

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



NO COUNTRY FOR OLD MEN:
UM ESTUDO SOBRE A TIPOLOGIA DAS PERSONAGENS E A
TRANSFIGURAÇÃO DO PARADIGMA DO PROTAGONISTA

Dissertação de Mestrado
Projeto de Desenvolvimento Cinematográfico —
Especialização em Narrativas Cinematográficas

Fernando Santos Silvestrin
Setembro 2025

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



NO COUNTRY FOR OLD MEN:
UM ESTUDO SOBRE A TIPOLOGIA DAS PERSONAGENS E A
TRANSFIGURAÇÃO DO PARADIGMA DO PROTAGONISTA

Dissertação de mestrado submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico — especialização em Narrativas, realizada sob a orientação científica da Doutora Marta Mendes, Professora Adjunta do Departamento de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

Fernando Santos Silvestrin
Setembro 2025

RESUMO

Este estudo investiga a reconfiguração do protagonista cinematográfico a partir da análise aprofundada das três personagens centrais do filme *Este País Não é para Velhos* (*No Country for Old Men*, Irmãos Coen, 2007). Adotando a metodologia dos Campos Narrativos (José Carvalho, 2023), a investigação elabora uma cartografia que classifica três tipologias de protagonistas: [1] Llewelyn Moss, representando o modelo clássico de personagem (Primeiro Campo); [2] Ed Tom Bell, identificado como o protagonista moderno (Segundo Campo); e [3] Anton Chigurh, caracterizado como o protagonista contemporâneo (Terceiro Campo). A pesquisa demonstra que o filme não apenas apresenta a convergência desses três modelos, mas dramatiza a coexistência conflitiva entre eles. Ao colidir paradigmas ontológicos distintos na mesma trama, a obra amplia a compreensão das possibilidades protagonísticas, revelando como a crise do sujeito moderno abre espaço para figuras definidas menos pela ação narrativa do que pela força, presença e efeito sensorial.

PALAVRAS-CHAVE: tipologia de personagem, paradigma clássico, moderno, contemporâneo, figura.

ABSTRACT

This study investigates the reconfiguration of the cinematic protagonist through an in-depth analysis of the three central characters in *No Country for Old Men* (Coen Brothers, 2007). Adopting the Narrative Fields (José Carvalho, 2023) methodology, the research constructs a cartography that classifies three protagonist typologies: [1] Llewelyn Moss, representing the classical character model (First Field); [2] Ed Tom Bell, identified as the modern protagonist (Second Field); and [3] Anton Chigurh, characterized as the contemporary protagonist (Third Field). The study demonstrates that the film not only presents the convergence of these three models, but also dramatizes their conflictive coexistence. By colliding distinct ontological paradigms within the same narrative, the film expands the understanding of cinematic protagonism, revealing how the crisis of the modern subject opens space for figures defined less by narrative action than by force, presence, and sensorial effect.

KEYWORDS: character typology, classical, modern, and contemporary paradigms, figure.

AGRADECIMENTOS

À prof. Marta Mendes, pela orientação perspicaz e pela confiança depositada ao longo do percurso.

Ao prof. José Carvalho, o Zé, meu amigo e mentor, pela generosidade e por me ensinar que não existem textos indecifráveis, apenas leitores ainda não iniciados.

Às bibliotecárias Luísa e Ana, por me receberem sempre com o calor do sorriso.

Aos amigos de mestrado, cúmplices do horror.

À Gabi, pela paciência e pelo carinho desde o pontapé inicial.

Obrigado.

NOTAS PRELIMINARES

Com o intuito de tornar a leitura mais ágil e evitar a proliferação de notas de rodapé, optou-se por inserir no corpo do texto, sempre que possível, a data original de publicação das obras (entre parênteses), de modo a ressaltar seu contexto histórico. As edições efetivamente consultadas encontram-se reunidas na Bibliografia (p. 168). Quanto às imagens retiradas de filmes, a fim de não comprometer o fluxo da análise, todas podem ser consultadas no Caderno de Imagens (p. 153). Por fim, adotaremos a abreviação NCFOM (No Country for Old Men) sempre que nos referirmos ao filme ou ao romance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I. LLEWELYN MOSS: DE HERÓI A VÍTIMA	22
1.1 O HERÓI MÍTICO	23
1.2 O HERÓI E ARISTÓTELES	27
1.2.1 Bondade, Conveniência, Semelhança, Coerência	28
1.2.2 Mýthos ou Éthos? Éthos ou Mýthos?	34
1.3 O HERÓI DO CINEMA CLÁSSICO	38
1.3.1 A linhagem arquetípica e a jornada do herói	40
1.3.2 O modelo hollywoodiano	45
1.3.2.1 Hegel, Freytag, Brunetière.....	48
1.4 O WESTERN E A DESPEDIDA DO HERÓI.....	56
1.4.1 Os tipos de herói no western.....	58
1.4.2 A Despedida do herói	62
1.5 DE HERÓI À VÍTIMA E A CRISE DA IMAGEM-MOVIMENTO	65
1.5.1 A Crise Da Imagem-Movimento.....	68
II. ED TOM BELL: O PROTAGONISTA OBSOLETO	72
2.1 POÉTICA MODERNA	73
2.1.1 Eurípides, o psicólogo grego	78
2.1.2 Caráter Natural versus Caráter pré-histórico	80
2.1.3 Um príncipe cansado, um cavaleiro perdido e um xerife aposentado.....	82
2.2 A PERSONAGEM NEUTRA.....	87
2.2.1 A personagem esférica	90
2.2.2 Quando nada acontece	97
2.2.3 Sonhando na escuridão.....	103
2.3 ESGOTAMENTO E CRISE	106
III. ANTON CHIGURH: FIGURA DO VAZIO	111
3.1. PROTAGONISMO ESPECTRAL	112
3.1.1 Da esfera ao borrão	114
3.2 FIGURA INDOMÁVEL	119
3.2.1 A sombra	122
3.2.2 A criatura	126
3.2.3 Genealogia figural	127
3.2.4 Força, Sensação e o Mal.....	131
3.3 DISPOSITIVOS DO MAL	134
3.3.1 Moral da história	139
3.3.2 Estrutura do inadmissível e dispositivo figural	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
CADERNO DE IMAGENS.....	153
BIBLIOGRAFIA	168
APÊNDICES.....	183

ÍNDICE DOS QUADROS

Quadro 1: as seis partes constitutivas da tragédia	35
Quadro 2: os traços de caráter de Llewelyn Moss	55
Quadro 3: tipologia das figuras dramáticas do teatro moderno e contemporâneo.....	90
Quadro 4: os traços de caráter de Ed Tom Bell	93
Quadro 5: subversão da hierarquia aristotélica	98
Quadro 6: as definições do Ponto Médio (<i>midpoint</i>)	189
Quadro 7: reviravolta e Ponto de Virada II	191

ÍNDICE DOS GRÁFICOS

Gráfico 1: metodologia dos três Campos Narrativos	18
Gráfico 2: império (e empório) dos três atos	43
Gráfico 3: os três atos de Llewelyn Moss	44
Gráfico 4: <i>canonic story</i> de David Bordwell	47
Gráfico 5: a pirâmide de Gustav Freytag	52
Gráfico 6: os heróis do western	61
Gráfico 7: figura mono e multidimensional	92
Gráfico 8: personagem plana, esférica, borrada	95
Gráfico 9: estrutura de configuração das personagens	113
Gráfico 10: tipologia das personagens a partir dos três campos	124

O que passou, o que passa, ou o que está por vir.

— *W.B Yeats*

A good guy, a bad guy, and a guy in between.

— *Joel Coen*

INTRODUÇÃO

Uma personagem é difícil de explicar porque é fácil de entender. São pessoas como nós. Ou quase. “Eu não sou como Anton Chigurh”, você deve estar pensando. E, de fato, não somos psicopatas impassíveis que atravessam o mundo deixando um rastro de destruição. Ainda assim, há *algo* em Chigurh que nos inquieta; algo que resiste à simples categoria do monstruoso ou do patológico. De algum modo, o reconhecemos como uma parte nefasta da nossa própria realidade.

Em maior ou menor grau, as personagens espelham nossas fraquezas, escolhas e silêncios. Mesmo não conseguindo nomear ou articular plenamente esse *algo*, ele pulsa dentro do filme e reverbera. Talvez por isso, muitas vezes, saímos da sala de cinema atordoados. E não apenas por estar diante do mal em Chigurh, mas também da melancolia de Ed Tom Bell ou da obstinação de Llewelyn Moss. Cada um, à sua maneira, carrega um fragmento de humano. Esse fascínio não se restringe ao cinema: acontece na literatura, acontece no teatro. Acontece na palavra, no corpo e na imagem. O cinema conjuga todos esses elementos. O hibridismo e a impureza da Sétima Arte são capazes de gerar personagens tão icônicos como à de qualquer outra da qual ele canibaliza. Simpatizamos, torcemos, odiamos, mas raramente conseguimos apreender, em sua totalidade, as forças que plasman as entidades que irrompem da tela.

Afinal, qual seria a lógica que rege o *Homo fictus*? Sua carcaça antropomórfica? A densidade psicológica? A verossimilhança? Força? O lamento? A impotência? O choque ou o maravilhamento? A personagem pode ser pura invenção, um disfarce do autor, ou uma imitação de pessoa? O lance é capturar qualquer essência. Qual? Não sabemos ao certo. Uns sustentam que só a ação revela a personagem, outros, que é a sobreposição de traços complexos que lhe dá espessura. Há ainda os que provocam: “[...] basta lançar um nome, qualquer nome, mesmo que não seja direcionado a ninguém [...] e a história começa. Um corpo se junta ao nome e é o suficiente [...]”.¹ Voilà, temos um ser ficcional. Para Gilles Deleuze (1993), a personagem não deve satisfação:

¹ N. Brenez, *On the Figure in General and the Body in Particular.*, p. 75

N.T: Todas as traduções de textos em inglês e/ou espanhol não disponíveis em português foram realizadas pelo autor.

Por que o romancista se consideraria obrigado a explicar o comportamento de seus personagens e a lhes dar razões se a vida, por sua vez, nunca explica nada e deixa nas suas criaturas tantas zonas obscuras, indiscerníveis, indeterminadas, que desafiam qualquer esclarecimento? É a vida que justifica, ela não precisa ser justificada.²

Uma teoria abrangente e consistente sobre a ontologia da personagem ainda está por ser elaborada, tarefa que extrapola os limites deste trabalho. Mesmo validado como um elemento fulcral da ficção, a personagem carece de uma fundamentação sólida. Ao passo que alguns estudiosos não escondem a frustração da impossibilidade de defini-las, Seymour Chatman (1978), por exemplo, propõe a ideia de uma “teoria aberta da personagem”.³ Ora, de partida, esse impasse já me traz um problema de pesquisa. Ou seria uma possibilidade?

No teatro grego, a *persona* designava a *máscara*, o papel exterior assumido pelo ator e não a personagem concebida pelo dramaturgo. Havia, assim, um distanciamento evidente entre intérprete e figura representada. O ator apenas *executava* falas e gestos, sem encarnar qualquer identidade subjetiva.⁴ Até porque, sua tarefa era *representar* o mito, se oferecendo como um receptáculo para dar voz ao *lógos* e cumprir a vontade dos deuses. O sensível não era bem-vindo. Foi necessário neutralizar o corpo, o choro, as caretas, as paixões e os sentimentos para afastar o humano do palco. Com o tempo, porém, essa separação perdeu força. A personagem passou a se confundir progressivamente com o corpo, a voz, os gestos e até as opiniões do ator. A *máscara* concedeu lugar à ilusão de interioridade, e a *persona* tornou-se, enfim, *pessoa*. A figura dramática adquiriu a consistência psicológica e a moral de um indivíduo de carne e osso. Essa transformação abriu caminho para o efeito de identificação; o espectador já não via apenas um mito encenado, mas alguém em quem podia se reconhecer. Um espelho da própria existência.

Em sua origem grega, o termo *éthos* significava “carimbo” ou “timbre” capaz de imprimir uma marca distintiva.⁵ Não por acaso, a palavra evoluiu até indicar aquilo que singulariza cada indivíduo, convertendo-se em *caráter* (*character*) como identidade própria e única. Como observa o crítico literário Terry Eagleton (2013), esse deslocamento acompanha a própria formação do individualismo moderno ao transformar o traço distintivo — a marca — em emblema da subjetividade.⁶ Entretanto, a partir do século XX, um terceiro movimento rompe essa cadeia semântica que baralhava *personagem*, *caráter* e *indivíduo*. O que se inicia, então, é o desmoronamento não apenas da personagem, mas também da narrativa, do drama, da representação e do próprio homem.

² G. Deleuze, *Crítica e clínica*, p. 94

³ S. Chatman, *Story and Discourse*, p.119-26

⁴ P. Pavis. *Dicionário de teatro*, p. 285-89

⁵ T. Eagleton, *Ler Literatura*, cap. 2. “Personagem”

⁶ *Ibidem*

Desde 1984, com a estreia de *Sangue por sangue* (*Blood Simple*, Joel Coen) os irmãos Coen vêm popularizando sua destreza e genialidade na construção de seus filmes. Para além do humor cáustico, marca registrada de quase toda a sua filmografia, impressiona a habilidade da dupla em fundir gêneros clássicos americanos — como o *western* e o *noir*, em composições que oscilam entre o pastiche e a sátira. O uso consciente da gramática desses gêneros, aliado à atenção minuciosa aos temas e personagens, revela um projeto estético singular, simultaneamente erudito e popular.

O que mais me fascina na carpintaria da dupla, contudo, é a maneira como retratam e caracterizam seus protagonistas, oferecendo uma visão crítica e quase cínica da própria ideia de personagem. Frequentemente, em seus filmes, as figuras centrais se aproximam da caricatura, funcionando como tipos que expõem, em chave paródica, os limites dos arquétipos e dos clichês narrativos. Essa abordagem, ao mesmo tempo estereotipada e (auto)reflexiva, confere aos personagens uma qualidade original, tornando-os objetos ricos de análise. Nesse sentido, os heróis coenianos acabam por oferecer leituras simplificadas sobre a própria natureza ontológica dos protagonistas. E nenhuma obra dos irmãos evidencia esse fenômeno com tanta clareza e lucidez como o magistral *Este país não é para velhos* (*No Country for Old Men*, Joel Coen, Ethan Coen, 2007).

No período antecedente ao filme, a dupla havia lançado duas comédias de sucesso moderado: *Crueldade intolerável* (*Intolerable Cruelty*, Joel Coen, 2003) e *O quinteto da morte* (*The Ladykillers*, Irmãos Coen, 2004). Nenhuma foi bem recebida pela crítica. Havia, naquele momento, uma percepção geral de que os irmãos não estavam à altura da promessa de seus trabalhos anteriores.⁷ O lançamento de NCFOM⁸ representou um ponto de virada, ultrapassando o recorde de bilheteria da dupla, até então com *Fargo* (Joel Coen, 1996),⁹ lançado mais de uma década antes. O filme também foi aclamado quase unanimemente pela crítica e conquistou prêmios importantes, incluindo quatro Oscars em 2008: Melhor Filme, Melhor Direção, Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Ator Coadjuvante para Javier Bardem na pele de Anton Chigurh.

Para muitos, NCFOM é considerado o filme perfeito dos Coen. Trata-se de uma adaptação fiel do romance homônimo de Cormac McCarthy (2005), ambientado no Oeste do Texas em 1980. A trama acompanha o destino entrelaçado de três homens: Llewelyn Moss (Josh Brolin), que rouba uma maleta de dinheiro do narcotráfico, Anton Chigurh (Javier

⁷ J. Adams, *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-Boiled Entertainments*, p. 164

⁸ Para facilitar a leitura do texto, optei pela abreviação NCFOM (No Country for Old Men), empregada tanto para o filme quanto para o romance.

⁹ *Fargo* conquistou \$60,611,975 e NCFOM, \$171,635,011. Ver https://www.boxofficemojo.com/title/tt0477348/?ref=bo_se_r_1

Bardem), o implacável assassino que o persegue, e o xerife Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones), incumbido de investigar a onda de crimes que assola seu condado. Marcado por silêncios, o filme constrói uma visão perturbadora da violência que atravessa a sociedade norte-americana, corroída pelo narcotráfico e pela falência do pacto civilizatório.

A obra também se inscreve na predileção dos Coen por subverter gêneros. Se *Fargo* — frequentemente lido como antecessor de NCFOM — já destacava-se por sua estrutura não clássica,¹⁰ aqui a mão subversiva da dupla, aliada a genialidade de McCarthy, não apenas corrompe com as convenções, mas desfaz o próprio alicerce do *western*. O esquema maniqueísta embebido no gênero, do confronto do bem contra o mal, já não encontra lugar nesse novo cenário.

Essa insubordinação consciente manifesta-se, sobretudo, na tipologia das personagens. É nesse lugar que o filme toca diretamente nos meus interesses de pesquisa. Em vez dos contornos nítidos entre “mocinho” e “bandido”, próprios do faroeste clássico, NCFOM apresenta figuras moralmente ambíguas — resíduos de arquétipos, borrões, espectros. Anton Chigurh opera segundo um código de princípios incompreensível, alheio ao dinheiro ou à ganância. O xerife Bell, por sua vez, revela-se incapaz de proteger “seu povo” e de combater o mal que não compreende, distanciando-se da função heroica que o gênero costumeiramente lhe reservaria. Já Llewelyn Moss, embora corajoso e obstinado, traços típicos do herói clássico, fracassa em completar sua jornada e morre antes mesmo de alcançar qualquer forma de redenção.

Assim como no cinema dos irmãos Coen, diversos estudiosos reconhecem que a obra de Cormac McCarthy é marcada por uma densa rede de intertextualidade. Entre os exemplos mais evidentes, destacam-se o parentesco vilanesco entre o Juiz Holden de *Meridiano de sangue* (*Blood Meridian*, 1985) e Anton Chigurh, ou a afinidade entre o questionamento metafísico de Ed Tom Bell e do professor ateu, White,¹¹ em *Ao limite do suicídio* (*The Sunset Limited*, 2011). Em todos esses casos, McCarthy, como qualquer escritor sério, reescreve seu material, retomando temas e inquietações que atravessam sua obra. Esse gesto reaparece em *O conselheiro* (*The Counselor*, 2013), roteiro que expõe de forma crua dilemas éticos, morais e existenciais já prefigurados em NCFOM.¹² Alguns intérpretes chegam a ampliar essa dimensão intertextual para horizontes ainda mais longínquos: por que não ler NCFOM como um descendente literário do *Inferno* de Dante (1317),

¹⁰ Há pelo menos três análises dedicadas a estrutura não clássica de *Fargo*. Ver T. Pope, *Good Script e Bad Scripts*, 1998; L. Seger, *Advanced Screenwriting*, 2003 e J. J. Murphy, *Me and You and Memento and Fargo: How Independent Screenplays Work*, 2007.

¹¹ Filme dirigido e protagonizado por Tommy Lee Jones.

¹² Ver L. Cooper, “Professionals: late capitalism and the illegal drug trade in *No Country for Old Men* and *The Counselor*”. Em *Cormac McCarthy: a complexity theory of literature*, 2021.

em que Moss, Bell e Chigurh personificariam categorias distintas de pecado e condenação?¹³

As possibilidades de leitura da obra de McCarthy parecem inesgotáveis. A assustadora vastidão de seu arquivo literário, hoje preservado pela Universidade do Texas — *The Wittliff Collections* —, documenta minuciosamente toda sua trajetória de escrita: correspondências, anotações, rascunhos manuscritos e datilografados, cópias de trabalho e provas de cada um de seus romances. O acervo atesta não apenas a riqueza de sua produção, mas também a multiplicidade de caminhos críticos e interpretativos que sua obra continua a suscitar.

Entretanto, convém esclarecer: este estudo não se ocupa das diferenças ou similitudes entre romance e adaptação cinematográfica, tampouco de uma análise comparativa entre as obras de McCarthy. Ainda assim, vale lembrar que NCFOM nasceu como um roteiro nos anos 1980 — o terceiro escrito pelo autor. Seu interesse pela escrita fílmica já se manifestara uma década antes, quando elaborou dois outros roteiros, *Cidades da Planície* (*Cities of the Plain*, 1984) e *Whales and Men* (n.d.).¹⁴ Nenhum desses três textos foi publicado em sua forma original, mas todos revelam um McCarthy atento à linguagem do cinema e às suas possibilidades narrativas. Dito isso, proponho o seguinte exercício imaginativo: uma nova versão de NCFOM, centrada na investigação do xerife Ed Tom Bell.

Após uma transação de drogas que deu errado, o soldador imprudente Llewelyn Moss encontra uma valise com dois milhões de dólares e decide desaparecer. Entretanto, o implacável assassino Anton Chigurh — sem rosto e sem passado — não descansará até recuperar o dinheiro. O xerife Bell, perplexo com a onda de crimes que assola seu condado, assume o caso com propósito e determinação. Ele consegue localizar Moss e, juntos, armam um plano para derrotar o vilão. No confronto final, Chigurh é morto pela dupla de heróis e a ordem é restaurada na comunidade. Nesse mundo moralmente justo, o crime não compensa.

Essa “sinopse alternativa” de NCFOM não está tão distante da primeira versão concebida por McCarthy. No roteiro original, o antagonista não era Anton Chigurh, mas Edward Ralston, descrito como um “homem alto, de bigode, elegantemente vestido”.¹⁵ Diferente de Chigurh, Ralston não jogava cara ou coroa nem fazia questão de agir sozinho; era menos um “profeta vivo da destruição” e mais um bandido pragmático, disposto a eliminar rapidamente qualquer obstáculo.¹⁶ Outro detalhe curioso é que McCarthy concebeu essa primeira versão como um *buddy movie*: Bell e Moss uniam forças para derrotar Ralston, configurando uma dupla heroica capaz de restaurar a paz e reafirmar a ordem social.

¹³ Ver R.B. Griffis, “I’m a man of this time’: Categories of Sin and the Shadow of Dante in Cormac McCarthy’s No Country for Old Men.” *Christianity & Literature* 68, no. 4 (2019): 539-558. <https://www.jstor.org/stable/26753706>

¹⁴ A lista completa das obras de Cormac McCarthy (e dos irmãos Coen) encontra-se nos Apêndices, [AP2], p. 186-87

¹⁵ S. Peebles, *Cormac McCarthy and Performance: Page, Stage, Screen*. p. 60

¹⁶ *Ibidem*

Tudo isso para dizer que, ao abandonar o roteiro inicial de NCFOM para dedicar-se à versão literária, McCarthy corrompe os protagonistas e altera significativamente a estrutura narrativa. Menos do que investigar as razões dessas mudanças, o meu flerte é com as novas personagens que emergem do romance: Llewelyn Moss, Ed Tom Bell e Anton Chigurh.

Lado a lado na mesma trama, eles parecem habitar universos ontológicos distintos, como se cada um representasse um projeto próprio de personagem. O mais fascinante, contudo, é que o trio se complementa como as peças finais de um perplexo quebra-cabeça. Moss age segundo o algoritmo heroico; Bell hesita diante da impotência; Chigurh paira como uma força espectral. Embora um dos objetivos seja expor as diferenças entre eles, uma das questões que orienta esta pesquisa é como a coexistência de Moss, Bell e Chigurh na trama reconfigura a ideia de protagonista?

NCFOM não apresenta apenas uma sucessão histórica linear de modelos protagonísticos — do clássico ao contemporâneo —, mas também a coexistência conflitiva entre os paradigmas. Cada personagem mobiliza uma lógica própria, mas nenhum deles se impõe como centro absoluto da narrativa. O filme, assim, transforma o protagonismo num campo de forças instável, onde paradigmas distintos colidem, se sobrepõem e se contaminam mutuamente.

Examinar as diferenças e os contrastes entre cada tipologia de personagem é como abrir a caixinha de ferramentas do ficcionista — seja ele dramaturgo, romancista ou roteirista. Cada ferramenta tem uma função específica, assim como cada modelo de personagem opera segundo uma lógica própria. Quando protagonistas “híbridos” convivem no mesmo universo ficcional, a narrativa ganha complexidade e deslumbre, tornando-se mais pungente para o espectador. Como roteirista, aprendi que compreender teoricamente (e de modo prático) essas variações é essencial para não cair na armadilha do conhecido provérbio: “quem só tem martelo pensa que tudo é prego”. Portanto, ter essa percepção das diferentes classificações e modos de *existir* da personagem, me parece imensurável na hora de organizarmos a nossa própria caixinha de ferramentas criativa.

Do que é feita a personagem clássica? Da harmonia entre *éthos* e *mýthos*, da coerência psicológica, da verossimilhança aristotélica? Da centralidade do herói que move o enredo? E a personagem moderna? Da hesitação entre agir ou refletir, do desencanto com o mundo? Da consciência do absurdo ou da fragmentação interior? Como se porta a personagem contemporânea? Do vazio, da amoralidade? De uma presença espectral que

já não precisa ser humana nem psicológica? De forças figurais que atuam mais como presenças do que como sujeitos? Haverá algo em comum entre as três? E, sobretudo, por que o estatuto do herói se transformou tanto ao longo dos séculos?

Poderia aqui desdobrar essas questões em centenas de outras. Não porque tenho a ambição de respondê-las, porque não tenho. Mas porque funcionaram como bússolas ao longo do percurso. Elas me ajudaram a não perder de vista a matéria bruta deste estudo: o mapeamento das três personagens de NCFOM ao longo de uma (brevíssima) história estética e dramática. Trata-se de uma cartografia complexa, em constante transformação, que exigiu a investigação de diferentes campos do conhecimento a fim de compor um itinerário não apenas coeso e lógico, mas também sedutor o bastante para convidar o leitor a me acompanhar nessa travessia. Mais do que traçar fronteiras rígidas, busco evidenciar como essas tipologias dialogam e se proliferam. Moss conserva os traços da figura heroica tradicional, mas sua trajetória expõe fissuras que corroem o paradigma clássico. Bell ecoa a melancolia do sujeito moderno, consciente de sua própria obsolescência e impotência até decidir aposentar-se. Chigurh, em sua radicalidade, anuncia a dissolução da personagem, evocando forças que escapam à lógica psicológica ou dramática.

Trata-se, antes, de pensar o cinema como herdeiro de uma longa tradição: da presença física e real do ator nos palcos à literatura falada, mas também da impermanência do simulacro que vemos na tela. Tributário de linguagens artísticas diversas, o caráter híbrido e impuro da Sétima Arte abre espaço para jogos incessantes de experimentação narrativa e estética. E um desses jogos é justamente a personagem cinematográfica, que ora assume a função de conduzir a história, ora a abandona; ora se apresenta como figura humana, ora se dissolve em sombra. A tese, portanto, pretende aclarar a complexidade dessas entidades; não apenas sobre a forma como se configuram no filme, mas também sobre o modo como matizam séculos de reflexão estética, dramática e filosófica sobre o que constitui o humano.

Sem extrapolar as limitações deste estudo, mas procurando fazer jus às três personagens de um dos filmes mais extraordinário deste século, peço ao leitor paciência e compreensão diante da forma rizomática que esta investigação tomou. O texto foi trançado, de forma que teoria, história e análise do objeto (filme) formassem um todo de caráter mais orgânico e menos acadêmico. Pelo menos essa foi a minha intenção; evitar, ao máximo, que o filme se reduza a um cadáver a ser dissecado, na tentativa de oferecer uma leitura mais aprazível.

O corpus principal, como já exposto, será o filme NCFOM, mas, em alguns momentos, a reflexão é complementada pelo romance homônimo de Cormac McCarthy. Essa via dupla é menos por escolha e mais por necessidade. A pesquisa articula análise fílmica e reflexão teórica a partir das especificidades do meio cinematográfico, das heranças dramatúrgicas e literárias, incorporando, aqui e ali, empréstimos da filosofia e da estética. A metodologia é, portanto, como o próprio cinema dos irmãos Coen: híbrida — leia-se, histórica e comparativa, mas também ensaística e teórica.

Para enquadrar os capítulos optei por adotar a metodologia de “Campos Narrativos” desenvolvida por José Carvalho (2023), roteirista, professor e sócio fundador da Roteiraria.¹⁷ A proposta é simples: a trajetória do cinema não pode ser reduzida a uma linha cronológica evolutiva que parte dos primórdios até alcançar às expressões contemporâneas. Nesse percurso, identificam-se princípios estruturais e estilísticos que atravessam épocas distintas e acabam por acomodar tanto os arranjos de produção audiovisual quanto as formas de narrar. Esses princípios não se desenvolvem isoladamente, mas respondem a condições sociais, políticas e culturais específicas. São essas forças históricas que, em última instância, condicionam a realização do drama, o desenho das histórias que chegam até nós e, sobretudo, a concepção das personagens.

