectativa, uma quebra de ato, é quando estamos no *Beat* “Quebra para o segundo ato”. É a partir desta quebra que avançamos para outro mundo, um mundo que se organiza como uma versão invertida do que foi apresentado até então.

#### 7. Trama B (*B Story*)

A trama B a que este *Beat* se refere é a história interna, aquela que carrega o tema do filme. De acordo com Snyder (2005), é neste momento que temos uma tentativa de suavizar a quebra de ato ocorrida anteriormente. É neste ponto, ainda, que se fornecem os ‘cortes’ vitais da história A, entendida como a história externa.

#### 8. Diversão e jogos (*Fun and Games*)

Este é o *Beat* que estipula a promessa da premissa (SNYDER, 2005). Neste ponto do filme, é possível perceber uma pausa nas expectativas para compreender a ideia basilar do filme – por isso, a noção de promessa se relaciona à premissa. Aqui, consegue-se ver as ideias principais do filme com maior clareza.

#### 9. Ponto médio (*Midpoint*)

Este *Beat* é o responsável por encerrar as diversões e jogos do momento anterior, ao colocar o espectador de volta à história. Aqui acontecem falsas vitórias (ou derrotas) do protagonista, e é onde as apostas tendem a aumentar. No ponto médio de um filme, argumenta Snyder (2005), o herói parece ter atingido um pico, que tem grandes chances de ser falso - e há também a possibilidade de uma versão inversa ser verdadeira, pois o protagonista pode ver o seu mundo desmoronar e esse ser um falso colapso.

#### 10. Vilões se aproximam (*Bad Guys Close In*)

Com esse termo, "*Bad Guys Close In*", Snyder (2005) se refere ao momento em que o protagonista é colocado no meio de sua trajetória. Até certo ponto, as situações estão correndo bem. No entanto, é neste ponto da trama que os bandidos – sejam eles fenômenos ou pessoas – reorganizam seu retorno. Após uma derrota momentânea, os bandidos retornam com força

total. Além disso, há também a possibilidade de sermos apresentados a uma discórdia interna entre os apoiadores do herói.

#### 11. Tudo está perdido (*All Is Lost*)

O *Beat* “Tudo está perdido” é tratado em termos de oposição ao *Beat* do “Ponto Médio”. Aqui há falta de esperança, pois uma derrota total acomete o herói. Todos os aspectos da sua vida estão destroçados e não enxergamos perspectiva de mudança. Este é o ponto frequentemente rotulado como a “falsa derrota”.

#### 12. Noite Escura da Alma (*Dark Night of the Soul*)

Diante da desolação proporcionada pelo *Beat* anterior, é neste ponto da narrativa que o protagonista é confrontado com uma pergunta primordial: como você se sente diante da derrota total? Para responder a essa indagação, a alma do protagonista precisa encarar a escuridão. É nessa escuridão que ele encontrará a resposta que tanto busca. Mas, aqui, a resposta, a grande ideia que irá salvá-lo, ainda não está clara.

#### 13. Quebra para o terceiro ato (*Break into Three*)

Quando o protagonista chega neste *Beat*, ele está chegando à solução que tanto busca. Na “Quebra para o terceiro ato” é, ainda, o momento que une a história interna e a história externa. Elas se entrelaçam e nos mostram que o protagonista encontrou a resposta para a pergunta que tanto o atormentava. Houve um grande teste, e ele passou.

#### 14. Final (*Finale*)

Este é o *Beat* do Clímax do filme, em que somos levados ao final, ao terceiro ato. Nele, percebemos que as lições foram devidamente internalizadas, foram apreendidas. Há também o encerramento para as histórias interna e externa - ambas levam à vitória do protagonista.

#### 15. Imagem Final (*Final Image*)

Neste *Beat*, somos apresentados à Imagem final. Como dito no início dessa trajetória pelos *Beats* de Snyder, a imagem final é o oposto da imagem de abertura do filme. Com isso, o que nos é passado é que houve uma mudança. Nunca terminamos exatamente como começamos.

Apresentado o modelo, salienta-se que Snyder (2005) sugere os momentos exatos de cada *Beat* dentro de um roteiro, apontando de onde até onde e a quantidade de páginas que

cada *Beat* deve ter. É importante salientar que este modelo é aplicado no desenvolvimento de longa-metragens, ou seja, obras que têm, pelo menos, 70 minutos de duração<sup>3</sup>. No caso da nossa pesquisa, a métrica dos segmentos de ‘A balada de Buster Scruggs’ varia entre 11 e 31 minutos e, por isso, não será considerada a indicação das páginas onde os *beats* devem acontecer e também há a possibilidade de desconsiderar a existência de algum *beat*, caso o enredo não apresente.

---

<sup>3</sup> De acordo com as normas da Ancine (Agência Nacional do Cinema), as regras para classificação das obras de acordo com a metragem são: a) curta-metragem tem duração igual ou inferior a quinze minutos; b) média-metragem tem duração superior a quinze minutos e igual ou inferior a setenta minutos; c) longa-metragem tem duração superior a setenta minutos. Informações disponíveis em: <[https://sad.ancine.gov.br/consultapublica/avaliacoesSolicitadasAction.do?method=initEnviarSugestao&idNorma=57&idDispositivo=2122#:~:text=c\)%20longa%2Dmetragem%3A%20aquela,XI](https://sad.ancine.gov.br/consultapublica/avaliacoesSolicitadasAction.do?method=initEnviarSugestao&idNorma=57&idDispositivo=2122#:~:text=c)%20longa%2Dmetragem%3A%20aquela,XI)>. Acesso em: 18 mai. 2023.

## 4 EM BUSCA DO ESTILO DOS COEN: UMA ANÁLISE DE ‘A BALADA DE BUSTER SCRUGGS’ (2018)

### A Balada de Buster Scruggs (The Ballad of Buster Scruggs)

**Direção e Roteiro:** Ethan Coen, Joel Coen

Cânion de ouro - baseado em uma história de Jack London

A garota nervosa - Inspirado em uma história de Stewart Edward White

**Duração:** 133min.

Em 2018, o filme A Balada de Buster Scruggs foi lançado na Netflix. Com produção da Annapurna Pictures, o lançamento ocorreu em um período de intensas discussões a respeito de filmes sendo lançados em plataformas, como a própria Netflix, e não mais nos tradicionais cinemas. No cerce da questão está a mudança de consumo dos últimos anos e as consequências para o mercado cinematográfico. Essa é uma pauta imprescindível para a indústria de filmes, da produção à distribuição.

À época do lançamento de “A Balada”, os irmãos Ethan e Joel Coen não escaparam de responder a várias perguntas sobre o assunto. Em uma entrevista ao jornal Los Angeles Times, Joel comenta a respeito do papel da Netflix na produção: “(...) eles são as pessoas que estão dando um passo à frente e gastando dinheiro em filmes que não são da Marvel ou outras grandes franquias, que têm sido o foco dos estúdios nesses tempos. Não há como argumentar contra isso.” Ao que Ethan completa: “nós nunca levamos a ideia desse filme para um estúdio, porque sabíamos que um estúdio nunca o financiaria<sup>4</sup>.”

Essa falta de interesse dos estúdios, talvez, figure como uma das razões que fizeram a “Balada” ser maturada ao longo de 25 anos. Ou, ainda, ajude a explicar as divisões em segmentos e outras escolhas narrativas da obra – embora os irmãos Coen afirmem que nunca pensaram em organizar o filme de outra maneira. A questão, aqui, é que as motivações não importam. O que foi levado em consideração nesta análise foi como o filme chegou em seu

---

<sup>4</sup> Tradução livre de trecho da entrevista veiculada no Los Angeles Times, em 14 de novembro de 2018. Trecho original: “Joel: But I think the more fundamental thing is that they’re the people who are stepping up and spending money on movies that aren’t Marvel comic movies or big action franchise movies and that type of thing, which is pretty much the business of the studios now. We can’t argue with that. /Ethan: We never even went to a movie studio with it because we knew that a studio would never finance this.” Disponível em: <<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-ballad-of-buster-scruggs-coen-brothers-20181114-story.html>>. Acesso em: 20 mar. 2023.

formato final: uma antologia, formada por seis segmentos, e que faz uma longa reverência a um gênero reconhecido como clássico, o faroeste.

Ironicamente, um gênero que, como vimos, nasce quase que conjuntamente com a sétima arte, e foi capaz de levar multidões às salas de cinema. Se, mais de um século depois, não são as salas que movimentam as multidões, ao menos, pode-se investigar a força narrativa do gênero, a partir de sua dualidade mais elementar.

Note-se, ainda que, para além da análise de estilo a partir do prisma do uso da dualidade *Selvageria versus Civilização*, a análise que segue se permitirá também apontar alguns padrões técnicos que podem ser percebidos ao longo de cada segmento.

#### 4.1 O *BEAT SHEET* DO SEGMENTO 1

##### **A balada de Buster Scruggs (The Ballad of Buster Scruggs)**

Com Tim Blake Nelson como Buster Scruggs / Willie Watson como The Kid / David Krumholtz como o Francês / E.E. Bell como o pianista / Tom Proctor como o homem mau da cantina / Danny McCarthy como Curly Joe / lancy Brown com Surly Joe

Duração: 17 minutos

##### **1. Imagem de Abertura**

Analisando a obra com base nas definições de *beat Sheet* de Snyder (2005), e fazendo um paralelo entre o início e o fim do segmento, compreende-se que o seguinte esquema - sequência de imagens do personagem, formada pela ordem um plano geral, plano médio e plano conjunto (Figura 6), em conjunto com uma música na banda sonora de dueto que envolve a interação de vozes entre o mundo terreno e o mundo espiritual - compõe a “Imagem de abertura” deste segmento. Este mesmo esquema será repetido no final do enredo como o *beat* “Imagem final”.

Neste caso, Buster surge minúsculo no meio do Oeste em um plano geral, depois há um corte para um plano sequência que começa em um plano médio dele, em seguida, em um movimento, a câmera se afasta para trás formando um plano conjunto que tem Buster e o cavalo de corpo inteiro.

Sobre a música, Buster cantarola sozinho por um tempo, até que surgem ecos na paisagem. Buster vincula os ecos ao diabo. Buster é o mundo terreno e as vozes do diabo o mundo espiritual.

**Figura 6 - Montagem referente à sequência visual com a qual Buster é apresentado.**



Fonte: Reprodução/Netflix

Há mais dois aspectos nesse início, mas que não se configuram como “Imagem inicial” por não construírem uma relação direta com o *beat* “imagem final”, mas que ajudam a identificar o padrão estilístico do segmento, são eles:

- Um plano de dentro do violão. Que apresenta o interesse por uma extravagância no uso da imagem (Figura 7);
- Quando Buster para de cantar, ele encara a câmera e fala para o espectador. (Figura 8).

Percebe-se, então, que essa sequência estabelece alguns padrões que formarão a narrativa:

- Buster é um personagem vaidoso - pois não tem pudores para enaltecer a qualidade de sua voz -, confiante e destemido - pois nem o diabo o intimida -;

- É um faroeste musical;
- Haverão planos extravagantes;
- Quebra da quarta parede.

**Figura 7 - plano de dentro do violão**



Fonte: Reprodução/Netflix

**Figura 8 - Quebra da quarta parede. Buster fala com o espectador.**



Fonte: Reprodução/Netflix

## **2. Exposição do tema (Theme Stated) (premissa)**

O protagonista se apresenta para o espectador, e faz questão de explicitar o seu apelido: “o Sabiá de San Saba”, mais uma demonstração do orgulho que tem de sua voz - um reforço de sua vaidade. Logo em seguida, Buster mostra um cartaz de procurado com o seu rosto desenhado. Ele se incomoda com o termo com o qual o referenciam no cartaz: misantropo. Ele discursa sobre como a alcunha dada à ele não condiz com a visão que ele tem das pessoas. Logo em seguida, ele amassa o cartaz e joga fora (Figura ).

Pelas ações do personagem nesse *beat*, percebe-se o quanto o personagem é vaidoso. Ao pegar o cartaz de procurado, a expressão de Buster muda, e o sorriso carismático é trocado por uma feição séria. Nitidamente o cartaz incomoda o personagem e percebe-se, com isso,

que ele preza pela sua fama. Sendo assim, temos como premissa: o desejo do *cowboy* de defender e ampliar sua reputação.

**Figura 9 - Montagem da sequência em que Buster apresenta o cartaz de procurado e depois joga fora.**



Fonte: Reprodução/Netflix

### **3. Apresentação (Set-Up)**

A apresentação mostra o padrão que o enredo vai seguir: Buster dialoga com o espectador; Buster viaja de bar em bar em busca de interação social para promover sua fama; Nesses encontros, Buster sempre encontrará alguém que reagirá a sua fama e suas qualidades (Figura 10).

Figura 10 - Montagem dos registros que exemplificam o padrão narrativo que a “Apresentação” expõe



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 4. Catalisador (Catalyst) - (Incidente Incitante)

Como o objetivo do personagem é defender sua fama, entende-se que os pontos de conflito desse segmento surgem quando outros personagens menosprezam a imagem ou a fama de fora da lei do protagonista. Compreende-se, então, que o primeiro ponto de virada, o *beat* “Catalisador”, é quando o “Homem mau da cantina” sustenta a opinião do dono da cantina e fala para Buster que ele não é um fora da lei de verdade (Figura 11).

**Figura 11 - Momento que “homem mau da cantina” chama Buster de “farsante de fora-da-lei” e depois**



Fonte: Reprodução/Netflix

Buster se incomoda e retorna as ofensas através de falas sarcásticas sobre a higiene do “homem mau da cantina”. Como o “Catalisador” é o ponto de virada para inverter o mundo em que o protagonista se encontrava durante a apresentação, o antagonista da cena, incomodado com as falas de Buster, resolve intimidá-lo ao se levantar e mostrar a arma na cintura (Figura 12).

**Figura 12 - O homem mau da cantina mostra a arma.**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 5. Debate (Debate)

Esse *beat* diz respeito ao momento em que o personagem reflete sobre o caminho que deve trilhar após o que viveu no *beat* “Catalisador”, e deve, mesmo que isso mexa com a sua

vida, aceitar o que vai enfrentar no que está por vir. Este segmento é marcado por um personagem muito convicto do seu lugar no mundo, por isso, ele não reflete muito sobre o caminho que está trilhando, ele já o aceitou e quer atravessar essa jornada.

**Figura 13 - Momento em que Buster observa a intimidação e decide atirar no homem**



Fonte: Reprodução/Netflix

Dessa forma, foi selecionado este pequeno momento (Figura 13), antes da sequência de tiros, como o *beat* “Debate”, já que, após esse momento, a história abandona a calma que houve durante toda a apresentação por uma sequência de embates que o protagonista vai passar a ter com outros personagens.

## **6. Quebra para o segundo ato (Break into Two)**

Aqui, o *beat* “quebra para o segundo ato” é a inserção do que vai ser a tônica dos conflitos que Buster vai ter ao longo do segundo ato: duelos, tiros, mortes e a vitória de Buster sobre seus adversários (Figura 14).

Figura 14 – Montagem dos embates na cantina em que Buster, rápido, subjuga todos.



Fonte: Reprodução/Netflix

### 7. Trama B (B Story)

Não há trama B neste segmento.

### 8. Diversão e jogos (Fun and Games)

Buster segue sua viagem e chega na próxima cidade: Frenchman's Gulch. Ele nunca esteve nessa cidade. Essa é uma boa notícia, pois ele pode agora fazer com que todos saibam quem é Buster Scruggs e, com isso, ampliar sua fama – o que indica desenvolvimento da premissa, função que Snyder (2005) sugere para o *beat* “diversão e jogos”.

A rua principal da cidade está vazia, mas na banda sonora há referência de música em algum ambiente. Buster, assim como no *beat* “Apresentação”, se encaminha para o local onde pode haver bebida e interação social: o *saloon*. É deste ambiente que vem a música. O ambiente está cheio, e é perfeito para que Buster possa ter o máximo de atenção possível - desenvolvimento da premissa (Figura 15).

**Figura 15 - Montagem indicando a satisfação de Buster ao encontrar ambiente cheio de pessoas**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 9. Ponto médio

O destino oferece para Buster uma situação perfeita: uma vaga em uma mesa de poker surge na sua frente. Ele assume a posição no jogo e observa as cartas do antigo jogador, com as quais tem que jogar. Os outros jogadores o colocam em uma cilada, todas as falas criam uma situação em que Buster seria obrigado a entrar na aposta: “se viu as cartas tem que jogar!”

No exato momento em que Buster começa a andar pelo *saloon*, um homem abandona uma mesa de poker e sua cadeira fica disponível para Buster. Tudo é filmado em um plano único para sugerir a sensação de coincidência/destino agindo sobre a trama (Figura 16)

**Figura 16 - Montagem com plano de Buster andando pelo *Saloon***



Fonte: Reprodução/Netflix

O jogo é bom, mas mesmo assim Buster opta por se divertir provocando seus adversários. Mesmo o que parece ser o mais perigoso: Surly Joe. Um homem grande, que veste preto e que, no primeiro momento, tem seus olhos escondidos pela aba do chapéu. Sua

primeira fala é dada ainda nesta conjuntura. Vê-se apenas sua boca. Essa construção da imagem de Surly Joe, diferenciada dos outros adversários (Figura 17), cria uma expectativa sobre o personagem, agrega a ele valor.

**Figura 17 – Montagem com cenas de Surly Joe**



Fonte: Reprodução/Netflix

Ainda sobre a construção de Surly Joe, pode-se destacar que os dois outros adversários da mesa de poker tem seus rostos apresentados desde o primeiro momento, diferente de Surly Joe, na qual os Coen negam por um tempo o reconhecimento do rosto do antagonista.

Porém, ainda assim, tudo está dentro do esperado por Buster, e ele continua as provocações. A tensão da cena é ampliada quando Surly resolve intimidar Buster, se levanta e mostra o revólver que tem na cintura. Além da arma, Lancy Brown, ator que faz Surly Jones, é um homem grande o que torna sua aparência ainda mais perigosa. Porém, Buster é vaidoso e confiante, e por isso não cede. Surly e Buster trocam ofensas cordiais até o momento que Buster se levanta e se apresenta como Buster Scruggs.

Aqui os *beats* “ponto médio” e “vilões se aproximam” estão juntos, por que, compreendeu-se que a sequência é muito curta para se dividir e ela contempla os dois *beats*, pois é o momento no qual o enredo retoma as complicações (“Ponto médio”) e coloca o protagonista em uma situação em que ele parecia ter controle dentro da trama (“Vilões se aproximam”)

## 10. Vilões se aproximam (Bad Guys Close In)

Surly Joe reconhece Buster. Ele fica satisfeito por estar armado. Buster se vê desarmado e tendo que ouvir Surly Joe tripudiar de sua fama, chamando-o de “rato de Reata Pass”. A situação aqui parece mais perigosa do que a dos *beats* “Catalisador” e “Quebra para o segundo ato”, no qual apesar de Buster estar em menor número, pelo menos ele estava armado. Neste momento, Buster está desarmado de frente para um adversário armado que rebaixa sua reputação (Figura 18).

Figura 18 – Montagem com cenas que mostram o duelo entre Buster e Surly Joe



Fonte: Reprodução/Netflix

Porém, Buster não é qualquer *cowboy* e sua fama não é em vão. Buster se utiliza de uma tábua da mesa para derrotar Surly Joe. Ele chuta a tábua que, ao subir, acerta a arma de Surly Joe, fazendo com que o mesmo atire no próprio rosto (Figura 19).

Figura 19 – Montagem que mostra Buster derrotando Surly Joe com tábua



Fonte: Reprodução/Netflix

## 11. Tudo está perdido

De acordo com Snyder (2005), este deveria ser um momento no qual o herói se sente derrotado. Os Coen distorcem essa perspectiva e apresentam uma celebração. O herói se sente vitorioso. Após matar Surly Joe, Buster percebe que tem a atenção de todos. Todos observam Buster e o absurdo que acabaram de presenciar. Buster aproveita o momento para falar do que ocorreu.

Ele explica que não foi trapaça, mas sim, uma estratégia de sobrevivência. Em seguida, inicia uma música sobre a morte de Surly Joe. Logo, a música cativa a todos no *saloon* e todos cantam e dançam acompanhando a música de Buster (Figura 20). Buster canta, transitando por todo o salão, e em alguns momentos algumas ações são coreografadas, como em um musical (Figura 21).

**Figura 20 - Buster canta para todo o *saloon*.**



Fonte: Reprodução/Netflix

**Figura 21 – Montagem com cenas de Buster interagindo em ações coreografadas**



Fonte: Reprodução/Netflix

Enquanto a Buster entrete todos do *saloon* com sua performance, Curly Joe aparece e percebe que seu irmão foi assassinado. Curly fica abalado e querendo justiça. Curly infere que Buster é o assassino do irmão, interpela o protagonista quando este desce do balcão e o acusa do assassinato. Ao descobrir que Buster é Buster, Curly, em tom sincero sem querer ofender,

reproduz um apelido infame pelo qual conhece Buster: abelhudo. Buster evita se incomodar com o apelido, e diz isso para Curly. Porém, para Curly isso não é uma questão; ele só deseja vingança e chama Buster para um duelo.

“Tudo está perdido” vai até o duelo com Curly Joe. Da mesma forma que a celebração rejeita a ideia deste *beat*, de que o herói se sente derrotado, ela continua até o duelo, que não oferece nenhum risco para Buster. O protagonista humilha o adversário. Nada parece derrotar Buster (Figura 22).

Figura 22 - Montagem da sequência em que Buster humilha Curly Joe.