Tendo em vista essa metodologia, há três campos narrativos que não pertencem exclusivamente ao cinema, mas se inscrevem na longa tradição do drama: o Primeiro Campo, associado à narrativa clássica; o Segundo Campo, ligado à narrativa moderna; e o Terceiro Campo, correspondente à narrativa contemporânea. Segundo José Carvalho, a inspiração para desenvolver a metodologia dos Campos Narrativos surgiu a partir da leitura de David Bordwell em *O Cinema Clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos* (1986), onde o crítico americano propõe que a narrativa pode significar três dimensões centrais: “representação”, “estrutura” e “ato”.¹⁸ Consoante Bordwell, o pesquisador João Vitor R. Leal (2019) propõe uma classificação análoga das personagens cinematográficas em três modos de existência: *personagem-pessoa*, *personagem-figura* e *personagem-presença*. Essa divisão, como observa o autor é “apenas um princípio de organização que, nem mais, nem menos justo que qualquer outro, pretende trazer à tona a complexidade do personagem cinematográfico”.¹⁹

Nota-se, portanto, que a divisão tripartida como princípio de organização do campo artístico não é inédita. Jacques Rancière (2000) também a fez, à sua maneira, ao distinguir três regimes de identificação da arte: *ético*, *poético* (ou representativo) e

¹⁷ J. Carvalho, *A jornada do roteiro*, p. 175

¹⁸ Ver F. P. Ramos, *Teoria Contemporânea II*, p. 277-301

¹⁹ J. V. Leal, “Pessoa, figura, presença: o personagem cinematográfico entre o narrativo e o sensorial”, p. 21

estético.²⁰ Este último, em especial, guarda afinidade com a noção de personagem contemporânea: “O domínio da arte seria aquele em que se pratica um tipo de pensamento que é desprovido de lógica: domínio em que o pensamento e o seu outro, o não-pensamento, coexistem. Isso se verifica concretamente pela dissolução da mimese”.²¹ Portanto, assim como na nossa versão dos Campos Narrativos, cada regime em Rancière denota particularidades na produção, conceituação, circulação e apreensão do artístico.²² E, claro, também não podemos esquecer o célebre exemplo que consagrou Robert McKee (1997). O mckeeísmo sistematiza a narrativa em três vertentes: o *archplot* (design clássico), o *miniplot* (minimalismo) e o *antiplot* (anti-estrutura).²³

Em suma, os Campos funcionam como reinos de possibilidades. Meu propósito, ao abraçar essa divisão triádica, não é simplificar, mas facilitar, tornar legível a complexidade das personagens e dos métodos narrativos. Cada paradigma encontra sustentação no diálogo com os demais: o modelo clássico só se revela em contraste com o moderno; o moderno só se compreende diante do contemporâneo; este, por sua vez, só adquire espessura ao refletir a tradição que o antecede. Para os fins deste trabalho, os três Campos podem ser esboçados da seguinte forma:

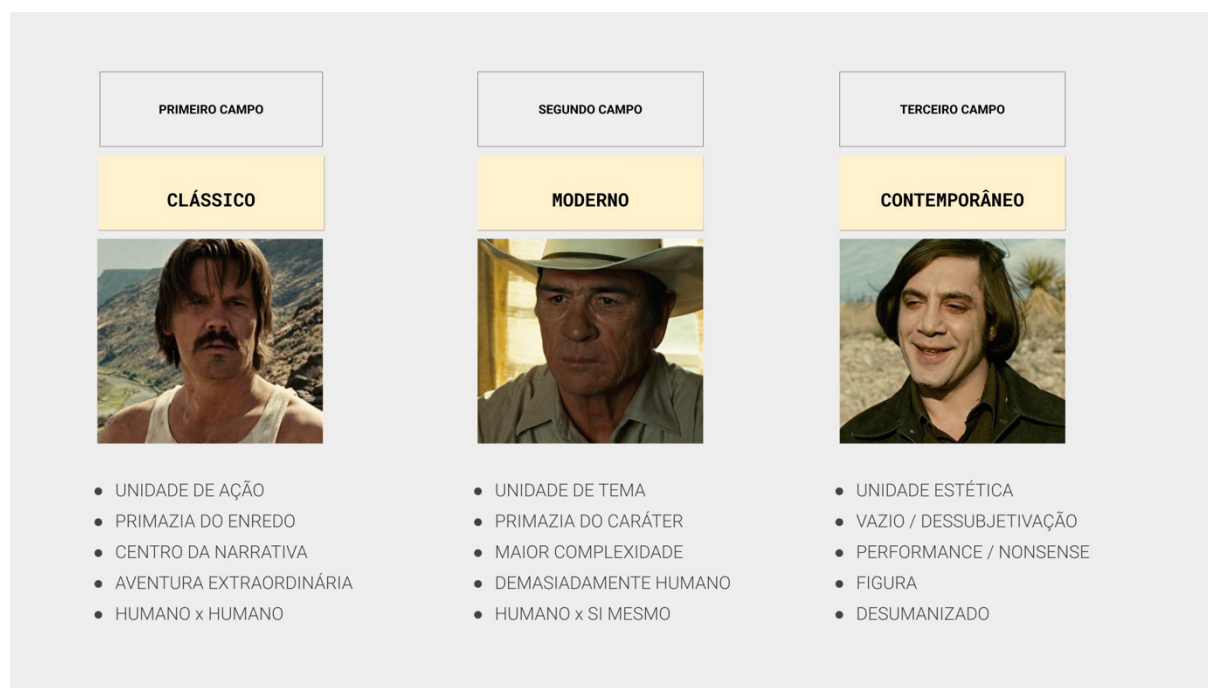


Gráfico 1: Metodologia dos três Campos Narrativos²⁴

²⁰ Ver J. Rancière. *A Partilha do Sensível: Estética e Política* (2000)

²¹ D. Damasceno, “A Questão do Figural na Teoria Contemporânea do Cinema Vista a Partir de Jean-François Lyotard”, p. 21

²² *Ibidem*, p. 47

²³ R. McKee, *Story*, p. 45

²⁴ Ver J. Carvalho, *op. cit.*

A tese está organizada em três partes, cada uma dedicada a um paradigma da personagem, seguidos pelas Considerações Finais — capítulo que funciona como breve fechamento. O leitor atento irá identificar o meu apreço pelo uso de obras sinópticas (Auerbach; Hauser; Kovács; Eagleton; Williams; Szondi; Mendes, entre outros). Por um lado, há força na concentração de passagens breves e, por vezes, tendenciosas, sobre vastos campos de ideias e debates; por outro, despertam em mim certo fascínio pela possibilidade de fazer dialogar vozes distintas. Não tenho a pretensão de esgotar nenhum autor, tema ou filme aqui citados. Faltam-me leituras, vocação e tempo humano para empreender tarefa de tamanha envergadura.

O primeiro capítulo analisa Llewelyn Moss como herói trágico liberal, representante de um último suspiro do paradigma clássico. O percurso inicia-se pela genealogia do herói mítico (Brandão; Leite; Chaui), passando pela *Poética* de Aristóteles e pela noção de caráter (*caracteres*) do estagirita. Moss abraça o modelo aristotélico de maneira sólida, ainda que moralmente ambígua. A reflexão é aprofundada pelo diálogo com diferentes comentadores (Pallottini; Else; Hauser; Eagleton;), enfatizando a primazia do enredo (*mýthos*) sobre o caráter (*éthos*), ou seja, da concepção clássica de personagem como efeito da ação. Na sequência, o capítulo examina a robustez do modelo clássico e da transformação dessa matriz no cinema, mapeando duas linhagens: a arquetípica (Van Gennepe; Campbell; Vogler; McKee; Field), originando a célebre “fórmula” da jornada do herói; e a hollywoodiana, descrita como *canonic story* (Bordwell). A personagem do cinema clássico americano é então reforçada por pensadores e dramaturgos do século XIX (Freytag; Brunetière; Hegel), que consolidaram o conflito e a vontade como motores do drama. A última parte situa Moss na tradição do *western*, gênero que progressivamente desmonta a aura heroica até atingir às figuras crepusculares (Bazin; Vugman; Xavier). Nesse horizonte, a morte de Moss é lida como expressão da tragédia liberal (Williams) e como sintoma da crise da imagem-movimento (Deleuze), sinalizando o enfraquecimento do paradigma clássico diante das contradições contemporâneas.

O segundo capítulo volta-se para o xerife Ed Tom Bell, protagonista obsoleto, cuja paralisia e crise existencial espelham as transformações estéticas e filosóficas da modernidade. Enquanto Llewelyn Moss age e Anton Chigurh mata, Bell permanece em estado de hesitação. Ainda que herdeiro de uma tradição de honra, ele é um sujeito cindido. Bell se vê superado por um mundo que já não compreende e anuncia, desde o início do filme, o fim de seu tempo. O capítulo recua à Antiguidade para rastrear a “semente moderna” em Eurípides (Jaeger; Lesky), que desloca o destino do domínio divino para as paixões

humanas. O trajeto percorre Shakespeare e Cervantes (Auerbach), e chega à modernidade literária pela noção de *personagem esférica* (Forster; Candido; Chatman; Pfister). Bell é então interpretado como uma *personagem multidimensional*, cuja lógica interna inverte a primazia da ação aristotélica. Em seguida, essa condição é teorizada a partir da *personagem neutra* (Sarrazac), que substitui a ação pela reflexão, sonhos e memórias. A análise articula a inação de Bell com a crise do drama (Szondi) para depois evocar os estudos sobre o cinema moderno (Kovács). Para fechar, a leitura de Thomas, protagonista de *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), funciona como exemplo do deslocamento entre os paradigmas (clássico - moderno - contemporâneo). Assim, o capítulo prepara o terreno para o Terceiro Campo, onde a noção de sujeito se dissolve em *figura, sensação e vazio*.

O terceiro capítulo investiga Anton Chigurh como expressão radical da personagem contemporânea. A hipótese central é a de que Chigurh, apesar de sua presença rarefeita, opera como força espectral cujo protagonismo se afirma nos vazios. Para sustentar essa leitura, o capítulo recorre à "estrutura de configuração" e à "densidade" da personagem (Pfister). Essa sugestão conduz à genealogia da personagem contemporânea, marcada pela crise da representação e pela "dessubstancialização" do sujeito no teatro contemporâneo (Fuchs). A personagem já não se define pela psicologia, mas pela irrupção sensorial. É nesse ponto que a *lógica da sensação* (Deleuze) ajuda a posicionar Chigurh como *figura indomável*. A análise mobiliza a distinção entre *personagem-pessoa* e *personagem-figura* (Leal), bem como a noção de *personagem-criatura* (Sarrazac). O vilão do filme também é inscrito na tradição da genealogia figural (Auerbach), como uma prefiguração do mal, ecoando arquivilões tanto da literatura de McCarthy quanto do cinema dos irmãos Coen. Na seção final, o capítulo aproxima Chigurh do cinema de Abel Ferrara. Além de "alegorias cinéticas" (Brenez), o vilão, com sua arma de abate e o jogo da moeda são compreendidos como "dispositivos figurais" e sua violência enquadrada como "estrutura do inadmissível". Chigurh emerge, assim, como "guardião da lei psicopata" que, ao transcender a vilania tradicional, força uma reflexão sobre a própria natureza do mal no mundo contemporâneo.

Por fim, um breve parêntese dirigido àqueles que, porventura, se interessem em investigar temas semelhantes ou adjacentes. Para efeito deste estudo, utilizo *herói, personagem e protagonista* de forma intercambiável. É uma simplificação grosseira, mas por tratar-se de um filme com múltiplos protagonistas e dos limites impostos pela investigação, julguei ser a melhor escolha. Feito esse esclarecimento, e a par da complexidade de cada termo, podemos, enfim, avançar. Embora, dessa vez, vamos espreitar o antigo herói trágico. O herói em seu sentido pleno. Mas, ao contrário do drama aristotélico, em que a personagem é o ponto final, aqui, ela abre o parágrafo. É onde tudo começa.

PRIMEIRO CAMPO

O PARADIGMA CLÁSSICO

I. LLEWELYN MOSS: DE HERÓI A VÍTIMA



É isso que os clássicos nos ensinam. Ser um personagem principal. Senão, para que vale a vida?

- J.M Coetzee

[...] um homem só, indo ao encontro de seu fim.

- Raymond Williams

1.1 O HERÓI MÍTICO

Em uma versão embrionária desta dissertação, o termo *herói* figurava já no título. No entanto, diante de suas múltiplas acepções, recente democratização e do desgaste histórico que sofreu, optou-se por deixá-lo fora da capa, mas não fora do texto. Ainda que seja um conceito nebuloso e escorregadiço, a questão do herói permanece incontornável e, aqui, será preciso enfrentá-la de frente — sem receio de dissecar seu cadáver, esteja ele vivo, para os tradicionalistas; morto, para os contemporâneos; ou em estado de *stasis*, para os modernos.

Ao longo deste estudo, utilizaremos, sempre que possível, o artigo masculino para *herói* e o feminino para *personagem*. Convém reforçar que a personagem pode perfeitamente ser um homem, e o herói, uma mulher, ou ainda um andrógino, porque não um semideus, uma criatura híbrida, meio animal, meio qualquer outra coisa, de preferência profana, sanguinária e vingativa. Mas aqui já estamos nos adiantando.

É preciso destacar o que muitos comentadores já fizeram: “a etimologia, a origem e a estrutura ontológica de herói ainda não estão muito claras”.¹ Seriam os heróis deuses, semideuses, ou sua origem seria humana? Logo deparamo-nos com impasses que não nos cabe aqui resolver. Nosso interesse não reside na ontologia do herói, mas em suas características e funções narrativas. Para simplificar, propomos uma aproximação que divide o mistério em dois: *Hierós* e *Anér* — sendo o primeiro “aquele que guarda, vela, defende” e o segundo “quem tem um bom caráter, honra pessoal”.² Nesse sentido, o herói seria “o guardião, o defensor, o que nasceu para servir”.³

¹ J. Brandão, *Mitologia Grega*, vol. 3, p. 15

² L. Leite, *Do Simbólico ao Racional*, p. 43

³ J. Brandão, op. cit., p. 15

O herói sempre será aquele que resgatará a comunidade de algo que se partiu [...]. O herói é um tipo de pontífice, aquele através do qual a comunidade passa. Ele é esse que recompõe a ponte. Metaforicamente, para um herói poder efetuar essa religação é imprescindivelmente necessário que seja iniciado. Porque, concertar a ponte é redimir uma comunidade. Redimir significa religar aquilo que se partiu. O herói é essa possibilidade de religar. Não deixar a comunidade isolada, alienada. Através dele a comunidade se comunica com o mundo — com a totalidade e com o Cosmo.⁴

Há, portanto, uma primeira indicação do caráter ético-virtuoso do herói, entendido como aquele que busca proteger e servir à sua comunidade. Os gregos designaram esse homem excepcional como portador da *areté*.⁵ A citação da professora Marilena Chaui (2018) ilumina a dimensão ética do conceito ao situá-lo no contexto da *polis*.

A *areté* indica um conjunto de valores (físicos, psíquicos, morais, éticos, políticos) que forma um ideal de excelência e de valor humano para os membros da sociedade, orientando o modo como devem ser educados e as instituições sociais nas quais esses valores se realizam.⁶

Em outras palavras, é parte essencial do projeto da sociedade ática formar cidadãos — homens perfeitos que encarnem esses ideais de excelência do corpo e da alma. A própria palavra “ética” deriva do grego *éthos*, que significa “caráter, maneira de ser de uma pessoa, índole, temperamento. O *éthos* é tratado pela ética, que estuda as ações e paixões humanas segundo o caráter ou a índole natural dos seres humanos”.⁷

É preciso, portanto, forjar o herói para que ele possa servir à sua comunidade; “não existe um herói para si mesmo. Ninguém se faz herói para se salvar a si próprio. O sentido de ser herói é sempre para outrem”.⁸ Não por acaso, o termo *herói* costuma ser associado ao espírito bélico, à coragem do guerreiro em tempos de conflito. Segundo Junito de Souza Brandão (1983), essa associação não é equivocada, pois “talvez tenha sido este o significado mais antigo da palavra e é principalmente esta a conceituação que Homero empresta aos bravos da Guerra de Tróia”.⁹

Também tendemos a associar o herói à beleza — física e moral —, um traço que se torna central na mitologia do *star system* do cinema clássico americano, onde a estética idealizada dos protagonistas funcionava como estratégia para monopolizar e rentabilizar ao máximo as exhibições. No entanto, se voltarmos aos contos de fadas da primeira infância, perceberemos que essa relação é mais ambígua: em histórias como *A Bela e o Monstro* ou

⁴ L. Leite, op. cit., p. 44

⁵ Ibidem, p. 43

⁶ M. Chaui, *Introdução à história da filosofia*, vol. 1

⁷ Ibidem

⁸ L. Leite, op. cit., p. 44

⁹ J. Brandão, op. cit., p. 42

A Princesa e o Sapo, a aparência monstruosa apenas encobre, ou adia, a revelação do verdadeiro valor que esses heróis-criaturas carregam dentro de si.

um herói aparece igualmente e com muita frequência sob forma anormalmente gigantesca ou como baixinho; pode ter um aspecto teriomorfo e andrógino; apresentar-se como fálico; sexualmente anormal ou impotente; pode ser aleijado, caolho ou cego; estar sujeito à violência sanguinária, à loucura, ao ardil e astúcia criminosa, ao furto, ao sacrilégio, ao adultério, ao incesto e, em resumo, a uma contínua transgressão do métron, vale dizer, dos limites impostos pelos deuses aos seres mortais.¹⁰

Na mitologia grega, encontramos inúmeros exemplos que ilustram essa variedade dissonante de atributos: do gigantismo e da beleza andrógina de Aquiles à pequenez e feiura de Ulisses.¹¹ Brandão vai ainda mais longe, reunindo exemplos que abarcam toda a complexidade da experiência heroica: ritos de passagem, qualidades singulares, violências extremas, homicídios consanguíneos, traições, furtos, incestos, comportamentos desmedidos, monstruosidades, sagacidade e feitos extraordinários — tudo isso a serviço da cidade-estado, como expressão das tensões que fundam e desestabilizam a coletividade.

[...] quer se trate de gestas prodigiosas, de tarefas inauditas, de Trabalhos gigantescos, como os de Hércules, Perseu, Teseu, Belerofonte e de tantos outros, executados contra monstros, feras, salteadores, bandidos, em proveito próprio ou da comunidade; quer se trate de guerra ou de [...] “combate singular”, a razão da existência do herói é a Luta.¹²

Coragem, luta, ética, virtude. Até aqui, nada de surpreendente quando tratamos de heróis. Entretanto, é justo essa via de mão dupla, entre a pólis e o “indivíduo/herói”, entre o público e o privado, que nos interessa. Nesse ponto, o herói trágico ultrapassa sua condição de figura estética-teatral-poética-dramática-literária, e se inscreve como elemento constitutivo da cultura grega. É a própria tragédia, enraizada na cultura grega e compartilhada coletivamente, que deve ser considerada sempre que propomos questões ou possibilidades de análise, jamais isolando sua condição histórica determinada. Há uma diferença cosmológica fundamental entre o nosso tempo e a sociedade grega da Antiguidade, a começar pela própria noção de herói, cuja configuração atual dista significativamente daquela concebida pelos antigos.

A concepção de um *herói individualizado*, valorizado por sua singularidade, independente de nacionalidade, classe social ou riqueza, movido por ambições e desejos próprios, atormentado por dilemas e neuroses particulares, capaz de moldar o próprio

¹⁰ J. Brandão, op. cit., p. 53

¹¹ Ibidem, p. 54

¹² Ibidem, p. 42

destino, é uma ideia bastante recente: “a antiguidade clássica não compartilhava a concepção moderna da personalidade humana, traçando uma linha menos rígida do que a fazemos entre um indivíduo e suas ações”.¹³ Com efeito, enquanto Aristóteles caminhava sob as sombras frescas das árvores no Liceu, ministrando as preleções que mais tarde dariam corpo ao célebre tratado sobre a tragédia, ele operava dentro de um contexto histórico-cultural específico e conceitualmente a anos-luz de distância do nosso tempo. Mas o que, afinal, diz o mestre sobre o herói trágico? Pouco. Ou, como coloca Terry Eagleton:

Aristóteles nada diz sobre um herói trágico; nem os gregos antigos em geral empregam o termo [...] Para Aristóteles, as personagens [...] consistem mais em uma espécie de colorido ético sobre a ação do que a sua essência. Em vez de fonte, elas são portadoras e suportes da ação.¹⁴

¹³ T. Eagleton, *Doce Violência. A ideia do trágico*, p. 121

¹⁴ *Ibidem*, p. 120

1.2 O HERÓI E ARISTÓTELES

Antes de vislumbrarmos os heróis trágicos em Aristóteles, cabe um comentário preliminar. O desenvolvimento da tragédia grega plasma a formação do drama europeu, e a “teoria do teatro ocidental, em essência, começa com Aristóteles”.¹⁵ Retornar ao tratado aristotélico é, por um lado, reconhecer nossa dependência em relação ao seu conteúdo; por outro, admitir, como fazem alguns de nossos contemporâneos, a necessidade de certo distanciamento crítico, dado seu caráter datado e certas limitações conceituais. Ainda assim, o poder do texto, inscrito no cânone, sustenta uma tradição exegética inesgotável. Podemos assinalar, sem exageros, que a história da poética clássica é a história da recepção da *Poética* (IV a.C.) de Aristóteles, atravessada ao longo dos séculos.

Embora com frequência considerada, por muitos comentadores, uma obra incompleta, lacunar — e que, de fato, foi esquecida durante a Idade Média,¹⁶ a *Poética* de Aristóteles, após tradução latina no século XV, tornou-se decisiva para o pensamento artístico ocidental, especialmente a partir do Renascimento. Desde então, os princípios aristotélicos passam a estruturar a matriz clássica ficcional, que segue operante até os dias de hoje. A diferença é que atualmente, como veremos adiante, tais princípios extravasaram para os roteiros de filmes e séries, borrando e alargando os conceitos estabelecidos pelo estagirita. Deixamos de usar palavras grandiloquentes, nem escrevemos tragédias em trímetro iâmbico, mas será que tudo, de fato, mudou desde Aristóteles?

Começemos pelo básico, isto é, vamos retirar da *Poética* alguns trechos em que o filósofo faz referência direta ou indireta à questão da personagem. Como já foi mencionado, é curioso notar que Aristóteles, com frequência, cala-se quanto à figura do herói. No entanto, no capítulo XV, ele finalmente se detém na exposição das quatro qualidades fundamentais da personagem, ou, nos termos aristotélicos, dos *caracteres*. Trata-se, aqui, dos primeiros princípios sistemáticos de caracterização e construção da figura dramática elaborados pelo mestre.

¹⁵ M. Carlson, *Teorias do Teatro*, p.13

¹⁶ Há certamente a famosa *Arte Poética* (ca. 14 ou 13 a. C) de Horácio, poeta romano que escreveu nos primeiros anos cristãos, mas não vamos abrir essa porta neste estudo.

1.2.1 Bondade, Conveniência, Semelhança, Coerência

Sigamos com o primeiro deles, aquele que o próprio Aristóteles considera “o principal”: “[...] terá caráter se sua palavra ou seu ato tornarem manifesta uma escolha; e o caráter será bom se a escolha for boa”.¹⁷ A *bondade* da personagem, segundo Aristóteles, não diz respeito a virtudes morais, à amabilidade ou a qualquer traço de benevolência no comportamento. Trata-se, antes, de uma noção estrutural. O filósofo se refere à solidez arquitetônica de uma personagem bem construída — aquela capaz de tomar uma direção e revelar, por meio da ação ou da palavra, uma escolha deliberada: “através do pensamento e do discurso (*diánoia*), a personagem manifesta um *éthos* claro, evidenciando uma disposição efetiva para orientar suas decisões, atitudes e ações”.¹⁸

O caráter *bom* da personagem, portanto, está intrinsecamente ligado à sua agência; à capacidade de manifestar uma escolha por meio da ação, conferindo solidez estrutural e verossimilhança à figura dramática no interior da trama. Essa perspectiva aristotélica permite compreender que uma personagem pode ser cruel, violenta ou perversa e, ainda assim, ser considerada *boa* do ponto de vista dramático. Renata Pallottini (1989) ilustra essa concepção com o exemplo de Édipo: uma figura moralmente condenável em suas ações, mas construída de forma coesa e estruturalmente sólida:

Édipo desposou a própria mãe e matou o pai; mesmo que não soubesse que matava seu pai, matou um homem, por efeitos da cólera. É orgulhoso e soberbo; mas, em tudo isso, é grande, majestoso, sólido. Seu caminho, à procura da verdade, leva-o à própria destruição. Mas esse homem sólido, majestoso, grande, sofrido, encantador, orgulhoso e soberbo — além de enormemente corajoso —, não poderia voltar atrás no seu caminho, por medo da morte. Se o fizesse, não seria bom; não o fazendo, embora parricida e incestuoso, é um personagem bom, ou um bom personagem.¹⁹

A mesma lógica se aplica a Llewelyn Moss (Josh Brolin). Assim como Édipo, encontramos em Moss um herói *bom*, no sentido aristotélico do termo. Ele não pode simplesmente recuar. Sua força reside justamente na sua intransigência, na fidelidade aos traços que o constituem. Ambos não são moralmente irrepreensíveis, mas tanto o rei quanto o caubói possuem *éthos* sólido e uma *diánoia* coerente, assegurando equilíbrio interno e compondo uma unidade dramática coesa. Não seria conveniente para um caubói ser corajoso, viril e engenhoso? Ou para um príncipe destinado ao trono possuir um caráter excepcional, ser sábio e heroico? “Trata-se de um rei, e de um rei que conquistou seu lugar

¹⁷ Aristóteles, *Poética*, p. 125

¹⁸ R. Pallottini, *Dramaturgia: a construção do personagem*, p. 16

¹⁹ *Ibidem*, p. 17

duramente; deve ele defendê-lo, as traições e agressões eram frequentes. Cabe-lhe cuidar do seu reino e proteger seus súditos, que esperam isso mesmo dele”.²⁰

A segunda qualidade da personagem, segundo Aristóteles, é a *conveniência*, isto é, a adequação entre o comportamento da personagem, o papel que desempenha e o contexto em que se insere: “é possível atribuir coragem à caracterização da personagem, mas seria inconveniente atribuir coragem ou espírito destemido a uma mulher”.²¹ Seguindo a leitura proposta por Gerald Frank Else (1957), um dos maiores classicistas da América, podemos compreender esse segundo critério como um desdobramento do primeiro (o da *bondade*). Para o especialista:

as personagens trágicas devem ser boas, e a bondade, segundo Aristóteles, está vinculada a classes ou níveis. É essencial, portanto, que essa bondade se mantenha dentro do nível apropriado. A coragem, por exemplo, é uma virtude, parte integrante da bondade, e uma mulher pode manifestá-la, sim, mas não em um grau que ultrapasse o que seria adequado ao seu status enquanto mulher.²²

Em outras palavras, quando Aristóteles, homem do seu tempo, considera inadequado que uma mulher seja representada como corajosa, não se trata apenas de um juízo de gênero típico de sua época, mas de um princípio mais amplo: nenhuma personagem deve transgredir os limites da sua classe ou da posição que ocupa na hierarquia social. Nem mesmo o herói, situado no topo, pode manifestar virtudes de maneira desproporcional. A questão, portanto, não é se a personagem possui ou não coragem, mas que tipo de coragem lhe é própria, segundo a posição social na qual se encontra.

Vejam, por exemplo, como Llewelyn Moss é apresentado. Conhecemos nosso herói *manque* logo nos primeiros cinco minutos de filme, no melhor estilo hollywoodiano; empunhando uma arma, prestes a abater um veado — gesto que sinaliza virilidade, técnica e habilidade.²³ Llewelyn Moss, em sua primeira aparição, é apresentado como uma espécie de atirador de elite, talvez até mesmo um *ex-sniper* que serviu na Guerra do Vietnã.²⁴ Suas primeiras palavras, dirigidas à presa, são: “Fique parado.” No entanto, toda sua destreza no manejo da arma de fogo não resulta. Moss atira, mas não acerta o alvo em cheio e apenas fere o animal, sendo então forçado a seguir os rastros de sangue. Como bem constata a análise de Richard Gilmore (2009) sobre o filme, nesse instante inaugural

²⁰ Ibidem

²¹ Aristóteles, op. cit., p. 127

²² G.F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, p. 460

²³ Ver imagem de capa do primeiro capítulo deste estudo: “Llewelyn Moss. De herói à vítima”, p. 22

²⁴ Apesar do romance confirmar que Llewelyn Moss foi, de fato, um *sniper*, no filme, não recebemos tal informação. Descobrimos apenas que ele serviu na Guerra do Vietnã em conversa com Carson Wells (Woody Harrelson) no hospital e depois com o policial da fronteira México-USA. Para uma discussão sobre Moss e Bell como veteranos de duas guerras em épocas diferentes. Ver P. O'CONNOR, 2002.

condensa-se a essência de uma tragédia grega em miniatura: um homem dotado de ímpeto e destreza em excesso (*hybris*), mas que, por um erro de cálculo (*hamartia*), inaugura o encadeamento inevitável de sua queda.²⁵

Seria Moss, afinal, um verdadeiro herói, mesmo após esse primeiro falimento? John Wayne jamais errava, e os animais não sangravam. A priori, o filme já ultrapassa a lógica de cavalos encantados e dos heróis invencíveis. No lugar disso, encontramos picapes surradas, narcotráfico clandestino e cadáveres em putrefação. E como veremos adiante, não há nação em formação nem esboço de projeto civilizatório, apenas a podridão impune de uma zona fronteira assolada pela violência. Em suma, a capacidade de Moss de antecipar ameaças (ou acreditar piamente nas suas habilidades) mostra que ele age conforme se espera de alguém como ele. Aqui, a *conveniência* não atua como limitação, mas como marca de autenticidade.

Assim como a *bondade* da personagem trágica não se confunde com moralidade, também a *semelhança*, ou *verossimilhança*, não corresponde ao realismo nem à fidelidade aos eventos do mundo comum. Como observa Hauser (1951), “o naturalismo trágico equivale tão-somente a uma exigência de probabilidade lógica na trama e de plausibilidade psicológica nos personagens”.²⁶ Um enredo em que o herói comete parricídio e incesto sem conhecer, descobre sua culpa e se pune violentamente pode parecer, à primeira vista, implausível. No entanto, jamais duvidamos de sua lógica interna. Nas palavras de Aristóteles:

tanto na caracterização das personagens quanto na trama dos fatos é preciso sempre procurar o necessário ou o verossímil, de tal modo que tal personagem diga ou faça tais coisas por necessidade ou por verossimilhança e que isso se realize após aquilo também por necessidade ou por verossimilhança.²⁷

Na tragédia clássica, essa coerência se ancora na mimeses de “homens melhores do que nós”²⁸, ou seja, figuras de caráter elevado num contexto palaciano — reis, príncipes, aristocratas — que saem da ignorância rumo ao conhecimento e sintetizam os valores de toda a coletividade. Embora tal escolha ressoe hoje como aristocrática de mais, não podemos negar que reis também são humanos, ainda que suas decisões tenham peso coletivo e simbólico.²⁹ A vida cotidiana, neste contexto, não interessa à tragédia. Paulo Pinheiro (2021) aclara o conceito ao associar *semelhança* à noção de humanidade compartilhada:

²⁵ R. Gilmore, *The Philosophy of the Coen Brothers*, p. 62. A descrição aristotélica da hamartia (falha trágica), não está relacionado ao caráter do herói, mas sim como um elemento funcional dentro do enredo complexo. “homem que, sem se distinguir muito pela virtude e pela justiça, chega à adversidade não por causa de sua maldade e de seu vício, mas por ter cometido algum erro”. Ver Aristóteles, op. cit., p. 113

²⁶ A. Hauser, *História social da literatura e da arte*, p. 88

²⁷ Aristóteles, op. cit., p. 129

²⁸ *Ibidem*, p. 131

²⁹ T. Eagleton, op. cit., p. 119

a semelhança seria necessária, sobretudo, para produzir a empatia entre o caráter da personagem trágica, que é nobre ou elevado, e o público, que deve ser capaz de sentir-se de tal modo semelhante às personagens em cena que possa ser afetado pelo pavor e pela compaixão.³⁰

Pallottini reforça essa ideia ao afirmar que o herói “tem de ter semelhança com o [...] que nós, os espectadores, entendemos ser próprio de todo ser humano. Se não for assim, não haverá forma de nos relacionarmos com ele [herói], em termos de terror e piedade”.³¹

A cena em que Llewelyn Moss retorna ao local do crime para levar água a um dos traficantes moribundos, que, àquela altura, já está morto, é emblemática no sentido aristotélico da *verossimilhança*. Na sequência anterior, o caubói sofre de insônia (Caderno de Imagens, fig.1), tomado por um peso na consciência por não ter socorrido o único sobrevivente do massacre. Incapaz de dormir, Moss levanta-se, enche um galão de água na cozinha e, antes de sair no meio da madrugada, é repreendido por sua esposa, Carla Jean (Kelly Macdonald):

CARLA JEAN: O que você vai fazer?

MOSS: Vou fazer uma coisa idiota pra caramba, mas vou assim mesmo...
Se eu não voltar diz pra minha mãe que eu amo ela.

CARLA JEAN: Sua mãe já morreu, Llewelyn.