Fonte: Reprodução/Netflix

## 12. Noite Escura da Alma

De acordo com Snyder (2005), este deveria ser um *beat* de desolação, após a falsa derrota em “Tudo está perdido”. Porém, como mostramos, a versão do “Tudo está perdido” dos irmãos Coen para o *beat* anterior era de uma falsa vitória, ao invés de uma falsa derrota. O mesmo será aplicado neste *beat*. “A noite escura da alma” deveria ser um *beat* de reflexão sobre as perdas do protagonista em “Tudo está perdido”, no entanto, como o *beat* anterior é positivo ao invés de negativo, a reflexão aqui também será, ou pelo menos deveria ser.

Os Coen interrompem esse *beat*. Quando Buster se aproxima do corpo de Curly e se prepara para iniciar uma música sobre sua vítima (Figura 23), o belo som de uma gaita atravessa sua ação e encanta Buster. Os Coen interrompem esse momento e avançam a narrativa para o próximo *beat*.

**Figura 23 – Buster se aproxima de corpo de Curly para festejar mais uma morte**

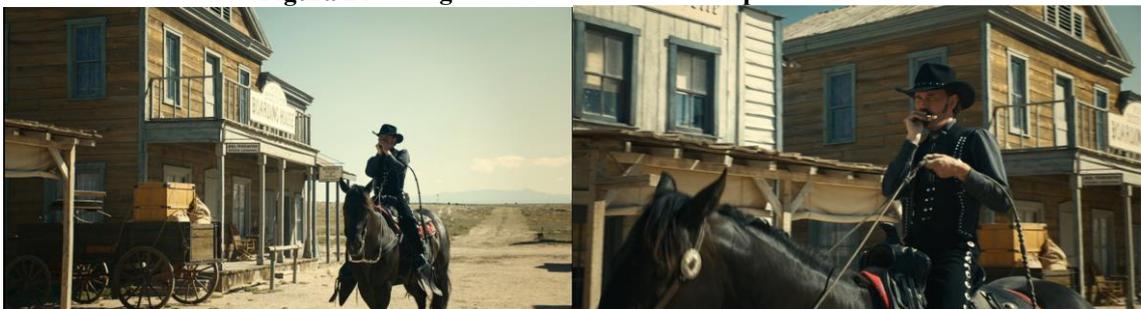


Fonte: Reprodução/Netflix

### 13. Quebra para o terceiro ato (Break into Three)

De acordo com Snyder (2005), é na “Quebra para o terceiro ato” que o personagem chega na solução que tanto busca. A versão dos irmãos Coen para esse *beat* consiste em dar para o protagonista o que ele vem procurando em todo o segmento: o devido reconhecimento pela sua fama. No caso, um outro *cowboy*, tão habilidoso quanto Buster e, assim como ele, um grande músico, o aborda e o elogia, dizendo que estava a procura do famoso “Sabiá de San Saba” para um duelo. (Figura 24)

**Figura 24 - Chegada de The Kid e convite para o duelo**





Fonte: Reprodução/Netflix

#### 14. Final (Clímax)

O clímax desse segmento é o momento do duelo final entre Buster e The Kid. É interessante como os Coen capricham na construção desse *beat*. O adversário de Buster é um espelho dele. Um *cowboy* tão vaidoso quanto o protagonista. Tão bem vestido quanto ele. The Kid também tem as mesmas qualidades musicais. E o grande toque na construção desse duelo, que está estabelecido desde a aparição de The Kid: ele se veste todo de preto, em contraste a Buster, que se veste todo de branco.

O *beat* “final” consiste no duelo de Buster contra The Kid, no qual Buster acaba sendo vítima de seu próprio veneno: um *cowboy* tão astuto quanto ele. Na preparação, The Kid pergunta se Buster quer contagem para o duelo. Buster diz que não e, assim que Buster termina a resposta, Kid atira (Figura 25). Buster aplicou o mesmo golpe em Curly Joe, e aqui, assim como Curly, Buster caiu no truque.

Figura 25 - Montagem da sequência do duelo e morte de Buster.





Fonte: Reprodução/Netflix

### 15. Imagem Final (Final Image)

Assim como no *beat* “Imagem de abertura”, os Coen repetem o esquema com uma inversão na ordem dos elementos - começa pelo plano conjunto, depois plano médio e finaliza com plano geral (Figura 26). Há também a presença de um dueto que envolve a interação de vozes entre o mundo terreno e mundo espiritual.

**Figura 26 - Buster a caminho do céu**



Fonte: Reprodução/Netflix

No caso da música, aqui também há a inversão padrão. Agora, o espiritual é Buster, que está a caminho do céu, um anjo, dialogando com o mundo concreto, como o diabo fez com ele quando passava pelo desfileiro. E, assim, como no início, Buster escuta os ecos que o diabo gera através das montanhas. Na “Imagem final”, Kid também escuta a voz do espírito de Buster (Figura 27).

**Figura 27 - Dueto de Buster e The Kid**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 4.1.1 A vaidade do mito: Civilização e Selvageria em *Buster Scruggs*

Neste segmento, os Coen amplificam ironicamente a construção do mito do *cowboy* na apresentação de Buster Scruggs. Personagem principal do segmento, Buster é um bom exemplo do clássico imaginário de *cowboy*: ele carrega, de maneira equilibrada, boas qualidades da Civilização e da Selvageria. Além disso, corroborando esse equilíbrio, ele também carrega más qualidades de ambos os elementos.

Em meio à monumental e inabitada paisagem do Oeste estadunidense, somos apresentados a um *cowboy* todo trajado em vestes brancas, do chapéu à bota, que viaja pelo deserto a cavalo. Sem precisar segurar nas rédeas, seu cavalo faz o caminho sozinho. Enquanto é carregado pelo parceiro de viagem, Buster toca seu violão e canta para a paisagem, para o Oeste.

Mais que isso, a forma como os Coen filmam e montam faz parece que o cenário está realmente escutando sua música. Tudo ao redor interage com a canção de forma sincrônica, como uma banda. Em determinado momento, o *toc toc* dos passos do cavalo se apresenta como o som das batidas que vêm marcando o tempo da música desde o início da sequência. Em outro momento, o eco da voz do personagem no ambiente funciona como *backing vocals*. Essa construção é sublinhada pela imagem, ao mostrar, em planos, os locais de onde os ecos estariam saindo (Figura 28). Toda essa meticolosa apresentação mostra como Buster é íntimo e como domina a natureza do velho Oeste. Mostra como o protagonista domina a Selvageria do Velho Oeste.

Mais à frente, a câmera vai para dentro do violão e vemos, através de uma perspectiva interna do violão, o céu azulado e os dedos do personagem tocando as cordas. A mixagem da perspectiva sonora também assume o ponto de escuta interno do violão, aplicando à voz do personagem e ao som do violão características de um som que é reproduzido dentro do violão (Figura 28).

**Figura 28 – Montagem da sequência em que Buster cantarola e toca, junto com cavalo**



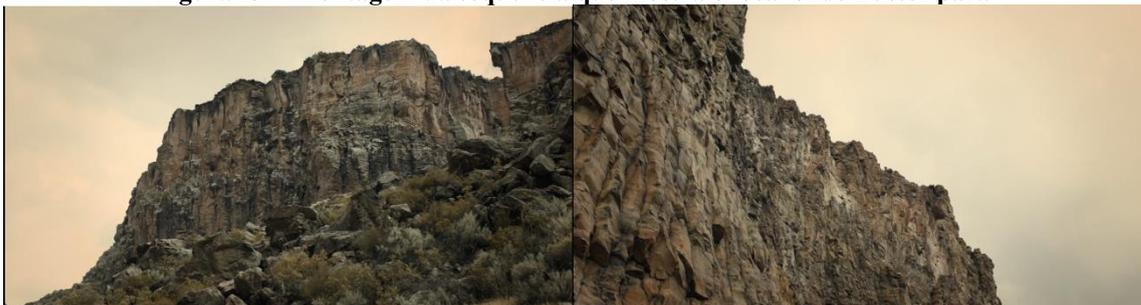


Fonte: Reprodução/Netflix

Em um ponto desse início do segmento, a letra da música, que fala sobre a vida no Oeste, assume um tom metalinguístico e começa a falar do cavalo, Dan. Buster, então, cantarola sobre os perigos que a paisagem apresenta, e fala para Dan que não tema, pois os ecos assombrosos que representam os perigos da paisagem não podem atingi-los (as vozes do diabo explicado no *beat* “imagem de abertura”). Neste momento, eles estão passando por um caminho estreito entre duas grandes formações rochosas. Cenário comum ao público de faroeste, frequentemente associado a um ambiente de emboscada de índios ou bandidos, que atacam suas vítimas do alto das formações, sabendo que não terão muitas oportunidades de fuga.

Ao encerrar a música, Buster segura as rédeas e para o cavalo. Ele não tem medo de parar em um local arriscado como aquele (Figura 29). Toda essa meticulosa apresentação, serve para nos mostrar o quanto Buster tem o seu lado “selvagem” forte, presente e, além disso, tem domínio pleno sobre o ambiente em que está.

**Figura 29 – Montagem da sequência que mostra o local onde Buster para**





Fonte: Reprodução/Netflix

Sorridente, ele quebra a quarta parede, olha para a câmera e fala com o espectador. Por que ele faz isso? Buster faz porque é vaidoso. A vaidade é a característica mais marcante do personagem. E a vaidade do personagem é tão grande, que Ethan e Joel Coen extrapolam os limites da diegese para alimentar o ego do *cowboy*.

No segmento, há uma construção semelhante a um programa “ao vivo”, no qual os agentes quando estão sendo filmados acompanham com o corpo e o olhar a transição de uma câmera para outra. Os Coen fazem mesmo aqui. Eles constroem essa sincronia entre Tim Blake Nelson e a câmera, e afinal essa interação com *raccords* precisos de movimento. Nessas interações, Buster está sempre contando para o espectador quem ele é, como ele se relaciona com o mundo, como ele age em relação às coisas do mundo e dividindo suas impressões do mesmo. Ele faz do espectador um confidente.

**Figura 30 – Montagem da sequência que mostra a relação de Buster com o espectador**



Fonte: Reprodução/Netflix

Nas Figuras 30 e 31, temos mais um exemplo do padrão “ao vivo”, atentando para o

detalhe da entonação da fala de Buster. Neste momento, Buster dá as costas para o mundo diegético e para o perigo do adversário do duelo que está atrás, para falar com o espectador com a voz em um tom de segredo, explicando como pretende matar o adversário do duelo.

**Figura 31 – Montagem com sequência que mostra interação de Buster com público**



Fonte: Reprodução/Netflix

Também podemos pensar essas questões à luz da dualidade Civilização e Selvageria, de forma mais detalhada. Ao responder ao seu canto, o espaço selvagem não o assusta, o espaço constrói e reforça uma relação com Buster. Já em relação à civilização, pensando em termos positivos, ainda na abertura, há o fato de ele ser um bom cantor e tocar violão – habilidades que precisaram ser desenvolvidas a partir de determinados ensinamentos e padrões sociais. Uma educação que suscita a ideia de erudição. Assim como ocorre quando o personagem mostra um cartaz com sua foto, chamando-o de misantropo. Buster Scruggs sabe o que significa ser misantropo – e nega. Mas, aqui, o importante é que o personagem sabe o significado da palavra, o que indica seu letramento e sendo entendido como uma característica positiva em relação à civilização.

O personagem principal do segmento também é carismático, com todos aqueles que não são seus adversários diretos. Embora até com seus adversários Buster mostre educação e polidez, apesar de através seu humor sarcástico. Isso demarca que há uma tendência de que as pessoas gostem dele. E, nesse sentido, pode-se amarrar o entendimento de que um elemento forte que envolve Civilização neste segmento é como esse personagem é carismático.

Buster é um ás do gatilho, um ótimo atirador e, em termos de instinto, ele é rápido no

gatilho, soma de habilidades que reforçam a presença da selvageria e da civilização e níveis equilibrados para um bom cowboy sobreviver no Oeste. Mas Buster vai além de armas. A selvageria nele é grande, e seu instinto de sobrevivência é mais amplificado do que o da média. Na sequência em que ele está sem a arma, por exemplo, mesmo assim, o protagonista consegue sobreviver e matar o oponente, usando elementos do próprio cenário (Figura 32).

**Figura 32 – Montagem com sequência da morte de Curly Joe.**



Fonte: Reprodução/Netflix

Outro ponto importante é que, por mais que ele seja um procurado pela lei, um fora da lei, ele não parece ser um homem que infringe as regras sociais gerais – por mais contraditório que isso soe. Há o momento que Buster entra em um *saloon*, por exemplo, local que tem uma regra que proíbe a entrada de armas no recinto. Ao saber da regra, o personagem prontamente deixa suas armas de lado antes de entrar, mostrando que há respeito por diretrizes sociais. Construindo, ainda, uma ideia de que ele só mata pessoas em situação de duelo, quando essas pessoas oferecem risco.

Já em relação ao lado ruim de Buster, dentro do elemento da civilização, podemos destacar seu sadismo. Buster Scruggs, quando incitado a tal, gosta de matar pessoas. E não apenas isso, mas ele também gosta de humilhar as pessoas, no processo de suas mortes. Na primeira sequência, em duelo com um grupo, Buster age muito rápido, dispara contra todos e sobra apenas o dono do bar. Ele mata o dono do bar com uma arma nas costas e um sorriso no rosto, expressando o prazer que ele sente nesse tipo de execução performática (Figura 33).

**Figura 33 – Montagem da sequência que mostra a morte do dono do bar**



Fonte: Reprodução/Netflix

Ainda, como mencionado, quando está no *saloon*, mesmo desarmado, ele consegue matar seu oponente de forma humilhante (Figura 32). E, por fim, no penúltimo duelo, ele coloca seu oponente em uma situação vexatória. Buster atira em todos os dedos do adversário, Curly Joe (Figura 34). Ou seja, ele usa uma brecha para seu sadismo e sua ironia, fazendo-se, mais uma vez, vitorioso.

**Figura 34 – Montagem com sequência da crueldade de Buster**





Fonte: Reprodução/Netflix

Mas há ainda outro elemento negativo agregado à civilização exposta por Buster Scruggs, o elemento que o leva a ruína: sua vaidade. Na verdade, a vaidade do personagem parece ser o seu ponto mais forte. É ela quem o faz carregar seu próprio cartaz de procurado, como quem leva um prêmio. Ele adora a fama que tem, viaja pelo Oeste para aumentar essa fama. Ao contemplar o próprio cartaz e discordar do que está escrito, Buster expõe sua primeira questão com a vaidade exacerbada: ele não gosta que as pessoas o vejam como ele não se vê (Figura 35).

**Figura 35 – Montagem de sequência que mostra vaidade de Buster em relação ao que falam dele**



Fonte: Reprodução/Netflix

Por fim, há o espelho. O objeto é usado para matar Curly Joe, mas, no final, quando Buster encontra The Kid e leva um tiro, o espelho reforça a sua metáfora com a vaidade. Buster usa o espelho para ver a bala que, enfim, conseguiu derrotá-lo. É através do espelho que vemos – e que ele vê – sua morte (Figura 36).

Este último duelo com The Kid também envolve a vaidade de Buster como um elemento crucial para a sua própria derrota. The Kid informa que está indo atrás de Buster Scruggs, a fim de chamá-lo para um duelo e, ao vencê-lo, conseguir aumentar sua fama. Ao saber disso, Buster fica lisonjeado e aceita duelo. O protagonista acha que The Kid é, como os outros adversários, um jovem inocente, mas irá sucumbir em sua própria vaidade. Ao perguntar se Buster gostaria de fazer a contagem antes dos disparos, e diante da resposta negativa, The Kid usa a mesma artimanha que vimos Buster usar antes: dispara rápido, na brecha que encontra. Por mais completo que Buster fosse como um *cowboy*, sua vaidade cobre suas qualidades, sendo responsável por sua derrocada.

**Figura 36 – Montagem com sequência de Buster admirando sua morte no espelho**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 4.2 O BEAT SHEET DO SEGMENTO 2

### **Perto de Algodones (Near Algodones)**

James Franco como Fora da lei / Stephen Root como o Caixa / Ralph Ineson como Líder do bando / Jesse Luken como Ladrão de gado / Michael Cullen como Juiz / Austin Rising como oficial de justiça / James 'Scotty' Augare como o Chefe Comanche / Grace LeSueur como a

Garota bonita na forca

Duração: 12 minutos

## 1. Imagem de Abertura

A “imagem de abertura” desse segmento é quando os Coen mostram o plano frontal do rosto do protagonista. Franco<sup>5</sup> contempla seu objeto de desejo: um banco. Está sério e concentrado, como apresentado na Figura 37.

Figura 37 – Plano frontal do protagonista



Fonte: Reprodução/Netflix

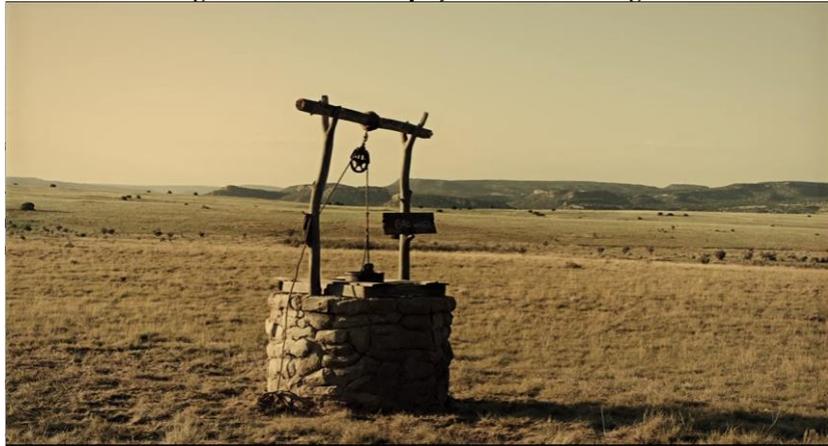
Há também um “som de abertura” que se soma à imagem do filme. O som da corda está na banda sonora desde o início do episódio. O mesmo som estará no final do episódio. É por conta dessa repetição do elemento e da variação que o seu significado carrega, no início e no fim, que se sugere a função de “som de abertura” aqui.

## 2. Tema declarado

O som do ranger da corda que está na banda sonora desde o início do segmento encontra sua imagem de referência: uma corda que pendura um balde de um poço d'água (Figura 38).

<sup>5</sup> Sera utilizado o sobrenome do ator ao invés de "fora da lei", para melhor identificação do protagonista ao longo do texto.

**Figura 38 – Cena do poço com balde d’água**



Fonte: Reprodução/Netflix

Há ainda uma placa pregada no poço com o texto: Água ruim. O elemento “corda segurando algo pendurado” - imagem e som - será repetido ao longo da narrativa e se transformará no assunto do filme: a corda da forca no pescoço de Franco, ou “a morte no encaicho do cowboy”.

### **3. Apresentação**

É todo o momento desde a caminhada de Franco até os tiros de espingarda do Caixa. Ao longo de toda essa sequência se apresenta como Franco é atento ao mundo ao seu redor - aqui ele observa e lê o espaço do banco. Se apresenta também como ele interage de forma desdenhosa com o caixa - isso se repetirá na maioria das interações que o personagem vai ter ao longo do segmento.

Aqui, as falas lacônicas, as caretas de incredulidade ou quando Franco finge surpresa - arqueando as sobrancelhas, mas mantém uma expressão séria no restante do rosto - para as falas do caixa, entregam como o protagonista se relaciona com o mundo de forma desinteressada (Figura 39). Esse desinteresse faz do protagonista um assaltante displicente, pois ao descredibilizar as falas do caixa, ele ignora os possíveis riscos que podem estar nas entrelinhas do que foi dito.

**Figura 39 - Montagem com a expressão desinteressada do personagem**



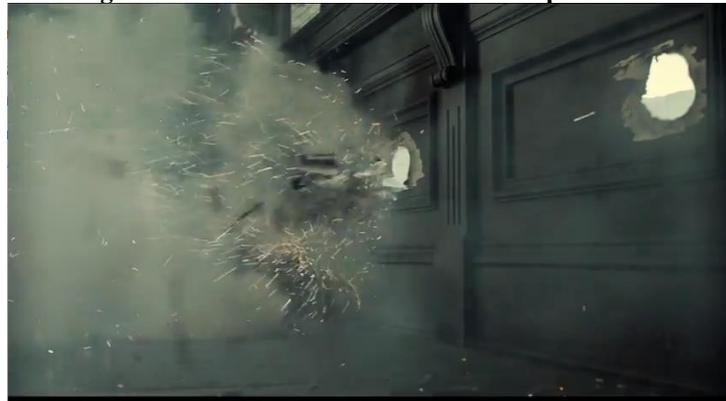
Fonte: Reprodução/Netflix

Esse desinteresse com o mundo que torna o personagem displicente será repetido e fará com que ele sempre esteja em situações de risco. No caso deste momento, ele não acredita que o caixa possa defender o banco sozinho e conseqüentemente lhe oferecer riscos.

#### **4. Catalisador**

Neste beat, a soberba do protagonista o trai. Sequência de tiros desferidos pelo Caixa que surpreende e tira Franco da sua zona de confiança (Figura 40).

**Figura 40 – Cena com os tiros desferidos pelo Caixa**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### **5. Debate**

O momento em que Franco observa a área externa do banco, onde ficará mais exposto a qualquer ataque. Ele calcula as probabilidades, se prepara e corre (Figura 41).

**Figura 41 - Montagem com o cálculo de probabilidades feito por Franco**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 6. Quebra para o segundo ato

Toda a sequência desde o momento em que o Caixa surge correndo cheio de placas amarradas sobre o corpo como uma armadura, até o momento que o Caixa acerta Franco com a coronha da espingarda (Figura 42).

**Figura 42 – Montagem com a sequência do Caixa atacando Franco**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 7. Trama B

Esse segmento não tem uma história paralela.