MOSS: Então eu mesmo digo.³²

A resposta lacônica de Moss, que mistura resignação, ironia e teimosia, evidencia não apenas sua obstinação, mas também sua condição trágica: é um homem que reconhece a tolice de sua ação, mas ainda assim a executa, movido por um código ético pessoal que já não encontra lugar no mundo que o cerca. Temos aqui o primeiro prenúncio claro do destino trágico do herói. Os autores McCarthy/Coen constroem, com sutileza e habilidade, toda carpintaria do *foreshadowing* que, para o espectador desatento, pode passar despercebida. Segundo Pat Tyrer e Pat Nickell (2009), este é “o único gesto altruísta de Moss [...]”. Curiosamente, é esse mesmo ato gentil que desencadeia sua ruína.³³ Nem mesmo a união com Carla Jean, tampouco o zelar pela segurança da esposa, são motivos suficientes para fazer o caubói desistir da empreitada “idiota” de voltar ao local do crime ou até mesmo de abandonar a maleta com o dinheiro. Como observa Jay Ellis (2006), “quando [Moss]

³⁰ Comentário de P. Pinheiro em Aristóteles, op. cit., p. 127

³¹ R. Pallottini, op.cit., p. 18

³² Coen, NCFOM, p. 13-14. Estamos usando a versão *Blue Revised Draft*, 18 de Maio de 2006 do roteiro. Acesso: <https://tarantinoesque.github.io/screenplays/No%20Country%20for%20Old%20Men.pdf>

³³ P. Tyrer, “Of what is past, or passing, or to come”, p. 90

percebe que não poderá retornar ao veículo, seu pensamento não é que jamais verá sua esposa novamente, mas que jamais verá sua caminhonete”.³⁴ Em ensaio publicado sobre a adaptação do romance, Robert Jarrett (2009) considera essa sequência inexplicável nos termos da narrativa realista:

Ao longo do romance, Llewelyn Moss quase instintivamente antecipa o perigo, reagindo de forma astuta às ameaças que o cercam até sua morte no motel de Van Horn. Por isso, o seu retorno ao cenário do tiroteio, levando água para oferecer ao mexicano agonizante, é em grande parte inexplicável dentro dos termos de uma narrativa realista [...].³⁵

No entanto, se invocarmos Aristóteles, veremos que a *verossimilhança* do caráter de Moss está em perfeita consonância com os fundamentos do estagirita. Para Aristóteles, caráter e enredo são indissociáveis: um sustenta o outro, e é a partir dessa mútua dependência que se constrói a coerência interna da tragédia. O retorno de Moss ao deserto, ainda que irracional à primeira vista, é plenamente justificado pelo seu *éthos* e, nesse sentido, é fundamental para o disparo de sua jornada. E mais: ao realizar esse gesto, o caubói conquista a simpatia do espectador, pois nós, cidadãos de bem, gentis e generosos, membros de uma sociedade ordeira, justa e pacífica, também levaríamos a água — ou, pelo menos, assim gostaríamos de acreditar.³⁶

Desde as primeiras movimentações de Moss, notamos como a primazia do enredo plasma o caráter do nosso protagonista ao longo de sua jornada. Ele precisa sair de casa para ser surpreendido pelos traficantes que buscam a valise de dinheiro. Este *chamado à aventura* campbelliano consolida a progressão teleológica do herói clássico. A partir daí, Moss "assume uma missão, seguindo, ou tentando seguir, impetuosamente o seu caminho como uma seta".³⁷ Isso nos leva a última observação de Aristóteles sobre a personagem: “em quarto lugar vem a coerência; pois ainda que a caracterização da personagem seja incoerente em suas ações mimetizadas, é necessário, ainda assim, ser incoerente coerentemente”.³⁸

Alguns capítulos adiante, Aristóteles retoma a questão ao distinguir a epopeia da tragédia, indicando que o irracional seria mais bem-vindo na epopeia por se tratar apenas de narração; não há personagem em cena dramatizando “sob nossos olhos” uma mentira inverossímil: “Deve-se escolher, de preferência, o impossível que é verossímil ao possível

³⁴ J. Ellis, *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*, p. 32

³⁵ R. Jarrett, “Genre, Voice, and Ethos: McCarthy’s Perverse Thriller”, p. 62

³⁶ Também é possível ler esse gesto de empatia de Llewelyn Moss como uma cena clássica de *Save the Cat*: um recurso dramático destinado a estabelecer, de forma rápida e eficaz, a simpatia do espectador pelo herói, sinalizando que ele merece nossa torcida. Trata-se de uma estratégia recorrente no cinema narrativo clássico e industrial, sistematizada por Blake Snyder em *Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You’ll Ever Need* (2005).

³⁷ J. M. Mendes, *Culturas narrativas dominantes*, p.27

³⁸ Aristóteles, op. cit., p. 126

não persuasivo; não se devem compor os argumentos com partes irracionais; acima de tudo, não deve haver nada de irracional”.³⁹

A coerência, portanto, refere-se ao contrato estabelecido entre autor e espectador. Trata-se das regras do jogo ficcional, que devem ser sugeridas por sinais reconhecíveis da realidade, compreendidas e aceitas pelo observador. Pallottini resume: “O espectador sabe que, ao ir ao teatro, não poderá lá encontrar a pura verdade, o natural total; sabe, desde sempre, que vai ao teatro para encontrar uma ilusão, um fingimento, um faz-de-conta”.⁴⁰

Todo autor sabe que, para sua obra ser aceita, é preciso enganar-nos, no melhor sentido possível. A realidade da história deve se impor por sua consistência e coerência interna, construindo um mundo ficcional razoável e organizado para se tornar verossímil ao olhar desconfiado e astuto do espectador. Com efeito, passamos a acreditar em qualquer coisa, por mais irreal que nos pareça.

Voltemos a introdução de Llewelyn Moss no filme. O seu fracasso como atirador, logo em sua apresentação, pode ser lido também como exigência estrutural do enredo. Ao seguir o rastro do antílope ferido, Moss acaba descobrindo o cenário do tiroteio no deserto, o último sobrevivente e, por fim, a maleta com o dinheiro do narcotráfico — evento que desencadeia toda a ação do filme. Assim, o “impossível verossímil”, no caso de Moss, é o achado da maleta com 2 milhões de dólares: um evento extraordinário, mas crível dentro das regras do universo narrativo do romance/filme. Seria possível que ele desistisse e entregasse o dinheiro ao xerife? Possível, sim, mas nada persuasivo, como adverte Aristóteles.

No entanto, uma leitura mais rica dessa sequência inicial, revela uma dimensão simbólica: a ilusão de domínio e controle que o herói julga ter sobre o próprio destino. A temeridade de Moss, estabelecida desde o princípio, não lhe permite recuar. Sua ambição, bem como sua confiança desmedida acabam o transformando no caçador que vira caça. O caubói oportunista que segue sua aventura em linha reta, mas que inevitavelmente, acaba caindo, expondo a fragilidade da agência humana diante de forças impessoais, arbitrarias e incontroláveis. A caracterização de Moss é coerente do começo ao fim, demonstrando um equilíbrio invejável entre todos os conceitos elaborados por Aristóteles e, ainda mais importante, não há nenhuma qualidade “desperdiçada” em relação à personagem.

Ao refletir sobre os *caracteres*, Aristóteles evidencia que as qualidades das personagens não são arbitrarias; não há espaço para escolhas aleatórias. Como observa Eudoro de Souza (1991), em suas notas à *Poética*, não pode haver “falta de nexos orgânicos entre as ações do mito”.⁴¹ E, como bem complementa Renata Pallottini, o poeta dispõe de

³⁹ Aristóteles, op. cit., p. 193-195.

⁴⁰ R. Pallottini, op.cit., p. 21

⁴¹ J. Brandão, op. cit., p. 324

quatro elementos fundamentais — bondade, verossimilhança, conveniência e coerência — para organizá-los conforme à maneira que lhe convêm: “o escritor sabe o que lhe apraz dizer, conhece seus objetivos, sabe aonde quer chegar através de seus personagens e da ação destes. Para tanto, escolhe, organiza, seleciona e monta; a coerência interna desses elementos é que vai dar veracidade aos personagens e a tudo o mais”.⁴² Cada traço atribuído a uma personagem é, portanto, significativo, ao contrário do que ocorre com indivíduos reais, cujas características podem ser acidentais ou irrelevantes — questão que será posteriormente colocada em xeque pela dramaturgia moderna e contemporânea.

Em Aristóteles, vislumbramos uma primeira formulação sistemática sobre a construção da personagem, antecipando noções essenciais para o desenvolvimento do herói no teatro, na literatura e, mais tarde, no cinema. Como este breve panorama deixa claro, a personagem trágica é sempre pensada em relação à ação (enredo). Ambos estão indissociavelmente vinculados, a ponto do estagirita provocar polêmica ao afirmar: “sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caráter”.⁴³ Essa ênfase na primazia do enredo continua a suscitar debates entre teóricos e críticos, tanto entre os tradicionalistas quanto entre os que defendem leituras modernas da *Poética*. O fato é que Aristóteles é explícito ao hierarquizar os elementos da tragédia.

1.2.2 *Mýthos* ou *Éthos*? *Éthos* ou *Mýthos*?

Eis, em ordem de importância, os seis elementos da tragédia estabelecidos por Aristóteles na *Poética*: *Mýthos* (enredo), *éthos* (caráter), *diánoia* (pensamento/discurso), *léxis* (elocução/diálogo), *melopoiía* (canto/melodia) e *ópsis* (encenação). Não cabe a nós interpelar por todos eles, mas não resta dúvidas de que o mestre oscila para o lado do enredo. Etimologicamente, *mýthos* provém do verbo *mýein*, que em grego significa “cessar os olhos e fechar a boca para deixar o sagrado revelar-se”.⁴⁴ Trata-se de uma concepção remota, muito anterior à filosofia, mas que ilumina o sentido profundo do mito: ele nasce de uma possibilidade, de um lugar que não existe, como uma resposta simbólica às mutações da natureza, transmitido oralmente e articulado nos rituais. Ainda que, como o herói, o termo *mito* comporte múltiplas acepções, não é nosso objetivo deter-nos em todas elas, mas atentar ao *mýthos* aristotélico.

⁴² R. Pallottini, op.cit., p. 19

⁴³ Aristóteles, op. cit., p. 81

⁴⁴ L. Leite, op.cit., p. 11

<i>mýthos</i> (enredo, articulação da ação, intriga)
<i>éthos</i> (caráter, qualidades/características da personagem)
<i>diánoia</i> (pensamento, conteúdo do discurso)
<i>léxis</i> (elocução, diálogo, estilo em que os exprimem)
<i>melopoíia</i> (canto, melodia)
<i>ópsis</i> (encenação)

Quadro 1: As seis partes constitutivas da tragédia, dispostas por ordem de importância segundo Aristóteles

Segundo Marilena Chauí, “Platão e Aristóteles empregam *mýthos* para referir-se a narrativas ou relatos fabulosos, portanto, com o sentido de fábula, lenda”.⁴⁵ Isso explica a conotação moderna do termo, que, gradualmente, passou a designar “o lendário e irreal, ficção, mentira, relato não histórico”.⁴⁶ A tragédia, nesse ponto, evidencia a tensão entre o simbólico e o racional, ora pendendo para um — *mýthos* — ora para outro — *lógos*. Não por acaso, Sócrates e Platão rejeitavam o *mýthos*, justamente por se opor à razão. O *lógos* — “termo que originaria a palavra “lógica”⁴⁷ — representava, para eles, o ideal supremo, já que os sentidos e as paixões apenas nos conduziam ao erro e à ignorância. Um pretendia expulsar os poetas da polis; o outro, instaurar um regime de reis-filósofos. Contudo, apesar de suas propostas radicais, ambos edificaram os fundamentos do pensamento ocidental ao estabelecerem a cisão entre a razão e os sentidos. Como veremos nos próximos capítulos, essa separação permaneceu praticamente inquestionada até o Renascimento, quando o corpo e os afetos — *páthos* — começam a ganhar protagonismo e claro, influenciar os novos tipos de personagens que entrariam em cena.

Mas o que tudo isso tem a ver com o enredo? Ou com a preferência de Aristóteles pelo *mýthos*? Ora, se a tragédia deve operar de maneira racional, pedagógica e moralizante, valendo-se da *mímesis* como técnica de representação para provocar no espectador pavor e compaixão e, assim, alcançar a purificação — *catharsis* —, torna-se compreensível o valor que Aristóteles atribui à composição harmoniosa e o ordenamento lógico das partes da tragédia: “Uma vez definidas essas partes, falemos, em continuidade, sobre qual deve ser a trama dos fatos, pois esse é o elemento primeiro, e o mais importante, da tragédia”.⁴⁸

⁴⁵ M. Chauí, op.cit, Vol. 1

⁴⁶ Ibidem

⁴⁷ L. Ferry, *Aprender a Viver: Filosofia para os novos tempos*, p. 33

⁴⁸ Aristóteles, op.cit., p. 89

Pouco adiante, o mestre afirma que a “continuidade e trama dos fatos” correspondem, respectivamente, às ideias de totalidade e unidade de ação: “todo é o que possui começo, meio e fim”;⁴⁹ e, por isso, “é necessário que haja mimesis de um único evento [...], de uma ação única e que forme um todo”,⁵⁰ de tal forma que “a reunião ou a exclusão de uma delas diferencie e modifique a ordem do todo”.⁵¹ Dentro dessa lógica aristotélica, a tragédia grega estrutura-se como um sistema fechado, sem arestas soltas, de cronologia definida e teleológica, onde a narrativa segue uma sequência racional e ordenada. O *mýthos* — ou melhor, uma versão organizada do mito — não só ocupa o primeiro lugar em importância, superando o caráter (segundo lugar), mas deve ser apresentado em sua completude, sem lacunas ou ambiguidades, cumprindo assim seu papel moralizador.

Como já vimos, embora Aristóteles tenha salpicado observações agudas e pertinentes sobre as personagens, o ingrediente fundamental do drama clássico permanece sendo a ação. Para o filósofo, a primazia do enredo é absoluta: a narrativa, antes de qualquer outra coisa, é sempre *plot-driven*. Mais adiante, nosso estudo irá demonstrar como essa mesma lógica se perpetua, quase intacta (e em exaustão), no cinema clássico hollywoodiano, ditando e manipulando o comportamento das personagens a partir de um enredo organizado à maneira do estagirita. É oportuno, neste ponto, recorrer à primeira sequência de fuga de Llewelyn Moss como exemplo ilustrativo. Nesse caso, o enredo organiza, dita e manipula o comportamento do protagonista. Moss não é o senhor da ação, mas seu efeito.

Logo após constatar que o último sobrevivente do massacre está morto, Moss é surpreendido pela chegada dos narcotraficantes. Não há mais retorno. O primeiro limiar foi cruzado. A partir desse momento, ele não tem por onde fugir e está plenamente consciente de que “agora está comprometido com a jornada e não há caminho de volta”.⁵² E como adverte Joseph Campbell (1949), a travessia inicial não é fácil, “as forças que vigiam no limiar são perigosas e lidar com elas envolve riscos”.⁵³ Após ser atingido no ombro e rolar penhasco abaixo, Moss consegue escapar ao cruzar um riacho, mas logo é perseguido por um assustador pit bull. O cão raivoso e treinado para matar, se atira na água sem hesitar em busca da presa humana. Presa frágil e ferida. Segundo Jeffrey Adams (2015), essa cena pode ter sido inserida para estabelecer uma conexão simbólica entre o herói e a figura da

⁴⁹ Ibidem, p. 91

⁵⁰ Ibidem, p. 95

⁵¹ Ibidem

⁵² C. Vogler, *Jornada do escritor*, p. 51

⁵³ J. Campbell, *Herói de mil faces*, p. 85

“besta”, incarnada na presença implacável de Anton Chigurh que, tal como o cão de combate, também irá perseguir Moss com ferocidade brutal e desumanizada.⁵⁴

Neste momento, ainda que tenhamos empatia por sua dor e esforço, o que está em jogo é a funcionalidade da personagem na engrenagem do *mýthos*. A narrativa arrasta Moss como um títere de outrem. Ele não age. Ele reage. Entretanto, como sugere Campbell, “todos os que tenham competência e coragem verão o perigo desaparecer”.⁵⁵ E de fato, no último segundo, Llewelyn Moss consegue sacar sua pistola e abater o *guardião do limiar* — o vigia canino do deserto inóspito — antes que o animal alcance sua jugular. Sujeira, rio, calor, humidade e lama não são mundos inóspitos para um veterano do Vietnã. Tampouco lhe é incomum reagir sob pressão, em plena iminência do ataque inimigo. A coragem e destreza do caubói, aliadas à sua experiência no *front*, o salvam, pelo menos por ora. E com pouco mais de vinte minutos de filme, a jornada está apenas começando. Llewelyn Moss sobrevive ao primeiro teste e avança, com sucesso, rumo ao segundo ato da trama. Até este ponto, o enredo apresenta aquilo que Aristóteles chamou de *enlace*, a progressão da ação que se estende até uma reviravolta, forçando uma inflexão decisiva na trajetória do protagonista, seja em direção ao sucesso ou ao infortúnio. O que se segue, por consequência, é o *desenlace*: o desenvolvimento da ação a partir dessa mudança.⁵⁶ Já sob o prisma estrutural do paradigma de Syd Field (1979), estamos diante do *Ponto de Virada I*, definido como “qualquer incidente, episódio ou acontecimento que se conecta à ação e a redireciona”.⁵⁷ Moss, agora com dois milhões de dólares no bolso, deixa de ser um caçador para tornar-se caça. A unidade de ação foi estabelecida. Só resta ao herói tentar salvar a si mesmo.

Joseph Campbell, Syd Field, ponto de virada, primeiro limiar. Se para o leitor neófito, pouco familiarizado com a linguagem do roteiro, esses nomes soam como jargão, ou enigmas cinematográficos, é hora de examiná-los mais de perto para interpretar de que maneira esses autores e conceitos contribuem para o debate da figura do herói.

⁵⁴ J. Adams, *The Cinema of the Coen Brothers*, p. 170. Não há cena de pit bull no romance. Moss volta ao local, é surpreendido por traficantes mas escapa.

⁵⁵ J. Campbell, op.cit., p. X

⁵⁶ Aristóteles, op.cit., “Seção 18. Enlace e desenlace”

⁵⁷ S. Field, *Screenplay*, “Plot Point I”

1.3 O HERÓI DO CINEMA CLÁSSICO

Segundo Richard Walters, professor e *co-chair* do departamento de estudos de roteiro da Universidade da Califórnia, “a *Poética* [de Aristóteles] é o verdadeiro manual de roteiro”.⁵⁸ Aaron Sorkin, roteirista aclamado por filmes como *A Rede Social* (*The Social Network*, David Fincher, 2010), *Moneyball — Jogada de risco* (*Moneyball*, Bennett Miller, 2011), e diretor do premiado *Os 7 de Chicago* (*The Trial of the Chicago 7*, Aaron Sorkin, 2020), também sustenta que só acredita no drama aristotélico.⁵⁹ O professor e roteirista Irwin R. Blacker, em seu manual *The Elements of Screenwriting* (1986), admite basear-se na *Poética* e declara que “a alma do drama é o enredo”.⁶⁰ Outros manuais vão além e invocam Aristóteles já no título: *A Poetics for Screenwriters* (Lance Lee, 2001), *Aristotle’s Poetics for Screenwriters* (Michael Tierno, 2001), *Aristotle in Hollywood* (Ari Hiltunen, 2002), entre centenas de outros. Ao longo dos séculos, o filósofo grego angariou, ainda que postumamente, e sem consentimento, uma legião de fiéis escudeiros dispostos a defender os princípios inscritos em seu breve tratado sobre a tragédia.

São raros os guias que ousam discutir formas não clássicas de narrar. É verdade que, recentemente, alguns autores passaram a destacar a personagem em detrimento do enredo, contrariando o mestre. É o caso de *Screenwriter’s Compass: Character as True North* (Guy Gallo, 2012) ou *Writing the Character-Centered Screenplay* (Andrew Horton, 1999). Mesmo Robert McKee, talvez o mais citado entre os gurus da indústria, só debruçou-se sobre a personagem quase vinte e cinco anos depois do sucesso de *Story* (1997). Em *Character* (2021), ele dedica o segundo capítulo ao “Debate de Aristóteles”, reduzindo a *Poética* a um embate binário entre enredo e personagem; tensão já esboçada em seu *best-seller* anterior. McKee ignora boa parte da tradição dramatúrgica e séculos de reflexão literária e filosófica sobre o tema quando afirma, sem hesitação e sem qualquer bibliografia, que os termos “*plot-driven* e *character-driven* foram inventados por críticos de cinema na metade do século XX para marcar a diferença entre filmes de Hollywood e o

⁵⁸ C. Batty, “When what you want is not what you need” p. 10, parte 2

⁵⁹ J. Yorke. *Into The Woods: How Stories Work and Why We Tell Them*, p. x

⁶⁰ I. R. Blacker, *The Elements of Screenwriting*, p. 36

cinema europeu — ou, na visão deles, entre entretenimento de massa e sofisticação artística”.⁶¹

Nesse nicho editorial, são ainda mais raros os manuais que efetivamente se dedicam a investigar estruturas narrativas complexas, protagonistas múltiplos, figuras enigmáticas ou temporalidades não lineares, escapando às fórmulas prescritivas e aos modelos excessivamente normativos. Talvez os melhores exemplos sejam *Alternative Scriptwriting: Successfully Breaking the Rules* (Ken Dancyger e Jeff Rush, 2012) e *Me and You and Memento and Fargo: How Independent Screenplays Work* (J.J. Murphy, 2007). Ambos, em nosso entendimento, acenam para a narrativa (e personagem) moderna, não aristotélica que será explorada no próximo capítulo. Ainda que a bibliografia da escrita de roteiros, sobretudo norte-americana, seja infinita, algumas obras foram canonizadas como verdadeiras bíblias prescritivas. Entre elas, destacam-se por sua abordagem estrutural e fidelidade ao modelo clássico-aristotélico, *O Herói de Mil Faces* (Joseph Campbell, 1949), *Screenplay* (Syd Field, 1979), *A Jornada do Escritor* (Christopher Vogler, 1992) e, o já citado, *Story* (Robert McKee, 1997). Para nossa investigação, vamos nos deter a esse último grupo.

Em *A Jornada do Escritor* (1992), Vogler resgata alguns conceitos como *hamartía*, *húbris*, *katharsi* e *peripateia*, enquanto Campbell, seu mentor, faz referência à *Poética* apenas uma vez, no prólogo de *O Herói de Mil Faces*. Já Syd Field, embora cite Aristóteles, não oferece nenhuma referência concreta e confessa: “Quando descobri o paradigma, não descobri realmente nada de novo; este conceito de narrativa existe desde a época de Aristóteles”.⁶² Ao analisarmos esse “cânone”, é preciso concordar, ainda que parcialmente, com a afirmação do Professor Richard Walters e do roteirista Aaron Sorkin. Não tanto porque os manuais seguem, linha a linha, as lições do filósofo, mas porque perpetuam seus decretos irrevogáveis — isto é, a primazia do enredo e a crença numa forma dramática rígida. Seja no *archplot* de McKee, na jornada do herói de Campbell/Vogler ou no paradigma dos três atos de Syd Field, a herança do estagirita permanece notavelmente intacta. Mas como esses autores conquistaram o imaginário de tantos roteiristas e cineastas?

O que se vê, de fato, é uma certa vulgarização da *Poética*. Esses guias produzem aquilo que João Maria Mendes (2001), professor de cinema, jornalista e grande estudioso da narrativa ficcional, identifica como “saber selvagem”: um conhecimento que confere ao leitor a ilusão de originalidade das ideias ali apresentadas, muitas vezes sustentada pela escassez ou “quase inexistência de referências bibliográficas”.⁶³ Mendes sugere que esses

⁶¹ R. McKee, *Character*, cap. 2

⁶² S. Field, op. cit., cap. 18

⁶³ J. M. Mendes, *Por quê tantas histórias*, p. 319

autores se inscrevem em duas tradições da narrativa ficcional que podem ser rastreadas historicamente: a linhagem arquetípica e o modelo hollywoodiano. Segundo ele, a narrativa cinematográfica é “herdeira da convergência entre certa leitura dos ritos de passagem, do monomito e da saga arquetipal, por um lado, e da tradição tardo-aristotélica [...] por outro”.⁶⁴

1.3.1 A linhagem arquetípica e a jornada do herói

O conceito de arquétipo narrativo é daqueles que parecem fugidio e por isso, sem perder de vista os objetos do nosso estudo, o foco, será antes arqueológico e não ontológico. Vamos escavar as origens desse “método narrativo” que emerge da antropologia do início do século XX. Em 1909, o folclorista e etnógrafo Charles-Arnold Kurr van Gennep publica *Os Ritos de Passagem*, obra fundamental para a antropologia moderna e para a compreensão de cerimoniais, rituais e espetáculos tribais. Sua maior contribuição talvez seja a decomposição dos ritos em três fases: *separação*, *margem* e *agregação*.⁶⁵ A fase liminar, ou *margem*, esse entre-lugar de transição, suspensão e ambiguidade, tornou-se um conceito-chave, sendo retomado *ad infinitum* nas formulações posteriores sobre a jornada do herói. Van Gennep chega a nomear essas etapas, em outros trechos, como *separação*, *iniciação* e *retorno*. Quatro décadas depois, Joseph Campbell, mitólogo norte-americano, retoma essa estrutura e a sistematiza como “o percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: separação-iniciação-retorno — que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito”.⁶⁶

Em *O Herói de Mil Faces* (1949), sua obra mais conhecida, Campbell claramente se apoia no modelo de Van Gennep, “separação-margem-agregação”, mas o converte em itinerário narrativo, “separação-iniciação-retorno”, que posteriormente popularizou-se como *a jornada do herói*. O autor condensa a estrutura tripartida dos ritos de passagem em um padrão unificado de jornada simbólica, a que dará o nome de *monomito*.⁶⁷ Essa redução, ou universalização, permitiria à teoria migrar do campo da antropologia para o das narrativas ficcionais. Movido pelo desejo de compartilhar aquilo que chama de “gramática dos símbolos”⁶⁸ por meio de mitos, rituais e sonhos, Campbell constrói seu pensamento a partir do que João Maria Mendes (2001) considera como uma “tripla matriz”: [a] os ritos de passagem de Van Gennep; [b] os seres ancestrais que aparecem em sonhos de Géza

⁶⁴ J. M. Mendes, *Culturas narrativas dominantes*, p. 22

⁶⁵ V. Gennep, *Ritos de passagem*, p. 37

⁶⁶ J. Campbell, op. cit., 36

⁶⁷ Estudioso da obra de James Joyce, Campbell menciona, em nota de rodapé, que pescou o termo *monomito* em *Finnegans Wake* (1939), romance hermético, entrecortado por invenções linguísticas e neologismos do escritor irlandês.

⁶⁸ J. Campbell, op.cit., p. 11

Róheim; [c] as imagens arquetipais do inconsciente coletivo de C.G Jung.⁶⁹ O resultado dessa síntese é um modelo de aventura simbólica com pretensões universais. Ainda nos anos 1980, Campbell alcançaria projeção internacional ao protagonizar, ao lado do jornalista Bill Moyers, a série *O Poder do Mito*, exibida na PBS. Desde então, seus livros continuam influenciando gerações de escritores. João Maria Mendes sustenta que o monomito campbelliano legou uma fórmula universal para a construção da “única história narrável que interessa a toda a aventura humana”.⁷⁰ E é justamente essa *única história narrável* que o cinema clássico americano acolheu de braços abertos. Assim, a jornada do herói passou a ocupar um lugar de extrema importância na fábrica dos sonhos de Hollywood.

Se Van Gennepe pouco se ocupava com narrativas e Campbell centrava sua atenção na aventura mítica do herói, qual foi, afinal, o papel de Christopher Vogler? Professor de narrativa e palestrante, Vogler atuou como consultor de roteiros em estúdios como Paramount, Fox e Walt Disney. Foi ali, cercado por Miceys e Minnies que, na década de 1980, redigiu um memorando de sete páginas com conselhos práticos para construção de histórias, intitulado *A Practical Guide to Joseph Campbell's The Hero with a Thousand Faces* (1985). O sucesso foi imediato. Anos depois, Vogler expandiu o documento e publicou *A Jornada do Escritor* (1992), que logo se tornaria um *best-seller* mundial. Convém lembrar que, nos anos 1970, Campbell encontrava-se relativamente esquecido, até ser redescoberto por George Lucas em *A Guerra das Estrelas* (*Star Wars*, 1977). Contudo, foi Vogler quem catalisou o fenômeno, viralizando o estratagema campbelliano dentro dos estúdios e convertendo-o em maquinário industrial. Seu principal mérito foi, sobretudo, tornar legível, simplificar e sintetizar o conteúdo denso de Campbell, mastigando os conceitos e oferecendo ao leitor uma obra acessível, didática e de leitura fluida. Na introdução, o próprio autor reconhece sua dívida intelectual; inspirado pela psicologia arquetípica de C. G. Jung e pelos estudos míticos de Joseph Campbell, a quem chama, sem pudor, de “salvação da pátria”, e admite: “sem a orientação e a mitologia de Campbell, eu estaria perdido”.⁷¹

Robert McKee juntou-se à trupe e deu o terceiro passo doutrinário rumo à consagração da narrativa clássica, linear, centrada no protagonista absoluto. Vale adiantar que o *mckeeísmo* funcionou tão bem quanto o *voglerianismo*, ajudando, inclusive, a consolidar o modelo do *blockbuster* americano. Ainda que de maneira indireta e menos

⁶⁹ J.M. Mendes, Por quê tantas histórias, p. 331

⁷⁰ *Ibidem*, p. 333

⁷¹ C. Vogler, *op.cit.*, p. 33

mitológica, as ideias que aproximam McKee de Campbell/Vogler estão ligadas à sua defesa — inequívoca — de histórias arquetípicas, o que o autor chama de design clássico:

o design clássico é de uma história construída em torno de um protagonista ativo que luta contra forças antagônicas, sobretudo exteriores, para realizar o seu desejo, ao longo de um tempo contínuo, no quadro de uma realidade ficcional consistente e casualmente articulada, até um final fechado de absoluta e irreversível mudança.⁷²

O itinerário do herói, formulado por Campbell e formalizado no monomito, descreve esse mesmo tipo de estrutura narrativa — centrada, linear e causal — que Robert McKee classifica como *archplot* (arqui-enredo). O prefixo “arch”, o mesmo de arquétipo, indica superioridade dentro de uma determinada classe ou categoria, como em arcanjo, arcebispo, arquiduque,⁷³ revelando a pretensão do autor de instituir um modelo narrativo dominante. A defesa explícita do *archplot* por parte do autor, segue a mesma lógica pragmática de Vogler: além de preferido pelas grandes audiências, esse modelo oferece alto potencial comercial. Como o próprio McKee adverte, “à medida que o design da história se afasta do paradigma clássico [e caminha por terrenos mais contemporâneos, como o cinema moderno ou narrativas pós-dramáticas] o público encolhe — e, junto com ele, o orçamento do filme”.⁷⁴ Embora cite Campbell em sua bibliografia, Robert McKee ignora Christopher Vogler e não faz qualquer menção direta a C. G. Jung. No entanto, como demonstrado neste breve panorama, a conexão entre os três autores é evidente, seja na concepção de enredo, seja na crença na universalidade das formas arquetípicas.