## 8. Diversão e jogos

Depois da coronhada, Franco acorda preso em uma forca improvisada. À medida em que vai acordando, ele entende que está sendo sentenciado em um julgamento improvisado no meio do nada por um bando que se apresenta como uma corte improvisada com o chefe do bando se apresentando como um juiz improvisado (Figura 43). Porém, mesmo que nada ali pareça algo regulamentado, ainda assim, Franco está com uma corda no pescoço sendo julgado com a vida em risco.

**Figura 43 - Montagem com a sequência do julgamento improvisado de Franco**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 9. Ponto médio

O ponto médio é marcado pela interrupção brusca do julgamento de Franco por um ataque de índios comanches. O ataque reproduz o imaginário do faroeste clássico de índios agindo de forma selvagem. A forma abrupta como os índios surgem, a caoticidade e a violência como os comanches atacam, somados a um alto número de planos e uma composição de imagem recheada de estímulos visuais caóticos, eleva a expectativa sobre o futuro da vida do protagonista. Seu cavalo vai fugir e ele vai ficar pendurado pelo pescoço? Ou ele será morto intencionalmente ou acidentalmente por um dos índios.

**Figura 44 – Montagem com a sequência de encontro com índios**





Fonte: Reprodução/Netflix

No fim da sequência, os Coen reproduzem uma de seus padrões de estilo mais famoso: uma quebra de expectativa anti-climática. O chefe comanche se aproxima sério, e repentinamente brada um grito indígena para assustar o cavalo de Franco e sai gargalhando com o seu bando logo atrás, deixando Franco sozinho à disposição do destino (Figura 44).

## 10. Vilões se aproximam

Após ser salvo da forca por um aparente vaqueiro que transportava gado e encontrar um momento de fôlego, surge no horizonte outro bando de cowboys executores da lei. Nesse momento o “bom vaqueiro”, na verdade um ladrão de gado, aponta seu cavalo no sentido oposto ao do bando no horizonte e foge. Franco não entende a situação e observa tudo parado (Figura 45).

Figura 45 – Montagem com a sequência do encontro com cowboys





Fonte: Reprodução/Netflix

## 11. Tudo está perdido

É o momento do último julgamento. Os pés acorrentados mostram já informam que agora as dificuldades de escapar são maiores. Franco está em um ambiente bem estruturado para os padrões do velho Oeste. Uma cidade com leis de verdade. Com um juiz de verdade. Uma força de verdade. Junto com ele, mais três condenados aguardam a execução. A sua frente a população assume o seu lugar como plateia.

Diferente do beat “diversões e jogos”, no qual tudo era um improviso, neste momento tudo se encontra bem estruturado (Figura 46).

Figura 46 - Montagem com chegada de Franco em um novo julgamento





Fonte: Reprodução/Netflix

## 12. Noite Escura da Alma

Após um momento com o olhar perdido no horizonte, Franco respira fundo e faz um pequeno e único movimento afirmativo com a cabeça, expressando que assimilou que não há mais como fugir (Figura 47).

**Figura 47 – Montagem com sequência de Franco na forca**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 13. Quebra para o terceiro ato

Em seguida, Franco inclina levemente a cabeça em uma leve diagonal como quem lembrou da experiência que teve no primeiro julgamento e aceitou o que deve fazer: esperar a morte. Logo depois um dos condenados começa a chorar. Franco fala com o homem demonstrando experiência com a situação e expressando a tranquilidade do que deve fazer (Figura 48).

**Figura 48 – Montagem com sequência da conversa de Franco com homem na forca**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 14. Final / Clímax

O olhar de Franco se depara com um ponto de beleza no meio da platéia: “a garota bonita na forca”. Eles se encaram. Ele fica perplexo com a beleza dela. Ela solta um leve sorriso (Figura 49).

**Figura 49 – Montagem da sequência de Franco ao olhar a garota bonita**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 15. Imagem Final

Assim como no *beat* “Imagem inicial”, tem-se também um plano frontal do rosto do protagonista. Através da presença e da interação com a garota bonita, Franco aproveita os últimos segundos da sua vida. Diferente do *beat* “Imagem de abertura”, no qual ele estava sisudo e concentrado, neste *beat* ele está sorridente e relaxado, mostrando a transformação do personagem: de um ganancioso ladrão que acreditou que teria todo o dinheiro de um banco para si para um homem aproveitando aproveitando um pequeno e singelo momento antes de morrer (Figura 50).

**Figura 50 - Cena final com plano frontal de Franco**



Fonte: Reprodução/Netflix

Complementando a relação sugerida com o “som de abertura” aqui sugerido, há também um “som final”. Aqui neste *beat*, e em outros que se passaram ao longo da história, um som de corda rangendo se repete, porém é o som da corda de outro elemento, é o som da corda da forca na qual a punição de Franco será executada. No “som de abertura” tem-se o som da corda do poço e, no “som final”, tem-se o som da corda da forca. Assim como a “Imagem de abertura” e a “Imagem final” apresentam a transformação do personagem, assume-se aqui a mesma relação para o som da corda.

#### **4.2.1 Análise sobre Selvageria versus Civilização na construção do protagonista**

Na análise deste segmento, usaremos o objetivo do protagonista como guia para tratar da dualidade Civilização e Selvageria. Franco é um fora da lei convicto. Ele sabe que escolheu o caminho avesso ao padrão da sociedade dita civilizada. Seu objetivo de vida é tentar utilizar atalhos para aproveitar a vida. Ele não quer perder tempo trabalhando, por isso,

ao invés de trabalhar por horas, dias e meses a fio para pôr o dinheiro no banco e economizar, ele pula esse tempo que seria gasto e investe em ir direto onde o acúmulo de dinheiro está – e roubar o banco.

É interessante observar o objetivo do protagonista nesse episódio, diferente do comum das narrativas praticadas pelo padrão de roteiro Hollywoodiano, no qual a história só avança por conta das ações dos seus personagens em busca de seus objetivos e das consequências dessas ações (como os próprios autores Bordwell e Thompson (2013) expõem), o protagonista desse segmento é carregado pela história, o que torna sua relação com o objetivo peculiar: ele parece ter um objetivo no início do segmento e depois esse objetivo é substituído por outro que a trama lhe impõe. O protagonista começa com um objetivo, que é o de roubar o banco, mas a partir do primeiro ponto de virada, seu objetivo passa a ser o de sobreviver.

Mas, mesmo assim, os Coen constroem junto com James Franco um personagem desdenhoso, que não se abala com nada. Ele não argumenta muito em prol de sua inocência e nem de sua vida, ele aceita fácil os julgamentos aos quais é submetido.

Quando ele está na forca, em todas as vezes, ele não parece sofrer com possibilidade de morrer, porque ele vislumbra essa possibilidade nas escolhas que faz (Figura 51). Assim, ele revela certo pragmatismo em relação à vida na terra, o que pode indicar uma associação com a Selvageria.

**Figura 51 – Montagem com cenas de um dos julgamentos a que Franco é submetido e seu semblante**



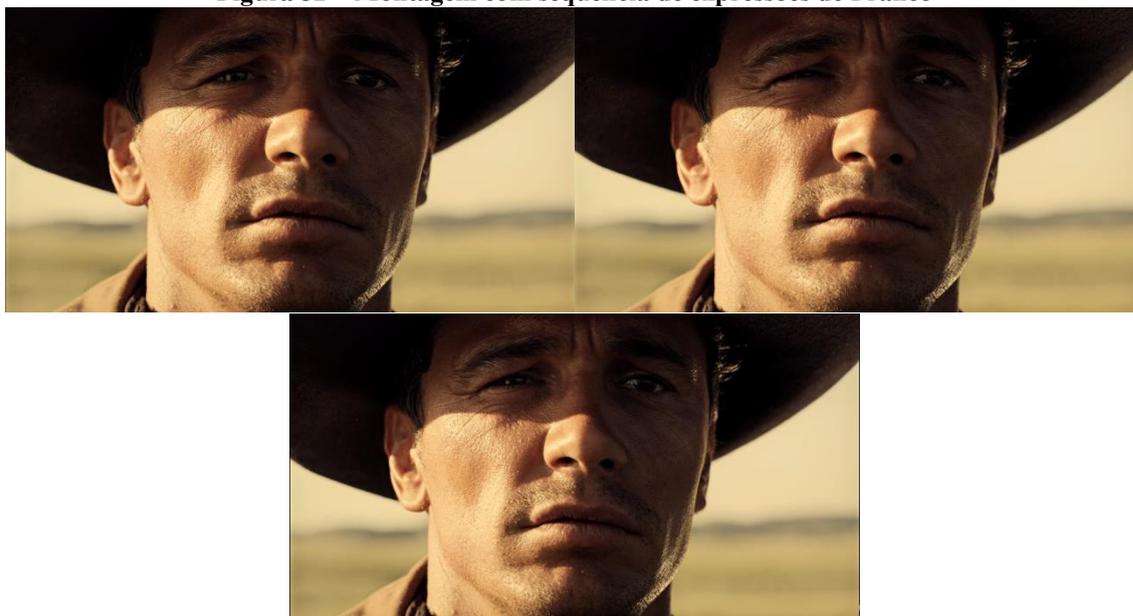
Fonte: Reprodução/Netflix

Esse pragmatismo é reforçado pela atuação de Franco, que remete a trejeitos de personagens de Sergio Leone. Poucas palavras. Tique de incômodo nos olhos, que só é perceptível em planos próximos, como *close* ou *hiperclose*. Atuação contida e mínima, concentrada nos pequenos detalhes. Construindo, com isso, um personagem frio e inabalável, apesar do destino sempre complicar sua jornada.

Há pouca expressão facial, mas detalhes pontuais de pequenos movimentos que, por serem poucos, geram contraste com a atuação bressoniana. O contraste faz esses pequenos

movimentos ganharem muita força de expressão. Um deles é o tique no olho, quando Franco se incomoda com o ranger da corda na sequência inicial do segmento (Figura 52). Outro movimento que vira característico do personagem, por se repetir algumas vezes, é um movimento afirmativo único de cabeça que o personagem faz quando percebe, compreende e confirma alguma coisa, tudo através de um conjunto de elementos: a boca semi-aberta, o olhar vago e uma respiração levemente mais profunda antes de menear a cabeça.

Figura 52 – Montagem com sequência de expressões de Franco



Fonte: Reprodução/Netflix

Ele é um *cowboy* azarado e, ao contrário de Buster Scruggs, é um péssimo exemplo de herói para o faroeste. A relação que ele tem com o mundo é conturbada, ele tenta falar com as pessoas e as pessoas não dão ouvidos a ele. Essa relação de incomunicabilidade e negligência por parte do mundo em ouvir o personagem, pode ser uma justificativa para as escolhas de ser fora da lei. Mas o ponto crucial para compreender Franco parece residir na conformidade com que trata as consequências das suas escolhas.

Em relação a essas consequências, podemos seguir com os eventos que o “atacam”. Primeiro, quando está envolto no assalto ao banco, Franco tenta fugir e leva um tiro. Para evitar mais tiros, ele precisa se esconder atrás do poço. Fragilmente alocado atrás do poço, sua rota de fuga depende do seu cavalo. Ao chamar o animal para junto, Franco é exposto: seu cavalo não o obedece (Figura 53). Essa falta de intimidade com a natureza, traçada pela relação ruim que o personagem nutre com o cavalo, revela um déficit do personagem em relação ao elemento selvageria.

**Figura 53 – Montagem com sequência que mostra relação de Franco com cavalo**



Fonte: Reprodução/Netflix

Ainda, nesse momento de vulnerabilidade, vemos o Caixa se aproximar dele, em um ataque engenhoso, usando painelas como armadura (Figura 54). O Caixa parece mais apto a lutar pela sobrevivência do que Franco, nesse momento, o que representa mais um déficit do protagonista em relação ao elemento selvageria. Após levar uma coronhada na cabeça e apagar, acompanhamos Franco em mais uma jornada.

**Figura 54 – Cena do ataque do Caixa com armadura de painelas**



Fonte: Reprodução/Netflix

Agora, ele está em uma forca improvisada na árvore. Seu cavalo é a base que o mantém vivo, apesar da relação conturbada já apresentada. Enquanto isso, um grupo de *cowboys* está ao redor de Franco, julgando-o culpado de algo que ele não se mobiliza para se defender. A sentença é dada. Sendo julgado por homens, *cowboys*, representantes da civilização, que usam indevidamente a ideia de lei, Franco aguarda sua execução (Figura 55). Então, o chefe do bando pergunta se ele quer deixar o cavalo para alguém do bando. Prontamente, Franco responde que não quer. Em um pequeno ato de cinismo e sarcasmo da parte dele, revela-se um ponto de Civilização negativa no personagem.

Figura 55 – Montagem com sequência do julgamento improvisado na árvore



Fonte: Reprodução/Netflix

Mas há mais um golpe de sorte na sua vida de azar. Um bando de índios ataca e mata *cowboys*. A Selvageria o “salva”. Mas não propositalmente. Diante do ataque, o próprio Franco precisa se desviar de flechas, mostrando que ele também é alvo da Selvageria. Após o ataque, o chefe dos índios se aproxima dele, mas não o solta nem o mata. Ele dá um grito de guerra e atira o cavalo de Franco, saindo de cena, gargalhando. O protagonista é deixado com a corda no pescoço e com seu cavalo como sustentação. Uma frágil e instável sustentação. Mais uma vez, não demonstra intimidade com cavalo, que quer comer e o deixa em situação complicada na forca.

O cavalo está tentando comer alguns tufo de mato que há no local. Franco continua tentando evitar que o animal se afaste através de falas. O tempo passa. O cavalo está mais distante. A corda no pescoço de Franco está esticada no limite. Mais alguns passos do cavalo, e Franco cairia da cela. O protagonista se equilibra com dificuldade na cela, porém já desistiu de tentar controlar o cavalo. O cavalo dá pequenos passos para continuar comendo. É quando Franco vê um *cowboy* transportando gado ao longe. Ele grita. O *cowboy* escuta e vem até Franco.

Após alguns tiros errados, o *cowboy* acerta a corda e solta Franco da forca. O protagonista acompanha e ajuda seu salvador a transportar o gado, acreditando ele que o mesmo está executando um trabalho honesto. É quando, ao longe, surge outro bando de *cowboys* cavalgando em sua direção. O homem que salvou Franco (o Ladrão de gado) aponta

o cavalo no sentido oposto aos cowboys que se aproximam, e foge. Franco fica parado sem entender nada (Figura 56).

**Figura 56 – Cena em que Franco tenta entender a situação em que o cowboy o deixou**



Fonte: Reprodução/Netflix

Corta, ele está na cidade. Mas, dessa vez, está em uma situação pior: está com grilhão nos pés e nas mãos. Franco é levado para uma cidade onde novamente é julgado, e dessa vez por um crime que não cometeu: roubo de gado. Na sua segunda forca, dessa vez uma forca com uma estrutura construída para os devidos fins. Franco está acompanhado de mais três homens na mesma situação, de um executor e de uma plateia (Figura 57).

**Figura 57 – Montagem com cena de Franco na forca e cena da plateia**



Fonte: Reprodução/Netflix

Antes de ser enforcado, Franco percebe uma mulher vestida de azul entre o público que o assiste e fica impressionado com a beleza da mesma. O personagem é tomado por um momento de catarse. Mesmo com a corda no pescoço o personagem para estar livre. A Selvageria do arrebatamento. Este é o clímax do segmento. Analiza-se aqui como os irmãos Coen expressam esse momento na obra. Eles começam com um plano médio fixo em contraplongée para Franco seguido de um plano aberto em plongée com movimento para a “garota

bonita da força” – reprodução do padrão de construção de ponto de vista. O espectador está vendo através do olhar do protagonista. Depois que o olhar da garota encontra o de Franco e se estabelece o elo da relação, ela aceitou interagir com ele. A partir desse instante a construção muda para um close fixo em contra-plongée em Franco e um plano médio fixo em plongée na garota. Ambos os planos vão se aproximando, aos poucos, dos personagens em um leve *zoom in*. O *zoom in* parece sugerir uma aproximação entre os personagens. A conexão vai ficando mais forte a medida que a imagem se aproxima deles (Figura 58).

**Figura 58 – Montagem com encontro de olhares entre Franco e a garota bonita**



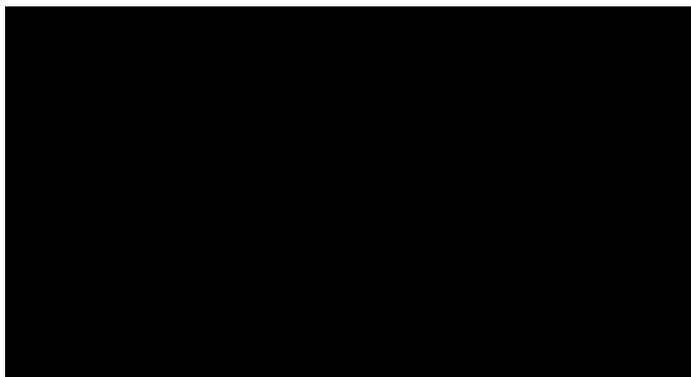


Fonte: Reprodução/Netflix

Porém mais uma vez a Civilização nega o desejo de Franco. Um saco de pano preto é colocado na sua cabeça, ele é enforcado e os aplausos da plateia encerram o filme (Figura 59). A lição que fica é de que se você não domina Civilização e a Selvageria, você vai ser engolido por ambas.

**Figura 59 – Montagem com sequência final do filme, em que pano encerra as trajetórias de Franco**





Fonte: Reprodução/Netflix

#### 4.3 O *BEAT SHEET* DO SEGMENTO 3

##### **Vale refeição (“Meal Ticket)**

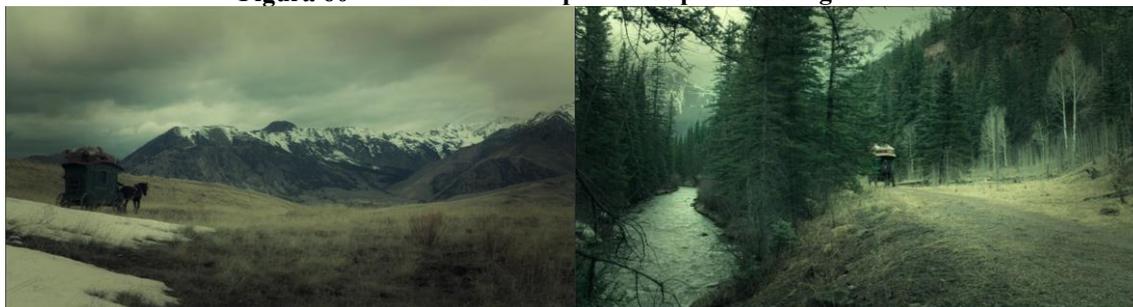
Liam Neeson como o Empresário / Harry Melling como o Artista / Jiji Hise como Bawd  
Alcoviteiro / Paul Rae como o Empresário do frango galinha

Duração: 15 minutos

##### **1. Imagem de Abertura**

A “imagem de abertura” deste segmento apresenta um plano geral de uma carroça viajando sozinha através de uma imagem da natureza verde do Oeste (Figura 60). Uma paisagem cheia de vida.

**Figura 60 - Frames dos dois primeiros planos do segmento.**



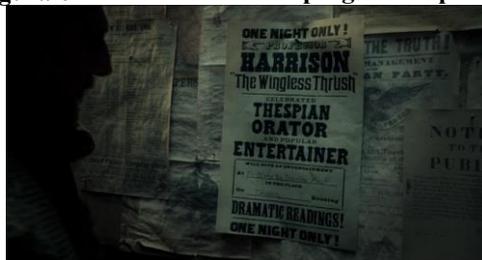
Fonte: Reprodução/Netflix

##### **2. Exposição do tema (premissa)**

O *beat* “exposição do tema” mostra o empresário pregando o cartaz de divulgação do seu empreendimento em uma parede. A informação principal do plano é o cartaz, que está

bem iluminado e enquadrado próximo ao centro do quadro. Infere-se, desta imagem, que a premissa do segmento é o negócio (Figura 61).

**Figura 61 - Frame do cartaz pregado na parede.**

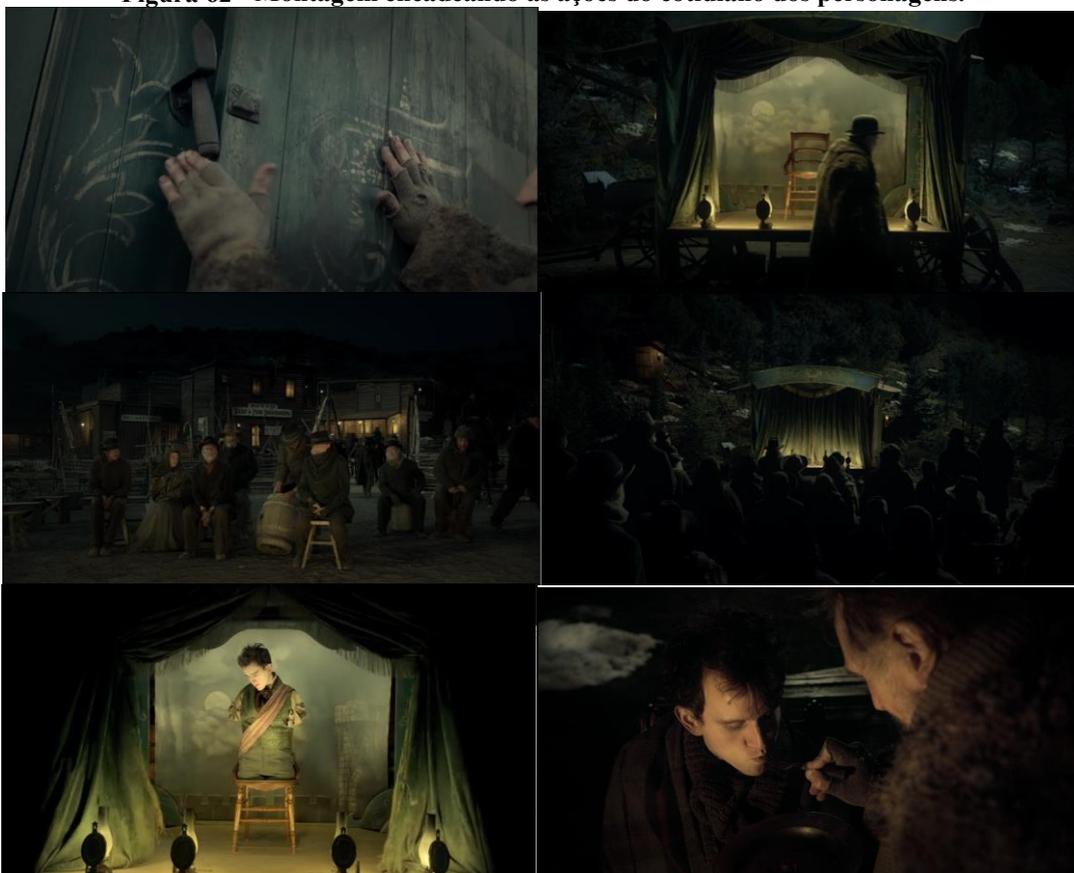


Fonte: Reprodução/Netflix

### 3. Apresentação

Este *beat*, como o próprio nome diz, é composto pela apresentação do cotidiano dos personagens. Montar o palco. Esperar o público. Apresentar-se. Coletar o dinheiro. Acampar na floresta. Alimentar-se (Figura 62). Este *beat* estabelece também as relações entre artista e público e entre o artista e o empresário.