O célebre paradigma dos três atos de Syd Field, já mencionado aqui, com suas etapas de apresentação, confrontação e resolução, nada mais é do que uma variação do modelo formulado por Joseph Campbell em seu monomito (separação, iniciação, retorno), o qual, por sua vez, ecoa o *archplot* de Robert McKee. Todos esses modelos, vale lembrar, são herdeiros diretos da estrutura descrita por Van Genneep. O esquema a seguir ilustra as variações desse que poderíamos chamar, consoante Mendes, o império (e empório) dos três atos:⁷⁵

⁷² R. McKee, *Story*, p. 45

⁷³ J. M. Mendes, *op.cit.*, p. 346-49

⁷⁴ R. McKee, *op. cit.*, p. 63

⁷⁵ J. M. Mendes, *Sentidos Figurados*, vol. 2, p. 79

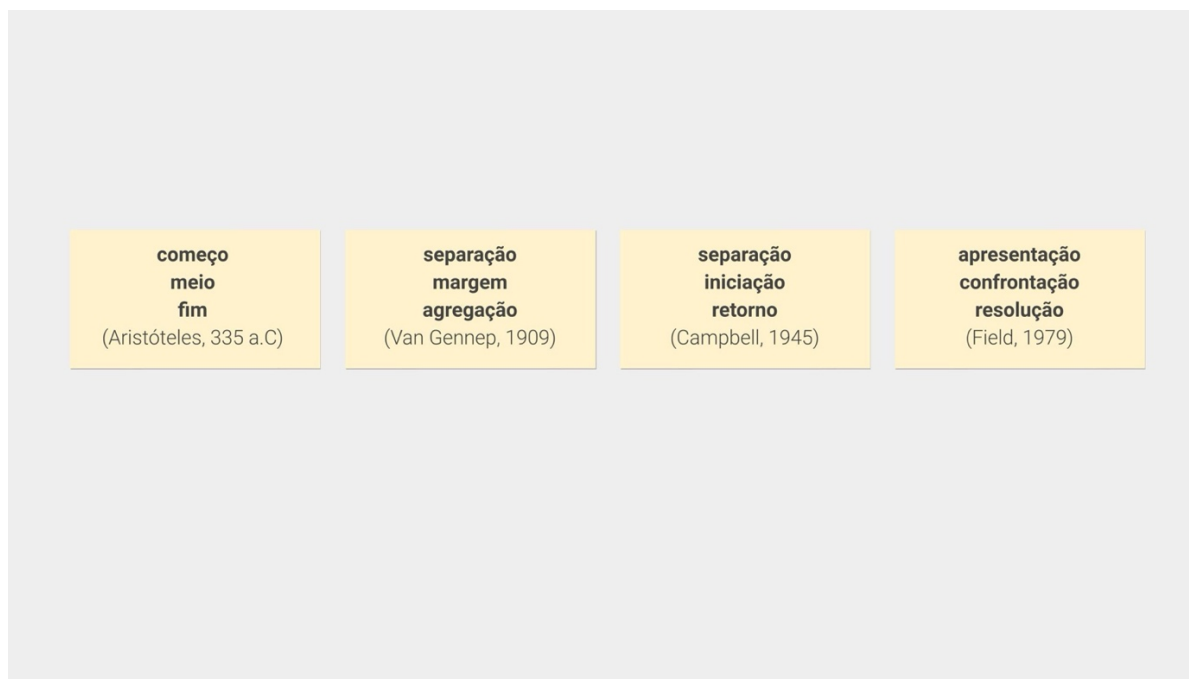


Tabela 2: império (e empório) dos três atos

Apesar das pequenas variações em terminologia e ênfases, a estrutura base desses modelos permanece intacta, tanto pelos autores aqui discutidos quanto por seus sucessores. Trata-se de uma estrutura narrativa rígida, fixa, que não admite o vazio. Como observa João Maria Mendes (2009), “os ritos de passagem tornaram-se a chave para a compreensão da estrutura da saga arquetipal, do monomito, da jornada do herói e do *archplot*”.⁷⁶

A solidez dessa estrutura, mesmo disfarçada sob diferentes vocabulários, — *monomito* (Campbell), *paradigma* (Field) *archplot* (McKee) —, sempre reencontra os mesmos preceitos aristotélicos de começo, meio e fim. Cada um a seu modo, todos esses autores exercem um papel decisivo em nossa reflexão sobre como a jornada do herói (o paradigma clássico) ainda se sustenta no cinema contemporâneo. Mais do que influenciar a construção da trama, esse modelo molda sobretudo o movimento do protagonista; do início ao fim, é ele quem impulsiona a ação, atravessando etapas codificadas, vencendo obstáculos e encarnando, assim, a promessa de transformação que sustenta a lógica narrativa tradicional. Diz Mendes: “sempre há funções narrativas a serem cumpridas e conteúdos a serem encaixados ao longo da aventura reta do herói, que nunca pode parar.”⁷⁷

Astuto e sem tempo a perder, Llewelyn Moss sabe que os traficantes não descansarão enquanto não recuperarem a maleta com o dinheiro. De volta ao trailer, ele explica a gravidade da situação a Carla Jean e pede que ela viaje até Odessa, em busca de

⁷⁶ J.M. Mendes, *Culturas narrativas dominantes*, p. 33

⁷⁷ J.M. Mendes, *Por quê tantas histórias*, p. 332

segurança. Sem rodeios, ele deixa bem claro: “Vamos, faça as malas. O que você deixar aqui, não verá de novo [...] Coisas aconteceram. Não posso voltar atrás.”.⁷⁸ Na sequência seguinte, vemos o casal dentro do ônibus (Caderno de Imagens, fig. 4). Carla Jean se prepara para a viagem, enquanto Moss, com irresistível charme e carisma, tenta acalmar o coração aflito da companheira, que confessa estar “com um mau pressentimento”. Apreendemos o novo objetivo do herói: alugar um carro com Roberto. No entanto, vale frisar a pergunta que Carla Jean faz ao caubói: “Você vai voltar?”. Sem hesitar, Moss responde “Eu retornarei”.⁷⁹ O que testemunhamos é a promessa de retorno da jornada do herói. Ainda inconsciente do destino trágico que está por vir, Moss reafirma sua crença na própria capacidade de sobrevivência, mas como alerta Campbell, “[...] o aventureiro por demais atrevido, que vá além dos seus limites, poderá ser impiedosamente destruído”.⁸⁰ A cena demonstra como a estrutura tripartida campbelliana *separação-iniciação-retorno* foi estabelecida aos 35 minutos de filme. O gráfico ilustra o movimento de Moss na trama:⁸¹

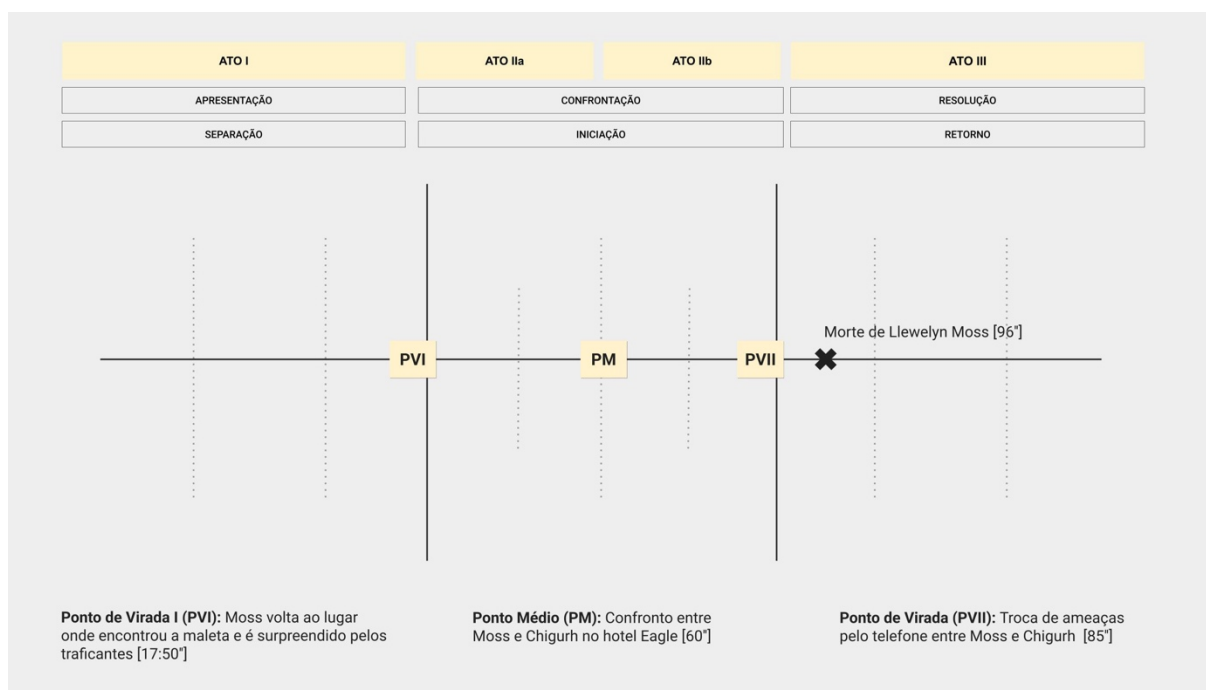


Gráfico 3: os três atos de Llewelyn Moss

⁷⁸ Coen, NCFOM, p. 25

⁷⁹ Ibidem, p. 35-36

⁸⁰ Campbell, op.cit., p. 86

⁸¹ Para uma análise completa da jornada de Llewelyn Moss e da estruturação do enredo, ver Apêndices [AP3], p. 188-93

O “sucesso” do paradigma clássico foi tamanho que o modelo ganhou status de fórmula em manuais de roteiro convertendo-se, no seio da indústria, em ferramenta padronizada para roteiristas e executivos em busca de produtos com apelo comercial. Desde então, incontáveis variações foram produzidas, e o cinema clássico americano consolidou a jornada do herói como um clichê narrativo — tão eficaz quanto previsível. Não cabe aqui desqualificar o método, nem rejeitar toda herança clássica e mitológica que o sustenta. Trata-se, antes, de uma abordagem pedagógica legítima para a organização interna das histórias. Compete ao roteirista — ou ao entusiasta, familiarizar-se com as especificidades e modos de fazer de tais autores, reconhecendo os limites dessas obras, mas também sem perder de vista suas qualidades práticas.

1.3.2 O modelo hollywoodiano

Expostas essas ligeiras observações sobre a linhagem dos arquétipos e a jornada do herói, que até hoje exercem influência sobre os produtos da indústria cinematográfica, passamos agora para a segunda etapa sugerida pelo professor João Maria Mendes: a herança “tardo-aristotélica”. Segundo Mendes, é aqui que obras fundamentais se inscrevem na tradição, vinda de Aristóteles, da história do teatro no ocidente e séculos de sedimentação da teoria literária.⁸² Essas obras servem de alicerce para o modelo hollywoodiano, o que David Bordwell (1985) apelidou de “*canonic story*”:

[...] a estrutura-modelo mais comum pode ser enunciada como um formato narrativo “canônico”, algo como: introdução do cenário e das personagens — exposição de uma situação inicial — ação complicadora — acontecimentos decorrentes — desfecho — conclusão.⁸³

A forma genérica, ou modelo abstrato que David Bordwell menciona como *template schemata* é um conceito utilizado na teoria da percepção estética do crítico e historiador da arte, Ernst Gombrich (1960)⁸⁴. Não vamos entrar em detalhes sobre o conceito de *schemata*, mas grosso modo, o observador deixa de ser um receptor passivo diante da obra de arte, para tornar-se um participante ativo na construção de seu sentido:

É um dos pontos do Impressionismo que a direção da pincelada já não ajuda a “leitura” das formas. É sem qualquer suporte de estrutura que o observador tem de mobilizar sua memória do mundo visível e projetar essa memória no mosaico de pinceladas e borrifos da tela que tem à sua frente. [...] O observador de boa vontade reage à sugestão do autor porque tem prazer na transformação que ocorre diante dos seus olhos.⁸⁵

⁸² J. M. Mendes, op.cit., p. 352

⁸³ D. Bordwell, *Narration in the fiction film*, p. 35

⁸⁴ Ver Parte 3 “O olhar do Observador” em E. H. Gombrich, *Arte e Ilusão* (1986)

⁸⁵ E. H. Gombrich, *Arte e Ilusão*, p. 174

Ou seja, assim como numa pintura de Monet, no cinema o espectador também contribui para “ver” e “entender” a história. Ele decifra olhares, monta elipses, antecipa ações. Bordwell apresenta três tipos de operações mentais, “esquemas” (*schematas*) que cooperam entre si: [1] prototípico (*prototype schemata*); [2] procedimentais (*procedural schemata*), [3] formato ou modelo (*template schemata*).⁸⁶

Por exemplo, quando vemos uma personagem vestindo chapéu, montada a cavalo e caminhando solitária pelo deserto, ativamos o primeiro esquema: *prototípico* do gênero *western*. Isso nos ajuda a supor o papel dessa personagem, seus possíveis conflitos e até mesmo a resolução esperada em tal gênero. Já os esquemas *procedimentais*, o espectador infere, deduz, lembra, ou corrige, em tempo real, preenchendo lacunas, revisitando interpretações, testando hipóteses e antecipando conflitos ao longo do filme.

Em NCFOM, a intrincada sequência no quarto de hotel, onde Moss, com sua arma engatilhada, espera por Chigurh atrás da porta, demanda do espectador uma inferência sobre o que está se passando ali. O jogo de luz e sombra, a complexa textura sonora, e a restrição da informação ao ponto de vista do caubói, criam suspense na narrativa. Junto com o herói, precisamos decodificar toda ação em tempo real (Caderno de Imagens, fig. 5-7).

Por fim, o molde narrativo (*template schemata*) que David Bordwell descreveu anteriormente como *exposição, ação complicadora, resultado, final*, é retomado mais adiante com o filme *A Janela Indiscreta* (1954, Alfred Hitchcock). Além do final feliz clássico hollywoodiano, o filme de Hitchcock confirma a estrutura geral derivada do modelo canônico proposto por Bordwell.

Há uma exposição que estabelece o tempo, o cenário e as relações entre os personagens, [...]. Em seguida, há a decisão de Jeff de alcançar um objetivo — provar que a Sra. Thorwald foi assassinada —, objetivo esse que avança, mas que também enfrenta vários obstáculos [...]. Por fim, Jeff alcança o objetivo (resolução), e ele e Lisa são vistos em relativa paz ao final.⁸⁷

⁸⁶ D. Bordwell, op.cit., p. 31

⁸⁷ Ibidem, p. 40

Assim, podemos extrair o seguinte formato a partir do *canonic story* bordwelliano:

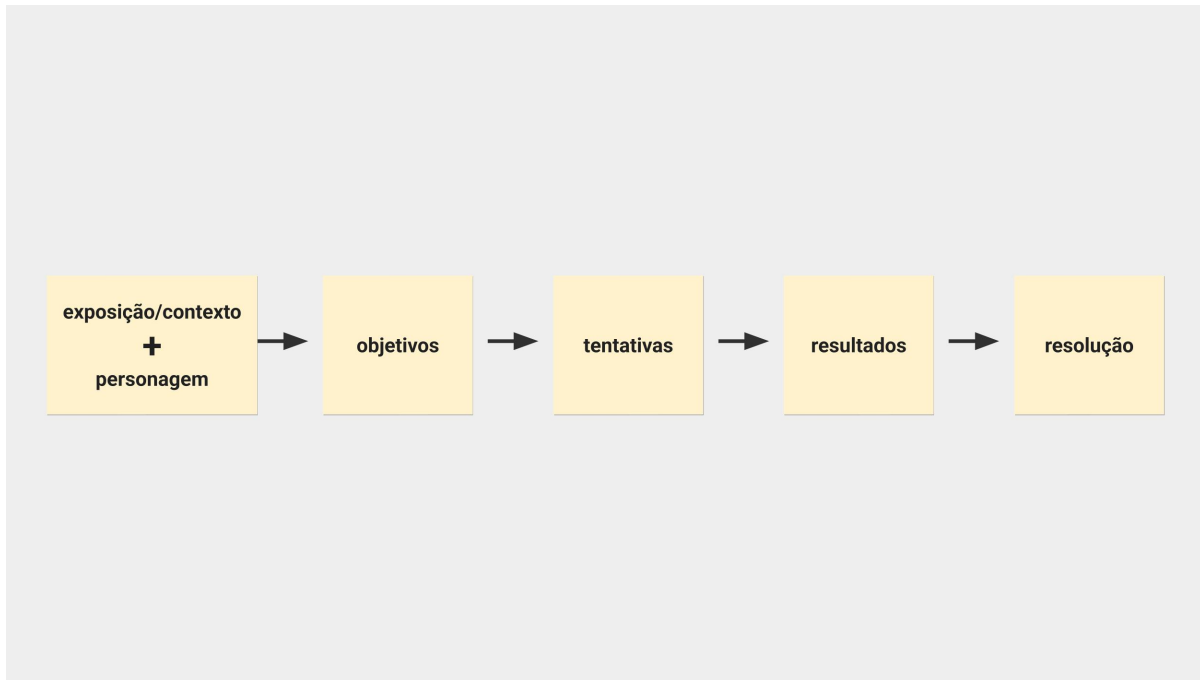


Gráfico 4: *Canonic story* de David Bordwell

O esquema também remete ao que Chris Neilan observou em *Moving Away From the Monoplot* (2022). Em sua tese de doutorado, o autor analisa os manuais de roteiro mais influentes e rastreia o desenvolvimento histórico das convenções da escrita para o cinema.⁸⁸ O mesmo pode ser dito sobre o trabalho de Linda Thompson em *Storytelling in the New Hollywood* (1999). A autora analisa dez filmes contemporâneos para defender o argumento de que a narrativa clássica (*canonic story*) continua viva e firme em Hollywood, refutando a ideia do fim da era de ouro do cinema clássico americano dos anos 1950:

[...] Hollywood continua a prosperar graças à sua habilidade em contar histórias vigorosas, sustentadas por uma ação acelerada e por personagens com traços psicológicos bem definidos. O ideal de filme americano ainda se organiza em torno de uma cadeia de eventos bem estruturada e cuidadosamente motivada, que o espectador pode compreender com relativa facilidade.⁸⁹

Já vimos como Joseph Campbell representa o desenvolvimento ancestral e arquetípico dessa matriz e como seus sucessores (passamos por alguns) balizaram seus estudos sobre a narrativa a partir dos princípios de continuidade e causalidade neoaristotélicas, na indiscutível preferência pelo enredo e da eleição do herói como agente primário da ação. No entanto, David Bordwell aponta que o modelo canônico tem outro

⁸⁸ A tese foi publicada como livro em 2025. Ver Chris Neilan, *Beyond the Monoplot. How to Write Unconventional Films (and Why We Should)*. Bloomsbury Publishing, 2025.

⁸⁹ L. Thompson, *Storytelling in the New Hollywood*, p. 8

“tom familiar”. O crítico americano se refere aos estudos da narrativa feito, em especial, por Gustav Freytag (1816-1895) e Ferdinand Brunetière (1849-1906).⁹⁰ Vejamos de que forma esses autores do século XIX infiltraram-se, por acaso, em Hollywood e inauguraram uma nova discussão sobre o papel da personagem no drama.

1.3.2.1 Hegel, Freytag, Brunetière

A fim de compreendermos os dois autores citados por David Bordwell, precisamos primeiro introduzir a *personagem hegeliana*. É com uma simplificação exagerada, mas que aqui nos parece útil, que podemos aproximar a dialética de Hegel (1770-1831), esta que irá influenciar o jovem Marx, e sua filosofia lógica idealista com dois elementos essenciais do nosso estudo da personagem: ação e conflito.

Sabemos que na *Poética* “o enredo é a alma da tragédia”⁹¹ e o princípio fundamental da teoria aristotélica é que nossos atos se cristalizem em caráter. Somos aquilo que fazemos. Aristóteles deixa claro o seu entusiasmo pela ação, mas não elabora uma teoria explícita sobre o conflito, embora podemos sugerir, seguindo o seu raciocínio, que há elementos tangenciais da tragédia que pressupõe tal associação. Iniciemos pelo enigma da *kátharsis*: “Uma vez que a mimese tem por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas também os acontecimentos que suscitam o pavor e a compaixão”⁹².

Apesar da problemática que a definição da palavra *kátharsis* ainda gera entre os estudiosos, há consenso nos efeitos que a tragédia busca despertar no público: *pavor* e *compaixão*. A purgação do espectador não se dá apenas pelo sofrimento do herói, mas podemos interpretar que é o conflito que gera esse sofrimento e desperta em nós tal experiência. Diz Hegel: “não basta que o herói trágico sofra, é necessário entender as suas causas. Esse sofrimento decorre da sua própria ação, e tal ação representa, ainda que unilateralmente, uma finalidade ética substancial. A definição de Hegel da tragédia está centrada, assim, sobre um conflito de substância ética”.⁹³ A dialética hegeliana traz clareza à questão do “conflito de substância ética” quando propõe que os opostos se interpenetram e transformam-se. Expressa sob a estrutura lógica de [1] tese, [2] antítese e [3] síntese, as personagens, segundo o filósofo alemão, são construídas a partir de conflitos internos, que dependem do seu próprio caráter — batalhas interiores com uma certa individualização, por exemplo, *liberdade* e *vontade*. Ou seja, o conflito assume feições pessoais e subjetivas.

⁹⁰ D. Bordwell, op.ct, p. 35

⁹¹ Aristoteles, op.cit., p. 83

⁹² Ibidem, p. 101

⁹³ R. Williams, *Tragédia Moderna*, p. 54-59

Para que haja uma genuína ação trágica é essencial que o princípio de liberdade e independência individual, ao menos o princípio da autodeterminação, a vontade de encontrar no eu a livre causa e a origem do ato pessoal e de suas consequências já tenha sido despertada.⁹⁴

A fixidez das qualidades das personagens aristotélicas, que seguem em linha reta e atravessam uma sequência de ações, passam a ser insuficientes sob este novo olhar. Ora, notamos, sem dúvida, a tintagem moderna nas observações de Hegel, mas não podemos deixar de adicionar que a relação entre opostos gera movimento e, no drama clássico, isso se traduz em ação.

Hegel prefere a tragédia clássica à moderna porque, segundo o filósofo, na primeira, há um conflito entre dois princípios éticos, ambos válidos, porém parciais e opostos que colidem. Ele considera *Antígona* (442 a.C.), obra-prima de Sófocles, como o exemplo mais elevado de tragédia, por representar justamente esse conflito entre duas leis válidas: a da consciência moral — lei divina familiar em Antígona (tese) e a lei do Estado em Creonte (antítese). O resultado, atestamos, é a destruição de ambos (síntese). Com efeito, Antígona e Creonte consubstanciam a engrenagem dialética da trama para Hegel. “O drama é um conflito entre o ideal (neste caso, o amor da família, defendido por Antígona) e a lei positiva (incarnada por Creonte). Do embate das duas forças antagônicas resulta o aniquilamento de ambos”.⁹⁵

Enquanto Hegel vê a personagem em choque, diante de um dilema entre valores éticos contraditórios, a personagem aristotélica sofre por cometer um erro (*hamartía*), que leva à reversão de fortuna (*peripeteia*) e um reconhecimento (*anagnórisis*), ou seja, ela ainda está rigorosamente atribuída à função do enredo. Os heróis clássicos não escolhem, apenas executam — os gregos não distinguiam entre os atos praticados na ignorância ou em sã consciência. Logo, a construção da *personagem hegeliana* deixa de ser estática; ela torna-se o registro de tensões internas, impasses, contradições e transformações. A personagem torna-se mais livre, refletindo um processo de conflito e superação constante. O crítico e dramaturgo americano, John Howard Lawson (1949), explana a questão:

podemos concordar com Aristóteles ao afirmar que a ação é o elemento essencial e que o caráter é “subordinado às ações”; mas agora podemos ver que as ações constituem um movimento complexo no qual as vontades individuais e a vontade social (isto é, o ambiente) estão constantemente produzindo novos equilíbrios de forças. Isso, por sua vez, transforma e reconfigura as vontades individuais. As personagens deixam de ser portadoras de traços fixos e se tornam seres vivos, que se modificam conforme as transformações de todo o processo.⁹⁶

⁹⁴ Ibidem, p. 55

⁹⁵ Sófocles, *Antígona*, p. 32

⁹⁶ J. Lawson, *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*, p. 61

Além desse novo conceito de “indivíduo pensante”, aparece com Hegel a “vontade consciente” da figura dramática. Esse ponto é essencial para elucidar como o cinema clássico faz uso das “vontades” (*wants*) na construção de personagens como motor das motivações no desenrolar da trama. Diz Pallottini: “A vontade humana que interessa, no caso, é a que tem consciência dos seus objetivos. A ação dramática é a ação de quem, no drama, vai em busca dos seus objetivos conscientes do que quer. É a ação de quem quer e faz”.⁹⁷ Consoante Pallottini, podemos expor o princípio de conflito, cara à filosofia de Hegel, junto à vontade da “personagem consciente”, da seguinte forma: “uma ação, desencadeada por uma vontade, que tem em mira um determinado objetivo, colide com: a) interesses; b) paixões; portanto, *vontades* opostas. Esta *colisão* é o *conflito*. E desta colisão algo nascerá”.⁹⁸

Mais do que o modelo *aristotélico-hegeliano* da personagem, o que nasceu, pelas mãos de Hegel, além do debate explícito sobre conflito, e toda dinâmica da colisão que deve progredir dramaticamente, do seu ponto de partida até seu apogeu (clímax) para enfim, resolver-se, foi também uma primeira formulação teórica sobre a tragédia liberal e sua vinculação com a crise ética: “não apenas as relações do homem para com os conceitos morais devem ser debatidas, mas também a validade daqueles conceitos morais”.⁹⁹ Por ora, uma citação basta. Voltaremos a esse tema mais adiante.

Apesar do interesse geral de Hegel pela estética e de ser considerado por muitos críticos como o único filósofo desde Aristóteles a tratar a tragédia de forma significativa,¹⁰⁰ Ferdinand Brunetière vai aplicar a lei do conflito hegeliano no palco: “o teatro nada mais é do que o lugar onde um homem se vê “em apuros” diante de algo e decide enfrentá-lo”.¹⁰¹ Isto é, o embate entre a vontade do indivíduo e as forças do meio — outros homens, a sociedade, e a natureza — são agora o motor da ação dramática.

Ferdinand Brunetière, no final do século XIX, atualiza a discussão aristóteles-hegel ao estudar o desenvolvimento do drama francês, mas também propõe três leis gerais do teatro. “A primeira vincula o teatro a outros gêneros e à própria vida; ela requer que a ação gire em torno de ‘alguma questão de interesse geral’ — um caso de consciência ou uma questão social”.¹⁰² A segunda, ligada exclusivamente ao drama, é a “lei única do teatro”, na qual Brunetière, em palestras proferidas, formula que “uma ação teatral deve

⁹⁷ R. Pallottini, *op.cit.*, p. 9

⁹⁸ *Ibidem* p. 11

⁹⁹ R. Williams, *op. cit.*, p. 59

¹⁰⁰ M. Carlson, *Teorias do teatro*, p. 185

¹⁰¹ F. Brunetière, *The Law of the Drama*, p. 6

¹⁰² M. Carlson, *op. cit.*, p. 289-90

ser conduzida por vontades que, quer livres quer não, estão pelo menos sempre conscientes de si mesma”.¹⁰³ E por fim, a lei comum a todos os gêneros: “a medida que uma arte evolui ela sempre conserva alguma coisa das formas anteriores e emprega os restos daquilo que ela destruiu”.¹⁰⁴

Pois a lei número dois é a de nosso interesse. Ao publicar *The Law of the Drama* (1894), Brunetière evidencia que a vontade em busca de algo, um objetivo qualquer e consciente, é o que conduz a ação e, portanto, capaz de operar em todos os gêneros dramáticos. Para o escritor, o drama só é possível quando o ser humano crê na própria capacidade de agir e resistir, ou seja, quando existe conflito entre sua vontade e as forças que o limitam. De alguma forma, Brunetière lutava contra o desencantamento do mundo de sua época — o enfraquecimento da vontade —, atacando constantemente o pai do naturalismo, e seu inimigo número um, Émile Zola (1840-1902), pelo “estilo brutal, suas preocupações repulsivas e ignóbeis... A humanidade é composta apenas de canalhas, loucos e palhaços?”.¹⁰⁵ Mas longe de ser um saudosista que pregava o retorno da tradição clássica, Brunetière, segundo Lawson, era um “pensador original” e suas reflexões filosóficas sobre o livre arbítrio e da necessidade, ultrapassam o âmbito estético para servirem ao homem na sua busca incessante de “dominar seu entorno”.¹⁰⁶

Gustav Freytag, contemporâneo de Brunetière, foi romancista, dramaturgo, poeta, crítico e um dos escritores modernos mais conhecidos da Alemanha em seu tempo. Publicou *Freytag's Technique of the Drama* (1863), talvez sua obra mais célebre, reconhecida como um “estatuto de autoridade de primeira ordem nos assuntos que aborda”.¹⁰⁷ É neste manual de escrita dramática que o autor analisa peças teatrais em detalhe, formula regras e compara diferentes dramaturgos, do teatro grego à Shakespeare. Mas foi com a base da “estrutura piramidal” que Freytag alcançou a fama, influenciando uma geração de escritores até o final do século.¹⁰⁸

A *Pirâmide de Freytag*, como ficou conhecida, é dividida em cinco pontos e três crises, que separam e articulam cada etapa. Ou seja, a forma piramidal trata de oito partes constitutivas — pontos estruturais — ao longo de suas linhas: [a] introdução + força excitante (crise I), [b] movimento ascendente, [c] clímax + força trágica (crise II), [d] queda + força da última tensão (crise III), e por fim, [e] catástrofe.

¹⁰³ Ibidem

¹⁰⁴ Ibidem

¹⁰⁵ J. H. Lawson, op.cit., p. 78

¹⁰⁶ Ibidem, p. 78

¹⁰⁷ G. Freytag, *Freytag's Technique of the Drama*, p. viii

¹⁰⁸ M. Menezes, *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*, p. 23

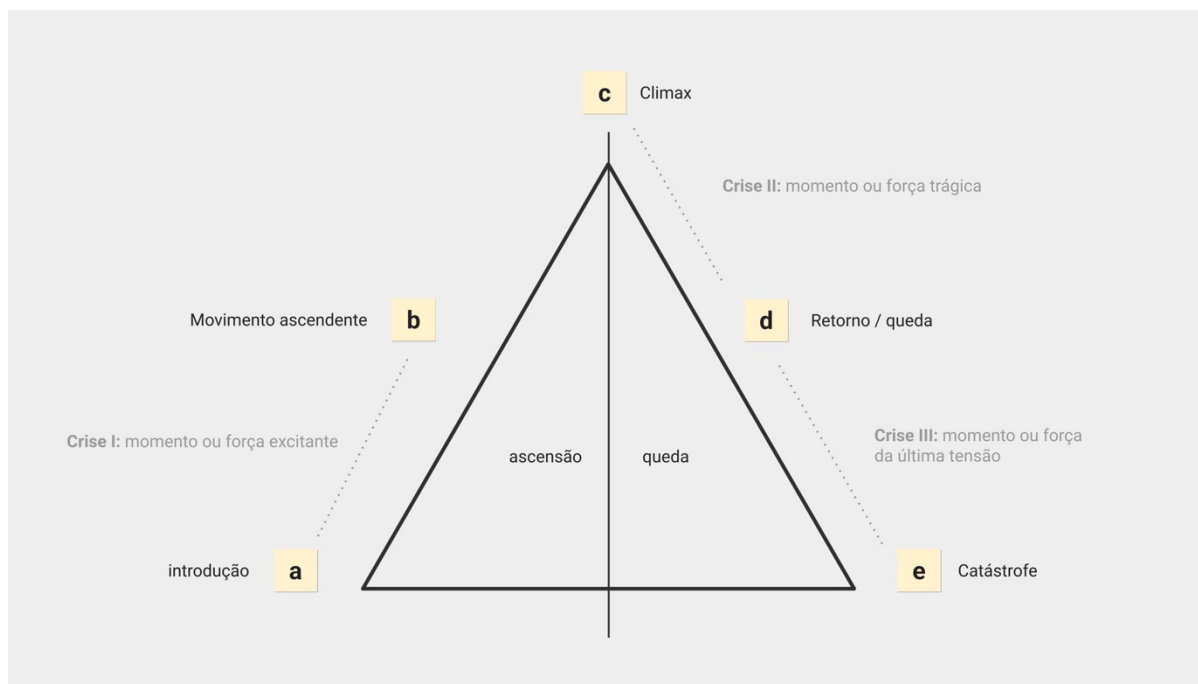


Gráfico 5: Pirâmide de Freytag

Sem entrar em pormenores, notamos de imediato a estrutura em cinco atos proposta pelo dramaturgo que, um século e meio depois, John Yorke vai retomar em *Into the Woods* (2013). Produtor de sucesso, Yorke sintetiza as cinco funções da estrutura piramidal e observa que a divisão proposta por Freytag, a princípio, pode gerar estranhamento. Isso porque nossa tendência natural é imaginar que o clímax — o ápice da pirâmide — deveria ocupar a quinta posição (e), e não a terceira (c). Contudo, segundo o autor, o que Freytag está demonstrando é na verdade outro tipo de clímax; aquilo que hoje identificamos como o “ponto médio” (*midpoint*) da narrativa.¹⁰⁹ Não cabe discutirmos a estrutura, porque nosso interesse recai sobre a personagem, que segundo Freytag, é muito mais difícil de se criar:

Precisamente aqui, nesta parte da criação artística [a personagem], obtém-se menos auxílio da instrução do que em qualquer outra. A poética dos pensadores gregos, tal como a recebemos, contém apenas algumas linhas sobre as personagens. Também em nosso tempo, a técnica só consegue estabelecer algumas diretrizes básicas, que não fazem o poeta criador avançar essencialmente.¹¹⁰

¹⁰⁹ J. Yorke, *op.cit.*, p. 37

¹¹⁰ G. Freytag, *op.cit.*, p. 248

As “diretrizes básicas” que Freytag se refere é a ideia de traços vitais da personagem, que “precisam ser suficientes para criar a ilusão de uma vida autônoma, intensa e singular”.¹¹¹ Ele valoriza a transformação interior do protagonista como fulcral no drama: o que interessa não é simplesmente ver uma personagem sendo algo, por exemplo, uma pessoa avarenta, mas acompanhar como ela se torna aquilo. O drama, para o escritor alemão, nasce do conflito entre emoções e vontades, e da relação entre o indivíduo e a ação que dele emana ou que sobre ele incide. Lawson aponta que a obra de Freytag é relevante por duas razões: [1] por ser a primeira tentativa moderna de tratar, de forma abrangente, a construção dramática em termos técnicos e [2] seu duplo interesse na forma técnica e no conteúdo espiritual que o levou a conceber o conflito dramático sob uma ótica puramente subjetiva.¹¹²

Embora Freytag apresente características do romantismo alemão em sua abordagem, focando nos sentimentos e tensões psicológicas, ainda assim, ele reconhece a importância da ação dramática e da lógica aristotélica de causa e efeito: A missão de um escritor, segundo o dramaturgo alemão, é revelar o impacto da ação sobre a alma humana e nunca de apresentar uma situação por si só, mas sim da paixão que leva à ação.¹¹³ Diz ainda: “todo drama deve ser uma estrutura firmemente conectada, na qual a relação entre causa e efeito forme as travas de ferro que o sustentam, e aquilo que é irracional, enquanto tal, não pode ocupar nenhum lugar relevante no drama moderno”.¹¹⁴

Aqui encerramos nossa breve excursão pelas últimas décadas do século XIX. O que esses autores, inscritos na transição entre o romantismo e o realismo, nos revelam é que, apesar do conteúdo moderno com que articulam suas ideias, a forma clássica do drama ainda orienta a trajetória de suas personagens. Houve, sem dúvida, um alargamento daquilo que constitui a figura ficcional e, por extensão, a própria concepção de indivíduo, mas esse indivíduo ainda segue atuante. É com essas características que a personagem cinematográfica entrará em cena alguns séculos depois. Ela permanece ativa, buscando e lutando por suas vontades, carregando com si o impulso de agir até o último suspiro de vitória ou de uma heroica derrota. E foi com generosa lucidez e paciência que David Bordwell sistematizou, com rigor, todo esse movimento.

¹¹¹ G. Freytag, op. cit., p. 249

¹¹² J. H. Lawson, op.cit, p. 75

¹¹³ G. Freytag, op. cit., p. 19

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 313

Conflitos. Crises. Obstáculos. Lutas e vontades humanas. Cada um desses temas, não só estão diretamente relacionados à questão da personagem, mas, por si só, poderiam servir como objeto de estudo. A nós, porém, cabe sintetizar e escolher os caminhos mais simples para chegar onde David Bordwell já havia chegado no século passado:

O filme clássico de Hollywood apresenta indivíduos psicologicamente definidos que lutam para resolver um problema claramente delineado ou para atingir objetivos específicos. No decorrer dessa luta, os personagens entram em conflito com outros ou com circunstâncias externas. A história termina com uma vitória ou derrota decisiva, uma resolução do problema e uma clara realização, ou não realização, dos objetivos. A principal agência causal é, portanto, o personagem: um indivíduo distinto, dotado de um conjunto consistente de traços, qualidades e comportamentos evidentes.¹¹⁵

Esse *template shemata*, para usar a linguagem bordwelliana, traz a herança dos autores hegelianos que vimos, além de outros fatores que deixamos de fora, como por exemplo, a popularidade dos contos e novelas na América do início do século e as convenções da peça-bem-feita, do prolífico dramaturgo Eugene Scribe (1791-1861). David Bordwell acrescenta que “a fixidez do caráter do melodrama em combinação com a complexidade e densidade de um romance realista, serviram de modelo para a dramaturgia de Hollywood em seus anos formativos”.¹¹⁶ Ora, não é por acaso que os traços das personagens cinematográficas seguem convenções estabelecidas pelo teatro e literatura até hoje:

Se o personagem deve agir como o principal agente causal, ele ou ela precisa ser definido(a) como um conjunto de qualidades ou traços. Os manuais de roteiro exigem que os traços de um personagem sejam claramente identificáveis e consistentes entre si. As origens dessa prática, é claro, remontam a tempos muito antigos, mas as mais pertinentes são os modelos de caracterização presentes na literatura e no teatro.¹¹⁷

O que seriam então esses traços e modelos de caracterização da personagem, oriundos da literatura e do teatro? Embora os trabalhos de E. M. Forster (1927), Antonio Candido (1964), Seymour Chatman (1978) e Manfred Pfister (1988) sejam excelentes guias para lidar com tais problemas, não vamos entrar neles agora pois ainda iremos aprofundar o tema na segunda parte deste estudo, com a personagem moderna. Entretanto, faremos uma breve análise dos traços de Llewelyn Moss, tomando as seguintes possibilidades:

¹¹⁵ D. Bordwell, op. cit., p. 157

¹¹⁶ Ibidem, p. 13

¹¹⁷ Ibidem

impávido	corajoso	autossuficiente
habilidoso	sedutor	inconsequente
resiliente	destreza	autônomo
compassivo	rebelde	ousado
imprudente	temerário	arrojado

Quadro 2: os traços do caráter de Llewelyn Moss

A tabela apresenta um esboço com as variedades de traços que poderiam, à primeira vista, sugerir certa complexidade de caráter em Llewelyn Moss. No entanto, todos esses traços giram em torno de uma constante central, “uma qualidade relativamente estável ou permanente”;¹¹⁸ um único vetor dominante que guia seu comportamento e determina suas ações ao longo da narrativa. No caso de Moss, o eixo gravitacional da sua personalidade gira em torno da *inconsequência*. Sob a ótica forsteriana¹¹⁹, portanto, não há dúvidas que o caubói é uma *personagem plana*, movido por um traço fixo que não se transforma ao longo da trama. Seymour Chatman diz a respeito:

um personagem plano é dotado de um único traço - ou muito poucos. Isso não significa que ele precise ser tipificado — embora muitas vezes seja, ou que o personagem não tenha entusiasmo ou força. E como há apenas um único traço [pelo menos um que domina claramente] o comportamento do personagem é altamente previsível.¹²⁰

Temos total clareza do caráter do nosso protagonista: Llewelyn Moss é um homem durão, tão capaz de aguentar uma surra quanto de aplicá-la. Ele representa um modelo de masculinidade típico dos heróis clássicos do *western*: “homens brutos e prontos, que não se intimidam facilmente diante da ameaça da violência. Eles mantêm a calma e o controle da situação”.¹²¹ Para enxergarmos melhor esse *herói durão* do *western*, precisamos de um panorama histórico desse gênero tão caro a sociedade norte americana.

¹¹⁸ S. Chatman, *Story and Discourse*, p. 126

¹¹⁹ O romancista E.M Forster divide a personagem em plana e esférica. Ver capítulo dois deste estudo “Ed Tom Bell: o protagonista obsoleto”, p. 72

¹²⁰ S. Chatman, op. cit., p. 132

¹²¹ J. Adams, op.cit., p. 170

1.4 O WESTERN E A DESPEDIDA DO HERÓI

André Bazin (1958) louva a simplicidade primitiva de *Sete homens para matar* (*7 Men from Now*, 1956), de Budd Boetticher, filme que aposta numa trama rigorosamente clássica, sem, contudo, perder o espectador de vista, surpreendendo-o com peripécias organizadas de maneira engenhosa, graças a um “roteiro perfeito”.¹²² O protagonista, Ben Stride (Randolph Scott), está em busca de vingança depois que sete bandidos mataram sua mulher e roubaram os cofres do banco Wells Fargo. Stride é um xerife solitário, estoico em sua jornada, mas, como era de se esperar, hábil com sua pistola. O título original — *7 Men from Now* — é por si só revelador: a partir de agora, sete homens estão marcados para morrer, esta é a tarefa a ser cumprida pelo protagonista. Título e filme, pré-determinados. Nada mais clássico. O filme avança segundo a mecânica aristotélica de ação-reação, causa-efeito. Todas as personagens funcionam como engrenagens de um encadeamento rigoroso. Sem espessura psicológica, tanto herói, bandido, ou mocinha, estão “inscritos na combinação dos acontecimentos como o destino na conjuntura dos astros, necessário e objetivo”, e são esses fatores que, segundo Bazin, tornam o filme “belo como uma tragédia”.¹²³

Com base nas formulações do historiador Richard Slotkin (1996) e do crítico Thomas Schatz (1981), o professor Fernando Simão Vugman (2015) define o *western* como um universo mitológico que reelabora eventos reais (históricos) até convertê-los em símbolos ideológicos. As sagas do Velho Oeste precedem o cinema e já circulavam em formas literárias ou folclóricas, como evidencia a popularidade das “narrativas do cativo”, gênero literário que, desde o século XVII, cristaliza arquétipos fundamentais do imaginário norte-americano. Nessas histórias, a figura da mulher branca, casta e redentora, é contraposta à do homem branco salvador — guerreiro violento cuja ação legitima valores cristãos e puritanos. Já nessa fase vislumbram-se os primeiros traços do herói mítico do *western*: um indivíduo sagaz, forjado na arte da guerra e da sobrevivência, em busca de redenção. Resgatar a “mulher redentora” significa alcançar o bastião da

¹²² A. Bazin, *O cinema*, p. 221

¹²³ *Ibidem*, p. 224

civilização e redimir o herói de toda sua violência.¹²⁴ Bazin levanta a hipótese de que essa visão idealizada da mulher, sempre digna de amor e detentora de um bom coração, procede das condições sociológicas do Oeste primitivo, onde “a raridade das mulheres e os perigos da vida rude em demasia deram a essa *Sociedad* nascente a obrigação de proteger suas fêmeas e seus cavalos”.¹²⁵

Com o surgimento do cinema, no fim do século XIX, em meio às transformações sociais que buscavam estabelecer os códigos de “lei e ordem” nos Estados Unidos, da guerra contra os povos indígenas à Guerra Civil — o *western* gradativamente abandona seu vínculo com o “drama histórico”. Filmes como *O grande assalto ao comboio d’ouro* (*The Great Train Robbery*, Edwin Porter, 1903), *A caravana gloriosa* (*The Covered Wagon*, James Cruze, 1923), *O cavalo de Ferro* (*The Iron Horse*, John Ford, 1924), ilustram essa transição até o fato histórico ceder lugar ao mito fundacional. A dimensão documental se dissipa e o gênero passa a privilegiar cada vez mais a função de narrativa mitológica e ideológica.¹²⁶ A isso soma-se a doutrina expansionista do Destino Manifesto, com a ambição de ampliar e conquistar novos territórios¹²⁷. Assim, estabelece-se o terreno fértil para o embate entre civilização e barbárie, homem branco *versus* o selvagem, cidade *versus* natureza, democracia *versus* anarquia, e a interminável luta simbólica entre o bem e o mal. Em outras palavras, a fórmula binária que sustenta o *western* clássico.

Como produto cultural e obra ficcional, o faroeste consolida e propaga os valores dominantes de uma cultura hegemônica — moralidade, individualismo, ideal de liberdade etc. — por meio de personagens-tipo, motivos recorrentes, convenções de gênero e estruturas narrativas moldadas às novas exigências históricas e socioculturais. Com isso, criou-se a crença num suposto legado fundacional que, embora essencialmente fictício, permanece enraizado no imaginário norte-americano. Não por acaso, André Bazin intitula o prefácio do livro de Jean-Louis Rieuepeyrou (1953) com uma sentença reveladora: *Le western ou le cinéma américain par excellence*.¹²⁸

¹²⁴ F. Vugman, Cap.6, “Western”, p. 161

¹²⁵ A. Bazin, op. cit., p. 204

¹²⁶ F. Vugman, op. cit., p. 162

¹²⁷ Expressão cunhada e amplamente difundida nos anos 1840 por líderes políticos e intelectuais norte-americanos para legitimar a expansão territorial dos Estados Unidos. Fundava-se na crença de que o povo americano estaria historicamente destinado a avançar suas fronteiras geográficas a fim de estender as chamadas “fronteiras da liberdade” e de suas instituições democráticas. A noção de Destino Manifesto permanece, até hoje, como um dos alicerces simbólicos e ideológicos mobilizados para justificar práticas de expansão e intervenção associadas ao imperialismo norte-americano. Ver F. Vugman, p. 163

¹²⁸ A. Bazin, op. cit., p. 208. N.T: “O western ou o cinema americano por excelência”

1.4.1 Os tipos de herói no western

Ainda na seara do professor Vugman, vamos propor uma tipologia de heróis ao longo da história do *western* norte-americano, e examinar como a evolução dessa figura lendária espelha, e por vezes tensiona, as transformações sociais, econômicas e políticas de uma nação que assiste ao lento declínio de suas promessas civilizatórias.

No início do século XX, conhecemos Thomas Edwin (1880-1940) — o lendário Tom Mix — um dos mais célebres e extravagantes astros dos faroestes do cinema mudo.¹²⁹ Segundo Vugman, Mix representa o *herói limpo*; já André Bazin prefere o termo “bom caubói”.¹³⁰ Ambas as definições, contudo, pertencem à mesma espécie. Sem qualquer vício, o caubói virtuoso não xinga, não bebe e não usa da violência sem um bom motivo. Trata-se do ideal moralizado do verdadeiro herói, guiado por um senso inabalável de justiça, da verdade e do correto. Montado em seu cavalo encantado, trajando roupas coloridas e realizando acrobacias ousadas, Tom Mix encantava plateias com suas proezas físicas e sua postura incorruptível. Seus filmes, repletos de ação e códigos morais elementares, plasmaram o arquétipo dos heróis nos *westerns* primitivos de baixo orçamento por gerações.

Outro caso emblemático — ainda pertencente a essa linhagem de heróis virtuosos, embora situado numa fase mais madura do gênero — é a figura do *herói vingativo*, encarnado por John Wayne em *Cavalgada heroica* (*Stagecoach*, John Ford, 1939). Com este filme, John Ford revitaliza o gênero após um período de desgaste. A narrativa compõe um mosaico de personagens, reunindo classes sociais distintas e comportamentos divergentes: o médico alcoólatra, o xerife com firme código de justiça, um cocheiro meio covarde, meio simpático, uma dama esnobe em busca do marido, um jogador de pôquer com certo toque de nobreza, um banqueiro arrogante e corrupto, e por fim, o par romântico, Dallas (Claire Trevor) — uma prostituta de bom coração — e Ringo Kid (John Wayne), o herói foragido e movido por vingança.

Ismail Xavier, um dos mais importantes pesquisadores brasileiros e professor de cinema, faz uma leitura fundamental sobre o deslocamento do estatuto do herói na trilogia de John Ford: *Cavalgada heroica* (*Stagecoach*, 1939), *A desaparecida* (*The Searchers*, 1956) e *O homem que matou Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962). Em sua análise, Xavier classifica Ringo Kid como *herói marginal* — figura central no mito de fundação do *western*.¹³¹ Embora marcado por uma “ética” da vingança, Ringo é retratado

¹²⁹ Ver: <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entry=MI051>

¹³⁰ A. Bazin, op.cit, p. 203

¹³¹ I. Xavier, “John ford e os heróis da transição no imaginário do western”, p. 171–92

com certa pureza; carrega a inocência moral dos excluídos e marginalizados. O fato de ser um pistoleiro é consumado quando, em duelo na rua principal, Ringo Kid heroicamente liberta e “limpa” a cidade ao eliminar os três vilões e, com isso, restabelece a ordem por meio da violência justa. Aos olhos do xerife Curley Wilcox (George Bancroft), a violência de Ringo se justifica, afinal, o herói foi capaz de salvar a comunidade e restaurar a harmonia social. Por isso, Wilcox o liberta do cárcere prometido no primeiro ato, abrindo-lhe a possibilidade de um futuro ao lado de Dallas, a prostituta que conheceu durante a jornada. Ela, por sua vez, também “vítima do moralismo, depurou suas virtudes e simbolizou a maternidade no momento decisivo”.¹³² Ringo e Dallas, ambos estigmatizados, tornam-se a promessa de uma vida regenerada além da fronteira, ecoando o mito do “Adão Americano” que civiliza o deserto. Diz Xavier para arrematar: “o foragido da cadeia e a prostituta acabam por se mostrar a melhor encarnação dos bons princípios, dado que os leva a buscar, no final, um espaço de vida simples junto à natureza”.¹³³

Às vésperas da Segunda Guerra, o gênero alcançara sua forma madura. É com Ringo Kid e John Ford que, segundo André Bazin, chegamos ao ápice do *western* clássico.¹³⁴ No entanto, a visão humanista e otimista de futuro apresentada por Ford torna-se cada vez menos presente nas décadas seguintes, à medida que o *western* passa a refletir um mundo mais cético, desencantado e em crise.

Segundo Vugman, a figura do herói de boa conduta perdura até os anos 1950, quando Gordon A. Nance (1904-1965), mais conhecido como (Wild) Bill Elliott, retoma o arquétipo do *herói durão*. A influência do pós-guerra e a preferência por maior realismo contribuem para a desatualização dos valores antigos. À medida que o capitalismo ganha força, a contradição no papel do herói também se intensifica: ele começa a perder, pouco a pouco, sua ligação com o mundo selvagem e natural enquanto procura, em vão, orientar-se numa sociedade cada vez mais institucionalizada, burocrática e corrupta.

A visão otimista de futuro já não prevalece; o público passa a questionar os valores simbólicos do gênero, que começam a ruir: “Como pode o herói, moralmente correto e socialmente autônomo, continuar a defender uma sociedade repressiva, institucionalizada, covarde e ingrata, sem enlouquecer?”.¹³⁵ Surge, assim, a figura do *herói em crise*, aflito pela dificuldade, ou impossibilidade, de permanecer fiel ao próprio código de honra.

¹³² *Ibidem*, p. 177

¹³³ *Ibidem*

¹³⁴ A. Bazin, *op.cit.*, p. 209

¹³⁵ F. Vugman, *op. cit.*, p. 171

O xerife Will Cane (Gary Cooper) em *O comboio apitou três vezes* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952), enfrenta esse dilema na pele quando sua esposa e toda comunidade local se opõem à sua decisão de confrontar uma quadrilha de assassinos. Cane, angustiado e aterrorizado diante de seu destino — enfrentar o vilão-mor — permanece fiel ao seu senso de dever e justiça. Sem aliados ou qualquer amparo coletivo, o *herói em crise*, ainda é capaz de reunir forças para o combate final, apesar do abondo e da ingratidão de todos ao seu redor. A inflexão psicológica da personagem de Gary Cooper reflete a incompatibilidade entre o *herói em crise* e a comunidade que ele próprio precisa salvar. Ainda sob o efeito amargo desse abandono, Cane literalmente joga fora a sua estrela, lança ao chão o símbolo da lei e da justiça, e parte com a esposa, abandonando sua comunidade de vez, sem jamais olhar para trás.¹³⁶

Cada vez mais marginalizado pela própria comunidade que outrora ajudara a organizar, a presença do herói torna-se indesejável e até desnecessária. Ele então se fecha, torna-se mais individualista e “profissionaliza” seus talentos — vendendo seus serviços e trabalhando por dinheiro. Conseqüentemente, muitos faroestes passam a incorporar o que Vugman chama de *herói envelhecido*; ainda carismático, mas agora líder de um grupo que exige pagamento como matadores de aluguel ou foras-da-lei. O ideal ético que sustentava o gênero enfraquece, borrando o código moral do *western* clássico.¹³⁷

Esse envelhecimento do herói não se limita apenas ao plano físico. Conforme o professor de filosofia do cinema William J. Devlin (2010), trata-se, sobretudo, de uma mudança dos tempos: “a mesma demonstração de coragem e deveres ético-morais não estão facilmente desenhadas como na disputa binária do bem *versus* mal que assistimos em faroestes ‘antigos’”.¹³⁸ O herói de ontem já não tem espaço no mundo de hoje — física e filosoficamente.

Consideremos o xerife Ed Tom Bell, em *NCFOM*, como parte desse grupo de *heróis envelhecidos*, em crise e à margem de um mundo no qual já não compreende. O *frontier* não é mais o “Velho Oeste selvagem”, uma terra desabitada e sem lei. Inicialmente caracterizado como um herói tradicional — montado a cavalo e de chapéu branco —, Bell, logo revela-se paralisado diante da nova realidade, incapaz de agir e “implementar a lei”. Nota-se aqui certa ressonância com Will Cane (*O comboio apitou três vezes*). Ambos demonstram medo e hesitação diante do vilão. Mas enquanto Kane, mesmo isolado, enfrenta seu destino e honra o cargo de xerife, Bell se aposenta sem jamais confrontar diretamente Anton Chigurh. Impotente, o herói clássico do *western* caminha para a obsolescência; não só por conta da idade avançada, no caso de Bell, mas por uma

¹³⁶ S. Voytilla, *Myth and the Movies*

¹³⁷ F. Vugman, op. cit., p. 171

¹³⁸ W. Devlin, “The Decline of Ethics and the West(ern)”, p. 236

profunda inadequação filosófica ao mundo que o cerca. Um lugar moralmente ambíguo e muito mais complexo. Aqui, já entramos na matéria do próximo capítulo. Por ora, voltemos à figura do caubói que ainda acredita, ou insiste em acreditar, que pode, de fato, ser um herói.

Llewelyn Moss, por mais que lute com a tenacidade e a astúcia de um verdadeiro herói clássico, encontra resistência no mundo liberal e capitalista que o cerca. Como observa Vugman, o herói do pós-guerra já está ciente de seu descolamento social, caindo de uma posição de semideus para aproximar-se, cada vez mais, do cidadão comum. Aparte da comunidade que, em teoria, deveria proteger, e sem qualquer meio claro de sustento, o *herói cínico* delineado por Vugman é uma personagem psicologicamente mais complexa, mas que ainda conserva vestígios heroicos e um certo “halo de romantismo”.¹³⁹ Moss, sem dúvida, herda parte dessa linhagem, mas acaba por permanecer apenas como um *herói em potencial*, cujo destino é uma despedida trágica, súbita e silenciosa.

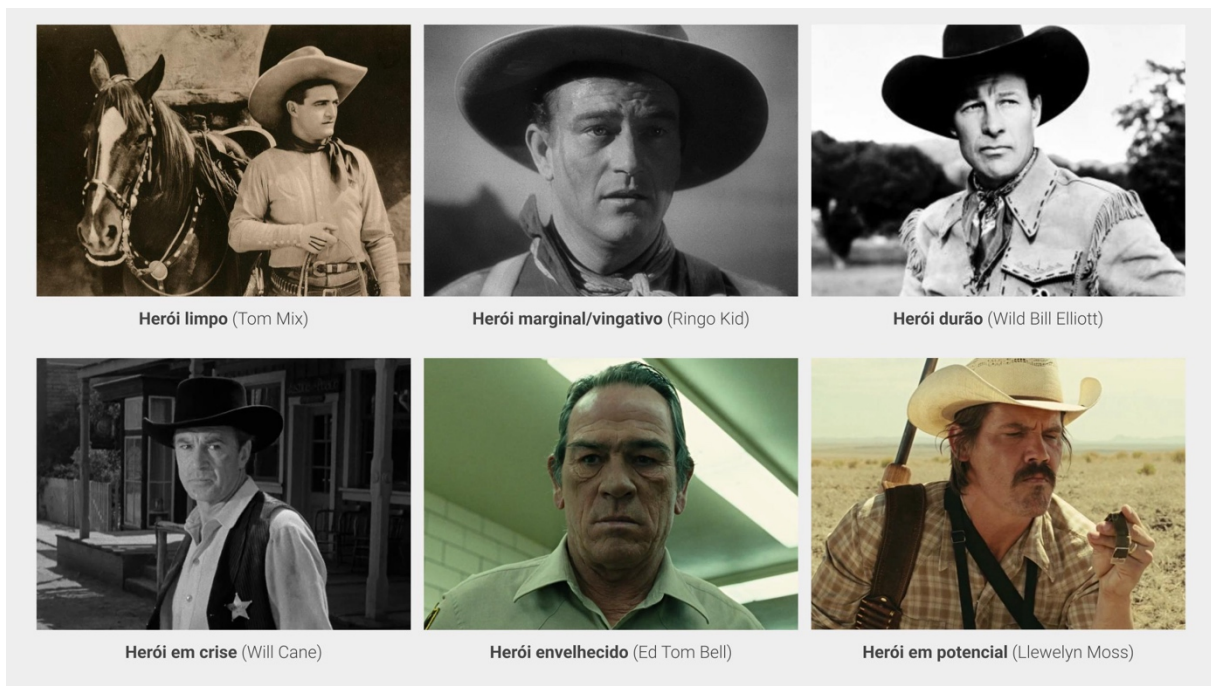


Gráfico 6: os heróis do western

Essas inflexões revelam transformações profundas no gênero, que passam a compor um novo conjunto estético emergente do pós-guerra. Bazin denominou esse grupo de “*metawestern*”:

¹³⁹ F. Vugman, op. cit., p. 173

[...] um western que teria vergonha de ser apenas ele próprio e procuraria justificar sua existência por um interesse suplementar: de ordem estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica... em suma, por algum valor extrínseco ao gênero e que supostamente o enriqueceria.¹⁴⁰

Segundo o crítico francês, *Shane* (George Stevens, 1953) consumaria o mais alto grau da “*metawesternização*”. Aqui, Bazin não poderia prever que, cinco anos depois, John Ford levaria essa reflexão ao limite.¹⁴¹ Em *O homem que matou Liberty Valance*, o faroeste-gênero funde-se ao faroeste-mítico; *versão-oficial* e *versão-lenda* deslocam-se, restando ao espectador decidir o que é mito e o que ainda pode ser considerado fato. Ford radicaliza e desmonta, no lance final, com a cena de um “funeral quase secreto do herói desconhecido”, o imaginário heroico da tradição do *western* que ele próprio e toda indústria cinematográfica norte-americana ajudaram a construir.¹⁴²

1.4.2 A Despedida do herói

O professor Ismail Xavier identifica, na obra de John Ford, uma crescente reflexividade que culmina no deslocamento da figura heroica em três etapas distintas: [1] *herói marginal/romântico* (Ringo Kid, *Cavalcada heroica*); [2] *herói ressentido/racista* (Ethan Edwards, *A desaparecida*): “Truculento e vingativo, sua tônica é de solidão, dividido entre [...] um senso pessoal de missão a cumprir e o sintomático silêncio sobre as zonas enevoadas de seu percurso dentro da ordem marcial que jamais abandonou após a derrota do Sul confederado”¹⁴³; e, por fim, [3] o *apagamento do herói* (Tom Doniphon, *O homem que matou Liberty Valance*).

O pistoleiro do bem, Tom Doniphon (John Wayne), gradualmente perde espaço na consolidação da polis, dando lugar ao “homem dos livros”, Ransom Stoddard (James Stewart), político recém-chegado do Leste. Ainda assim, a parceria entre ambos revela-se fundamental nesta nova etapa de transição histórica da nação norte-americana:

Estamos [...] num momento histórico em que o avanço da urbanização e da unificação dos Estados Unidos pela rede de linhas férreas já deslocou os termos da utopia agrária [...]. A consolidação de um capitalismo industrial não elimina os sonhos de agricultura forte e essencial na economia, mas já começa a desfazer o culto à pequena propriedade que o projeto de expansão, e mesmo o seu marco legal, propiciou em meados do século XIX, quando desmanchou a conquista do Oeste.¹⁴⁴

¹⁴⁰ A. Bazin, op. cit., p. 210

¹⁴¹ André Bazin escreve o texto em dezembro de 1955 para a revista Cahiers du Cinéma e o filme de John Ford só seria lançado cinco anos depois, em 1960.

¹⁴² I. Xavier, op. cit., p. 188

¹⁴³ Ibidem

¹⁴⁴ Ibidem, p. 186

Os antigos heróis, ainda preocupados em “defender” uma terra sem lei onde seus rebanhos possam reinar, deparam-se agora com um novo tipo de ameaça: a violência crua de Liberty Valance, o *gunfighter* do mal, cujo gesto inaugural é justamente a recusa do pacto civilizatório em gestação na província de Shinbone. Cabe então a Ransom, advogado letrado, repleto de livros e portador dos códigos legais da modernidade, assumir o papel do *herói da transformação* — encarregado de inscrever a lei no lugar do duelo. Mas a velha ordem ainda resiste e a lei das armas segue vigente na figura de Liberty Valance e seus capangas. Embora corajoso, Ransom não consegue enfrentá-lo sozinho; o literato não se safa sem a ajuda de Tom Doniphon — herói do bem e *gunfighter* solitário. Ainda que igualmente submetido à lógica do revólver, Doniphon age guiado por um senso ético de justiça. E como Ransom, ama a mesma mulher e partilha do desejo por dias melhores naquele pequeno condado.

Nas sombras de Ransom, Tom Doniphon dispara da viela escura e mata Liberty Valance de forma “invisível” — uma ação clandestina que transgredir o código de honra do duelo cara-a-cara. Ao intervir no confronto final, colaborar com o projeto civilizatório de Ransom Stoddard e, depois, livrá-lo da culpa ao assumir a autoria do disparo, o *herói da transição*, Tom Doniphon, acaba por cavar a própria cova, transformando-se num mero *herói do passado*. Anos depois, de volta à cidade onde conhecera esse sujeito de caráter memorável, Stoddard rememora, com melancolia, os gestos daquele herói que agora está sendo velado. O advogado decide então revelar toda verdade e confessa: foi Tom Doniphon quem, naquela noite milagrosa, realmente matou Liberty Valance. Essa deveria ser, enfim, a versão dos fatos a ser publicada. Mas essa verdade não interessa ao jornalista Maxwell Scott (Carleton Youg), que rejeita o fato em nome do mito: “Aqui é o Oeste, senhor; quando a lenda se torna fato, publique a lenda”.¹⁴⁵ A nova ordem, com seus livros, leis e instituições, é viabilizada por uma mentira. Stoddard ascende como político exemplar, símbolo da civilização que se impõe, mas sua trajetória de sucesso repousa sobre o apagamento de Doniphon — o verdadeiro herói, cuja morte e esquecimento tornam-se condições necessárias para a maquinação do pacto civilizatório.