**Figura 62 - Montagem encadeando as ações do cotidiano dos personagens.**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 4. Catalisador

O “Catalisador” é o desenvolvimento do cotidiano deles, mas, dessa vez, o show começa a perder o público e o espetáculo começa a render menos dinheiro (Figura 63).

**Figura 63 – Espetáculo com pouco público e pouco dinheiro.**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 5. Debate (Debate)

O *beat* “debate” aqui é o momento em que o Empresário reflete sobre a decadência do seu show e o que poderia fazer para reverter esse problema. Ele olha na direção do artista como quem observa o problema do negócio (Figura 64).

**Figura 64 - Montagem com imagens do momento em que o protagonista reflete sobre o seu problema.**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 6. Quebra para o segundo ato (Break into Two)

A relação entre os personagens piora. Não há mais um esforço de interação. Nem o interesse por uma disputa de poder se manifesta (Figura 65).

Figura 65 - Montagem com momentos de duas cenas que mostram o distanciamento entre os personagens.



Fonte: Reprodução/Netflix

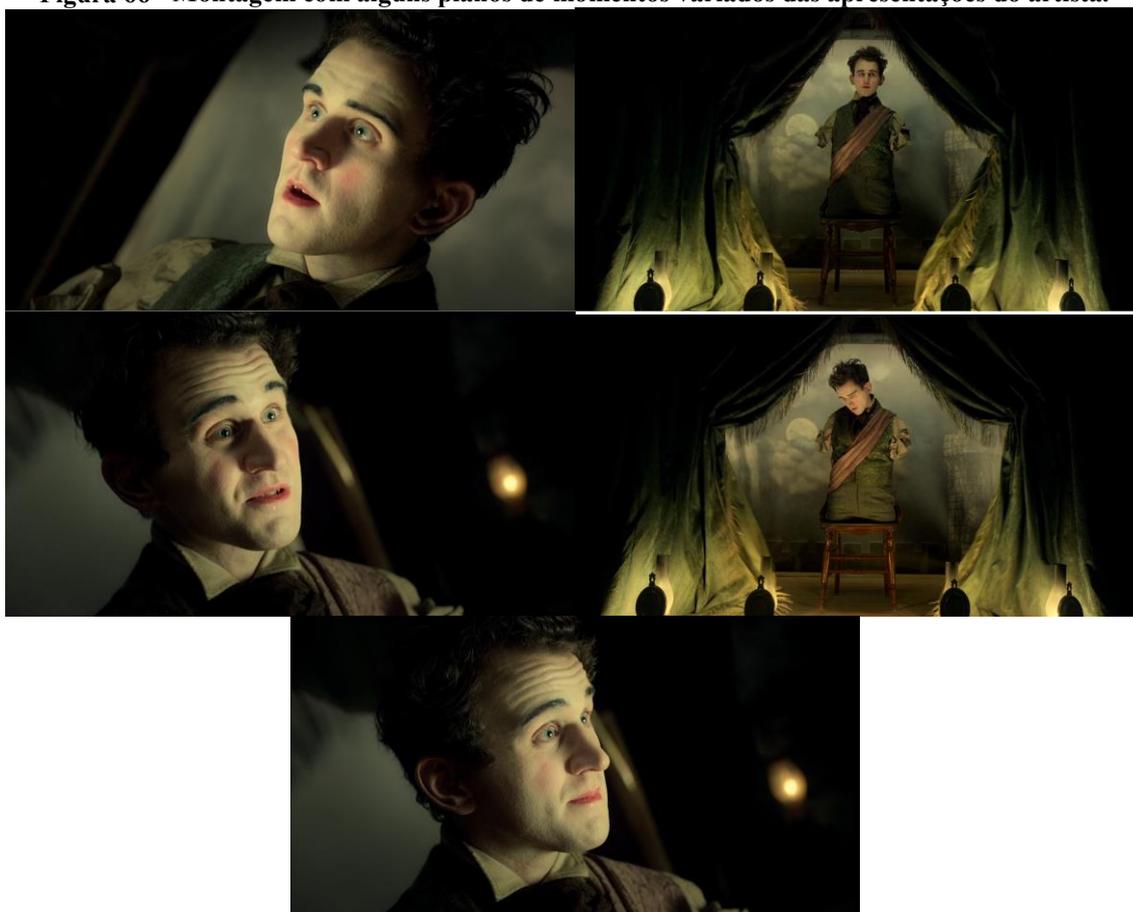
## 7. Trama B (B Story)

Não há trama B.

## 8. Diversão e jogos

Há um avanço no tempo através da repetição de várias apresentações do Artista, expondo a queda da motivação do Artista ao mesmo tempo em que a presença do público continua caindo. A energia investida em cada apresentação vai diminuindo e, a cada abrir de cortinas, a desilusão do ator é expressa em seu corpo (Figura 66).

**Figura 66 - Montagem com alguns planos de momentos variados das apresentações do artista.**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 9. Ponto médio (Midpoint)

O “ponto médio” é marcado por um ponto fora da curva dentro do cotidiano dos personagens. Em um momento de embriaguez, o empresário decide gastar um pouco de suas economias e desopilar. Ele vai para um bordel. Como ele não pode deixar o artista sozinho em nenhum momento, o empresário o carrega. A cena marca um momento de desrespeito e constrangimento que o empresário submete o artista (Figura 67).

Figura 67 - Montagem de planos da sequência de embriaguez do empresário e a passagem pelo bordel.



Fonte: Reprodução/Netflix

## 10. Vilões se aproximam

Neste *beat* a crise se acentua. O Artista recita um texto em que pede por atenção, usando um tom de apelo (Figura 68). Porém, sua encenação não afeta nem o público e afasta ainda mais o empresário.

Figura 68 – Artista recita texto que expressa seu desejo por atenção

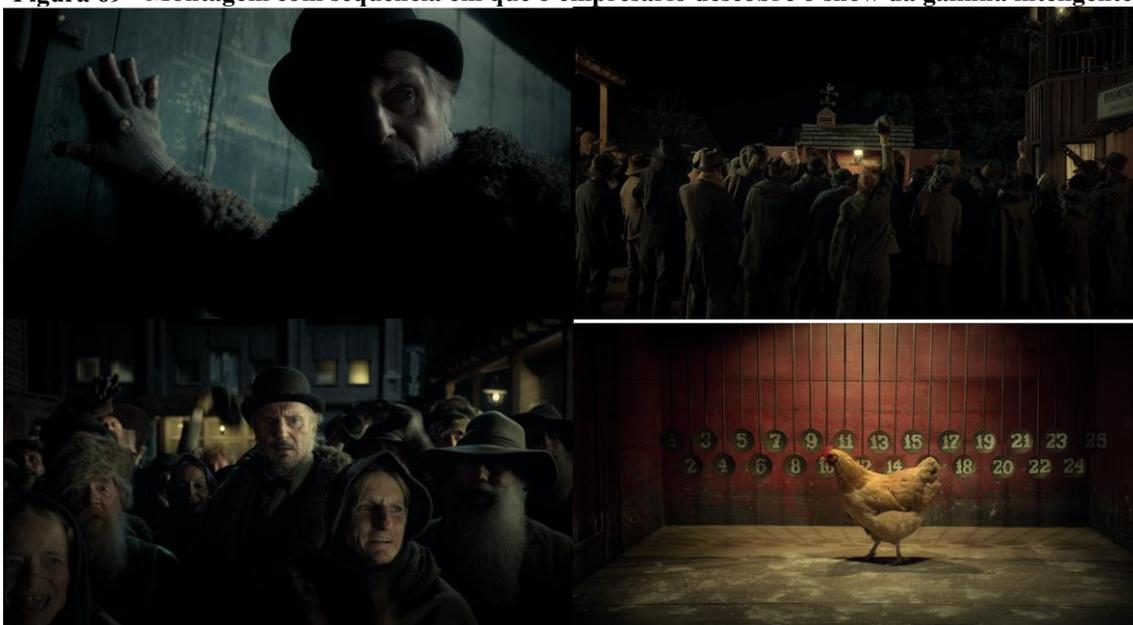


Fonte: Reprodução/Netflix

## 11. Tudo está perdido

Em “Tudo está perdido”, o empresário é capturado por outro espetáculo que está passando na mesma cidade (Figura 69).

**Figura 69 - Montagem com sequência em que o empresário descobre o show da galinha inteligente**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 12. Noite Escura da Alma (Dark Night of the Soul)

Ao assistir o espetáculo da galinha, o empresário encontra a solução para resgatar o seu negócio (Figura 70).

**Figura 70 - Montagem de plano que mostra o empresário entendendo o que deve fazer.**



Fonte: Reprodução/Netflix

### 13. Quebra para o terceiro ato

Este *beat* estabelece o novo contexto do terceiro ato. O empresário compra a galinha. Agora, o grupo é formado pelo artista, pelo empresário e pela galinha. O artista observa o empresário dividir os cuidados que eram exclusivos dele com o novo integrante da trupe: a galinha (Figura 71).

Figura 71 - Sequência em que o empresário alimenta a galinha sob o olhar do artista.

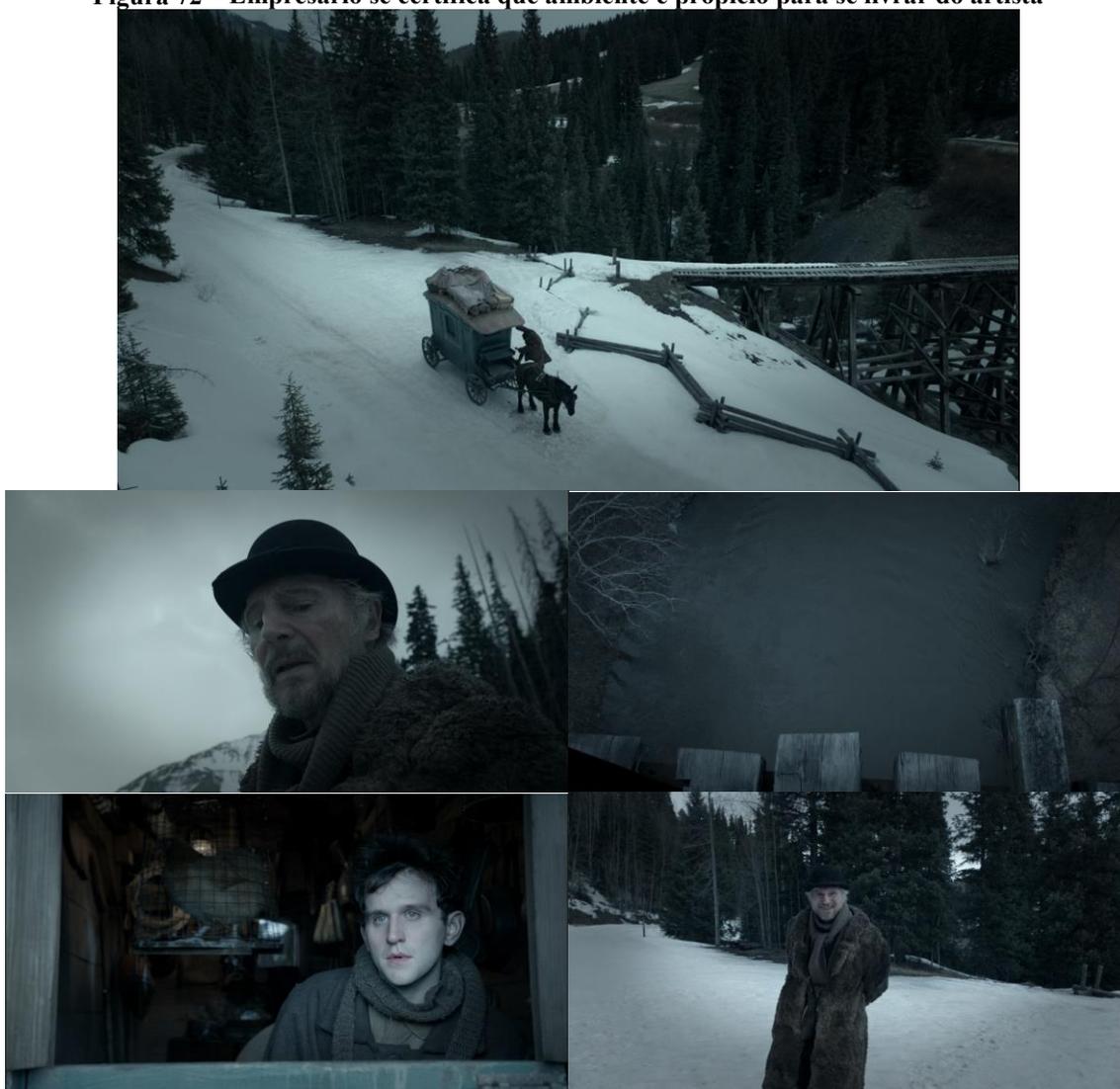


Fonte: Reprodução/Netflix

### 14. Final (Clímax)

O empresário encontra o lugar certo para matar o artista. O empresário estuda o ambiente para ter certeza de que o local serve para ele se livrar do seu “problema” (Figura 72).

Figura 72 – Empresário se certifica que ambiente é propício para se livrar do artista



Fonte: Reprodução/Netflix

## 15. Imagem Final

Fazendo a comparação entre o *beat* “Imagem final” e “Imagem de abertura”, percebe-se a repetição do esquema das imagens: a carroça do empresário em um plano geral em uma paisagem do Oeste. A diferença, *neste beat*, é que a imagem é de uma paisagem de inverno (Figura 73). Um mundo frio e solitário. Vazio de expectativas.

**Figura 73 - Plano geral da carroça como ponto diminuto em uma paisagem branca coberta de neve e gelo.**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### **4.3.1 Análise do segmento 3 – Entretenimento, selvageria e civilização**

O terceiro segmento, intitulado “Vale refeição”, narra a trajetória de uma teatro itinerante, no qual o arco narrativo apresenta desde o “sucesso de bilheteria” até o fracasso de público. O empresário (Liam Neeson), o protagonista da história, tem um objetivo bem definido: manter o seu negócio para fazer dinheiro e sobreviver. O seu negócio é um recital - “O vocalista sem asas” - executado pelo artista <sup>6</sup>(Harry Melling). Para manter esse negócio, o protagonista precisa mediar dois tipos de relação com o artista: uma é de afeto, a outra é uma relação de uso. Uma é uma relação mais humana, de cuidados ao próximo, e a outra é uma relação com uma perspectiva mais profissional de objetificação do produto – o artista.

Apresenta-se, aqui, um pouco de cada personagem, a relação de antagonismo e complementaridade que eles têm, e como eles se conectam com elementos da dualidade Civilização e Selvageria.

O artista representa a sensibilidade. Ele encanta as plateias com o dom da interpretação. Ele recita e atua sobre textos impactantes e comoventes de Shakespeare, P. B. Shelley e até trechos do livro de Gênesis, da Bíblia. A comunicação é sua maior virtude. O artista representa a arte. Na dualidade existente entre ele e o empresário, ele é a civilização. Todavia, o artista não tem braços, nem pernas e é frágil. Sozinho, ele não teria como sobreviver. Ele é dependente do empresário.

Já o empresário representa a sobrevivência. É um homem simples e rude. Diferente do artista, que tem como função falar, ser visto, ser notado, o empresário pouco fala, não se

---

<sup>6</sup> O cartaz visto no filme apresenta o artista como "Professor Harrison". Esse pode ser o nome real ou o nome artístico, porém será utilizada a nomenclatura que está nos créditos do filme.

destaca, suas ações não devem ser percebidas. Até mesmo na hora de passar o chapéu para coletar dinheiro, ele procura ser invisível para não atrapalhar o show. Ele acumula todas as funções do show, do ponto de vista da produção. O empresário é resistente e pragmático. Na dualidade existente na relação, ele representa a selvageria. Porém, ele não tem habilidade para cativar e entreter o público: sozinho, ele não tem negócio.

A princípio eles se completam. O empresário precisa do artista para ter público e o artista precisa do empresário para fazer parte do mundo. Mas essa relação não é tão simples assim. Há afeto, mas também há incompatibilidades. Do mesmo jeito que o artista vê o empresário como um cuidador, ele também vê o empresário como um explorador. O mesmo vale para o empresário, que vê o artista como uma frágil pessoa aos seus cuidados, e também o vê como um produto que rende lucro.

Diante disso, é interessante observar como os Coen utilizam a repetição do cotidiano dos personagens para construir essas nuances na relação deles. Desse modo, será analisado o momento das refeições, quando os personagens estão acampados, que é repetido nos três atos. O momento específico é repetido, mas há variações na repetição das ações que expressam o desenvolvimento da relação ao longo do segmento. Abaixo, começamos com uma análise das refeições do primeiro e do segundo ato.

Na cena, o empresário alimenta o artista colocando a comida em sua boca. O empresário, apressadamente, tenta colocar outro garfo com comida para finalizar a refeição, mas o artista ainda está mastigando. Em rejeição, o artista vira o rosto. O empresário faz menção a encerrar e guardar o garfo, mas o artista aponta a boca na direção do garfo e mexe a cabeça afirmativamente, como quem pede a comida.

O empresário, compreensivo, coloca a comida na boca do jovem homem. Logo em seguida, o empresário se levanta para guardar o prato. Há uma disputa de poder da relação que é apresentada ao espectador nessa cena. Uma disputa de poder amena, mas presente. Eles se desafiam, mas ainda se respeitam. Mesmo contrariados, há também um semblante de resignação e afeto.

Essas cenas têm um detalhe: elas têm um plano oblíquo em algum momento. No primeiro ato, ele surge logo após o empresário encerrar a refeição e se afastar do artista. Essa técnica está sendo usada aqui para representar como o mundo está sendo sentido pelo artista. O plano sugere uma perspectiva diferente, uma sensação de desequilíbrio, de distorção, sobre o alinhamento que o mundo deveria ter com o horizonte (Figura 74). Serve, ainda, para mostrar como a percepção do artista é mais sensível.

Figura 74 - Montagem da sequência da refeição no 1º ato



Fonte: Reprodução/Netflix

O segundo ato é marcado pela decadência do show. Nesta altura do enredo, as apresentações já não detêm muito público. Da mesma forma que o show fica sem público, o artista fica sem energia. O ciclo é vicioso. O artista também é alimentado pelo público. Ao mesmo tempo, o empresário se preocupa com o futuro do seu negócio. E, ao olhar para dentro do chapéu após uma apresentação, ele percebe o declínio do negócio.

Nesse sentido, a refeição do segundo ato é atravessada pelo início de um sentimento de derrota. A cena começa com dois planos oblíquos. O primeiro aponta para o céu estrelado. A neve vem na direção da câmera. É o ponto de vista do artista olhando para as estrelas. Dessa subjetiva, há um corte para um plano com câmera alta atirando do céu para o artista - à 90° da linha do chão. O artista está com a língua para fora para que os flocos de neve caiam nela. Há leveza no seu semblante, mesmo a esta altura do enredo, com o público das apresentações minguado. Ele abaixa o seu olhar e vislumbra o empresário (Figura 75).

**Figura 75 - Montagem da troca de olhares antes da refeição no 2º ato**



Fonte: Reprodução/Netflix

Vê-se o empresário pela subjetiva do artista. O empresário está pensativo. O artista percebeu o olhar do empresário sobre ele. Há desapontamento no olhar dele, mas, em seguida, ele percebe o olhar do artista e olha de volta. Ele olha para o artista como se ele fosse o problema. O empresário está tentando achar soluções em seus pensamentos. O artista se sente vazio.

A expressão dos olhos e a boca semi-aberta de Harry Melling parecem pedir alguma coisa. Comida? Atenção? Talvez os dois. O empresário percebe e serve o prato. De forma automática, ele vai até o artista. O artista acompanha a movimentação do empresário com o mesmo semblante de quem pede algo. O Empresário chega. Não há disputa por parte do artista aqui. Porém, a primeira colher de comida que o empresário, desatento, coloca na boca do artista está quente e queima o personagem. O empresário percebe o erro que cometeu e se arrepende. Tenta remediar demonstrando cuidado ao soprar a próxima colher de comida. Por mais cansados que eles estejam das fracas apresentações, eles ainda só têm um ao outro. Tanto como companhia quanto como fonte de renda (Figura 76).

**Figura 76** – Montagem com sequência da refeição no 2 ato





Fonte: Reprodução/Netflix

Porém esse sentimento de união - civilização em seu sentido positivo - vai sendo substituído pelo egoísmo. Por falta de energia, o artista para de reagir aos cuidados do empresário, e o empresário passa a ter menos cuidados com o artista. No *beat* “Ponto médio” a relação ganha contornos de insignificância e raiva. O artista, triste com a desumanização que sofre, despeja seu apelo por atenção na próxima apresentação. Atenção do público e atenção do seu companheiro de jornada. Apenas três pessoas o assistem. O menor público até então. O empresário escuta os lamentos do artista. Não sabe mais como salvar o negócio e nem a relação. Enquanto fecha a carruagem após a apresentação dos lamentos, ele escuta um som familiar: a reação empolgada do público.

O empresário caminha até o local e se encontra com a primeira parte da solução do seu negócio. Agora ele precisa ouvir seus instintos de sobrevivência e precisa agir de forma

pragmática e capitalista. Ele investe nesse outro negócio que chamou tanto a sua atenção quanto a atenção do público da cidade – o show da galinha inteligente.

A cena seguinte é o jantar do terceiro ato. Na cena, estabelece-se a nova conjuntura do núcleo narrativo: o artista, o empresário e a galinha. Vê-se também a continuidade de uma ação que construiu a relação entre o artista e o empresário: a refeição. Porém, agora, o empresário alimenta a galinha ao invés de alimentar o artista. Isso não significa que não pode ter havido outro momento da história em que o empresário não alimentou o artista, e nem que ele deixou de comer, mas isso explicita que os Coen optaram por negar ao espectador o ato de cuidado que o empresário tinha com o artista.

Eles poderiam mostrar o empresário alimentando o artista e a galinha, mas há a opção por repetir o mesmo padrão dos outros atos do enredo, nos quais o empresário alimenta a única atração de seu negócio. Neste ato, ele mantém o padrão, no qual ele alimenta a nova única atração de seu show. O artista e o empresário se encaram. O artista expressa seu descontentamento. O empresário esboça um olhar vazio para o artista. O empresário já sabe como resolver a outra parte do seu problema (Figura 77).

**Figura 77 - Montagem da sequência da refeição no 3º ato**



Fonte: Reprodução/Netflix

Depois dessa cena, o empresário joga o artista em um rio. Os Coen não mostram o ato, mostram apenas a preparação. A referência que temos da morte dele é um *fade out* sobre a imagem do empresário caminhando na direção do artista e esboçando um sorriso cínico. E, assim, os Coen mostram que, no final das contas, o mundo do entretenimento não obrigatoriamente se alimenta de conteúdos sensíveis ou de conteúdos intelectualizados. Muitas vezes, o rústico ou o bestial também entretêm – no caso aqui, uma galinha que acerta os resultados matemáticos sugeridos pelo público.

O segmento acaba com o negativo da Civilização e da Selvageria. O egoísmo do empresário é quem vence. Selvageria. A ganância do capitalismo é quem vence. Civilização. O mundo do entretenimento é cruel. Não há espaço para o sensível e para o belo.

#### 4.4 O *BEAT SHEET* DO SEGMENTO 4

##### **Cânion do ouro (All Gold Canyon)**

Tom Waits como o Garimpeiro / Sam Dillon como o Homem jovem

Duração: 23 minutos

##### **1. Imagem de Abertura**

A “imagem de abertura” é composta pela exposição da natureza virgem, antes da presença do homem. Os animais convivem harmoniosamente no local (Figura 78).

**Figura 78 - Montagem com imagens de alguns dos animais que habitam na natureza.**



Fonte: Reprodução/Netflix

##### **2. Exposição do tema (Theme Stated) (premissa)**

O Mineiro observa a natureza com o seu burro de carga ao lado (Figura 79). O burro representa, na imagem, a natureza explorada pelos homens para seus interesses. Essa exploração vivida pelo burro é a mesma que a paisagem vai ser vítima.

**Figura 79 - Plano conjunto contendo o Mineiro e o burro de carga (Luck) com os equipamentos**



Fonte: Reprodução/Netflix

### **3. Apresentação (Set-Up)**

Neste *beat* se expõe o passo a passo do primeiro momento do trabalho do Mineiro: mapear as áreas com mais presença de resquícios de ouro. Trata-se de mapear, cavar, coletar a terra e lavar – tudo com o objetivo de encontrar resquícios de ouro (Figura 80).

**Figura 80 - Montagem com imagens das ações do Mineiro**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 4. Catalisador

Na primeira lavagem, ele encontra resquícios de ouro. Ele não precisa mais viajar, ele encontrou um ponto de exploração (Figura 81).

**Figura 81 - O mineiro observa dois pequenos pedaços de ouro na sua bacia de lavagem.**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 5. Debate (Debate)

O “debate” é o momento logo após ele encontrar os dois pontos de ouro. Ele reflete se deve continuar explorando aquele lugar (Figura 82).

**Figura 82 - Plano médio do mineiro refletindo enquanto olha para os pontos de ouro na sua bacia.**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 6. Quebra para o segundo ato

Continuidade da exploração do protagonista sobre a natureza. Repetição e desenvolvimento do processo exposto na apresentação. Ele ainda está mapeando a incidência dos resquício de ouro na terra (Figura 83).

**Figura 83 - Montagem com momentos do mapeamento que o mineiro faz**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 7. Trama B (B Story)

Não há trama B nesse segmento.

## 8. Diversão e jogos

O trabalho do mineiro avança. Um mapa das incidências do ouro na terra está sendo estabelecido (Figura 84).

**Figura 84 - Montagem com imagens do avanço do trabalho do mineiro.**



Fonte: Reprodução/Netflix

O tempo passa e ele continua trabalhando. Orgulhoso do sucesso do seu mapeamento, ele passa a falar com a natureza como se fossem rivais em disputa (Figura 85).

**Figura 85 - Sequência que mostra o Mineiro falando com a natureza.**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 9. Ponto médio

O “Ponto médio” é marcado pelo desenvolvimento da relação de exploração do Mineiro com a natureza. Ele está expandindo as possibilidades de consumo da natureza. Como ilustração para essa ideia, tem-se que, em dado momento, o Mineiro percebe uma ave saindo da copa de uma árvore. Na sequência, ele vai até o ninho pegar um ovo para comer com o peixe que pescava (Figura 86).

**Figura 86 – Sequência que mostra Mineiro indo atrás do ovo**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 10. Vilões se aproximam

Este *beat* mostra o quão perto o Mineiro está de encontrar o ponto exato para a mina. Neste *beat*, há a proximidade com o momento em que o Mineiro chegará ao ponto final do seu mapeamento. Quando isso ocorrer, o próximo passo é definir onde será a mina. Aqui, o Mineiro observa um alto índice de vestígio de ouro na bacia. Porém, não é a quantidade certa ainda. Ele lava a bacia e seguirá com o processo (Figura 87).

**Figura 87 – Mineiro está cada vez mais próximo do seu objetivo**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 11. Tudo está perdido

Ele fechou o mapeamento, definiu o ponto da mina e começou a cavar. Ele cava dia e noite. O *beat* acaba na última noite antes de o Mineiro encontrar as grandes pedras de ouro (Figura 88).

**Figura 88 – Montagem com cenas em que o Mineiro acha o ponto e agora só falta entrar na terra.**





Fonte: Reprodução/Netflix

## 12. Noite Escura da Alma (Dark Night of the Soul)

Satisfeito com o sucesso, ele anuncia para a natureza que o dia seguinte será o grande dia de encontrar o outro (Figura 89).

**Figura 89 - Montagem do campo e contracampo do momento em que o mineiro fala com a natureza.**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 13. Quebra para o terceiro ato

A “Quebra para o terceiro ato” é o momento em que o Mineiro finalmente encontra o seu veio de ouro (Figura 90).

**Figura 90 - Montagem com imagens do Mineiro encontrando o veio de ouro.**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### **14. Final (Clímax)**

Porém, em meio ao êxtase da situação, o Mineiro percebe, pela sombra que se projeta rapidamente no buraco, a presença de outra pessoa. Ele olha para marreta, para tentar se defender, mas o “jovem homem” atira nele antes que o Mineiro fizesse qualquer movimento. O tiro acerta a cintura do Mineiro. Ele finge que está morto até o inimigo entrar no buraco. Quando isso acontece, ele revida o ataque e mata o outro personagem (Figura 91)

Figura 91 - Montagem com imagens do Clímax.

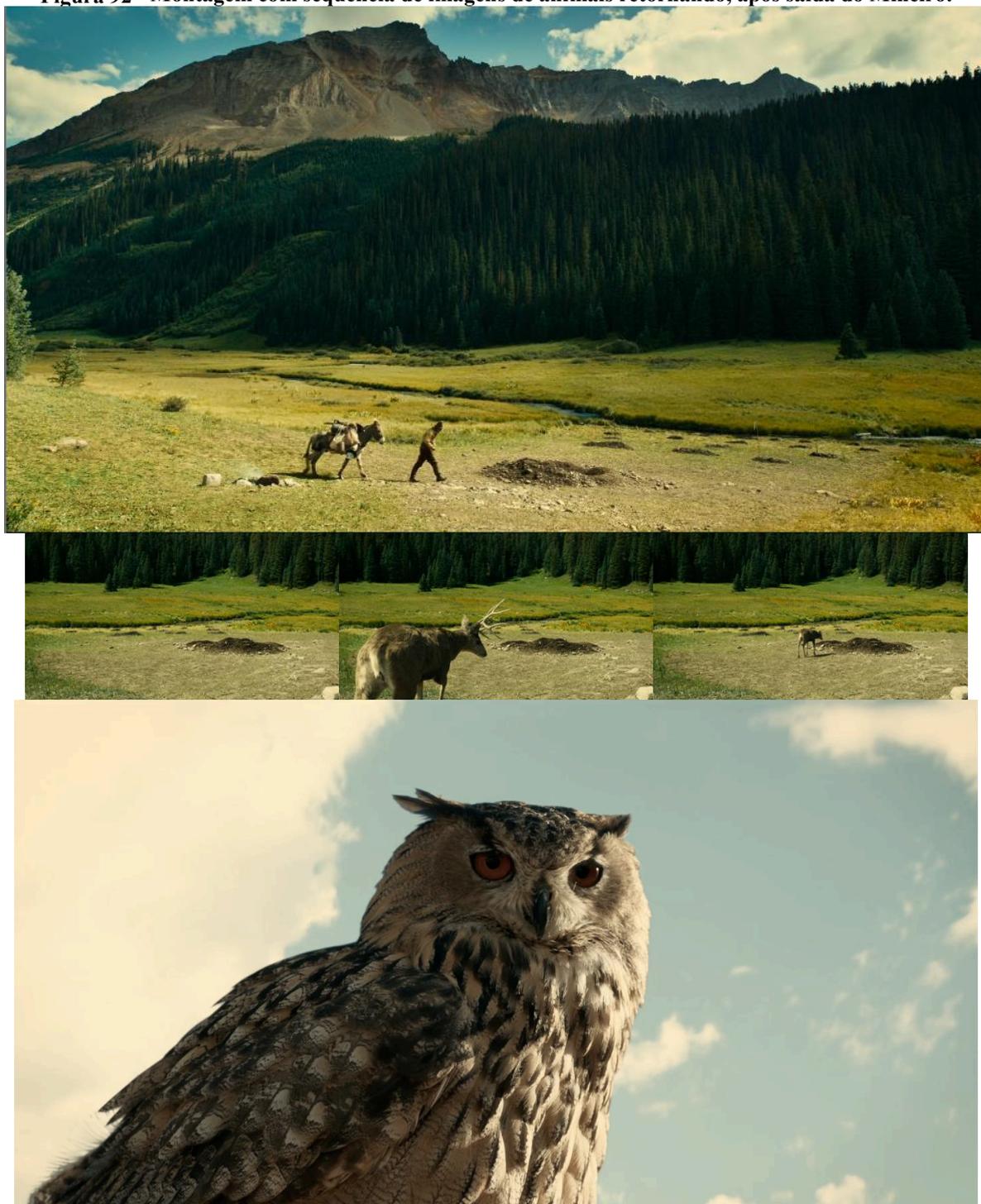


Fonte: Reprodução/Netflix

## 15. Imagem Final

O Mineiro vai embora, deixando a paisagem toda transformada pela sua passagem. Os animais retornam para seu habitat. Eles observam as mudanças que o espaço sofreu (Figura 92).

**Figura 92 - Montagem com sequência de imagens de animais retornando, após saída do Mineiro.**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 4.4.1 Análise do segmento 4 - O homem *versus* a natureza

O quarto segmento de ‘A Balada de Buster Scruggs’ começa com uma apresentação da natureza vivendo harmoniosamente. A coruja observa tudo do alto de uma árvore. Os peixes nadam tranquilos no riacho. O veado anda pela relva e bebe água do rio. Até que um som estranho surge. O veado, que bebia água, levanta alerta com aquele ruído nunca antes ouvido. A trilha sonora de abertura, delicada e melodiosa, que acentuava a tranquilidade da natureza, aos poucos vai sumindo da banda sonora em *fade out* para dar lugar ao cantarolar de uma voz grave que reverbera entre as árvores e se assemelha ao grunhido de algum monstro perigoso. É o som da civilização.

O Mineiro se aproxima, e a música que ele cantarola assusta uma natureza virgem, selvagem, livre da ganância da civilização. Os bichos batem em retirada, receosos do que está por vir. Após uma sequência de planos mostrando todos os animais abandonando seu santuário, a câmera fixa em um conjunto de árvores. A reverberação daquele som estranho vai sumindo e o grunhido vai se transformando em uma voz, e aos poucos é possível discernir parte da letra de uma música: “Ó, Deus a abençoe e guarde, Mamãe Machree. Deus abençoe e guarde, Mamãe Machree”.

A letra carrega duas das principais bandeiras da civilização e do seu controle sobre a selvageria: a religião (“Deus abençoe e guarde”) e a família (“Mamãe Machree”), ou seja, espiritualidade e comunidade, coisas que a civilização em seu tempo de conquistas da América acreditava que os selvagens eram desprovidos, e usava isso como motivo para invadir e dominar aquelas terras. Junto com a música, surge, por entre o verde das árvores, o cantor, o monstro dono daquele grunhido, o “Mineiro” (Tom Waits).

O homem é aqui a representação da civilização enquanto exploração da natureza. Primeiro, ele aparece sozinho na imagem, mas logo em seguida ele vai buscar o seu burro de carga, Luck. Nos primeiros minutos, já se consegue estabelecer a relação principal entre selvageria e civilização deste segmento: homem *versus* natureza.

A ordem pela qual os irmãos Coen resolvem abrir este segmento torna essa interpretação perceptível. Primeiro, eles mostram a paisagem com a natureza em perfeita ordem. Com o surgimento da voz distorcida do homem na banda sonora, os animais percebem o perigo iminente e fogem (Figura 93). Vemos o homem chegar sozinho, sem nada. Sem armas. Sem equipamento. Apenas um senhor grisalho cantando uma música. Ele contempla rapidamente o local que encontrou e, em seguida, retorna para a mata de onde saiu para pegar

seu burro de carga, que tem o lombo coberto com os equipamentos do humano (Figura 94). Os Coen retardam a apresentação de Luck para controlar a interpretação a ser feita.

Somo apresentados aos bichos que percebem um perigo e percebemos que o perigo é o homem. Mas, nos perguntamos: que perigo exatamente esse homem representa? Diante da questão, surge Luck com a resposta: este é um homem que explora a natureza.

**Figura 93 – Montagem com sequência da natureza percebendo a chegada do Mineiro**



Fonte: Reprodução/Netflix

A sequência acima (Figura 93) apresenta alguns dos planos da natureza antes do homem chegar, depois a natureza percebendo a aproximação do homem e, por fim, a natureza deixando o local. Já na sequência abaixo (Figura 94), vemos a chegada do homem. Primeiro,

os Coen cortam da natureza para o homem. Em seguida, a câmera faz um movimento de *tilt down* e apresenta o homem em um plano médio. Cortam para as costas do homem em um plano geral mostrando a paisagem onde os animais estavam, para por fim voltarem para um plano frontal mais aberto do homem que apresenta o burro carregando todo o seu equipamento.

**Figura 94 – Montagem com sequência da chegada do Mineiro**



Fonte: Reprodução/Netflix

Sobre o Mineiro e seu burro de carga, Luck (Sorte), tem-se três interpretações possíveis, envolvendo o nome do animal, sua função e sua relação com o Mineiro. Uma não precisa excluir a outra. A primeira interpretação é o fato de que o burro só se desloca dentro do filme se o Mineiro o puxar, então, pode-se entender que o burro, ou a sorte, precisa ser puxado para poder acontecer. A outra possibilidade é que o burro carrega tudo que o Mineiro precisa para trabalhar e sobreviver. O Mineiro colocou tudo que precisava em cima do animal, ou seja, aonde ele for, o burro Luck irá com ele. E irá juntamente com todo o seu equipamento, o que nos leva a pensar que a sorte está em cima do seu trabalho, ele guia a própria sorte. Por fim, a sorte pode estar na natureza, já que Luck é um animal.

O Mineiro logo se estabelece e começa a afetar o ambiente. Ele começa a fazer buracos na terra e também a poluir o riacho com suas lavagens. De pouco em pouco, ele vai se espalhando e deixando seu rastro. O trabalho é cansativo e repetitivo, mas mesmo em idade avançada, o Mineiro parece disposto a aguentar, afinal, ele é um homem obstinado a

conseguir o sucesso igual ao trem que atravessa o Oeste. E qual o seu objetivo? Encontrar ouro.

O primeiro trabalho consiste em identificar as quantidades de resquícios de ouro que estão presentes na terra. Com essa informação ele consegue mapear onde está o jazigo de ouro. Por isso, ele faz vários buracos, alterando a paisagem. Quanto menos pontos de ouro houver em uma pá de terra, mais distante ele está do veio. Então, ele cava por dias a fio até conseguir achar o ponto certo.

Ao longo desse período, o Mineiro interage com a natureza de algumas formas que endossam o quanto a disputa entre o homem e a natureza é explícita. Por exemplo, quando o Mineiro consegue delimitar a primeira área a ser explorada, ele começa a falar em direção à paisagem, como quem fala com a natureza, em tom de vitória. A natureza é, agora, metaforicamente e literalmente, uma adversária do Mineiro. Para ele, é como se ela estivesse escondendo o veio de ouro dele (Figura 95).

**Figura 95 – Montagem com sequência do diálogo entre Mineiro e a montanha**





Fonte: Reprodução/Netflix

Nesse sentido, destacamos a fala do Mineiro em direção ao *canyon* ao longo da sequência: “Muito bem, Mr Bolsão. Muito bem. Estou indo! Estou indo! Pode ficar aí sentado, porque eu estou indo. Onde você está Sr Bolsão? Está pra esquerda, pra direita ou bem no meio? Teremos que ver”, questiona ele.

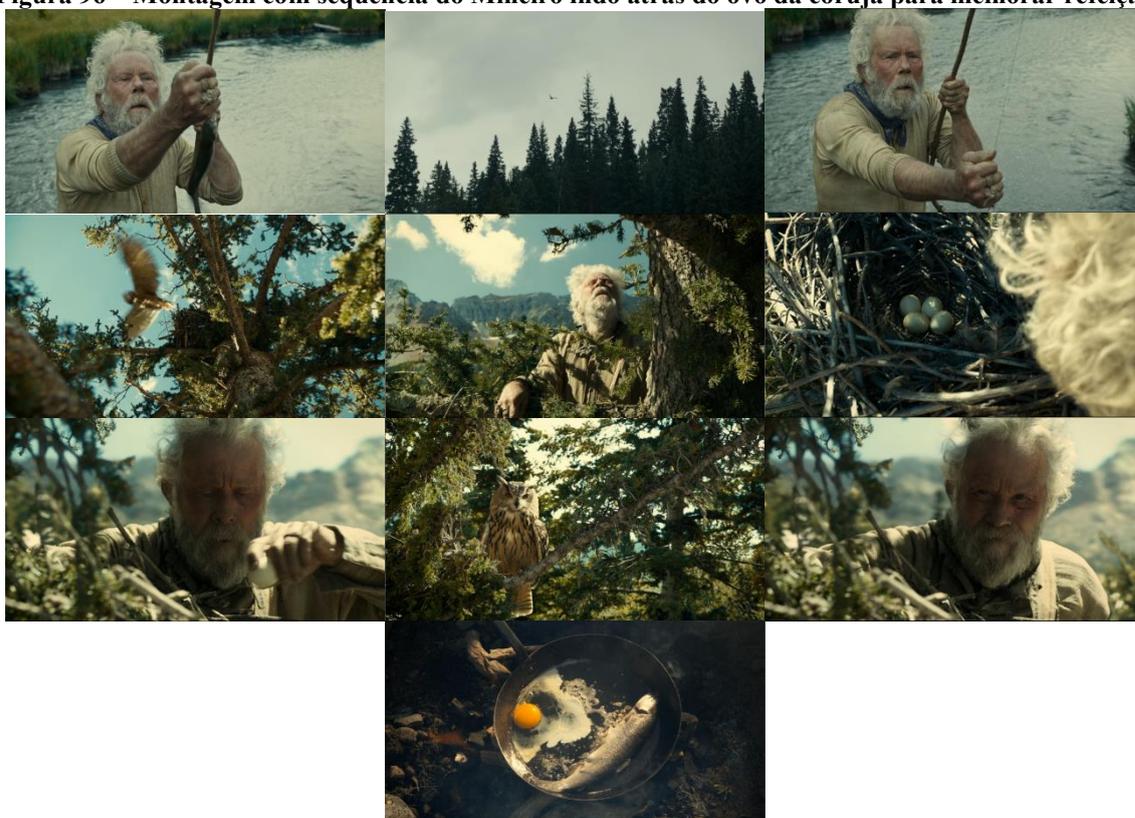
Vemos um plano aberto. O protagonista está à direita do plano. Ele olha para a esquerda do quadro. O homem caminha até ficar de frente para a câmera. Ela o acompanha em um movimento panorâmico da direita para a esquerda. Assim que ator e câmera estão frente a frente, inicia-se um *traveling in* somado a um movimento de pistão, que faz a câmera descer o nível e ficar em um *contra-plongée* enquanto o personagem fica cada vez maior na tela. Durante todo esse movimento, um plano das costas do Mineiro é inserido por um curto espaço de tempo. É um contracampo. Enquanto Tom Waits performa o seu monólogo, os Coen filmam um campo e contracampo, transformando um homem que fala sozinho em um diálogo entre o Mineiro e o *canyon*, O Mineiro fala com a natureza em tom de desafio, ele está se sentindo desafiado pelo *canyon* a encontrar seu veio de ouro (Imagem 95).