Quando o herói morre ou desaparece, é como se a natureza perdesse seu espírito vital. Instala-se uma atmosfera elegíaca, de melancolia tênue e tristeza. É nesse estado emocional que Ransom e sua esposa despedem-se de Tom Doniphon. A flor de cacto sobre o caixão não é apenas ornamento, mas elo simbólico que aproxima o herói da natureza e o reconecta à paisagem árida do Oeste. Como observa Northrop Frye (1957), esse tom expressa a tentativa do autor de “dar a seu herói algumas das implicações do modo

¹⁴⁵ J. Ford, *O homem que matou Liberty Valance*

mítico [...], acompanhado por um senso difuso, resignado, melancólico, da passagem do tempo da velha ordem mudando e cedendo a uma nova [...].¹⁴⁶

O caubói Tom Doniphon é, enfim, um *herói do passado*.¹⁴⁷ Esquecido, tem seu enterro pago pelo município e morre sem nada. Sem botas, sem cinto, sem esporas. Nem mesmo sua pistola é encontrada. Segundo o xerife, “não a usava fazia anos”. Sua morte, ainda consoante Frye, é mais do que um “fato natural, marca de sua humanidade [...], é também um fato social e moral”.¹⁴⁸ Diante de seu caixão, já investido de aura mítica, o lamento silencioso de Stoddard e sua esposa se confunde com o nosso. Testemunhamos a transfiguração do herói em vítima, e com ela, a eminente sensação de que uma era se encerra para dar lugar a outra.

Ao compararmos a morte de Tom Doniphon com a de Llewelyn Moss (Caderno de Imagens, fig. 2-3), percebemos o completo apagamento — social e simbólico — do herói. Não há despedida, tampouco rememoração de feitos “extraordinários”. No caso de Moss, a *mise-en-scène* é clínica e estéril, desprovida de qualquer traço elegíaco como o que ainda subsistia no filme de John Ford. Uma era, de fato, chegou ao fim. E apesar das lágrimas de Carla Jean, o único gesto de compadecimento parte do xerife Bell que, como sabemos, ainda cultiva o ideal de uma sociedade justa, tradicional e extinta. Ao retirar o chapéu em sinal de condolência, Bell não presta homenagem apenas a Moss, mas ao herói clássico e toda linhagem arquetípica que o sustenta. A morte do herói, nesse caso, já não representa nem mito, nem lenda, mas uma estatística. Llewelyn Moss é só mais uma vítima do narcotráfico.

¹⁴⁶ N. Frye, *Anatomia da crítica*, p. 42-43

¹⁴⁷ I. Xavier, *op. cit.*, p. 190

¹⁴⁸ N. Frye, *op. cit.*, p. 43

1.5 DE HERÓI À VÍTIMA E A CRISE DA IMAGEM-MOVIMENTO

Llewelyn Moss irrompe na década de 1980, cerca de setenta anos após a morte simbólica de Tom Doniphon, icônico protagonista de *O homem que matou Liberty Valance*. Apesar da distância temporal, ambas figuras podem ser significadas de forma análoga. Segundo Vugman, a nostálgica e agridoce *despedido do herói* e dos ideais do clássico faroeste encenado por John Ford, refletem uma nova ordem social. A modernização da sociedade norte-americana avança em ritmo acelerado, deslocando as características intrínsecas do gênero e desfigurando os contornos do mito fundacional que outrora ajudava a sustentar o projeto imperialista de uma nação:

[...] a guerra da Coréia, a derrota na guerra do Vietnã, a invenção da pílula anticoncepcional, o espaço social e ideológico conquistado pelas minorias e a entrada do capitalismo em seu atual estágio transacional desatualizam definitivamente os mitos e os valores sobre os quais o Western se constituiu.¹⁴⁹

Cormac McCarthy constrói personagens assombrados por tais circunstâncias: o xerife Ed Tom Bell é um veterano da Segunda Guerra, Llewelyn Moss serviu no Vietnã e Anton Chigurh atua como assassino de aluguel a serviço dos cartéis. Todos habitam um universo onde, para usar um termo da já citada professora Marilena Chaui (2017), a “violência neoliberal” impera.¹⁵⁰ Desse modo, classificar Llewelyn Moss como herói clássico sem enquadrá-lo no quadro histórico-social que molda sua trajetória seria uma interpretação parcial, tão equivocada quanto ler o príncipe da Dinamarca sem o Estado da Dinamarca. Para evitar essa imprecisão, recorreremos aos estudos do influente pensador Raymond Williams, em *Tragédia Moderna* (1966).

¹⁴⁹ F. Vugman, op. cit., p. 175

¹⁵⁰ M. Chaui, “A violência neoliberal”, p.185-97

Williams realiza um estudo da tragédia ao longo de diferentes momentos históricos, com o objetivo de superar o impasse entre o modelo tradicional — a forma dramática dos antigos — e a experiência trágica moderna. Como era de se esperar, a continuidade da palavra “tragédia”, desde sua singularidade e “façanha grega”, até os dias atuais, passou por profundas transformações de sentido. A obra do crítico galês dedica-se a mapear essas mutações, sustentando que a experiência trágica não é fixa nem universal, mas sempre histórica, situada e mutável. É nesse contexto que o autor formula seu influente conceito de “estrutura de sentimento” para designar os modos pelos quais hábitos sociais, práticas cotidianas e experiências coletivas se articulam e manifestam-se nas formas e estilos das obras de arte produzidas numa determinada época histórica.¹⁵¹

Ao sublinharmos o ano em que NCFOM se passa — 1980 (era Reagan) —, nos deparamos com uma América instável, atravessada por crises culturais e embates entre a velha e a nova ordem. Segundo Williams, é nesse terreno fértil que a tragédia se instala:

o verdadeiro cenário da tragédia é justamente a tensão entre estruturas herdadas e experiências emergentes, momentos em que uma cultura ainda não abandonou suas antigas crenças, mas já não consegue integrá-las plenamente. É nesse intervalo crítico — entre a ordem em dissolução e a nova ainda informe — que a tragédia se realiza com maior intensidade.¹⁵²

Dessa forma, é possível compreender a tragédia de Llewelyn Moss, sem rebaixá-lo do seu estatuto de herói clássico, como uma tragédia liberal. Diz Williams sobre o assunto: “no centro da tragédia liberal há uma situação isolada: um homem no ponto culminante de seus poderes e no limite de suas forças, a um só tempo aspirando e sendo derrotado, liberando energias e sendo por elas mesmas destruído”.¹⁵³ Nossa interpretação parte da própria tessitura da personagem em questão. Moss é um veterano de guerra que ao encontrar uma maleta com dois milhões de dólares, experimenta um evento “extraordinário” na sua vida de cidadão comum. Esse ponto de virada não apenas dispara o enredo, mas escancara a desgraça social de um ex-combatente, outrora agente do Estado. Podemos inferir que, após lutar e sangrar por sua pátria, Moss termina relegado a um *trailer park*, desprezado, tachado como mais um exemplar do chamado *white trash* americano. À margem da sociedade, sem emprego e vivendo a beira da miséria, o caubói caçador de antílopes não encontra a fortuna na maleta, mas a desfortuna. McCarthy, com a precisão de um artesão experiente, constrói uma personagem que foi desgraçadamente afortunada, alguém cuja sorte aparente desvela, na verdade, camadas sócio-políticas implícitas e nunca panfletárias.

¹⁵¹ R. Williams, op. cit, p. 37

¹⁵² Ibidem, p. 79

¹⁵³ Ibidem, p. 119

Nesse sentido, é possível ler Llewelyn Moss como o bode expiatório da temível falência estrutural do nosso tempo. A ordem neoliberal, a militarização crescente, a violência dos cartéis do crime, o abandono de um Estado debilitado, o desemprego crônico e o desmonte das políticas de Bem-Estar Social, compõem o cenário ideal para o exercício impune da barbárie.¹⁵⁴ Barbárie que logo ganhará forma no corpo espectral de Anton Chigurh. Mas não nos adiantemos.

Ao contrário do caubói, que ainda opera sob os moldes do herói clássico, o capitalismo em pauta é o capitalismo contemporâneo. Por isso há um descompasso entre homem e sociedade, personagem e fábula, herói e destino. A jornada de Moss inscreve-se no arcabouço aristotélico-hegeliano. Possui ação, objetivo, conflito, causalidade e queda, mas ela deixa de ser uma referência simbólica. Sua eficácia do ponto de vista doutrinária ou hegemônica se dissolve diante do novo regime de sentido, ruindo a herança do estagirita. Marginalizado pela polis, Moss age movido por um impulso individualista e oportunista, próprio da lógica liberal — não há redenção possível, tampouco transformação. Williams reforça: “a ênfase dada ao individualismo numa sociedade liberal é o que transforma nosso herói em vítima”.¹⁵⁵

A destruição do herói, na tragédia antiga, não encerrava a ação trágica, mas abria caminho para sua reconfiguração. O coro reafirmava o sentido coletivo e religioso da experiência; nas tragédias elisabetanas, uma nova configuração de poder no Estado manifestava-se. A vida que se impõe após a morte do herói não é uma restauração ingênua, mas uma instância criadora de sentido — um impulso para que possamos perseverar e recompor a vida a partir da perda. No entanto, como adverte Williams ao tratar da tragédia liberal: “em uma cultura teoricamente limitada à experiência individual, não há mais o que dizer, quando um homem morre, a não ser o fato de que outros também irão morrer”.¹⁵⁶

Talvez a mais bela e profunda reflexão de Raymond Williams sobre a tragédia não diz respeito ao que acontece *ao herói*, mas o que acontece *por meio* dele. A estrutura de sentimento neoliberal, secular e individualista esvazia a ação trágica de seu poder transformador. Quando nos deparamos com o corpo sem vida de Moss, estendido no quarto de hotel, somos confrontados com uma imposição quase unívoca do seu significado: não há potencial redentor em sua morte, tampouco indício de uma reconstrução simbólica.

Após a tragédia de Moss, as palavras do xerife Roscoe Giddins¹⁵⁷ (Rodger Boyce) com Ed Tom Bell traduzem parte do problema: “É tudo culpa do maldito dinheiro, Ed Tom.

¹⁵⁴ M. Chaui, op. cit.,

¹⁵⁵ R. Williams, op. cit., p. 119-42

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 81

¹⁵⁷ Optamos por utilizar o nome do xerife tal como aparece no roteiro (NCFOM, p. 103), uma vez que, no filme, o nome do xerife de El Paso jamais é explicitamente revelado.

O dinheiro e as drogas. É algo que transcende tudo. [...] Nada disso explica o seu homem. [...] Boa viagem, Ed Tom. Lamento não termos conseguido ajudar o seu amigo”.¹⁵⁸ O que resta é uma morte desprovida de transcendência, além da total incompreensão por parte dos xerifes envolvidos no caso. Como observa Williams, trata-se apenas da “solidão do homem que se defronta com um destino cego, e esse é o isolamento fundamental do herói trágico”.¹⁵⁹ Reforçando o que já falamos anteriormente: a morte de Llewelyn Moss não produz sentido, apenas estatística.

1.5.1 A Crise Da Imagem-Movimento

NCFOM resgata os vestígios de um herói clássico sob a roupagem contemporânea de uma tragédia liberal. Em termos filosóficos e, portanto, conceituais, ao despirmos esse herói “tradicional”, deparamo-nos com aquilo que Deleuze chamou de “imagem-clichê”. A jornada trágica do caubói não configura apenas a queda de um sujeito diante de um sistema sociopolítico fragilizado, em decadência e individualista. A morte de Llewelyn Moss também pode ser interpretada como uma aceitação trágica do rompimento com o próprio *clichê* heroico. Mas o que é, afinal, o *clichê* em Deleuze? E qual sua relação com a personagem clássica? Para responder a essas perguntas, é preciso compreender a distinção entre *imagem-movimento* e *imagem-tempo*, conceitos centrais na filosofia do cinema deleuziana. Antes disso, no entanto, convém esclarecer que nossa abordagem do *clichê* não assume uma posição moral ou dicotômica. Não se trata de julgá-lo como bom ou mau, mas de reconhecer que o *clichê* carrega elementos bons e/ou ruins.

Encontramos o termo *clichê* pela primeira vez no último capítulo de *Cinema I – A Imagem-Movimento* (1983).¹⁶⁰ Ali, Deleuze diagnostica a crise do cinema clássico e o esgotamento do sonho americano como prenúncios de um novo paradigma na linguagem cinematográfica: a transição da *imagem-movimento* (cinema clássico) para a *imagem-tempo* (cinema moderno). Para o filósofo, o *clichê*, mais do que uma imagem repetida ou desgastada, é um verdadeiro entrave da sensibilidade, um sintoma de bloqueio do pensamento. O cinema moderno, ao romper com esse automatismo, busca reinventar a própria atividade de pensar — não apenas no plano estético, mas também no ético e no político.

¹⁵⁸ Coen, NCFOM, p. 104-05

¹⁵⁹ R. Williams, op. cit., p. 82

¹⁶⁰ G. Deleuze, Cinema I. A imagem-movimento, Cap. X “A crise da imagem-ação”

Como analisa o professor Rodrigo Guéron (2018), ao expor e desmontar os *clichês*, o cinema moderno reativa a força do pensamento e convoca o espectador a uma postura mais ativa diante do mundo:

É a quebra dos clichês que permite que o cinema se redescubra como produtor de realidade, [...] o cinema nos ajuda a compreender como o problema da realidade não é colocado para Deleuze [...] em termos de uma hierarquia entre o verdadeiro e o falso que repercute imediatamente numa hierarquia entre o bem e o mal, ou seja, uma hierarquia de ordem moral. Antes, o problema ético e político para Deleuze está imediatamente relacionado a uma questão de potência e impotência [...] onde o ser unívoco se afirma como singularidade e diferença [...]. Neste sentido, a transformação estética que representou a passagem do cinema clássico para o moderno — a descoberta da imagem-tempo, da capacidade do cinema “presentificar” o tempo e produzir realidade — teve, e sempre terá, uma função ética e política.¹⁶¹

Mas o que isso tem a ver com a personagem? Quais são as consequências dessa nova forma estética, ética e política, instaurada pela *imagem-tempo*, sobre o protagonista? Ora, se o herói deixa de funcionar como referência moral, ideológica e pragmática (leia-se: cinema clássico hollywoodiano), capaz de anestesiá-lo e padronizar as experiências, ele também é, ao mesmo tempo, libertado de sua função narrativa tradicional. O herói deixa de ser o motor teleológico da trama, aquele que organiza os acontecimentos rumo a uma resolução previsível, moralizante, redutora e fechada em si mesmo. A *imagem-tempo* desestabiliza esse modelo. Segundo Deleuze, o cinema — que outrora foi uma máquina potente criadora de imagens e pensamento — esgotou-se em *clichês*. Ainda hoje, vamos ao cinema para confirmar experiências e expectativas pré-fabricadas: o herói triunfa, o casal se reconcilia, o vilão é punido. Ou seja, entrar na sala escura é, com frequência, deparar-se com o já esperado *clichê*. Mas como resistir a esse fenômeno onipresente?

O próprio Deleuze oferece uma primeira resposta no final do capítulo, ao identificar cinco características centrais da “nova imagem” forjada pelo cinema moderno: a situação dispersiva, o rompimento das elipses, a substituição da ação pela errância, a consciência (ou ruptura) dos clichês e, por fim, a denúncia da conspiração.¹⁶² Para os propósitos deste estudo, não nos deteremos na análise detalhada de cada uma delas. Interessa-nos, sobretudo, compreender como algumas dessas inflexões incidem diretamente sobre a construção da personagem e contribuem para o seu distanciamento em relação ao modelo clássico.

¹⁶¹ R. Guéron, *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem* p. 249-50

¹⁶² G. Deleuze, *op. cit.*, p. 307

O cinema clássico hollywoodiano e, com ele, toda arquitetura da narrativa canônica herdada desde Aristóteles, talvez jamais se esgote por completo. Nossa aposta é que esse (primeiro) campo narrativo dificilmente desaparecerá. A personagem e a narrativa tradicional, ainda que tenham deixado de ocupar o eixo central balizado pelo *mýthos*, revelam notável capacidade de adaptação.

O herói mítico das fábulas arquetípicas campbellianas e moldado pela indústria cinematográfica, pode estar enfraquecido, em declínio, ou até mesmo à beira da morte, simbólica e literal, como é o caso de Llewelyn Moss. Mas para que esse modelo ruísse, foi necessário colocá-lo à prova durante séculos, ao menos desde o Renascimento.

E se o paradigma clássico demonstra invejável resiliência, também é verdade que a crise da *imagem-movimento*, a crise da representação, as fraturas na filosofia e a velha querela entre Antigos e Modernos ajudaram a engendrar, em diferentes graus e formas, novos tipos de heróis. O xerife Ed Tom Bell é um deles.

Mas por que, enquanto Llewelyn Moss corre em direção ao terceiro ato, Ed Tom Bell hesita em dar as caras?

É o que veremos a seguir.

SEGUNDO CAMPO

O PARADIGMA MODERNO

II. ED TOM BELL: O PROTAGONISTA OBSOLETO



*I want to know what happens next, not
what happened last year in Marienbad.*

— I. A. L. Diamond

*Uma grande ação é imposta a uma alma
que não está em condições de realizá-la.*

— Goethe

2.1 POÉTICA MODERNA

É uma bela manhã no rancho de Ed Tom Bell e Loretta Bell (Tess Harper). Mas para o homem da lei, o chamado do dever é sagrado. O xerife conduz o cavalo até o vagão engatado à sua caminhonete, enquanto Loretta, sem compreender ao certo a súbita partida do marido, o acompanha. Ela faz um comentário, como quem busca entender o motivo da “despedida”:

LORETTA: Pensei que fosse um carro incendiado.

ED TOM: E é. Wendel disse que também tem alguma coisa na estrada.

LORETTA: Quando a prefeitura vai começar a pagar o aluguel dos meus cavalos?

ED TOM: Te amo cada dia mais.

LORETTA: Muito gentil você... tome cuidado.

ED TOM: Sempre tomo.

LORETTA: Não se machuque.

ED TOM: Nunca me machuco.

LORETTA: E não machuque ninguém.

ED TOM: Bem, se você diz...¹

Essa é a primeira vez em que, de fato, conhecemos o xerife por inteiro — corpo e voz. Nesse ponto da trama, Llewelyn Moss elabora um plano de fuga com Carla Jean e Anton Chigurh já contabiliza três mortes em sua conta. A primeira impressão do xerife ainda deseja carregar o peso do arquétipo heroico: o mocinho, a esposa, o cavalo (Caderno de Imagens, fig. 13). Paira no ar a composição atmosférica de uma sequência clássica de adeus: a esposa que, da varanda, observa o herói cavalgar rumo ao dever — enfrentar o vilão e triunfar sobre o mal. Mas a cena logo frustra esse imaginário. Loretta Bell não é essa esposa, tampouco Ed Tom Bell corresponde ao herói patriarcal do *western*. Essa não é uma cena clássica de adeus. O diálogo é prosaico: Loretta sugere que o condado deveria

¹ Coen, NCFOM, p. 28

pagar aluguel pelo uso de Winston, o cavalo dela. Antes mesmo que a “jornada do herói” se inicie, vemos Bell ser reduzido a um sujeito dócil e submisso à palavra feminina. Ao invés de reafirmar a masculinidade do Velho Oeste, ele escuta a esposa. Não há aqui expressão da virilidade do Velho Oeste, mas a constatação do embotamento do herói. Bell não é apenas respeitoso, é obediente. Como já vimos em Llewelyn Moss, a geografia dos irmãos Coen é brutal e desencantada. Os resquícios do mito e dos elementos tradicionais do faroeste — a donzela virtuosa, a despedida emocionada, a saída dramática do pistoleiro — não passam de espectros que se espriam num território mais ambíguo. Com Bell e Loretta não é diferente. A rotina conjugal ironiza o imaginário heroico, expondo a falência do paradigma clássico.

As professoras de literatura Americana Pat Tyrer e Pat Nickell (2009), em artigo sobre o romance-filme, consideram que Ed Tom Bell é um protagonista formado por resquícios degradados dos arquétipos do *western*. Para as autoras, as três personagens centrais são, na verdade, retratos remanescentes do Velho Oeste: “tanto no romance quanto no filme, essas figuras contemporâneas do western se tornaram sombras desbotadas de suas versões originais”.² A tríade clássica: o xerife incisivo, o fora-da-lei movido por interesses pessoais e o cidadão de bem, dissolve-se em figuras escorregadias, reflexo de uma América em que os valores do passado colapsam diante da urgência pragmática da sobrevivência e da segurança. Ainda que se imagine como herdeiro da tradição antiga, Bell é um sujeito cindido e admite ser parte do problema. Seu discurso carrega frequentemente um tom bíblico e insinua uma visão apocalíptica do presente. Essa dimensão é intensificada já na sequência inicial do filme, quando sua voz em *off* sobrepõe-se as vinhetas emblemáticas do gênero. Sem trilha sonora, mas com um forte senso de lugar e carga simbólica, as imagens evocam, em tom quase sagrado, a mitologia do Velho Oeste.³ Seria este, afinal, o fim da era de Ed Tom Bell? À medida que avançarmos na análise da personagem moderna, os dilemas e as crises existenciais de um xerife, que já não reconhece o mundo em que habita, emergem com mais nitidez. Marcado pela ruína do mito que o sustenta, Bell talha o *herói obsoleto*.

O primeiro capítulo delineou os contornos da personagem clássica, moldada pela tradição aristotélica-hegeliana. Da tragédia antiga às jornadas arquetípicas, atravessamos também as vertentes naturalistas e realistas do cinema clássico americano, sobretudo o *western*. Nessa análise, vimos como Llewelyn Moss é regido por uma lógica dramática

² P. Tyrer, P. Nickell, “Of what is past, or passing, or to come”, p. 86

³ “Bell confirma seu sentimento de deslocamento em relação ao presente ao suspirar, quase resignado, a expressão: “signs and wonders, signs and wonders.” [...] Ele evoca o tom apocalíptico das profecias, como se não fosse apenas o fim dos tempos, mas sobretudo o fim do seu tempo — o colapso do mundo que conhecia e no qual ainda acreditava ter um lugar”. Ver P. Tyrer, P. Nickell, op. cit., p. 88

centrada na ação, no desejo, no conflito e na verossimilhança. Agora, iniciamos um novo percurso, um horizonte onde o papel da personagem será reformulado, transcendendo os campos estéticos e narrativos clássicos para inaugurar uma inédita perspectiva filosófica. O sujeito se descentraliza, a ação perde sua primazia e a dramaturgia passa a buscar outras formas de dar conta do homem. Mais do que uma simples mudança estilística, trata-se de uma virada ontológica. Um esforço para abarcar o homem em toda sua totalidade e contradições.

Na conclusão de sua investigação sobre o cinema moderno, Gilles Deleuze (1983) lança a questão: “quais são as novas forças que trabalham a imagem, e os novos signos que invadem a tela?”⁴ Podemos transpor essa indagação para o domínio da personagem. Qual é a nova força que impulsiona a personagem moderna e invade o quadro? Deleuze foi, talvez, o pensador que mais radicalmente se debruçou sobre o cinema moderno, ao propor novos modos de ver e pensar a imagem. Mas para não deixá-lo sozinho nessa empreitada, vamos abordar outro incontornável estudioso do modernismo cinematográfico. Em *Screening Modernism* (2008), András Bálint Kovács, oferece uma leitura enciclopédica e sistemática do tema, mapeando como a estética moderna se manifestou entre 1950 e 1980. Amparados por esses dois grandes pensadores — e em diálogo com outros nomes igualmente fundamentais —, vamos esquadrinhar a figura da personagem moderna sob múltiplos ângulos: seus deslocamentos ontológicos, reconfigurações narrativas e desvios estéticos.

Na Sétima Arte, a distinção entre cinema clássico e moderno sempre gerou impasses, sobretudo quando observada sob uma perspectiva histórica do modernismo cinematográfico. Kovács identifica três abordagens predominantes nesse debate. A primeira entende o cinema moderno como ruptura — o *novo* em oposição ao *antigo*. A segunda formula um juízo de valor — apenas o cinema moderno teria legitimidade, relegando o clássico à condição de superado. E por fim, uma perspectiva evolutiva em que o cinema moderno seria interpretado como estágio mais avançado da própria estética cinematográfica.⁵

Kovács observa que cineastas como Éric Rohmer e Jean-Luc Godard, ambos herdeiros de uma sensibilidade baudelairiana, não veem o cinema moderno como negação do clássico, mas como seu prolongamento em novas direções. Para Rohmer, caberia ao cinema moderno a tarefa de representar a banalidade do mundo físico.⁶ Em contrapartida, estudiosos como David Bordwell (1985) e Noël Burch (1969)⁷ compreendem o cinema moderno como uma prática estética autônoma, que rompe com as normas clássicas cristalizadas nos anos 1930, mas que, a partir da década de 1960, passou também a consolidar

⁴ G. Deleuze, *Cinema II: A imagem-Tempo*, p. 394

⁵ A. Kovács, *Screening Modernism*, p. 33

⁶ *Ibidem*, p. 35

⁷ Ver D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985) e N. Burch, *Práxis do cinema* (SP: Perspectiva, 2020)

seus próprios códigos e convenções, constituindo-se, em certa medida, como uma nova escola normativa. Assim, mais do que estágios evolutivos de uma mesma tradição, tanto cinema clássico, quanto moderno, deve ser entendidos como práticas paralelas, historicamente tensionadas e esteticamente contrastantes.

Na perspectiva evolucionista, os termos “novo” e “antigo” carregam consigo juízos de valor, ao associarem-se à ideia de maturação artística, como se o “novo” (moderno) representasse, por definição, um avanço em relação ao “antigo” (clássico). Essa concepção encontra ressonância em autores como Alexandre Astruc, que cunhou o conceito de *câmera-caneta*, ao defender que o cinema deveria afirmar-se como forma de pensamento, dotada de linguagem própria, comparável à literatura. André Bazin partilha dessa mesma aspiração, embora utilize o termo *linguagem* de modo mais metafórico, referindo-se a um “sistema específico de expressão artística”.⁸ Em ambos os casos, o modernismo cinematográfico surge como um desdobramento lógico e necessário de uma arte em busca de autonomia formal e sofisticação intelectual. Gilles Deleuze, engajado numa abordagem fortemente filosófica e política, postula que o cinema moderno atualiza essa capacidade de linguagem — imagens e símbolos — tornando-se capaz de representar o pensamento de forma direta. Inspirado pela filosofia de Henri Bergson (1859-1941) e pela semiótica de Charles S. Peirce (1839-1914), Deleuze busca, no cinema, respostas às questões filosóficas: “Pude escrever sobre o cinema, não por direito de reflexão, mas quando problemas de filosofia me incitaram a buscar respostas no cinema, com o risco de que elas avertissem outros problemas”.⁹ O filósofo constrói um verdadeiro glossário filosófico que atravessa toda sua obra sobre o cinema. A partir de um conjunto complexo de conceitos, Deleuze elabora um inventário de signos organizados em diferentes tipologias de imagens. Embora Kovács o associe ao grupo de pensadores “evolucionistas”, Deleuze não vê o cinema moderno como mera continuidade ou ruptura simples, mas como emergência de novos regimes de imagem que expandem e deslocam os limites da representação clássica. É sobre esse deslocamento, entre expansão e crise do modelo clássico, que este capítulo se debruça, tendo como seio investigativo, o xerife Ed Tom Bell em NCFOM.

Segundo Kovács, o cinema moderno deve ser compreendido não como mero desdobramento interno e evolutivo da linguagem cinematográfica, mas como um fenômeno histórico, uma resposta institucional e estética da Sétima Arte às ondas vanguardistas das décadas de 1920 e 1960. Torna-se, assim, necessário traçar um breve panorama dos momentos-chave desse longo processo de transformação artística, literária,

⁸ A. Kovács, op.cit., p. 39

⁹ G. Deleuze op. cit., p. 301

filosófica e cinematográfica. Nosso objetivo, porém, vai além de identificar as condições culturais e históricas que moldaram a emergência de um novo tipo de personagem: buscamos refletir sobre como, e por que, Ed Tom Bell pode ser lido, ao mesmo tempo, como uma personagem moderna e como um protagonista obsoleto.

É natural que essas diferentes formas de abordar a relação entre o clássico e o moderno, tal como o impasse kovacsiano já mencionado, não tenham surgido exclusivamente no campo cinematográfico. Para compreender a origem conceitual desses conflitos, convém abriremos um breve parêntese. Importa esclarecer, ainda que de modo simplificado, o que está em jogo na própria definição do termo *moderno*:

O termo *moderno* tem origem na história religiosa, aparecendo pela primeira vez por volta do século V d.C., com a finalidade de distinguir a era cristã da Antiguidade. Foi apenas a partir do século XVII que esse termo passou a ser utilizado para designar certas tendências inovadoras nas artes e na literatura.¹⁰

A historiadora de arte e professora Isabel Nogueira oferece uma chave etimológica: “a palavra ‘moderno’ é oriunda do latim *modernus*, que significa recente, atual, e relaciona-se com *modo* — agora, exatamente nesse momento. Remete-nos, pois, para uma ideia de avanço, de novo por oposição ao antigo”.¹¹ Do ponto de vista histórico, no campo das artes, “o Renascimento é o marco artístico da modernidade”. Mas foi apenas no século XIX, com Charles Baudelaire, que, segundo Nogueira, a “modernidade foi inventada”.¹²

Ora, ao longo desses séculos, do Renascimento à Baudelaire, não se tratou de uma simples mudança semântica do termo, mas de uma transformação profunda na própria concepção do *eu*. O ser humano passou a perceber, com maior acuidade, a complexidade de sua existência. Ele não apenas reconhece as múltiplas facetas que compõe o seu ser, mas aprende a conviver conscientemente com elas. O sujeito (moderno) já não se concebe como unidade fixa, mas como processo — um ser em tensão entre forças contraditórias, como desejo e razão, ciência e arte, liberdade e responsabilidade. A subjetividade moderna, assim, não é um fenômeno isolado, reduzido à intensificação da consciência individual, mas o resultado de camadas históricas, éticas, estéticas e políticas que se sobrepõem e desdobram na experiência contemporânea do *eu*. Nesse percurso, a arte dramática assume papel decisivo como espaço simbólico onde tais transformações se encenam, se interrogam e transformam-se em experiência viva.

¹⁰ A. Kovács, *op.cit.*, p.8

¹¹ I. Nogueira, *Teorias da arte*, p. 12

¹² *Ibidem*, p. 15-27

Uma das correntes cinematográficas que, a longo prazo, exerceu forte influência nas técnicas do modernismo tardio,¹³ visíveis tanto no neorealismo italiano quanto na *nouvelle vague* francesa, ao consagrarem a dramaturgia do homem comum e ao rebaixarem o estatuto do herói como uma figura insuperável, foi, segundo Kovács, o impressionismo francês dos anos 1920. Cineastas como Germaine Dulac, Louis Delluc e Jean Epstein defenderam um cinema capaz de representar o mundo interior das personagens, articulando percepção, memória, desejo e estados mentais por meio de ritmo visual e associação simbólica.¹⁴ Mais do que uma nova gramática estilística, podemos sugerir com Kovács, que o impressionismo francês cinematográfico inaugura um novo eixo narrativo: uma força vertical, um mergulho nas *paixões subjetivas* da personagem, em contraste com o eixo horizontal do drama clássico, que avança linearmente em direção a um desfecho conclusivo. Essa semente moderna do *páthos psicológico*, contudo, já havia sido plantada na Antiguidade por um influente dramaturgo: Eurípides, “o poeta do iluminismo grego”.¹⁵

2.1.1 Eurípides, o psicólogo grego

A forte presença de personagens femininas no teatro de Eurípides expõe uma crítica contundente à corrupção moral e à ambição desmedida da aristocracia, frequentemente arraigadas na figura do herói masculino. Ao tensionar os limites da sensibilidade trágica, o dramaturgo antecipa uma denúncia pioneira da condição subjugada da mulher na sociedade patriarcal grega. Desenha-se, nesse gesto, uma inclinação naturalista que encontra sua expressão mais radical nas barbaridades cometidas por Medeia, a “louca”, cuja fúria ultrapassa a esfera da vingança pessoal para revelar as patologias de uma alma violentada pelo abandono e pela traição de Jasão. Nesse sentido, *Medeia* pode ser lida como a “heroína da tragédia matrimonial burguesa” antecipando, já na Antiguidade, os conflitos que a dramaturgia moderna colocaria no centro do palco.¹⁶ Mais do que encenar os sintomas de uma alma atormentada, Eurípides cria, por meio do mito, um espaço para o grito insurgente da mulher, instaurando um humanismo singular em seu tempo; um humanismo crítico, capaz de desnudar o mundo dos homens de sangue azul e de pôr em xeque os valores fundacionais da pólis:

¹³ Para Kovács, o modernismo tardio abrange de meados da década de 1950 até meados da década de 1970 e não é um estilo particular, mas sim o impacto de diferentes movimentos modernistas no cinema de arte narrativo, gerando diversos estilos de filme. Ver A. Kovács, *Screening Modernism*, cap 3 “Style or Movement”.