Observa-se que, nesse campo e contracampo da sequência, o Mineiro cresce com a aproximação da câmera, mas os Coen, em contrapartida, quando cortam para o contracampo, escolhem um tamanho de plano que diminui o Mineiro dentro do quadro e quem parece crescer é a montanha. A relação dissonante entre homem e natureza está estabelecida não apenas por parte dos animais que fugiram, existe um sentimento desarmônico da parte do homem para com a natureza também, e ele foi expresso pelos Coen em uma *mise-en-scène* orquestrada.

O tempo passa e o homem se estabelece no local. Ele também tem necessidades básicas, ele precisa se alimentar, por exemplo. A selvageria está presente em todos, porém os Coen transformam uma necessidade básica do homem, do protagonista, em ganância, uma marca da civilização. Na cena (Figura 96), o Mineiro já tinha sua refeição em mãos, um peixe,

porém seus olhos capturam uma possibilidade de tornar sua refeição mais completa, ao perceber um pássaro deixando ovos na parte mais alta da copa de uma árvore. Por que comer só um peixe, se ele também pode ter ovos? Os Coen constroem no seu protagonista um homem predador, mas um homem predador ganancioso, que pode ser lido como um exemplo da civilização consumista. Um exemplo da civilização exploradora. O Mineiro vai até a árvore e encontra os ovos, mas nada pode ser tão simples para os Coen. Há bondade no mal, e há maldade no bom.

**Figura 96 – Montagem com sequência do Mineiro indo atrás do ovo da coruja para melhorar refeição**



Fonte: Reprodução/Netflix

Por mais cruel que o homem seja (e, nesse caso, não é uma crueldade vinculada à selvageria, mas sim, vinculada ao crescimento da civilização que precisa passar por cima de tudo), há resquícios do lado positivo da civilização nele. Ou pelo menos um pouco. O Mineiro canta no início e no fim do segmento uma música para uma mãe, a Mamãe Machree. Essa informação é um indício da importância que esse personagem dá para família, ou pelo menos para a matriarca. Esse respeito retorna quando ele está roubando os ovos de uma coruja. Durante o ato, ele percebe que a coruja está em outra árvore observando o seu ato. O personagem se sente constrangido, e ele devolve três dos quatro ovos. O respeito pela imagem

da mãe é forte, mas não mais forte do que o desejo de um homem. Os Coen complexificam seu personagem, expondo o bom e o mau que a civilização carrega.

Essa sequência do Mineiro na árvore em busca do ovo também tem outro ponto interessante: quando o protagonista está no meio do caminho em direção ao ninho, ele para a fim de recuperar o fôlego e olha para o horizonte, deparando-se com uma bela paisagem da natureza, porém ele não dá nenhuma importância para isso. Ao contemplar o horizonte, ele bufa e segue atrás dos seus ovos. Pode-se entender, com isso, que a civilização não tem tempo para contemplar, ela precisa produzir (Figura 97).

**Figura 97 - Montagem com sequência em que Mineiro contempla a natureza**



Fonte: Reprodução/Netflix

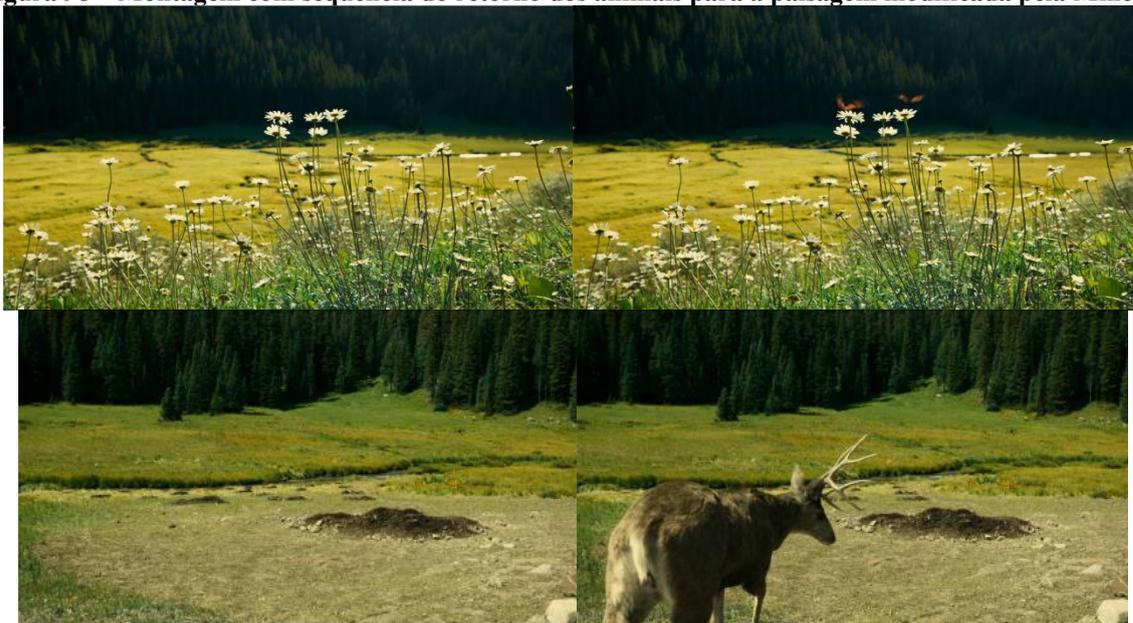
Por fim, o Mineiro encontra seu veio de ouro, Ele venceu a natureza. É quando, ainda dentro do buraco com o seu ouro nas mãos, ele percebe uma sombra corar a luz que ilumina o buraco. Há outro homem no local. Mas o Mineiro não vai se entregar. Ele olha para sua picareta no chão, mas, antes de qualquer movimento, o Homem jovem lhe atira nas costas. O Mineiro cai no chão e fica quieto. Finge-se de morto para poder ter uma chance de vencer. Ele precisa de atributos da civilização e da selvageria para vencer essa batalha: ele precisa ser frio

para parecer morto, precisa ser resistente para não ceder à dor, além de precisar ser ágil e feroz na hora de atacar.

Cruelmente, os irmãos Coen tripudiam do sofrimento do Mineiro, pois eles fazem o Homem jovem observar o corpo do velho no chão sem pressa nenhuma. Ele até senta na beira do buraco, enrola um cigarro e dá um trago antes de entrar. Mas ele entra, e quando entra e está ao alcance, o Mineiro ataca. Eles lutam e o espírito de sobrevivência do protagonista ganha. O homem jovem está morto. Furioso e descontrolado, o Mineiro descarrega todas as balas no inimigo. Ele está enfurecido pelo fato de o rapaz ter atirado nele pelas costas. Ele esquece que também pretendia trapacear e atacá-lo com uma picareta. Mas isso não parece passar pela cabeça do personagem no momento. Na verdade, seu lado civilização está furioso pela ausência de honra do Homem jovem. Ele reclama com o defunto, como se o mesmo estivesse vivo, igual aos diálogos que ele travou com o *canyon*.

O Mineiro sobrevive. Ele espera se recuperar para continuar enchendo sua bolsa de ouro. No final, ele enterra o rapaz no buraco do ouro, deixando sua marca no local. Ele avisa que voltará. Pega a corda com a qual puxa Luck e inicia sua viagem de volta à civilização. Momento depois de o protagonista deixar o local, os animais retornam para seu habitat. Os peixes, as borboletas e o veado. Todos estão de volta (Figura 98). Porém, a paisagem já não é mais a mesma. A civilização passou por ali e deixou claro para a selvageria que aquele lugar não lhe pertencia mais.

**Figura 98 – Montagem com sequência do retorno dos animais para a paisagem modificada pela Mineiro**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 4.5 O *BEAT SHEET* DO SEGMENTO 5

##### **A garota nervosa (The Gal Who Got Rattled)**

Zoe Kazan como Alice Longabaugh / Jefferson Mays como Gilbert Longabaugh / Bill Heck como Billy Knapp / Grainger Hines como Mr. Arthur / Prudence Wright Holmes como a Proprietária da Pensão

Duração: 31 minutos

##### **1. Imagem de Abertura**

O cachorro, Presidente Pierce, caminha por baixo da mesa, aguardando o dono dar-lhe comida (Figura 99). Aqui, é apresentado quem é a família do Presidente Pierce e o local onde ele mora. A família: Gilbert e Alice Longabaugh. A moradia: uma casa.

**Figura 99 - Presidente Pierce embaixo da mesa.**



Fonte: Reprodução/Netflix

##### **2. Exposição do tema (premissa)**

Entre os assuntos tratados na conversa ao longo do jantar, a premissa do filme é exposta: Alice vai viajar para tentar encontrar um novo lar (Figura 100).

**Figura 100 - Montagem com imagens para ilustrar a cena do jantar.**



Fonte: Reprodução/Netflix

### 3. Apresentação

Seguindo exatamente as funções definidas para este *beat*, os Coens reforçam a relação entre a protagonista e o irmão, estabelecem o modelo de viagem que ela vai vivenciar - a caravana - e apresenta o comportamento irrequieto do cachorro.

### 4. Catalisador (Catalyst) - (Incidente Incitante)

O “catalisador” é marcado pela morte do irmão de Alice. Seu único familiar está morto. A pessoa que a guiava no mundo está morta (Figura 101)

**Figura 101 - Gilbert morto.**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 5. Debate

Alice não tem mais nada. Não tem lar. Não tem família. E está sem destino (Figura 102). Billy Knapp representa a questão basilar deste *beat*, ele pergunta o que ela irá fazer: se seguirá viagem ou se voltará para sua antiga vida. Ela responde: Voltar para onde?

Figura 102 - Montagem com imagens de Alice tentando entender o que deve fazer.



Fonte: Reprodução/Netflix

## 6. Quebra para o segundo ato

A personagem vai ver o irmão enterrado. Ela se depara com o novo mundo. O enterro representa isso. Não pode haver cruzeiros, pois senão os índios mexem no corpo. O enterro do irmão não é o enterro que a protagonista está acostumada (Figura 103).

**Figura 103 - Montagem com imagens do enterro do irmão de Alice**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 7. Trama B (B Story)

Alice vai pedir conselhos para Billy (Figura 104). Aqui, começa a se estabelecer o padrão do relacionamento deles. A relação entre Alice e Billy é a trama B do enredo.

**Figura 104 - Montagem com imagens da conversa entre Alice, Billy e Mr. Arthur.**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 8. Diversão e jogos (Fun and Games)

De volta aos problemas da trama A, Alice tem que lidar com a herança que o irmão a deixou: um ajudante que cobra de Alice o dinheiro que lhe foi prometido (Figura 105). Porém, além de ser muito dinheiro, Alice não tem um centavo, pois, sem querer, o dinheiro foi enterrado com o irmão.

**Figura 105 - Montagem com imagens que estabelecem a relação entre o assistente e Alice.**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 9. Ponto médio (Midpoint)

Este *beat* é marcado por uma cena cheia de nuances. É a vez de Billy vir falar com Alice. Ele traz duas notícias ruins: o cachorro está incomodando a caravana e o assistente não cedeu na conversa que Billy teve com ele. Aqui, Alice tem certeza de que continua com uma dívida para pagar, mesmo sem ter dinheiro, e ela irá perder a companhia de Presidente Pierce (Figura 106).

**Figura 106 - Montagem ilustrativa com momentos-chave do *beat*.**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 10. Vilões se aproximam (Bad Guys Close In)

A situação de Alice com o assistente chega no limite. Pressionada, ela vai pedir ajuda para Billy. Billy informa que tem um plano, mas que é maluco e que ele precisa de um dia para amadurecer a ideia.

## 11. Tudo está perdido (All Is Lost)

Billy decide se casar e mudar seus planos de vida. Vai parar de guiar e proteger caravanas, para se estabelecer em Oregon com a protagonista. Na sequência seguinte, ele faz a proposta para Alice (Figura 107).

Figura 107 - Billy pede Alice em casamento



Fonte: Reprodução/Netflix

## 12. Noite Escura da Alma (Dark Night of the Soul)

Neste *beat*, Alice aceita o pedido de Billy e fala como a nova conjuntura de sua vida a liberta das amarras que ela tinha quando era dependente do irmão (Figura 108).

Figura 108 - Montagem com imagens do momento em que Alice aceita o pedido de Billy



Fonte: Reprodução/Netflix

### 13. Quebra para o terceiro ato (Break into Three)

A trama A e a Trama B estão unidas. Eles têm a primeira conversa como casal. Há sintonia. Ela dá conselhos para ele e ele dá conselhos para ela (Figura 109).

Figura 109 - Montagem com imagens da cena do diálogo entre Alice e Billy



Fonte: Reprodução/Netflix

### 14. Final (Finale) (Clímax)

Mr. Arthur percebe a presença do perigo. Ele vai fazer uma ronda pela caravana e nota a ausência de Alice. Sozinho, ele sai em busca da garota. Quando a encontra, percebe que já é tarde demais. Eles são atacados por índios. Mr. Arthur dá uma arma para que Alice se mate, caso os índios matem o *cowboy*.

A batalha se desenrola. Dado momento, um índio acerta uma pancada e derruba Mr. Arthur, mas mesmo assim, o *cowboy* vence a batalha e espanta os índios. O problema é que Alice achou que o senhor estava morto e executou a ordem dada pelo cowboy. Ela se matou (Figura 110).

Figura 110 - Montagem com imagens referente ao clímax do enredo.



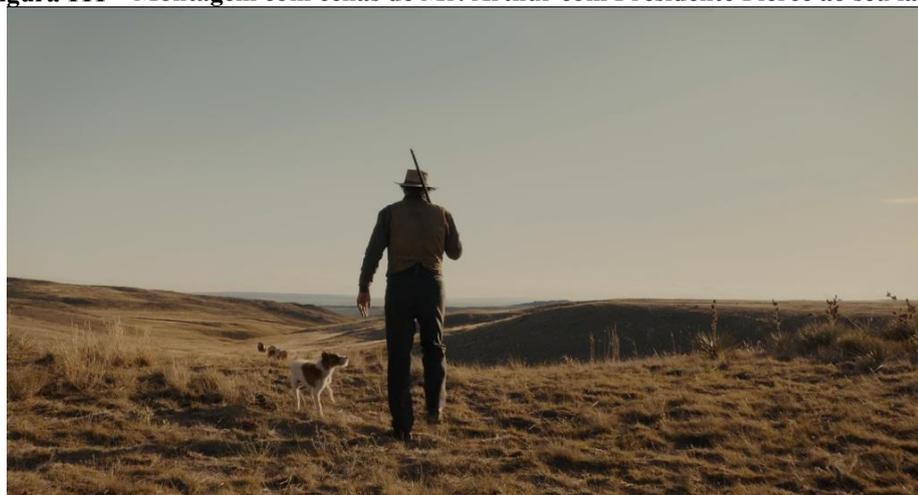
Fonte: Reprodução/Netflix

## 15. Imagem Final

O cachorro Presidente Pierce caminha em uma área aberta ao lado de Arthur e à espera de Billy. A diferença entre a “Imagem de abertura” e a “Imagem final” diz respeito à paisagem e à noção de família, de lar, de relação que guia o episódio. O elemento em comum de ambas é o cachorro Presidente Pierce.

Na “Imagem de abertura”, Presidente Pierce busca interagir com a sua referência de dono naquela cena. No primeiro *beat* seu dono é Gilbert Longabaugh, um homem frágil e extremamente urbano. Aqui, no último *beat*, Presidente Pierce está em busca da atenção de Mr. Arthur, um velho *cowboy* resistente e extremamente pertencente ao Oeste (Figura 111). Presidente Pierce tinha um lar e uma família no início do segmento e, agora, ele tem outra estrutura para considerar seu lar e novos humanos para considerar seus donos.

**Figura 111 – Montagem com cenas de Mr. Arthur com Presidente Pierce ao seu lado.**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 4.5.1 A análise do segmento 5 – Relações de afeto, civilização e selvageria

A dualidade *Selvageria versus Civilização* é analisada nesta dissertação partindo do objetivo que guia o personagem através do enredo ou dos conflitos que se chocam com esse objetivo. Partindo dessa perspectiva, acredita-se ser importante refletir um pouco sobre o objetivo da protagonista do quinto segmento, ‘A garota nervosa’.

Inicialmente, é interessante observar como o objetivo de Alice Longabaugh (Zoe Kazan) é difícil de ser identificado em boa parte da trama, pois ela parece estar apenas seguindo o caminho para onde os outros apontam ou, ainda, indo em busca de outros personagens para que eles lhe apontem as soluções.

Sobre isso, destaque-se um ponto crucial sobre a atuação de Zoe Kazan ao longo do segmento: com exceção da cena de abertura, na qual Alice informa, cheia de incertezas e sob pressão do irmão, que vai para Oregon para tentar executar o plano de Gilbert, de fazê-la se casar com o sócio dele, a protagonista não faz menção alguma ou não parece refletir sobre o seu possível futuro casamento.

Ela só traz o assunto de volta apenas no momento em que Billy lhe aborda demonstrando interesse na união do casal. Desde o jantar, no início do segmento, até o pedido de Billy, Alice parece estar mais preocupada e sofrer com outras questões, do que com essa. Ela perde o irmão. Ela é acoitada e extorquida pelo assistente de viagem. Até o problema do cachorro parece estar à frente do casamento em Oregon. Pelo menos, até que Billy surge com um pedido de casamento, e aí o assunto factualmente volta para a personagem, que pede um tempo para refletir. Dessa vez, sim, ela está refletindo sobre um casamento.

Percebe-se, com isso, que ela não é uma protagonista de ações decisivas. Ela fala, em um momento do segmento, que é indecisa, o que justifica seu comportamento ao longo do filme. Por isso, não vemos ímpeto da parte dela em busca de seu objetivo, mas ela tem um objetivo. Após entender o arco completo da personagem no segmento, pode-se afirmar que o objetivo dela é encontrar um novo lar. Um lar no qual ela possa ter voz – algo que ela procura ao longo do segmento – e possa se sentir livre para ser ativa. Após um trabalho de engenharia reversa utilizando o modelo *Beat sheet* como ferramenta para fragmentar o enredo/roteiro do segmento e poder compreender o objetivo principal da personagem, a partir de suas ações finais, pôde-se mapear outros momentos que apontavam para o desejo principal dela.

A partir do momento em que Billy Knapp (Bill Heck) sugere o casamento entre eles, percebe-se uma mudança no comportamento. A partir desse momento, ela passa a ser mais

ativa. Até suas falas deixam de ser passivas para serem ativas. Fica nítido, quando ela aceita a proposta de Billy, o quanto ela passa a ter outra perspectiva do mundo.

O cachorro, que era do irmão, retorna ao trajeto da diligência e ela o aceita como sendo dela. Ela se afasta da caravana para ficar sozinha, mesmo sendo perigoso. A nova postura da personagem, de segurança e de empoderamento sobre sua vida, se torna perceptível. Ela consegue se sentir livre de certos grilhões da civilização – a submissão à família e aos poderes do homem – para experimentar um pouco os seus desejos e se permitir se afastar da caravana para caminhar pelo Oeste selvagem com o seu cachorro. Percebe-se, com isso, que a situação de união com Billy pode se encaixar com o seu objetivo.

Mas, pode-se questionar, seu objetivo seria o casamento? Supõe-se, aqui, que não. O casamento era visto como o padrão comum às mulheres da época. Era uma maneira de conseguir um lar e uma estrutura de vida. Uma maneira de conseguir se libertar das opressões familiares. Esse raciocínio é desprovido de qualquer julgamento do ponto de vista dessa estrutura como uma forma de domínio machista e religioso. Procura-se tentar acompanhar um raciocínio, tendo como perspectiva as ações da personagem dentro da cultura diegética em que ela está inserida. Então, tendo esse objetivo como norte, faz-se um retrospecto de outros momentos do segmento.

A personagem, no início do enredo, morava em uma hospedagem, ou seja, um lar temporário. Ela deixa a hospedagem para ir para Oregon, a fim de tentar uma aposta de casamento que o irmão planeja para ela. É um casamento de interesse do irmão, mas ainda há a possibilidade de se construir um lar. Esse possível casamento pode ser ruim ou bom, é uma aposta, mas há uma chance de, nesse novo lar, ela encerrar a estrutura de lar que tem sido estabelecida com o irmão, que é de total exclusão dos desejos de Alice em prol dos objetivos de Gilbert.

É quando, no *beat* “Catalisador”, Gilbert morre e Alice fica à deriva no mundo. Ela não tem mais rumo e não mais nada de concreto. O dinheiro que a família tinha foi enterrado sem querer junto com o irmão em seu casaco, em algum ponto irreconhecível do Oeste. Ela passa a ser acoçada pelo assistente da sua carroça e o único ponto de apoio que ela encontra é no solícito Billy. A partir daí, a afinidade dos dois aumenta à medida que ele precisa resolver os problemas dela, para ela possa chegar até a proposta de casamento.

Percebe-se, através desse resumo da trama, que a vida de Alice é sempre atravessada pelas ações dos homens. Partiremos dessas relações e da noção de lar que se pode ter no segmento para observar a dualidade Selvageria *versus* Civilização. Nosso guia são as relações

de afeto que a personagem desenvolve e que a ajudam a construir sua perspectiva de lar. No caso, a relação com o irmão e a relação com Billy.

O primeiro é visto como o controle e os interesses financeiros e sociais da Civilização, enquanto o segundo é a relação de afeto nascida do sentimento e da interação formada por afinidades de características dos personagens, ou seja, uma relação de afeto natural, uma relação de afeto Selvagem.

A primeira relação de afeto concreta que Alice tem é com o irmão. Um parente direto que não parece dar espaço para questões emocionais. Sua busca é pelo sucesso financeiro. Um personagem que apresenta uma constituição física e uma saúde frágil, e que parece querer compensar a sua instabilidade biológica com sucesso social e financeiro. Todavia, percebe-se, desde o momento em que ele conta o seu plano sobre um casamento planejado entre a irmã e o sócio, e ficamos sabendo que o sócio não sabe do plano, que há um possível erro em curso. Ou seja, percebe-se que a trajetória do irmão como homem de sucesso é tão frágil quanto a sua constituição física. Mais adiante, a própria irmã confirma, em conversas com Billy, que o irmão não tinha jeito para os negócios.

Tendo isso em vista, a segunda relação de afeto que se estabelece desde o início do segmento é justamente a promessa de casamento com um desconhecido. Ambas as relações de afeto construídas até aqui representam essências negativas da Civilização. No caso do irmão, mesmo que este acredite estar fazendo um bem para a irmã, pode-se pensar que ele se aproveita dela para concretizar seus interesses financeiros.

O irmão é um egoísta ganancioso. Muitas vezes, o egoísmo é atrelado à Selvageria, já que diz respeito ao indivíduo voltado apenas para si enquanto exclui a comunidade, porém, no caso de Gilbert Longabaugh, seu egoísmo é pautado por um motivo característico da Civilização: a ganância. Já a segunda relação de afeto apresentada no filme, o casamento arranjado, é uma prática que visa concretizar os interesses de duas famílias, independente das vontades das pessoas que concretizaram o casamento. Por isso, assume-se que as relações de afeto vinculadas, até aqui, à Civilização são relações negativas.

Observa-se, agora, Billy Knapp e a construção da relação entre ele e a protagonista Alice. Billy é um dos guias da caravana e, junto com Mr. Arthur, é responsável pelo traslado e segurança até Oregon. Ele é o perfeito exemplo de *cowboy*, já que une qualidades da Civilização e da Selvageria. Pela sua profissão, infere-se que ele tem excelente domínio das habilidades necessárias para sobreviver no Oeste, afinal ele precisa tomar conta e defender um vasto conjunto de caravanas dos perigos da região, ou seja, há nele características positivas da Selvageria.

Para o elemento Civilização, percebe-se como Billy é solícito e atencioso com Alice, o que lhe confere características de empatia com próximo e de cordialidade no contato com os semelhantes, demonstrando também intimidade com a comunicação social. Em conversa com Alice, ele ainda afirma ser religioso, característica vinculada à Civilização.

Em outro momento com ela, ele fala das qualidades de Mr. Arthur em relação ao seu domínio das habilidades de sobrevivência no Oeste, melhores até do que as do próprio Billy. Somando essa informação ao comportamento pouco sociável de Mr. Arthur (Grainger Hines), pode-se inferir que, no negócio que os dois levam, Billy é o responsável pela comunicação com os viajantes. Billy é, então, um homem que une Civilização e Selvageria.

Um ponto importante para observar, na construção da relação de Billy com Alice, é o fato de ele dar atenção ao que ela fala. Para ilustrar esse ponto, faz-se uma comparação entre a relação de Gilbert e de Billy com a protagonista. No início do segmento, Alice tenta expor sua opinião para Gilbert, mas não é ouvida. A conversa sobre as reclamações sobre o cachorro de Gilbert é um exemplo disso. Ele não dava ouvidos para Alice, mesmo quando ele lhe trazia problemas que precisavam ser resolvidos (por ela).

Com Billy a relação é diferente. Na manhã seguinte após a morte de Gilbert, há uma conversa entre Mr. Arthur, Billy e Alice. Nela, Mr. Arthur fala para Billy que Alice pretende voltar para sua antiga casa – coisa que a protagonista não falou. Billy percebe que Mr. Arthur está atravessando a garota e tentado resolver pragmaticamente a situação e, por isso, pergunta diretamente para Alice o que ela pretende fazer. Billy quer ouvir da própria Alice quais são suas intenções após a morte do irmão. Tem-se, então, um indicador de que Billy ouvirá Alice. Após esse momento, a relação entre os dois vai se desenvolver justamente através desse tipo de interação: Alice tem problemas com o assistente da carroça e vai até Billy para lhe pedir conselho; já Billy, este sempre a escuta e sempre tenta ajudá-la.

É interessante analisar também a primeira conversa entre Alice e Billy, após a protagonista aceitar o casamento proposto pelo guia. É nesse momento que eles têm o primeiro diálogo como casal. Eles falam de suas relações passadas: Billy fala de Arthur e Alice fala do irmão. Eles se escutam e opinam um sobre a vida do outro. São opiniões positivas, com intuito de ajudar.

Há, ainda nessa conversa, o único momento em que Alice é imperativa. É quando ela chama a atenção de Billy para o novo compromisso de vida dele, o casamento. Ela fala: “Sua primeira responsabilidade é com a sua casa”. Apesar de pedir desculpa pela ousadia, Billy entende que ela está o ajudando a desapegar da relação com Mr. Arthur. Ao longo da conversa, os Coen utilizam um sutil *zoom in* na protagonista. Alice vai ficando com os olhos

marejados, mostrando seu encantamento por Billy (Figura 112). Outro ponto interessante de se observar na construção dessa conversa é a sincronia que os Coen colocam, através da fala, para mostrar o quanto eles têm afinidade.

Quando Alice fala: “Estreito é o portão...”, Billy completa: “.. apertado é o caminho”.

**Figura 112 - Zoom in em Alice**



Fonte: Reprodução/Netflix

Percebe-se, então, como a relação com o irmão, relação de afeto vinculada à Civilização, é nociva e sufocante para Alice. Já a relação de afeto vinculada à Selvageria, construída com Billy, liberta a personagem para se sentir livre e executar suas vontades. O arco da transição entre a relação vinculada à Civilização para a relação vinculada à Selvageria é perceptível na atuação de Zoe Kazan. A atriz que dá vida ao personagem de Alice passa boa parte do enredo encenando alguém sem perspectiva de felicidade, até transmutar para uma personagem capaz de esboçar um sorriso verdadeiro – embora apenas nos últimos minutos do segmento (Figura 113).

Figura 113 – Montagem com sequência cronológica do desenvolvimento dos sentimentos da protagonista



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 4.6 O BEAT SHEET DO SEGMENTO 6

##### **Os restos mortais (The Mortal Remains)**

Jonjo O'Neill como o Inglês / Brendan Gleeson como o Irlandês / Saul Rubinek como o Francês / Tyne Daly como a Senhora / Chelcie Ross como o Caçador

Duração: 20 minutos

##### **1. Imagem de Abertura**

A “Imagem de abertura” mostra a subjetiva de um personagem dentro da diligência vendo o pôr do sol na paisagem. É a subjetiva do Francês (Figura 114).

**Figura 114 – O Francês acompanha a paisagem**

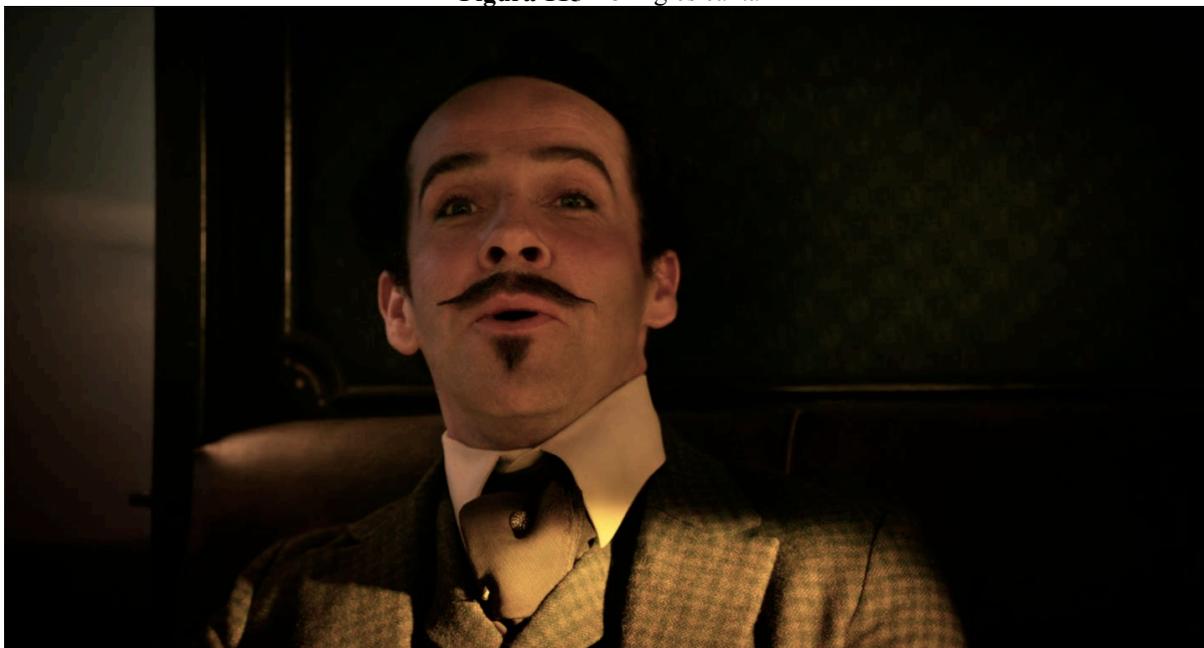


Fonte: Reprodução/Netflix

##### **2. Exposição do tema (Theme Stated) (premissa)**

A “Exposição do tema” está na letra da música que o Inglês canta. Ela fala sobre uma mulher que sumiu e ninguém sabe como (Figura 115).

**Figura 115 - O Inglês canta**



Fonte: Reprodução/Netflix

### **3. Apresentação (Set-Up)**

Nesta sequência, os três personagens – O Caçador, a Senhora e o Francês – são apresentados (Figura 116) e é estabelecido o modelo de comunicação deles no primeiro ato: todos discordam uns das opiniões dos outros.

**Figura 116 - O Caçador, a Senhora e o Francês são apresentados**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 4. Catalisador

O catalisador é marcado por três aspectos: 1) A noite se estabelece; 2) A senhora se irrita com o Francês, bate nele e passa mal; 3) O Francês vai até a janela e pede para o guia da diligência parar e, assim, descobre que ele não vai parar sob hipótese alguma (Figura 117).

Figura 117 – Montagem com sequência dos três aspectos do *beat* Catalisador



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 5. Debate

O “debate” é a reflexão e a absorção que o Francês faz por descobrir o fato de que a carruagem não vai parar até chegar no destino final.

**Figura 118 – O Francês reflete sobre a falta de paradas**



Fonte: Reprodução/Netflix

## **6. Quebra para o segundo ato**

Esse *beat* é marcado pela música cantada pelo Irlandês, que ajuda a acalmar todos dentro da diligência e restabelece a relação entre os personagens (Figura 119).

**Figura 119 – O Irlandês canta**



Fonte: Reprodução/Netflix

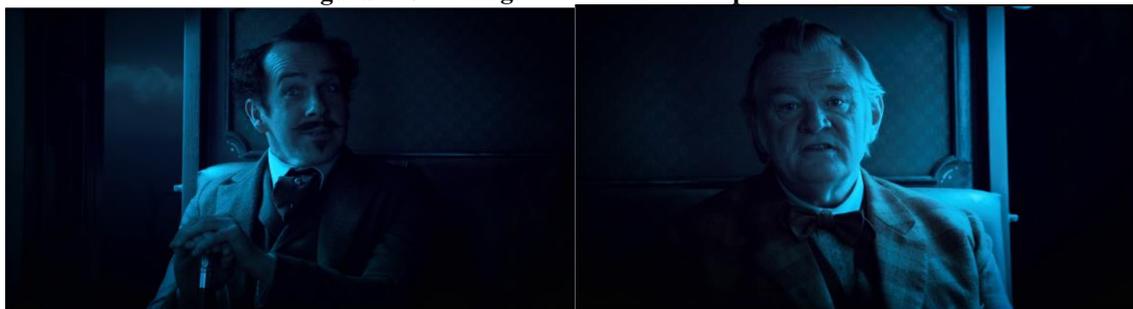
## **7. Trama B**

Esse segmento não tem trama B.

## **8. Diversão e jogos**

“Diversão e jogos” é o momento em que o Inglês e o Irlandês se apresentam e todos descobrem que eles são caçadores de recompensa (Figura 120).

**Figura 120 – O Inglês e o Irlandês se apresentam**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 9. Ponto médio

Neste *beat*, o Inglês conta como ele e o Irlandês capturam suas vítimas. Ele entretém a vítima enquanto o Irlandês a ataca por trás. Os passageiros ficam impressionados.

## 10. Vilões se aproximam

Em “vilões se aproximam”, o Inglês mostra como ele faz para chamar a atenção da vítima: ele conta uma história. Ele aproveita o momento e conta uma história infantil para os passageiros. Todos têm sua atenção capturada pelo Inglês (Figura 121).

**Figura 121 – O Inglês conta uma história para os passageiros**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 11. Tudo está perdido (All Is Lost)

Após ter a atenção de todos para si, o Inglês fala sobre como ele gosta de olhar nos olhos da vítima após ela receber o golpe do Irlandês. Ele diz que gosta de ver a pessoa morrendo. Diz que gosta de olhar nos olhos das vítimas e observar elas tentarem entender a passagem. A Senhora pergunta se eles conseguem entender (Figura 122).

Figura 122 – O Inglês conta que gosta de ver vítimas morrendo e Senhora faz pergunta



Fonte: Reprodução/Netflix

## 12. Noite Escura da Alma (Dark Night of the Soul)

O Inglês sorri e responde: “Como posso saber?” (Figura 123).

**Figura 123 – Inglês responde pergunta de forma enigmática e sorri**



Fonte: Reprodução/Netflix

### **13. Quebra para o terceiro ato (Break into Three)**

A diligência para abruptamente. Todos são chacoalhados com a força da freada. A “Quebra para o terceiro ato” é a chegada deles à hospedagem. Os caçadores de recompensa saem. Os outros três passageiros ficam dentro da diligência, eles olham assustados para a hospedagem (Figura 124).

**Figura 124 – Diligência freia de repente em frente à hospedaria e todos ficam alerta**



Fonte: Reprodução/Netflix

#### 14. Final (Finale) (Clímax)

Por fim, eles descem e confrontam a entrada da casa. Eles estão receosos. A casa é a representação da morte (Figura 125).

Figura 125 – Protagonistas encaram a morte



Fonte: Reprodução/Netflix

## 15. Imagem Final (Final Image)

A viagem acabou. Têm-se os mesmos elementos da “Imagem de abertura”: o Francês e a paisagem (Figura 126). Agora, a paisagem é noturna. A vida acabou.

Figura 126 – Francês encara paisagem e o fim.



Fonte: Reprodução/Netflix

### 4.6.1 A análise do segmento 6 – Civilização, selvageria e a morte

Para encerrar a antologia, os Irmãos Coen constroem uma narrativa sobre a efemeridade da vida humana e das discussões, problematizações e idealizações levantadas pelo homem. No sexto segmento de ‘A Balada de Buster Scruggs’, a dualidade Civilização *versus* Selvageria é colocada em xeque, chegando-se à percepção de que esse tipo de questão é temporário e passageiro, e perde o sentido quando é colocado em perspectiva com outras questões como a vida. Não existe um melhor ou um pior. Todos são bons e ruins. Não há mais razão de um lado do que do outro, porque, no final, tudo passa, acaba e todos morrem.

Este segmento narra uma viagem ao encontro do fim. Uma viagem ao encontro da morte. Da luz do fim. E, na conclusão, tanto faz se o primitivo é melhor ou pior do que o moderno, ou se o urbano é maior ou menor do que o rural.

O segmento começa com os Coen apresentando uma diligência se deslocando em alta velocidade pela estrada ao longo de um pôr do sol. Esses são os primeiros elementos de análise para compreender a efemeridade que os diretores querem expressar. Os *beats* “Imagem de abertura” e “Imagem final” expressam bem essa mensagem.

A diligência já começa em movimento, deslocando-se, atravessando o tempo e o espaço para chegar ao ponto final da história – o Forte Morgan. A primeira leitura sobre efemeridade que se percebe está em perceber o ponto de vista de quem está dentro da diligência. Para eles, nenhuma daquelas paisagens, que representam o mundo – diegético e simbólico –, significa algo concreto, pois elas são apenas imagens que estão ficando para trás. São temporárias.

Invertendo agora o ponto de vista, e olhando pela perspectiva do mundo para os personagens da carruagem, estes personagens é que são transitivos, pois eles também estão de passagem. Sob essa ótica, os humanos é que são provisórios e quem é fixo e concreto, na verdade, é o mundo. A vida do homem é temporária na terra. Pode-se, então, considerar que de ambos os lados a perspectiva é de passagem.

Somado a isso, tem-se, no *beat* “Imagem de abertura”, um fim de tarde, e no *beat* “Imagem final”, há uma noite. A abertura do segmento tem um pôr do sol na paisagem atrás das árvores, que mostra que o dia está acabando (Figura 127). Isso pode significar que o tempo de luz, de energia está acabando, que mais uma jornada está prestes a se encerrar. Também significa que a noite, as trevas, o desconhecido está chegando. Ou seja, o pôr do sol é o esgotamento do tempo – seja do dia que se encerra ou da vida que se vai.

**Figura 127 - Montagem da sequência referente ao *beat* “Imagem de abertura”.**



Fonte: Reprodução/Netflix

Já no último *beat* do segmento, tem-se uma relação direta com o primeiro *beat*, como previsto pelo modelo de Snyder (2005). Tem-se no cenário da “Imagem final” o mesmo tipo de árvores que teve na “imagem de abertura”, porém a noite substitui o pôr do sol. Aqui é o final da viagem. O Francês (Saul Rubinek) que representa a perspectiva humana nessa relação homem-tempo-mundo, observa o fim da linha (figura 128). O transporte está indo embora. É noite. A viagem acabou. A vida acabou. A história vai acabar. É o fim.

**Figura 128 – Montagem da sequência referente ao *beat* “Imagem final”**



Fonte: Reprodução/Netflix

Atenta-se, aqui, para um detalhe importante na primeira e na última imagem da Figura 128: as casas na paisagem (com exceção da hospedagem na qual os personagens entram) são cenários pintados. São painéis de madeira no formato das casas da época. Não estamos assistindo a um filme que procura representar o velho Oeste fielmente, mas apenas simbolicamente, metaforicamente, assim como a principal base narrativa do faroeste, a dualidade *Selvageria versus Civilização*. Olhar a relação entre esses elementos através de uma dualidade é tão bidimensional quanto a casa que figura no cenário.

Falou-se, até então, da efemeridade da narrativa, agora o foco será posto sobre a representação da dualidade através dos personagens e de algumas questões postas por suas falas.

Dentro da diligência há cinco personagens. Três personagens parecem ter ligação direta com a dualidade Selvageria *versus* Civilização, enquanto os outros dois não parecem ter relação alguma com esses elementos, eles parecem ser mensageiros e guias da morte. Interessante perceber que os três personagens representantes da dualidade são construídos em cima da sua caracterização (figurino e maquiagem) e de um relacionamento que eles tiveram e que narram sobre. O que é exposto por cada um deles vai apresentando uma visão de mundo na qual eles anunciam como eles enxergam os homens, divididos em dois tipos, além de anunciar como cada um deles visualiza a sua relação com o elemento da dualidade ao qual está vinculado.

O primeiro personagem a se apresentar é o Caçador (Chelcie Ross): um homem velho, com barba branca grande e desgrenhada, vestido com roupas e chapéu de pele de animal. Seu rosto tem o aspecto de sujo e, pela interação que tem com a personagem ao seu lado, percebe-se que ele fede e tem mau hálito. O Caçador é uma representação explícita da Selvageria. Ele é rude. Ele fala que foi casado com uma índia, ainda que pontue que não falava a língua dela e nem ela falava a língua dele. No entanto, isso não impedia que eles conversassem, raramente, mesmo sem que entendessem o que estavam falando. Sobre sua visão de mundo, o Caçador acha que os dois tipos de pessoa são o caçador e o cidadão. O caçador parece representar o Selvagem sobrevivente, pragmático e anti-social.

A segunda personagem a tomar a fala e se expor é a Senhora (Tyne Daly). Uma representante da civilização, a Senhora usa um vestido verde com adornos discretos, um chapéu de penas, um brinco com pequenas pedras verdes e cabelo preso atrás. Não usa nenhum tipo de maquiagem que enaltece a beleza feminina, pois é uma personagem religiosa. Nas mãos, ela carrega uma pequena bíblia. Ela é casada com um homem que era um palestrante especialista em higiene moral e espiritual. Para a Senhora, os dois tipos de homem que existem são os “homens direitos” e os pecadores. A Senhora é uma representação da civilização austera, religiosa e doutrinadora.