¹⁴ A. Kovács, op. cit., p. 19

¹⁵ W. Jaeger, *Paideia*, p. 386

¹⁶ *Ibidem*, p. 400

Medeia é um autêntico drama do seu tempo, pelo conflito entre o egoísmo ilimitado do homem e a ilimitada paixão da mulher. São essencialmente burguesas as disputas, os impropérios e os arrazoados de ambas as partes. Jasão ostenta prudência e generosidade. Medeia faz reflexões filosóficas sobre a posição social da mulher, sobre a desonrosa violência da entrega sexual a um homem estranho, a quem é preciso seguir no casamento e comprar por um rico dote.¹⁷

Seria então *Medeia* (431 a.C.) o primeiro drama burguês? Ainda que distante do naturalismo marxista do século XIX, o conflito edificado por Eurípides já anuncia uma interioridade dilacerada, própria do sujeito moderno. Não por acaso, *Medeia* continua sendo revitalizada em contextos históricos e estéticos marcados pela crítica social. Na década de 1970, Chico Buarque e Paulo Pontes transpõem a tragédia grega para a realidade urbana do subúrbio carioca em *Gota d'água* (1973): “nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira”.¹⁸ Quatro anos antes, Pier Paolo Pasolini, um dos grandes nomes do cinema moderno e militante marxista, também dramatiza o texto clássico (*Medeia*, 1969) numa versão visualmente exuberante que reafirma a força mítica, e ainda atual, da personagem.

Segundo Albin Lesky (1937), a partir de Eurípides o destino deixa de ser uma força transcendente, regida pelos desígnios divinos, para emergir como resultado das paixões humanas.¹⁹ Nesse novo horizonte, já não se trata de um castigo imposto por deuses implacáveis, mas do colapso interno provocado por desejos desmedidos, contradições e afetos incontrolláveis. Ao deslocar a voz do coro para a boca das personagens, Eurípides confere à tragédia uma nova materialidade. O sagrado, antes exterior, passa a habitar o corpo falante, agora agente do próprio desmoronamento. De marionete passiva nas mãos do destino trágico, o herói converte-se em sujeito de sua própria ruína, inaugurando, ainda que em estado embrionário, a noção de interioridade humana. Por meio de uma “dialética febril”, nas palavras de W. Jaeger em *Paidéia* (1934), Eurípides imprime forças ambivalentes à metafísica e ao corpo, ao universal e ao particular, conduzindo suas personagens a um verdadeiro “arrebamento subjetivo”.²⁰ Dessa fricção entre polos inconciliáveis nascem figuras atormentadas, paralisadas diante da ação, presas à angústia de quem oscila entre a crença em uma ordem superior e a afirmação da “autonomia do pensar e sentir humanos”.²¹ Com efeito, Eurípides, “porta-voz de uma nova época”²² e fundador das enfermidades da alma, volta-se para o indivíduo e descarta a cidade-estado como o alicerce conceitual das suas tragédias.

¹⁷ W. Jaeger, op. cit., p. 400

¹⁸ C. Buarque e P. Pontes, *Gota d'água*, p. 16.

¹⁹ A. Lesky, *A tragédia grega*, p. 192

²⁰ W. Jaeger, op. cit., p. 404

²¹ A. Lesky, op. cit., p. 193

²² *Ibidem*, p. 187

Considerado o “primeiro psicólogo”,²³ o tragediógrafo grego esvazia a função educativa da tragédia clássica (comparado com seus antecessores) através da colisão desses conceitos e dissolve o discurso edificante que a sustentava. Em seu lugar, introduz nuances inéditas no comportamento da personagem, a ambiguidade dos afetos e os primeiros contornos de um *páthos psicológico*.

Um milênio e meio depois, será Shakespeare (1564-1616), com sua incomparável genialidade, escrevendo em uma época de profundas transformações culturais, quem colherá os primeiros frutos da semente plantada por Eurípides. No Renascimento, o dramaturgo inglês radicaliza a interiorização da personagem e consolida, enfim, a figura do indivíduo como núcleo do drama. Como observa Harold Bloom, “sem Shakespeare não haveria cânone, porque sem Shakespeare não haveria um eu reconhecível em nós, quem quer que sejamos.”²⁴ Em outras palavras, é em Shakespeare que o humano se inventa a si mesmo. O homem, por fim, se liberta das mãos dos deuses coléricos para tornar-se, em toda sua fragilidade e grandeza, senhor do próprio abismo.

2.1.2 Caráter Natural versus Caráter pré-histórico

Em *O Príncipe Cansado*, cuja adjetivação no título do capítulo já antecipa a premissa que buscamos, Eric Auerbach (1892-1957) resgata “o mais revolucionário dos trágicos gregos”, Eurípides.²⁵ Embora tenha “estremecido a tradição” ao conferir maior liberdade de movimento às suas personagens, permitindo, por exemplo, que Medeia hesite na ação e sofra internamente, é nas tragédias shakespearianas que Auerbach, em *Mimesis* (1946), referência incontornável na literatura, identifica um avanço decisivo: “o caráter do herói é muito mais exato e multiplamente formulado [...] do que nas tragédias antigas, e tem uma parte mais ativa na formação do destino”.²⁶

O destino na tragédia antiga, observa Auerbach, só adquire sentido pleno dentro da própria estrutura trágica que envolve a personagem. Raramente alude à vida pregressa do indivíduo; salvo algumas informações pontuais como idade, sexo, posição social ou um temperamento (geralmente) tipificado. Pouco ou nada se sabe sobre sua existência anterior. O estudioso alemão chama esse modelo de “caráter natural”: um tipo de construção na tragédia que, segundo Auerbach é “facilmente separado do destino da personagem”.²⁷

²³ W. Jaeger, op. cit., p. 408

²⁴ H. Bloom, *O cânone ocidental*, p. 53. Ver o argumento central de Harold Bloom em *Shakespeare. The Invention of the Human* (1998).

²⁵ E. Auerbach, *Mimesis*, p. 283

²⁶ *Ibidem*, p. 277-78

²⁷ *Ibidem*, p. 279

É apenas no decorrer da ação trágica que a personagem se “desenvolve”, deixando de lado qualquer referência a um passado existencial.

Em contrapartida, nas peças de Shakespeare e no teatro elisabetano em geral, as personagens gozam de maior liberdade de movimento e, ainda que seus destinos estejam pré-determinados, o percurso que realizam ao longo dos cinco atos (estrutura padrão da época) é singular. A condição humana da personagem shakespeariana floresce, temperando uma consciência complexa vinculada àquilo que Auerbach denomina de “caráter pré-histórico”. Nesse modelo, o herói aceita seu fado e o conflito dramático é transposto para o interior da alma: “[...] um caráter já pré-formado pelo nascimento, pelas circunstâncias vitais, pela pré-história (isto é, pelo destino); um caráter do qual o destino já participa em grande medida, antes dele se cumprir na forma do conflito clássico determinado”.²⁸ O autor reforça essa nova concepção de destino ao citar o crítico St. John Ervine (1883-1971):

a tragédia nas peças gregas é uma tragédia arranjada, na qual os personagens não desempenham papel decisivo. Cabe a eles apenas agir e morrer. Já a tragédia nas peças elisabetanas nasce diretamente do coração dos próprios indivíduos. Hamlet é Hamlet, não porque um deus caprichoso o tenha compelido a seguir até o desfecho trágico, mas porque há nele uma essência única que o torna incapaz de agir de outra maneira.²⁹

A participação ativa no próprio destino, em Shakespeare, decorre da polifonia de vozes que atravessa suas tragédias. A mistura de gêneros e a presença de personagens secundários que atuam em ações paralelas favorecem o desenvolvimento interno do protagonista, como no caso do “estado de animo momentâneo de Hamlet”.³⁰ Auerbach descreve os variados recursos formais utilizados pelo dramaturgo: “alternância de cenas trágicas e cômicas dentro da tragédia [...] acompanhamento de personagens trágico-sublimes por outras, cômicas e comentaristas [...], mistura de estilo dentro das próprias personagens.”³¹ O caráter pré-histórico das figuras shakespearianas já não admite mudanças de fortuna que irrompam do exterior e da metafísica, aquilo que o crítico alemão descreve como movimentos vindo “de fora e de cima por sobre o homem”.³² Ao contrário, o destino na tragédia elisabetana está ancorado, em grande medida, no caráter singular do herói ou, para usar um termo consagrado nos manuais de roteiro, algo parecido com o seu *backstory*. É possível ainda, traçar um paralelo entre a forma shakespeariana e o cinema moderno, como já fizera Arnold Hauser em seu magistral *História Social da Arte e Literatura* (1951). O historiador húngaro enumera diversos princípios do dramaturgo inglês que

²⁸ E. Auerbach, op. cit., p. 278

²⁹ J. Ervine, apud E. Auerbach, op. cit., p. 277

³⁰ E. Auerbach, op. cit., p. 281

³¹ *Ibidem*, p. 275

³² *Ibidem*, p. 277

seriam posteriormente adotados pela Sétima Arte. Entre eles, destacam-se: “o estilo cumulativo de composição, a descontinuidade da ação, as mudanças abruptas de cena, o livre e altamente variado tratamento de espaço e do tempo”.³³

Portanto, as fugas em relação à trama principal, tecidas por Shakespeare junto à pletera de vozes que habitam suas peças, produzem não apenas ações paralelas, mas também um protagonismo menos assertivo e certa *stasis* no enredo. Auerbach define esse panorama estilístico do teatro shakespeariano e elisabetano como uma “estrutura frouxa”³⁴. É justamente esse afrouxamento da *tékhnē* que pavimentará o caminho para a figura da personagem passiva — objeto de nosso interesse.

2.1.3 Um príncipe cansado, um cavaleiro perdido e um xerife aposentado

Como vimos, foi preciso que *Hamlet* (1623) entrasse em cena, com os mesmos sintomas febris das personagens de Eurípidés, para humanizar a aristocracia antes da ação, abrindo, enfim, as portas do inconsciente. Há, porém, outra figura ficcional que merece breve atenção e que, em nosso entendimento, dialoga diretamente com o xerife Ed Tom Bell de NCFOM: o cavaleiro errante de Cervantes, Dom Quixote.

Miguel de Cervantes (1547-1616), quase da mesma idade de Shakespeare, sucumbiu no mesmo ano que ele. Contemporâneo do dramaturgo inglês e igualmente porta-voz dos novos tempos, a sincronicidade de suas visões artísticas é incontestável.³⁵ Segundo Hauser, o traço mais significativo entre os dois escritores está na forma como abordam o imaginário cavaleiresco. Tanto o dramaturgo quanto o romancista viam a cavalaria como uma instituição obsoleta e decadente. Essa lógica, transposta para NCFOM, revela-se no papel do protagonista-xerife Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones), cuja função no universo *western* também encontra-se esvaziada, reduzida à sombra de um ideal que não existe. Bell compreende que há um descompasso entre o mundo em que habita e aquele de seus antepassados.

Logo de partida, na primeira sequência do filme, Bell expressa sua desesperança e derrota (em *voz off*) quando rememora as mudanças geracionais de um passado onde o bem imperava e o mal era um problema resolvível. Enquanto as paisagens desérticas do Texas se desdobram, a voz nostálgica do xerife reflete sobre outros tempos. Ele identifica-se com seus antepassados, admira colegas de profissão e preza pelos dias serenos em que xerifes não precisavam, sequer, portar armas de fogo. A voz de Ed Tom deixa claro o seu

³³ A. Hauser, *História Social da Arte e Literatura*, p. 436

³⁴ E. Auerbach, op. cit., p. 282

³⁵ A. Hauser, op. cit., p. 419

dilema existencial. Trata-se de um homem em crise, um sujeito que luta consigo mesmo e com a mudança dos tempos:

Fui xerife deste condado com vinte e cinco anos. Difícil de acreditar. Meu avô foi da lei. Meu pai também. Eu e ele fomos xerifes ao mesmo tempo: ele em Plano, eu aqui. Acho que ele se orgulhava bastante disso. Eu sei que eu me orgulhava. Alguns dos antigos xerifes nem andavam armados. Muita gente acha isso difícil de acreditar [...]. Sempre gostei de ouvir histórias sobre os veteranos. Nunca perdia uma oportunidade [...]. É impossível não se comparar com os de antigamente. Impossível não se perguntar como eles agiriam nos dias de hoje.³⁶

Nessa breve cena de abertura do filme, não há nenhum sinal humano à primeira vista, mas pouco a pouco, no alvorecer, nos deparamos com um carro de polícia no acostamento (Caderno de Imagens, fig. 12). Um sujeito sem rosto é preso e escoltado até a viatura. A lei opera por aqui. Ou, pelo menos, é o que parece. Desiludido com um mundo sombrio, marcado por uma nova violência que faz o legado da barbárie da primeira metade do século XX parecer insignificante, Ed Tom Bell reflete sobre o significado da morte. E sua *voz off* termina com uma confissão — a declaração flagrante da sua incapacidade para compreender o novo tipo de fora da lei: “pode-se dizer que é meu trabalho enfrentá-lo, mas eu já não sei mais o que “ele” é. E mais do que isso: eu nem quero saber. Um homem teria que colocar a alma em risco. Teria que dizer: tudo bem, eu vou fazer parte deste mundo”.³⁷

Hauser observa que a incompatibilidade entre o mundo objetivo, real e concreto, e a subjetividade de Dom Quixote que vive em suas fantasias, evidenciam que o protagonista cervantino “dormiu durante toda a transformação histórica do mundo, e que seu mundo de sonhos parece-lhe, portanto, ser o único mundo real”.³⁸ De modo análogo, Bell padece do mesmo mal: “o xerife não aceita a morte campeando à sua volta, assim como a mudança do tempo; torna-se um saudosista melancólico de um tempo, que para ele, teria sido diferente”.³⁹

Ao passo que Dom Quixote é “um pequeno fidalgo rural, que perdeu a razão”⁴⁰, Ed Tom Bell, por sua vez, é um xerife tradicional que perdeu sua função. Ambos, portanto, à sua maneira, precisam “adiar” o enredo: o primeiro parte em busca de aventuras que já não existem, de uma musa encantada e de um amor platônico que jamais se concretizará; o segundo, incapaz de investigar os crimes que assolam seu condado e de capturar o vilão, opta por se afastar da corporação. Cavaleiro errante e xerife reformado partilham, assim, uma mesma crise psíquica — ainda, é claro, que retratadas de formas distintas.

³⁶ Coen, NCFOM, p. 1

³⁷ *Ibidem*, p. 2

³⁸ A. Hauser, op. cit., p. 416

³⁹ M. Pinheiro e J. Amorim, “Anton Chigurh: o insólito vilão”, p. 137

⁴⁰ E. Auerbach, op. cit., p. 299

As consequências, contudo, são como órgãos homólogos. Ainda Hauser: “[...] dada essa falta de relacionamento entre o herói e o seu meio ambiente, toda ação está condenada a não alcançar o seu objetivo”.⁴¹

O objetivo de Bell é encontrar Llewelyn Moss e prender Anton Chigurh. O xerife fracassa em ambas as missões. Moss é assassinado. Chigurh permanece à solta. Não há, portanto, conflito clássico no sentido dramático de um embate direto entre herói (xerife) e vilão. Já Dom Quixote parte em busca de sua amada, mas encontra apenas figuras dispersas em seu caminho. Enquanto Cervantes estrutura as “aventuras” do seu cavaleiro como diversão, face à loucura do protagonista provocada pela leitura excessiva dos romances de cavalaria, McCarthy e os irmãos Coen encenam um problema concreto da sociedade contemporânea: a violência. Bell, imerso numa crise existencial e moral, luta sobretudo contra si mesmo. Diante da falta de traquejo quanto à natureza dessa nova vilania — brutal e amoral —, não lhe resta outra alternativa senão reconhecer a própria impotência e recolher-se. Ao se aposentar, isola-se com a esposa no rancho, entre cavalos e memórias. A lei, nesse novo mundo, já não oferece respaldo. Nosso protagonista moderno, assume, assim, sua irrelevância, tal qual o herói cortês que, guiado por ideais ultrapassados, enlouquece quando já não “encontra mais nenhum ponto de apoio na realidade”.⁴²

A primeira sequência ainda pontua que Ed Tom Bell já não quer fazer parte desse mundo. É como no poema de W.B. Yeats (1865-1939), que inspira o título do romance: “Este país não é para velhos. [...] um velho é coisa sem valor / Esfarrapado casaco esquecido num bordão”.⁴³ A linhagem literária de peso que McCarthy evoca também reverbera no filme dos irmãos Coen, que deliberadamente desviam de qualquer intenção naturalista hollywoodiana a fim de construir uma fábula sombria e provocar uma reflexão filosófica sobre o tempo, o mito e a moralidade. Esse é o nosso primeiro contato com o xerife, ou melhor, a primeira voz de lamento que ecoa por detrás da aridez texana. Em menos de três minutos de filme, o Velho Oeste ainda não morreu, mas apodreceu com o tempo. Bell só volta a aparecer, dessa vez, voz e corpo, com 27 minutos de ação — após o conflito central da trama já ter sido estabelecido: Llewelyn Moss com a valise de dinheiro, os traficantes mexicanos em sem encalço e Anton Chigurh pronto para abater quem cruzar seu caminho. Tudo o que virá depois está, de certo modo, contido nesses instantes iniciais: o destino dos três homens já se entrelaçou, ainda que nenhum deles tenha plena consciência disso.

⁴¹ A. Hauser, op. cit., 416

⁴² E. Auerbach, op.cit., p. 301

⁴³ W.B. Yeats, *Poemas escolhidos*. p. 213. O leitor curioso encontrará o poema completo nos Apêndices: [AP.4], p. 194

Podemos fazer uma leitura do xerife Bell como uma espécie de último representante de um direito natural (e do positivo) que, por mais que se agarre numa ética e moral universais, já não encontra mais o seu lugar. Sua crença é atropelada pela violência gratuita e pela proliferação de quadrilhas ligadas ao narcotráfico. De um lado, o ideal de uma época passada e a figura do xerife tradicional, hoje esvaziada de função e sentido; de outro, a brutalidade concreta do presente. Superado por essa nova realidade, Bell vive entre o ideal de justiça e o racionalismo do Mal — uma violência que ele não compreende e contra a qual é inábil. São dois mundos incompatíveis, cuja única resolução possível é a “não ação”, a desistência. Sua saída é, paradoxalmente, um gesto de lucidez. Bell reconhece a verdade que se oculta na sua própria insuficiência como herói e recolhe-se junto à esposa e seus cavalos. Seu esgotamento não é apenas físico ou profissional, mas ontológico. A conversa com o tio Ellis (Barry Corbin), quase ao final do filme, oferece uma síntese comovente dessa consciência (Caderno de Imagens, fig. 23):

ELLIS: [...] A Loretta disse que você vai se aposentar. Por que você tá fazendo isso?

BELL: Não sei. Me sinto superado.⁴⁴

Embora Ed Tom Bell procure agir como um xerife tradicional ao longo da narrativa, sua hesitação em confrontar o mal, somada à superioridade evidente de seu oponente, conduz ao reconhecimento de suas próprias limitações. Sua impotência diante de Chigurh simboliza o colapso desse ideal frente ao avanço de um mal indecifrável e desprovido de códigos morais civilizatórios reconhecíveis. Superado, ele se vê inviabilizado de qualquer possibilidade de ascensão como herói “clássico” dentro da lógica da unidade de ação. O caráter obsoleto e a passividade da figura do xerife remontam tanto ao idealismo quixotesco quanto à hesitação hamletiana diante de (não) agir. Partindo de outra emblemática personagem escrita por Shakespeare, o estudioso Alexander L. Barron (2012) ainda observa:

Tanto Lear, como rei, quanto Bell, como xerife, partem de posições de conforto, habituados a ver a justiça mantida de forma previsível. Ambos precisam lidar com membros amorais da geração mais jovem — Lear com Edmund, Cornwall e outros; Bell com o caçador de recompensas Anton Chigurh — que representam a ruptura da moralidade convencional. Ambos, no fim, compreendem plenamente contra o que estão lutando e, por fim, reconhecem sua derrota diante de mundos que já não conseguem compreender.⁴⁵

⁴⁴ Coen, NCFOM, p. 164

⁴⁵ A. Barron, “As Full of Grief as Age: King Lear as Tragic Ancestor to ‘No Country for Old Men’”, p. 24

Segundo Barron, o xerife funciona como herdeiro trágico do rei shakespeariano. Ambos, protagonistas envelhecidos, enfrentam mundos em colapso, onde valores outrora sólidos — justiça, ordem, moralidade — perdem validade diante do surgimento de um “novo tipo” de humano: seja o tecedor de mentiras Edmund, a filha insubmissa de Lear ou, no caso de NCFOM, o implacável matador de aluguel Anton Chigurh. O autor ainda complementa: “tanto o xerife Bell quanto o rei Lear são, em essência, leitores que chegaram à velhice tendo lido apenas um tipo de história, sempre com o mesmo desfecho”.⁴⁶ A antiga narrativa do Velho Oeste americano que antes convencia e moralizava de forma eficiente, perdeu seu estatuto de verdade simbólica e foi ultrapassada pela brutalidade imanente da realidade. Com efeito, o herói também foi rebaixado de seu alto posto e passou a duvidar de si mesmo.

Mas afinal, pode um herói, sendo ele velho ou não, a beira da extinção ou recém-concebido, titubear? Até que ponto um protagonista tem o direito de ser “fraco”? Seriam passividade e abatimento sinônimos neste contexto? Ou incorremos num equívoco ao confundi-los?

⁴⁶ Ibidem

2.2 A PERSONAGEM NEUTRA

Depois de Rei Lear, Hamlet e Dom Quixote, a personagem moderna alcança sua plenitude com o movimento pré-romântico *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), que floresceu na Alemanha entre 1760 e 1780. Entre suas figuras centrais destaca-se o jovem Johann W. Goethe (1749-1832), fervoroso admirador de Shakespeare. A emancipação do herói em relação à ação, isto é, sua autonomia diante do enredo, torna-se o ponto fulcral que anima Goethe e os românticos nas últimas quatro décadas do século XVIII. Desse modo, podemos considerar esse período decisivo: trata-se da primeira ruptura efetiva com o neoclassicismo e a rígida subordinação ao modelo francês, cujas regras exigiam o rigor formal das composições dramáticas segundo o paradigma normativo herdado da tradição aristotélica.

Lembremos que o classicismo francês surge como resposta normativa à inquietação renascentista. Nessa nova visão de mundo, o racionalismo cartesiano se impõe como modelo de conhecimento e de representação da realidade. É o século de Galileu (1564-1642), Descartes (1596-1650) e Newton (1643-1727). Essa racionalização do pensamento encontra seu equivalente estético e dramático no teatro clássico francês, especialmente na tríade Corneille (1604-1684), Racine (1639-1699) e Molière (1622-1673). O caráter absoluto do drama reaparece com vigor, reinstaurando o regime das regras e das preocupações formais. As personagens do teatro clássico são idealizações de virtude, honra e heroísmo. O resultado é uma dramaturgia em que a forma se sobrepõe à vida, e a interioridade é sacrificada em nome da coerência estética e moral. O classicismo, portanto, ocupa um lugar ambíguo na constituição da subjetividade moderna. Mas, por ora, voltemos a *Hamlet*. Agora, nas palavras do próprio Goethe:

Uma grande ação imposta a uma alma que não está à altura de tal ação. É neste sentido que encontro a peça cuidadosamente trabalhada. Vemos aqui um carvalho plantado em rico vaso, que não deveria receber em seu seio senão lindas flores; as raízes se estendem, e o vaso se quebra. Um ser belo, puro, nobre, extremamente moral, mas sem a força física que faz os heróis sucumbe sob um fardo que ele não consegue suportar nem tampouco rejeitar; todo dever lhe é sagrado, e este, pesado demais. Pedem-lhe o impossível; não o impossível em si, mas sim o que para ele é impossível. Por mais que se envolva, se vire, se inquiete, avance ou recue, está sempre obrigado a recordar-se e sempre se recorda, e finalmente chega quase a perder de vista seu objetivo, sem nunca mais recuperar sua alegria.⁴⁷

Os tempos de Shakespeare são, evidentemente, diferentes dos de Goethe, e por isso é preciso cautela ao contrapor as interpretações dessa passividade do herói. Muitos estudiosos manifestam ceticismo diante da tentação de deitar Hamlet no divã. Arnold Hauser (1951), já citado, observa que o naturalismo psicológico do príncipe dinamarquês, embora o torne uma personagem original e complexa, ainda reflete traços característicos de sua época, como a figura do “melancólico”, então em voga na literatura elisabetana.⁴⁸

Segundo Auerbach (1946), a leitura de Goethe sobre Hamlet constitui, em si, uma imagem estilística do espírito de sua época. O príncipe é descrito como “um jovem tenro, sensível, que procura o mais elevado pelo caminho do ideal, modesto e com insuficiente força no seu ser interior”.⁴⁹ Essa *insuficiente força* do herói — que o leva a adiar continuamente a ação — não deve, contudo, ser confundida com fraqueza, mas entendida como uma forma particular de passividade. Ainda com Auerbach: “ele [Hamlet] é, de longe, a figura mais forte da peça”.⁵⁰

Jean Pierre Sarrazac, em *Poética do Drama Moderno* (2012), denomina essa força inábil do herói de “ação passiva” ou “passividade ativa” — ambiguidade que encontra sua expressão máxima na célebre frase “Ser ou não ser — eis a questão”.⁵¹ Para o autor, essa fala é a própria consubstanciação do conceito de *personagem neutra*, antecipando o começo do fim da arte palaciana e a real fissura no modelo clássico de herói: “essa tendência para o neutro remonta, de fato, ao momento de ruptura com a forma canônica do drama e da mudança de paradigma”.⁵²

Quase três séculos após a aparição de Hamlet nos palcos, dramaturgos como Henrik Ibsen (1828-1906), August Strindberg (1849-1912) e Maurice Maeterlinck (1862-1949) criam figuras dramáticas cada vez mais incapazes de agir, que evoluem, segundo o raciocínio de Sarrazac (apoiado em Schopenhauer), para um estado de “fantasma sem

⁴⁷ J. W. Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhem Meister*, p. 240

⁴⁸ A. Hauser, op. cit., p. 439

⁴⁹ E. Auerbach, op. cit., p. 287

⁵⁰ *Ibidem*, p. 288

⁵¹ W. Shakespeare, *Hamlet*, p. 249

⁵² J. Sarrazac, *Poética do Drama Moderno*, p. 161

substância” ou “homem sem qualidades”.⁵³ Eis uma das marcas centrais da personagem moderna (e contemporânea): a perda de identidade, seja por ausência, seja por excesso de abertura ao mundo. Distante da ação e desligada do real, essa figura, ou melhor, essa ausência de figura, opera segundo uma lógica que Sarrazac denomina “mimese por falta”.⁵⁴ Entre seus exemplos, o autor cita o dramaturgo Eugène Ionesco (1909-1994) e sua atribuição de nomes genéricos a personagens, como “O Velho” e “A Velha” na peça *As Cadeiras* (1952), ou ainda “O Desconhecido”, protagonista de *Estrada para Damasco* (1898), do sueco Strindberg. Tais designações “esvaziadas” moldam, para Sarrazac, uma figura genérica “que representa sozinha senão toda a espécie, ao menos a condição humana numa região, culturalmente situada, do planeta”.⁵⁵

Curiosamente, o nome do xerife — Ed Tom — só é revelado ao espectador nos primeiros movimentos do terceiro ato, quando, após a morte de Llewelyn Moss, Bell assume, de fato, o protagonismo da trama (Caderno de Imagens, fig. 14).⁵⁶ Nesse sentido, a figura genérica do xerife configura, como pontuou Sarrazac, toda uma linhagem de personagens anteriores culturalmente situada no interior do gênero faroeste. Entretanto, ao contrário dos *westerns* clássicos, em que “O Xerife” restaura a ordem e salva o dia, em NCFOM, o caráter moderno de Bell já não lhe permite cumprir tal função. O representante da lei refugia-se na memória de heróis de um passado idealizado, numa época em que ainda se acreditava na eficácia do bem e na justiça do mundo. Assim, tanto o papel genérico do herói-xerife quanto o próprio gênero cinematográfico em questão já se revelam exauridos e ultrapassados. Diz Sarrazac:

É forçoso constatar que a personagem, perdendo o status de herói, e coincidindo cada vez mais com o homem ordinário, passando para o lado neutro, tornando-se o “homem da Multidão”, perdeu também o essencial de suas virtudes ativas. A personagem em ação parece estar definitivamente apagada por detrás da personagem em questão: uma personagem que se interroga indefinidamente sobre si mesma, seus objetivos, suas motivações e identidade.⁵⁷

No capítulo intitulado “A Impersonagem”, Sarrazac propõe uma tipologia das figuras dramáticas do teatro moderno, passando por alguns exemplos que se estendem até a dramaturgia contemporânea. Sem nos deter na análise detalhada de cada caso, a tabela a seguir sintetiza a classificação do autor, oferecendo um panorama que nos interessa.

⁵³ Na edição que estamos usando, a tradução é menos poética: “fantasma instável”. J. Sarrazac, op. cit., p. 361

⁵⁴ *Ibidem*, p. 156

⁵⁵ *Ibidem*, p. 160

⁵⁶ “It’s all the goddamned money, Ed Tom”. Ver Coen, NCFOM, p. 104

⁵⁷ J. Sarrazac, op.cit., p. 175-176

personagem recusada	personagem neutra	personagem reflexiva
personagem individualizada	personagem genérica	personagem testemunha
personagem inconstante	personagem múltipla	impersonagem

Quadro 3: tipologia das figuras dramáticas do teatro moderno e contemporâneo

Trata-se aqui de um esquema simplificado, mas suficiente para indicar que a tabela não deve ser entendida como uma divisão rígida ou estanque entre categorias. Ao contrário; tais tipologias tendem a se atravessar e a miscigenarem-se, originando personagens híbridas, complexas e, muitas vezes, inclassificáveis. Já demonstramos que Bell se enquadra ao menos, em duas delas: a *personagem neutra* e a *personagem reflexiva*. Ainda assim, como sempre, vale a pena ser simples e revisitar as reflexões duradouras de E. M. Forster (1879-1970) sobre a construção de personagens, sobretudo sua célebre distinção entre *personagens planas* e *esféricas (redondas)*. Assim, poderemos contrastar a densidade psicológica e complexidade dramática de Ed Tom Bell, com a tipificação e relativa simplicidade do caráter de Llewelyn Moss.