O terceiro personagem é o Francês (Saul Rubinek). Um jogador de cartas profissional, o Francês enxerga tudo pelo prisma do jogo. Ele traça um paletó requintado de veludo com listras em baixo relevo. No pescoço, vê-se uma gravata borboleta e, na mão, um anel no dedo mindinho, um adorno que demonstra certa vaidade. Bigode no rosto, barba bem feita e sobrelha penteada para cima lhe dão um ar esnobe. O Francês não fala de nenhuma relação

de matrimônio, mas, sim, de uma relação de amizade com um parceiro de jogo. Para ele, os dois tipos de homens são os afortunados e os desafortunados. O Francês parece representar uma civilização moderna, desconfiada e sagaz. Os três personagens sentam lado a lado (Figura 129).

**Figura 129 – Cena com os três personagens, da esquerda para direita: o Francês, a Senhora e o Caçador**



Fonte: Reprodução/Netflix

Já os outros dois personagens, o Inglês (Jonjo O'Neill) e o Irlandês (Brendan Gleeson), são a representação da morte. Eles são os últimos a se apresentarem. Juntos, eles são caçadores de recompensa. O Inglês, com sua bengala em mãos, paletó com um xadrez discreto, com gravata modelo *cravat*, parece ser o mais jovem da diligência. No rosto, ele ostenta um bigode inglês à Napoleão, que lhe dá um ar excêntrico. Para ele, de acordo com seu ramo de trabalho, os dois tipos de homens são os vivos e os mortos. A relação a que se refere é a com o próprio parceiro, o Irlandês. Ele fala de como a parceria deles funciona: ele distrai o alvo e o seu parceiro ataca, derrubando a vítima.

Já o Irlandês, Clarence, veste um terno marrom xadrez, com a estampa mais destacada do que o terno do parceiro. Usa um chapéu coco e uma gravata borboleta, ambos marrom, combinando com o terno. Barba bem feita com costeletas. Para ele, existem homens fortes e fracos. A dupla de caçadores de recompensa tem um talento em comum, ambos cantam bem. Ambos são polidos e encantadores. Ganham a total atenção dos outros passageiros quando sua profissão é descoberta. No enredo, eles estão levando o corpo de um homem que tinha a cabeça a prêmio para o Forte Morgan, mas, na metáfora, entende-se que eles são os guias para a passagem da vida para a morte.

No *beat* “Quebra para o terceiro ato”, o Inglês fala sobre a experiência de ver suas vítimas morrendo, fala que mexe e amedronta os três passageiros na chegada da hospedagem.

– Devo dizer que é sempre interessante vê-los, depois do Clarence fazer sua mágica (golpear a vítima) vê-los negociar a passagem.

– A passagem?, o Francês pergunta

– Para o outro lado. Vê-los tentando entender tudo, enquanto passam para o outro lado. Gosto de olhar nos olhos enquanto tentam entender. Gosto, sim.

Ele olha nos olhos do Francês. Ele olha nos olhos da Senhora. Olha nos olhos do Caçador.

– Tentam entender o quê?, pergunta o Caçador

– Tudo, responde o Inglês, olhando nos olhos do Caçador

– E eles chegam a entender?, questiona a Senhora

O Inglês olha sério para ela por um tempo, em silêncio.

– Como posso saber?, responde o Inglês, depois de soltar um sorriso.

Essa sequência é filmada com um leve *zoom in* se aproximando do rosto do Inglês. Como foi descrito, durante sua fala, ele olha nos olhos dos três passageiros que estão sentados à sua frente (Figuras 130, 131 e 132). Uma montagem em campo e contracampo cria essa relação. O olhar e a posição do rosto do Francês apontam para o próximo corte. O *zoom* somado à interpretação dos atores faz parecer que o Inglês está entrando na cabeça deles, exatamente como ele explicou que faz antes do Irlandês atacar.

**Figura 130 - Sequência com *zoom in* do Inglês olhando nos olhos do Francês**



Fonte: Reprodução/Netflix

**Figura 131 - Sequência com *zoom in* do Inglês olhando nos olhos da Senhora**



Fonte: Reprodução/Netflix

**Figura 132- Sequência com *zoom in* do Inglês olhando nos olhos do Caçador**



Fonte: Reprodução/Netflix

Após criar toda uma expectativa sobre a descoberta do que se entende quando se olha para a morte, ele quebra o fluxo com um sorriso e uma resposta frustrante (Figura 133). Logo em seguida, a carruagem para bruscamente sacolejando todo mundo. A viagem acabou. Eles chegaram à hospedagem da noite.

**Figura 133 - Sequência da resposta frustrante e sorriso de satisfação do Inglês**



Fonte: Reprodução/Netflix

Os caçadores de recompensa descem, retiram o seu produto (o morto enrolado em um pano) de cima da diligência e caminham juntos com o cocheiro para entrar no casarão. O *beat*

“final”. O clímax. Os representantes da dualidade Selvageria/Civilização ficam dentro da carruagem, parecem consternados. Eles olham na direção do casarão e demonstram receio. Eles sentem que aquilo é a passagem para a morte que acabaram de ouvir. Aos poucos, a racionalidade (da Civilização) surge neles e eles, lentamente, descem da carruagem, caminham até a porta e entram (Figura 134).

**Figura 134 - Sequência em que o trio sai da diligência para adentrar na hospedagem**



Fonte: Reprodução/Netflix

Assim que os personagens entram pela porta da hospedagem, vê-se um grande salão em penumbra e uma escada no final, com uma forte luz vinda do cômodo de cima. Os caçadores de recompensa ainda sobem com o corpo morto. Essa imagem parece fazer uma

referência forte à luz divina, à luz que o espírito vê quando deixa o corpo. A câmera se desloca para dentro, acompanhando o Caçador e a Senhora, que vão na frente (Figura 135).

**Figura 135 - A luz no fim do túnel sendo encarada pelo Caçador e pela Senhora**



Fonte: Reprodução/Netflix

Após um tempo, eles saem pela esquerda do quadro. Não há mais ninguém na imagem. Agora, parece que a câmera é o espectador entrando (Figura 136).

**Figura 136 – Cena que mostra a luz que ilumina a escada, após Caçador e Senhora saírem do quadro**



Fonte: Reprodução/Netflix

Até que corta para um meio primeiro plano do Francês. Era a sua subjetiva. O Francês olha para trás, para a carroça (Figura 137). O *beat* “Final” encontra o *beat* “Imagem final” descrito no início desta análise. Os personagens que representavam a Selvageria/Civilização encontram o fim. Seu tempo de tela acabou. Seu tempo de vida também. Quanto a suas

discussões, elas passaram e também acabaram, sem que fosse possível chegar a alguma conclusão.

**Figura 137 – Montagem com sequência final: personagens encontram seu fim**



Fonte: Reprodução/Netflix

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, buscou-se analisar a obra de faroeste dos irmãos Joel e Ethan Coen, “A balada de Buster Scruggs”, lançada em 2018, na plataforma de *streaming* Netflix. O interesse central desta dissertação foi compreender as marcas de estilo dos irmãos Coen ao trabalhar com um gênero secular, como é o caso do faroeste. Para tal, utilizamos como parâmetro de análise um dos marcadores narrativos mais reforçados no gênero em questão: a dualidade Civilização *versus* Selvageria.

Aqui, com intuito de amarrar as discussões que desenvolvemos nessas páginas, retomamos a hipótese que apresentamos na introdução deste trabalho, a de que os irmãos Coen se apropriam dessa dualidade central do gênero faroeste, mas a ressignifica de um jeito particular. Por fim, então, cabe questionar: que jeito particular é esse?

Na obra, os Coen trazem referências distintas do faroeste que funcionam como uma reverência ao gênero, mas, também imprimem suas marcas ao trazer reflexão e crítica para algumas questões sociais contemporâneas. Pode-se dizer que a “referência reverência” dos Coen ao faroeste surge quando eles procuram retomar alguns estereótipos de personagens e subgêneros do faroeste na tentativa de ampliar e pluralizar o interesse do público sobre o gênero.

Diante das características mapeadas ao longo da análise, construiu-se um quadro com os elementos que constituem a dualidade Selvageria *versus* Civilização na obra dos Coen. Para esse quadro, levou-se em consideração o nosso foco em observar apenas os protagonistas. Por isso, talvez, a categoria de Indivíduo prevaleça sobre a de Comunidade, dualidade presente no Quadro 1 (apresentado no Capítulo 2). Aqui, então, suprimimos a ideia de Comunidade e adotamos a categorização da dualidade no indivíduo, sendo este o protagonista.

**Quadro 2 – A dualidade apresentada no *western* dos Coen**

<b>Selvageria</b>	<b>Civilização</b>
<b>O INDIVÍDUO</b>	
Liberdade	Controle
Humildade	Vaidade
Fora da lei	Obediente
Analfabetismo	Educação formal (letramento)
Simplicidade	Sofisticação
Insensibilidade	Sensibilidade
Comportamento rude	Educação/polidez (etiqueta)
Resistência	Fragilidade
Antissocial	Carisma
Problemas de comunicação	Comunicação ativa

Falta de aptidão com armas	Controle/habilidade com armas
<b>Natureza</b>	<b>Urbano</b>
Domínio da natureza	Domínio sobre a cidade
Instinto de sobrevivência	Fragilidade
Natureza (como sujeito)	Homem
Generosidade	Ganância
Pragmatismo	Pragmatismo do capitalismo
Crueldade	Humanidade
Bondade	Sadismo
Sincero	Cínico
Inocência	Sarcasmo
Burrice	Sagacidade
Confiança	Desconfiança
Estagnação	Modernidade
Espiritualidade	Religião
Indivíduo	Família
Flexibilidade	Austeridade
Liberdade	Doutrinação
Ócio	Produtividade
Igualdade	Desigualdade
Fúria	Frieza (autocontrole)
Relações genuínas	Relações por conveniência

Fonte: Elaborado pelo autor

Um primeiro ponto interessante de se observar é o olhar que os diretores dão à conclusão das histórias. Todos os finais são vinculados à Selvageria ou à Civilização, ou aos dois, de forma negativa. No primeiro segmento, Buster morre por causa da vaidade. Franco, no segundo, é engolido pelos dois elementos da dualidade. O egoísmo humano (Selvageria) e a ganância capitalista (Civilização) vencem nos segmentos três e quatro. O respiro de liberdade da protagonista, no episódio cinco, é interrompido pela Selvageria do Oeste. E, no último segmento, nenhum dos dois lados da dualidade consegue resistir ao tempo, ambos morrem. Os diretores adotam uma perspectiva niilista como padrão para a representação final dessas histórias.

Outro ponto importante de se observar é que, dos dez persoagens que protagonizam os segmentos, apenas dois sobrevivem: o empresário (Liam Neeson), do episódio três, e o Mineiro (Tom Waits), do episódio quatro. Ambos os personagens são representantes fortes de uma perspectiva capitalista, que se alia a um ponto de vista negativo do elemento Civilização. O capitalismo, aqui, aparece em sua faceta mais sombria. Ele é um predador nos segmentos. A ideia de que nada pode parar o desenvolvimento desse sistema faz com que ele subjugué, mate e destrua o que estiver no seu caminho, sem se preocupar com o peso de seus atos.

O Mineiro, ao invadir a natureza atrás do precioso ouro, espanta todo o ecossistema residente na área, polui o rio, altera a paisagem natural e mata outro homem para não precisar dividir. Já o empresário troca a atração principal do seu show e, sem remorsos, mata o artista

para que ele não vire um estorvo para o negócio. Nota-se, com isso, a ausência de uma visão otimista de futuro por parte dos Coen – já que, como salientamos, os únicos protagonistas que não morrem marcam a ideia de exploração.

Essa questão nos leva a outro ponto vislumbrado na análise, e que toca na dualidade Selvageria versus Civilização: a ausência de honra na maioria dos protagonistas dos segmentos. Com exceção de Alice, protagonista do quinto segmento, nenhum dos outros personagens principais é construído para expressar honra. Esse elemento, que no faroeste clássico moldou a construção de heróis como os vividos por John Wayne, para usar um exemplo proeminente, não parece ser um guia válido para os Coen. Poderíamos dizer que a defesa da própria honra até aparece, mas de maneira rápida e distorcida, ganhando contornos extravagantes e egoístas em personagens como Buster Scruggs, do primeiro segmento.

A isso se entrelaça também a ausência de senso coletivo nesses personagens. Mais uma vez, com exceção de Alice (quinto segmento), todos os outros protagonistas são extremamente autocentrados. Mesmo quando esses protagonistas são postos em uma relação com outro personagem, como no caso do terceiro segmento, a maneira como eles se comportam é totalmente voltada para os próprios interesses. Não há neles traços que estabeleçam relações sociais baseadas em vínculos genuínos, apenas em vínculos de interesse.

Ainda, na análise, a construção do *cowboy*, nos protagonistas dos Coen, quebra as convenções do faroeste clássico. Exemplificando com os dois *cowboys* protagonistas, Buster e Franco, temos uma inversão: Buster, identificado com o ideal de *cowboy*, habilidoso com as armas, em seus trajes artificialmente típico, vai contra o estereótipo de homem misterioso, silencioso. Falastrão, Buster se autopromove e cantarola o tempo todo. Já Franco, construído com os trejeitos da comunicação lacônica, envolto em uma aura de mistério a respeito de seus caminhos e aspirações, simboliza um *cowboy* falido, azarado e que beira o ridículo, diante das situações em que é colocado e que aparenta não saber (ou querer) sair delas. Ambos, a sua maneira, não condizem com as expectativas construídas pelo gênero, e é com essas expectativas que os Coen jogam.

A dualidade Selvageria versus Civilização, aqui analisada, que forma o faroeste desde o seu nascimento no cinema, é apenas um dos elementos explorados pelos irmãos Coen em “A balada de Buster Scruggs” (2018). Da mesma forma que esses diretores fazem suas “referências reverências” a este conceito, há também “referências reverências” a técnicas do cinema, a elementos formadores do gênero e até a elementos de outras artes que ajudaram a formar o faroeste no sentido mais amplo que ele pode ter, como a música, a literatura e os próprios shows do Oeste. Os Coen, por exemplo, se apropriam de estilos musicais típicos do

velho Oeste, assim como de gêneros narrativos mais comuns na literatura de faroeste do final do século XIX, para constituir a sua “Balada”.

Desse modo, essa obra, cheia de repetições, variações e também rejeições aos padrões do faroeste, pode ser vista como uma tentativa de atualizar esse gênero, a fim de mantê-lo vivo, importante e rentável - assim como tantos outros diretores e diretoras o fizeram ao longo de toda a existência do cinema. Mas, mesmo sendo uma tentativa dentre outras, este trabalho dos Coen figura como um bom exemplo das transformações que um gênero cinematográfico pode (e precisa) sofrer para se manter relevante para o público - e também para diretores e produtores, como defendem as teorias do gênero cinematográfico de Schatz, Neale e Altman.

## REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick. **Film/genere**. Vita e Pensiero, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Edições texto & grafia, 2004.
- ARAÚJO, Wilyssys Wolfgang Reis Dias. A releitura do mito de Ulisses no filme "E ai, meu irmão, cadê você?" sob uma perspectiva audiovisual. 2018. 101 f. Dissertação (Letras) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. Disponível em: <<http://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25523>>. Acesso em: 15 jun. 2022.
- BAUTE, Luiz Felipe. Gênero e forma cultural no western contemporâneo: uma análise de Onde os fracos não tem vez. 2021. 130f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/16411111>>. Acesso em: 12 jul. 2022.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**: uma introdução. São Paulo: Editora Unicamp/Edusp, 2013.
- BORDWELL, David. Sobre a história do estilo cinematográfico. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- BORDWELL, David. Cognitivismo e filosofia analítica. In: RAMOS, Fernão. Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica. Senac, 2005.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Teoria contemporânea do cinema, v. 2, p. 277-301, 2005.
- BORGES, Rafael. Como o Oeste se perdeu: representação, nação e modernidade no Novo Western (1969-2012). 2015. 429 f. Tese (Doutorado em Historia) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.
- CARVALHO, Lúcio Flávio Teixeira de. Dos filmes de máfia para os de velho oeste: um estudo sobre os contratos de comunicação e promessas na obra de Quentin Tarantino. Belo Horizonte, 2015. 332 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2015.
- CARREIRO, Rodrigo. Era uma Vez no Spaghetti Western: estilo e narrativa na obra de Sergio Leone. 2011. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.
- CASTRO, Pedro Pontes Araújo. Comunicação e cultura: amálgama e fragmentos no cinema contemporâneo. 2005. 151 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- CAWELTI, John G. The six-gunmystique sequel. Popular Press, 1999.
- CICCARINI, Rafael. A visão de mundo e de cinema dos irmãos Coen: um estudo da narrativa

cinematográfica de Joel e Ethan Coen a partir da análise de Gosto de sangue e Barton Fink. 2009. 158 f., enc. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2007.

DIEHL, Carlos Rodrigo. Filme sertanejo: o cinema amador sul-mato-grossense. Campo Grande, 2009. 157f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/1457>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

FERRAZ, Marcus Sacrini Ayres. Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, University of São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.8.2008.tde-08072008-145806. Acesso em: 10 jan. 2022.

GUIMARÃES, Roberto Lyrio Duarte. A dramaturgia como ferramenta de análise fílmica. 2010. 232 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão**: Um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMES, Wilson. La poética del cine y la cuestión del metodo en el análisis fílmico. Revista Significação (UTP), Curitiba, v. 21, n. 1, pp. 85-106, 2004.

GOMES, Delson de Matos. O silêncio nos westerns dos diretores Sergio Leone e Clint Eastwood. 2016. 254 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação Mestrado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo.

IMMERWAHR, Daniel. The greater United States: Territory and empire in US history. **Diplomatic History**, v. 40, n. 3, p. 373-391, 2016.

JOSGRILBERG, Fabio Botelho. A fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e a pesquisa em comunicação. Fronteiras-estudos midiáticos, v. 8, n. 3, p. 223-232, 2006.

JUNIOR, Valdir Melo; JUNIOR, Nelson Silva. Percepção e recepção da imagem no cinema clássico hollywoodiano. Em Aberto, v. 31, n. 103, 2018.

KARNAL, Leandro et al. História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2011.

LOPES, Adriana Goreti de Oliveira. O Enigma da Esfinge: A Emergência do Mito Ulisses na Arte e no Cinema Sob a interface Junguiana. 2020. 264 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel PR. Disponível em: <<https://tede.unioeste.br/handle/tede/5414>>. Acesso em: 28 jun. 2022.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MENEZES, Daniele Diniz de. O estrangeiro que não estava lá. 2014. 86 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<http://www.bdtd.uerj.br/handle/1/6718>>. Acesso em: 18 jun. 2022.

NACHBAR, John G. Published Materials on Western Movies: An Annotated Guide to Sources in English. 1974. Tese de Doutorado. Bowling Green State University.

NEALE, Steve. **Genre and hollywood**. Londres: Routledge, 2005.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Papyrus Editora, 2005.

PARENTE, Francisco Etruri. O realismo metafísico do faroeste e suas mutações na década de 1960: uma análise de Yojimbo, Por um punhado de dólares e Os deuses e os mortos. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP), São Paulo, 2020.

PENKALA, Ana Paula. O mal-estar na visualização e outras estéticas. Da imageria do audiovisual pós-moderno. 2011. 307 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, UFRGS, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/30199>>. Acesso em: 17 jan. 2022.

PENKALA, Ana Paula. O tempo como memória e a retórica visual da nostalgia: citações e referências no cinema pós-moderno. In: DORNELLES, Beatriz; GERBASE, Carlos (Orgs.). Papel e película queimam depressa: como o cinema e o jornalismo impresso tentam escapar da fogueira midiática do novo século. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

PEREIRA, A. K. da S. Imagens que pensam o outro: o índio no cinema de John Ford. 2015. 194 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Paraíba, Brasil, 2015.

ROCHA, Sonia Maria Santos Pereira da. Os cotidianos e as redes educativas no pensar a ausência de escolas nos registros cinematográficos de western americano. 2016. 117 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

SANTOS, Marcelo Moreira. **Poética filmica: o exemplo de Alfred Hitchcock**. 2012. 256 f. Tese. (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), São Paulo, 2012.

SCHATZ, Thomas. Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system. Radon House, Nova Iorque, 1981.

SEBEN, Thiago. **Percepção e convenção: o desenvolvimento do conceito de representação pictórica em Gombrich, Goodman e Wollheim**. 2016. 73f. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. **Programa de Pós-graduação em Filosofia**. Porto Alegre, RS. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/148949>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

SILVA, Lucas Vian e. Pós-modernismo na narrativa do filme O grande Lebowski (1998).

2018. 92 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em: <<http://tede.utp.br:8080/jspui/handle/tede/1455>>. Acesso em: 20 jun. 2022.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Papyrus Editora, 2000.

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2006. p. 159-176.

### **Obras cinematográficas citadas**

CAMPION, Jane. Ataque dos cães. 2021. Filme. País: Austrália Canadá Nova Zelandia Reino Unido EUA: Netflix.

COEN, Joel; COEN, Ethan. A Balada de Buster Scruggs. 2018. Filme. Estados Unidos: Annapurna Pictures, Mike Zoss Productions.

COEN, Joel; COEN, Ethan. Bravura Indômita. 2010. Filme. Estados Unidos: Paramount Pictures, Scott Rudin Productions.

COEN, Joel; COEN, Ethan. Onde os Fracos Não Têm Vez. 2007. Filme. Estados Unidos: Miramax Films, Paramount Vantage, Scott Rudin Productions.

PORTER, Edwin S. O Grande Roubo de Trem. 1903. Filme. Estados Unidos: Edison Manufacturing Company.

TARANTINO, Quentin. Django Livre. 2012. Filme. Estados Unidos: Columbia Pictures, The Weinstein Company.

TOMMY LEE, Jones. Dívida de Honra. 2014. Filme. Estados Unidos: Javelina Film Company, EuropaCorp, Ithaca Pictures.