2.2.1 A personagem esférica

Para aquecer a discussão, seguimos com uma observação do professor Antonio Candido (1964) em que ele destaca a interdependência entre enredo e personagem — relação que já discutimos no primeiro capítulo, a propósito do herói Llewelyn Moss. Segundo Candido, “a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples [...] com personagem complicada”.⁵⁸

A *personagem complicada*, a que o professor se refere, herda em grande medida a densidade psicológica do drama shakespeariano, como já discutido. No protagonista moderno, observa-se uma recusa progressiva do enredo como motor da ação. O herói transita de uma *condição simples* — isto é, de um estereótipo funcional, preso à unidade de ação linear que conduz a trama a uma resolução conclusiva, para assumir uma *condição complicada*, caracterizada por maior densidade interior, introspecção e pela capacidade de retardar o andamento da narrativa. Essa figura mais complexa (*complex character*) corresponde ao que E.M Forster, em *Aspectos do Romance* (1927), pequeno livrinho que reuniu as conferências que o autor proferiu em Cambridge e acabou tornando-se num clássico da teoria literária, define como personagem esférica (*round character*):

⁵⁸ A. Candido, “A Personagem do romance”, p. 60

[o personagem redondo] não pode ser resumido numa única frase, aparece e desaparece no romance — tendo se modificado por meio das cenas. Tem muitas facetas, como qualquer ser humano [...] o teste do personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente. Se ele nunca nos surpreende, é plano.⁵⁹

Se aplicarmos essa definição à Ed Tom Bell, veremos que: (a) o xerife possui densidade suficiente para não ser reduzido a uma fórmula; e (b) sua capacidade de surpreender não decorre de reviravoltas narrativas ou ações extraordinárias, mas da forma como provoca, no espectador, reflexões existenciais e éticas. Seymour Chatman associa esse “fator surpresa” à abertura da personagem, isto é, sua aptidão para escapar de funções narrativas fixas e estruturas rígidas. Para o crítico norte-americano, as personagens devem ser vistas como entidades autônomas, e não meros “servos do enredo”.⁶⁰ Esse princípio sustenta sua proposta de uma “teoria aberta da personagem”, esboçada no clássico *Story and Discourse* (1978). De modo convergente, na abordagem sistemática de Manfred Pfister (1988), que circunda por diversos gêneros e períodos do teatro, a personagem esférica é definida como uma *figura multidimensional*.

Inspirado nas classificações de E. M. Forster, o autor alemão define a *figura multidimensional* como aquela composta por um conjunto complexo de características provenientes dos níveis mais díspares: “Cada perspectiva da figura e cada situação revela novos aspectos do caráter, com o resultado de que sua identidade é revelada ao receptor como um todo multidimensional com uma riqueza de diferentes facetas e características distintas”.⁶¹ Essa concepção contrasta radicalmente com Llewelyn Moss, cujo conjunto de traços é reduzido e homogêneo; à medida que a trama avança, as informações recebidas pelo espectador apenas reafirmam um mesmo traço distintivo, quase caricatural. Pfister denomina tal construção *figura monodimensional* e acrescenta que, tanto a personagem *monodimensional* quanto a *multidimensional*, podem ser classificadas como *abertas*, *fechadas-explicitas* ou *fechadas-implícitas*.⁶² A diferença central aparece no volume e na variedade de informações que o receptor consegue identificar para interpretar os traços essenciais e motivações da personagem. O esquema a seguir oferece um resumo:

⁵⁹ E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, p. 55

⁶⁰ S. Chatman, *Theory and Discourse*, p. 119

⁶¹ M Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, p. 179

⁶² Pfister entra em detalhes sobre diversas categorias e tipologias de caracterização que não vale a pena discutirmos aqui. Ver capítulo 4.1 “Concepção de Figura” em M. Pfister, *The theory and Analysis of Drama* (1988)

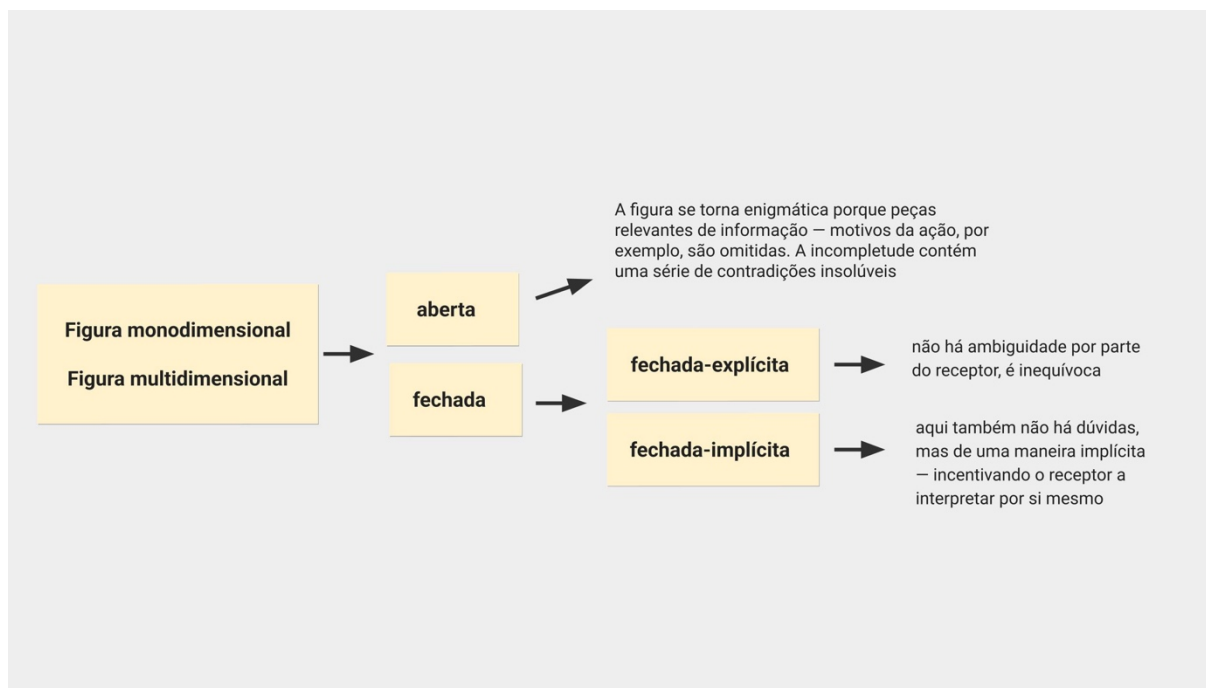


Gráfico 7: tipologia de personagens elaborada por Manfred Pfister

Podemos, nesse ponto, aproximar os três protagonistas de NCFOM em cada uma das classificações propostas por Pfister: Anton Chigurh como *figura aberta* (falaremos mais tarde deste problema). Llewelyn Moss como *personagem monodimensional, fechada-explicita*; e por fim, Ed Tom Bell como *personagem multidimensional, fechada-implícita*. É esta última que mais nos interessa neste momento, pois reverbera a sugestão do professor de roteiro e romancista Ricardo Tiezzi (2023) em sua exposição sobre a narrativa moderna: “o Segundo Campo [narrativa moderna] explora também as camadas do personagem, buscando captar os ‘porquês’”.⁶³

Os “porquês” da figura ficcional nada mais são do que um retorno ao impulso investigativo e curioso da infância: por que o xerife não prende Chigurh? Por que Bell compartilha seus sonhos? Por que é incapaz de proteger Moss? Por que nunca saca sua arma? Esse convite para interpretarmos a personagem por conta própria, à luz de Pfister, podem revelar camadas mais profundas do protagonista e expor sua lógica interna, ou mesmo um código existencial que, em certos casos, nos permite decifrá-los.

Candido entende os porquês como “lógica da personagem” e que mesmo reconhecendo a complexidade da figura ficcional, há uma “simplificação estrutural” de maneira que o autor possa entregar a impressão de vida ao leitor.⁶⁴ No caso de Ed Tom Bell, já começamos a indicar algumas respostas que podem iluminar a sua *lógica interna*. Quanto à coerência de seus traços, a tabela a seguir exibe o que encontramos:

⁶³ R. Tiezzi, “O segundo campo: a narrativa moderna”, p. 306

⁶⁴ A. Candido, op. cit., p. 59

experiente	prudente	cauteloso
reflexivo	moderado	religioso
ponderado	hesitante	questionador
acovardado	insuficiente	idealista
inábil	omissivo	sensível

Quadro 4: os traços do caráter de Ed Tom Bell

Mesmo para o espectador que não conheça a obra original de McCarthy, é possível suspeitar dos traumas passados do xerife que ressoam no presente da trama. Vale reforçar o que já comentamos na introdução: esta investigação não é um estudo comparativo da adaptação do romance em filme, mas aqui, cabe um breve desvio. Na obra de McCarthy, descobrimos que Ed Tom Bell e Loretta Bell tiveram uma filha que morreu ainda na infância: “eu e minha mulher estamos casados há trinta e um anos. Sem filhos. Perdemos uma menina, mas não vou falar sobre isso”.⁶⁵ Para um homem de fé, cristão de carteirinha, casado e dedicado à lei e justiça, o espectador curioso pode (ou não), no filme dos irmãos Coen levantar a seguinte pergunta: por que Bell e Loretta não tiveram filhos? Com emprego e casamento estáveis, o casal poderia, em tese, ter criado uma criança sem maiores dificuldades. Esse é apenas um entre as centenas de exemplos que poderíamos trazer do romance. Independentemente de encontrarmos uma resposta ou não, interrogar o código existencial da personagem moderna faz parte do jogo.

Antonio Candido destaca que o romancista habilidoso combina elementos de caracterização para criar a ilusão de uma complexidade ilimitada, mas na verdade, as escolhas dos traços disponíveis são sempre finitas. Candido usa a expressão “lógica de composição dos traços”. O grande feito do romance moderno, segundo o crítico, foi estimular cada vez mais esse sentimento de alta complexidade da figura ficcional: “a personagem é complexa e múltipla porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas”.⁶⁶ Enquanto na vida real raramente conhecemos as causas das ações humanas, na ficção o autor revela essas causas (na maioria das vezes), ou inferimos sobre elas, estabelecendo um jogo de motivações reveladores do espírito guia da personagem esférica.⁶⁷

Um exemplo incrivelmente pedagógico e que vai no sentido oposto da *lógica da personagem esférica* que apreendemos com a ajuda de Antonio Candido, é o romance de estreia de Samuel Beckett (1906-1989), *Murphy* (1938). Os traços e características de

⁶⁵ C. McCarthy, *Onde os velhos não têm vez*, p. 69

⁶⁶ A. Candido, “op.cit., p. 59

⁶⁷ *Ibidem*, p. 60

Célia, namorada de Murphy, protagonista da trama, são paródias pelo recurso de atributos, que Beckett nos dá através de uma lista com as medidas da Vênus de Milo:

Idade Irrelevante
Cabeça Pequena e redonda
Olhos Verdes
Pele Branca
Cabelos Amarelos
Traços Móveis
Pescoço 36,9 cm
Braço 28,9 Antebraço 26,1
[...] Altura 163,0
Peso 55,9 kg⁶⁸

O professor de filosofia Luciano Gatti (2014) observa que *Murphy* se inscreve no projeto modernista de contestar as convenções literárias, conduzindo uma sistemática corrosão das práticas e certezas do romance realista. É nesse horizonte que se compreendem as intervenções do narrador, que assume sem pudor a posição de titereiro diante das outras “marionetes”. Ele próprio declara: “Cedo ou tarde, todas as marionetes desse livro choramingam, menos Murphy, que não é uma marionete”.⁶⁹ É a *personagem plana* em ação por meio da paródia ou do exagero. Embora não deixe de fazer uma crítica pungente ao estilo sério do romance realista burguês do século XIX, Beckett chegara relativamente tarde ao modernismo com *Murphy*. A década anterior conhecera: *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust (1913), *Mrs. Dalloway* de Virgínia Woolf (1919), *Ulysses* de Joyce (1922), *A montanha mágica* de Thomas Mann (1924) e os romances póstumos de Franz Kafka, *O processo* (1925), *O castelo* (1926), *O desaparecido* (1927). Ricardo Tiezzi sublinha que muitos autores dessa geração modernista já abriam espaço para a noção de inconsciente. No Segundo Campo, ganha corpo a ideia, então já difundida, de que a interioridade humana abriga zonas obscuras: instâncias suspensas, muitas vezes incoerentes, líquidas e refratárias à apreensão racional. Conforme o jogo dos porquês se intensifica, obtemos menos resposta ao adentrar cada vez mais na personalidade das personagens. Diante desse novo horizonte de percepção, a construção das personagens deixa de ser guiada pela coerência psicológica, seja ela uma tipificação “clássica”, um estereótipo ou uma figura complexa e multifacetada. O indivíduo moderno então começa a se desintegrar e traz com ele uma nova espécie de personagem. Tiezzi a nomeia de *personagem esférica borrada*:

⁶⁸ S. Beckett, *Murphy* apud L. Gatti, “Murphy, antes e depois de Beckett”, p. 208

⁶⁹ *Ibidem*

Buscando uma analogia, podemos dizer que o personagem flat [plana] é uma linha, enquanto o personagem round [esférica] é um círculo completo, apostando na estabilidade, na unificação, no senso de que a identidade é coesa e coerente. Para os modernistas, a partir da descoberta do inconsciente e da presença da guerra, a fé na consistência da unidade começa a se desmanchar. O personagem começa aos poucos a abrir buracos, como se fossem brechas. Assim, seguindo a analogia, o personagem round borrado é como se fosse também um círculo, mas em vez de ser uma linha contínua que forma um círculo completo, é uma linha tracejada, deixando espaços no círculo.⁷⁰

Entendemos que a personagem passa agora a expressar incompletude, mistério, indecisões, indeterminações e, sobretudo, uma espécie de vazio constitutivo. Traduzindo a analogia do professor Tiezzi em gráfico, obtemos a seguinte configuração:



Gráfico 8: Tipologia das personagens — plana, esférica, borrada

Embora tanto a personagem esférica borrada e o vazio nos interessa, detemos em apenas ilustrar com alguns exemplos cinematográficos essa nova concepção de figura ficcional para evitar um brusco desvio. Em especial, duas obras do cineasta Paul Thomas Anderson: *Trama Fantasma* (2017) e *O Mestre* (2012). Daniel Day-Lewis em *Trama Fantasma* interpreta Reynolds Woodcock, um protagonista com questões edipianas enigmáticas e mal resolvidas que nunca são esclarecidas ao espectador. Já Joaquim Phoenix faz Freddie Quell, o papel de um homem atormentado que adota comportamentos bizarros e errantes em *O Mestre*.

⁷⁰ R. Tiezzi, op.cit., p. 325

Tiezzi ainda traz os filmes *De olhos bem fechados* (1999), de Stanley Kubrick e *A bela tarde* (1967), de Luis Buñuel para enriquecer a discussão com exemplos de *personagens borradas*. Depois arremata:

O [personagem] round borrado, uma conquista do modernismo, traz à tela temas como solidão, perplexidade, alienação e desespero. A narrativa explora a alienação no trabalho, em relação ao mundo e aos outros, tornando as relações humanas mais instáveis. O espectador é constantemente confrontado com a sensação perturbadora de que algo está ausente, gerando uma atmosfera de indefinição ao longo da trama.⁷¹

Convém frisar que não estamos tratando de fórmulas ou regras fixas de construção de personagem. Além dessas categorias muitas vezes miscigenarem-se, cada autor cria conforme os cantos de sua musa. Mesmo com toda complexidade e abordagem densa de caráter, descartamos a ideia de que Ed Tom Bell seja um *protagonista esférico borrado*. Segundo a nossa leitura, o xerife apresenta coerência psicológica e vestígios sobre suas motivações e ações (ou falta delas). É natural que questionemos onde se encontra a zona de intersecção entre a personagem plana, esférica e borrada, afinal, em termos práticos, qual seria o melhor ou pior tipo de protagonista para criar e trabalhar como ficcionistas? A resposta óbvia é que a melhor personagem é aquela que vai servir e ajudar a contar a nossa história. Mas será mesmo? Qualquer história?

Diferentemente de E.M. Forster, que prega um juízo de valor à sua classificação, elevando a personagem esférica a um *status* superior e relegando a personagem *plana* e o enredo para segundo plano, Seymour Chatman amplia o debate. Para ele, a dicotomia entre enredo e personagem, tão cara à tradição aristotélica, é menos relevante do que se costuma supor. A perspectiva formalista⁷², e, em parte, a de certos estruturalistas, entende a personagem como subordinada à trama, cumprindo apenas sua função, em razão da própria cronologia narrativa, que precisa avançar até o final para conhecimento pleno da história. Chatman, no entanto, propõe uma inversão instigante: nas narrativas modernas, em que “nada acontece”, o enredo perde a primazia e passa a caracterizar-se como consequência da personagem. Nesse modelo, a “personagem é suprema enquanto o enredo é derivado e não oferece qualquer interesse”.⁷³

⁷¹ Ibidem, p. 326-329

⁷² O Formalismo desenvolveu-se na Rússia entre 1915-17 e 1923-30 e podemos sintetizar suas descobertas como decisivas na área da literatura. No que diz respeito a personagem, os formalistas russos trabalham com as funções da figura ficcional dentro do enredo, mas não vamos discuti-las nesse trabalho. Ver Vladimir Propp, *Morfologia do conto* (1928)

⁷³ S. Chatman, op.cit, p. 113

Mas o que acontece quando “nada acontece”? Essa pergunta está no centro da investigação da pesquisadora Ivone Margulies (1996) sobre a *poética da duração* no cinema da cineasta belga Chantal Akerman.⁷⁴ Trate-se de um cinema de “tempo contínuo”, hiper-realista, em que o tempo das ações não é comprimido por elipses, mas preservado em sua integridade, com todos os seus vazios, repetições e silêncios.

2.2.2 Quando nada acontece

Ao analisar *Umberto D.* (1952), de Vittorio De Sica, no já citado *O cinema* (1958), André Bazin celebra aquilo que denomina de “experiências de tempo contínuo”. Para o crítico, esse estilo cinematográfico corresponde a um gesto ético de fidelidade ao real; o tempo das coisas tal como efetivamente vividas.⁷⁵ De Sica torna-se paradigmático nessa abordagem, sobretudo em *Ladrões de Bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948). A ação dramática cede lugar ao acontecimento bruto, enfraquecendo tanto a estética ilusionista e transparente quanto os mecanismos clássicos da narrativa, na busca pelo ideal baziniano de um “cinema puro”.⁷⁶ O neorrealismo italiano, mais do que configurar uma simples categoria estética, afirma-se, segundo Bazin, como uma verdadeira posição ontológica.

Inspirada pelas descrições de Bazin sobre o *cinema puro*, Ivone Margulies observa que essa lógica cinematográfica de “duração real” foi radicalizada em ao menos dois momentos-chave do cinema contemporâneo: primeiro com Andy Warhol e, depois, com Chantal Akerman.⁷⁷ Talvez não seja inútil trazer um exemplo mais próximo do nosso tempo: *Last Days – Últimos dias* (*Last Days*, 2005), de Gus Van Sant. Ainda que muitos espectadores já conheçam de antemão o trágico desfecho do líder da banda americana Nirvana, o filme, inspirado nos últimos dias de vida do vocalista Kurt Cobain, desloca o interesse narrativo do clímax para a superfície do comportamento. O foco recai sobre o corpo do protagonista, em microações, gestos dispersos, repetidos até o esgotamento. Tal como em *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), em que a estética minimalista de Akerman registra em tempo real a rotina doméstica de uma mulher, Van Sant adota o mesmo princípio, mas aplicado à figura de uma celebridade esvaziada de ação heroica. O drama puro cede lugar à microações banais e a progressão narrativa dissolve-se. É nesse vazio que, paradoxalmente, a personagem se revela.⁷⁸

⁷⁴ I. Margulies, *Nothing Happens*, p. 4

⁷⁵ A. Bazin, *O cinema*, p. 291

⁷⁶ *Ibidem*, cap. XXII “Ladrões de Bicicleta” e cap. XXIII “De Sica Diretor”, p. 278-94

⁷⁷ I. Margulies, *op. cit.*, p. 8

⁷⁸ A duração média dos planos — ASL (Average Shot Length) — no filme de Van Sant é de 46.5 segundos. Compare isso com blockbusters de ação, como por exemplo, *The Bourne Ultimatum* (2007), e vamos encontrar planos com menos de 2 segundos. Ou seja, filmes de ação, detetive, mistérios ou crimes são essencialmente filmes nos quais o enredo e a lógica aristotélica aparecem em primeiro plano, como observamos no primeiro capítulo deste estudo. Ver J. M. Mendes, *Sentido figurado vol. 2*, p. 308

Nas narrativas de planos longos e contemplativos que atravessam o cinema moderno e contemporâneo, consolida-se uma nova proposta estética (hiper) realista, marcada pela sucessão dos instantes concretos da vida e da valorização da *stasis* — suspensão da ação — em que o tempo parece escapar à lógica causal da tradição clássica. Nesses casos, podemos promover a personagem para o primeiro plano, contrariando Aristóteles e deslocando a atenção do centro de gravidade da progressão narrativa para maior foco e densidade do caráter.

éthos (caráter, qualidades/características da personagem)
mýthos (enredo, articulação da ação, intriga)
diánoia (pensamento, conteúdo do discurso)
léxis (elocução, diálogo, estilo em que os exprimem)
melopoíia (canto, melodia)
ópsis (encenação)

Quadro 5: no cinema moderno, a personagem assume o primeiro lugar, subvertendo a hierarquia dos elementos trágicos estabelecida por Aristóteles na *Poética*

Ainda que as obras de Andy Warhol, Chantal Akerman e Gus Van Sant possam ser enquadradas no Terceiro Campo (pós-modernas), esses autores radicalizam, de forma ainda mais aguda, a tendência à lentidão e à rarefação da trama, superando em intensidade muitos exemplos canônicos do próprio cinema moderno.

A suspensão da ação, contudo, pode gerar um desequilíbrio desproporcional entre personagem e enredo, instaurando um embate que, como vimos, tem raízes históricas nas transformações estéticas, culturais e filosóficas iniciados no século XVIII, com o Iluminismo e o Romantismo. A partir deste ponto de inflexão, a cisão se intensifica e irrompe por volta de 1880, dando origem à chamada “crise do drama”, identificada por Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno* (1965). Para resumir, essa crise da forma dramática, tal como diagnosticada por Szondi, reflete a fratura entre o sujeito moderno e o mundo que o cerca. O drama clássico, centrado em conflitos interpessoais no presente, torna-se obsoleto diante de um homem fragmentado; separado dos outros, da sociedade, de deus e de si mesmo, “amputado de seu próprio presente e pregado num passado que o puxa para o fundo”.⁷⁹ Ora, isto nos soa familiar. Não seria esta uma descrição precisa do xerife Ed Tom Bell em *NCFOM*? Renata Pallottini (1988) toca no mesmo ponto ao tratar do desequilíbrio entre o “*subjetivo e o objetivo*” no teatro:

⁷⁹ J. P. Sarrazac, *Léxico do drama moderno*, p. 16

As peças de teatro excessivamente carregadas de acontecimentos [...], a ação dramática é substituída pelo movimento exterior, e vemos que se sucedem lutas, batalhas, duelos, entradas e saídas, festas, viagens, mudanças, sem que nada disso corresponda a nenhuma *necessidade interior* dos personagens. São peças excessivamente *objetivas*, em que o subjetivo não tem o seu lugar devido. Por outro lado, existem dramas especialmente estáticos, ou lentos, [...] onde não acontece quase nada. O subjetivo encontra-se nitidamente desenhado nos personagens, [...] mas o objetivo é quase nulo e a peça, da mesma forma, está desequilibrada.⁸⁰

Em NCFOM, o *eu interior*, lírico, de Ed Tom Bell não se objetiva. O xerife permanece preso a um excesso de subjetivação sem consequência dramática e, portanto, não exterioriza o conflito. Com efeito, não se constrói o *drama absoluto* e equilibrado que a tradição aristotélica-hegeliana tanto preza. Por mais que deseje cumprir seus deveres, o xerife Bell não consegue proteger Llewelyn Moss, nem capturar o vilão Anton Chigurh. Há, nesse sentido, uma vontade impossibilitada, inscrita na própria natureza ontológica desse tipo de personagem. Assim, o protagonista moderno é incapaz de agir como o herói clássico da forma fechada, plena e genuína do drama. Já vimos como a epicização de Bell, no começo do filme com a utilização do *voice-over*, é marcada por uma dor profunda. O narrador conta a sua história e em poucos minutos conseguimos nos relacionar com o seu questionamento filosófico e moral. O lirismo emerge nos sentimentos carregados do xerife que irrompem em monólogos e solilíquios disfarçados de diálogos ao longo do filme. Sem contar com as variadas cenas em que Bell encontra-se paralisado e impotente, seja em seu escritório ou no restaurante que costuma frequentar (Caderno de Imagens, fig. 20). Não há sala de investigação, tampouco mural com fotos de suspeitos, testemunhas ou pistas ocultas como costumamos ver em filmes investigativos. Em NCFOM, o fracasso de Ed Tom Bell é sua omissão. O xerife percorre cena após cena sem encontrar nenhuma evidência clara e objetiva que o ajude a encerrar o caso. Em vez disso, ele vaga, impotente, pelos rastros deixados por Chigurh.

Em linguagem deleuziana, Cormac McCarthy (e os irmãos Coen) subvertem a “pequena forma”, A-S-A (ação-situação-ação), peculiar das narrativas de detetive ou de investigação policial e característica do cinema clássico. João Maria Mendes (2019), ao apontar as reflexões de Deleuze sobre o cinema moderno diz:

⁸⁰ R. Pallottini, *Introdução a dramaturgia*, p. 10-11

o detective que tenta, de indício em indício, reconstituir a história de um crime, como quem tenta chegar à figura final de um *puzzle* a partir da articulação de algumas das suas peças, é a figura protagonística por excelência desta fórmula A-S-A [...]. Este modelo progride da parte para o todo, por segmentos ou fragmentos não-autónomos porque, precisamente, cada um deles só faz sentido como parte de um todo holístico que se vai discernindo ou que é mantido até ao fim como presumível mas não inteiramente discernível.⁸¹

Apesar de Bell significar essa figura protagonística, ele não consegue investigar, tampouco agir de acordo com o modelo clássico da personagem. Ao contrário da confiança exacerbada do caçador Llewelyn Moss, o xerife exhibe um semblante cabisbaixo ao longo do filme (Caderno de Imagens, fig. 17). A total lassidão de Ed Tom Bell põe em evidência a crise da imagem-ação e os sintomas da fadiga do clichê por parte do espectador, dos modelos arquetípicos e da tradição neorristotélica-hegeliana expostas aqui anteriormente. Ainda com Mendes:

Deixaram de ser bem tolerados os encadeamentos situação-ação, ação-reação e excitação-resposta que animavam a imagem-ação. Quebrou-se o fio condutor causal que articulava os acontecimentos uns com os outros. Tais encadeamentos e causalidades passaram a ser vistos como *clichés* repetitivos e *déjà vu*. A *flânerie*, a errância, a deriva das personagens substituíram a sua antiga ação sensório-motora marcada pela causalidade e pela sucessividade.⁸²

Em *Cinema I. A Imagem-Movimento* (1983), Gilles Deleuze sugere que o *neowestern* representa o colapso da ideia de identidade americana como um conceito universal.⁸³ Em vez de encarar o global ou o universal, o foco se desloca para o individual e o particular. O herói, segundo o filósofo francês, só alcança a dimensão de sua grandeza quando atua como representante da coletividade. É nessa função que se torna capaz de realizar uma ação que o iguala ao seu meio e de restaurar a ordem que, por vezes, se encontra ameaçada ou interrompida.⁸⁴ Mas neste caso, migramos para a luta de um homem em aceitar sua própria insuficiência e mortalidade. A sequência a seguir, além da comicidade coeneca, ilustra o problema.

Depois de adentrar na zona de perigo e averiguar o que restou do encontro clandestino entre as gangues do narcotráfico, Ed Tom Bell e seu parceiro Wendell (Garret Dillahunt) seguem até o trailer do procurado Llewelyn Moss. Preocupado que o criminoso (Chigurh) ainda esteja por perto, o adjunto do xerife, Wendell, decide então agir. Ele bate à porta, enquanto Bell fica um passo atrás:

⁸¹ J. M. Mendes, *Sentidos Figurados* vol. 2, p. 287

⁸² *Ibidem*, p. 288

⁸³ G. Deleuze, *Cinema I. A imagem movimento*, p. 227

⁸⁴ *Ibidem*, p. 226

WENDELL: Departamento do xerife!
BELL: Olha a fechadura.
WENDELL: Vamos entrar?
BELL: Arma em punho.

Wendell saca imediatamente sua pistola. Ele olha para o revólver de Bell, anseia pelo apoio do seu braço-direito e diz: “E a sua [pistola]?”. Bell, com as mãos na cintura, parece não ter qualquer interesse em usar sua arma. Num tom sarcástico, sussurra: “Eu estou me escondendo bem atrás de você”.⁸⁵

Alinhado com os xerifes veteranos que “nem andavam armados”, o pacifismo de Bell é marcado pelo não uso da sua arma de fogo (Caderno de Imagens, fig.19). O xerife não dispara nenhum tiro durante o filme e saca seu revólver apenas duas vezes. A primeira vez aparece na única sequência propriamente dita de “ação” que ele se envolve; sequência que descrevemos no capítulo anterior, quando Bell encontra o corpo baleado de Llewelyn Moss no quarto de hotel. A segunda e última vez, é quando o xerife decide retornar à cena do crime depois da conversa com o chefe de polícia local, Coursten. A razão e decisão de retornar à cena do crime não é explicitamente declarada. Talvez o xerife ainda carregue um senso de obrigação profissional e desejo de solucionar o crime. Talvez ele almejasse pelo menos um ato heroico, ou, como aponta a crítica de Mark Conard (2009), ele pode sentir um vínculo de direito para com os mortos. Conard observa que numa cena anterior, Bell repreende um caminhoneiro por não amarrar adequadamente os cadáveres retirados do local do massacre entre os narcotraficantes:⁸⁶

MOTORISTA: Xerife?
BELL: Já olhou pra sua carga hoje? Isso aí é uma vergonha.
MOTORISTA: Uma das cintas de amarração afrouxou.
BELL: Com quantos corpos você saiu?
MOTORISTA: Não perdi nenhum, xerife.
BELL: Vocês não podiam ter levado uma van pra lá?
MOTORISTA: A gente não tinha nenhuma van com tração nas quatro rodas. Vai me multar pela carga mal presa?
BELL: Cai fora daqui.⁸⁷

⁸⁵ Coen, NCFOM, p. 36

⁸⁶ M. Conard, *The Philosophy of the Coen Brothers*, p. 163

⁸⁷ Coen, op.cit, p. 74-75

Seja por dever profissional ou respeito aos mortos, o fato é que o xerife volta a cena do crime e a sequência revela a hesitação de Bell diante de um possível confronto direto com o tenebroso vilão. No entanto, segundo Conard, este é um dos únicos momentos em que Bell faz de fato uma escolha. Ao aproximar-se da porta do quarto de motel onde Llewelyn fora assassinado, Bell nota a fechadura destruída e intui a possível presença de Chigurh a espreita. O xerife, após uma primeira vacilação, decide entrar, mas o faz de um modo incomum. O filme repete, em diversas passagens, os protocolos de cautela exigidos por tais situações — arrombar a porta, proteger-se fora do ângulo de visão ou entrar já com a arma em punho (Caderno de Imagens, fig. 24). Bell, contudo, rompe esse padrão: abre a porta e permanece imóvel no batente, recortado contra a luz como um alvo exposto, uma presa fácil para qualquer predador. Conard argumenta que esse gesto ambíguo pode ser lido como expiação sacrificial, desorientação, ou ainda como a súbita indiferença de quem já não se importa em sobreviver ou morrer. Mais do que um mal inexplicável que assombra o seu condado, é o peso de si mesmo que o esmorece. Sentado na cama do quarto, Bell absorve um instante absoluto de derrota e vulnerabilidade.⁸⁸

Apesar de Conard mencionar que Bell cruza um “limiar”, esse *limiar* é muito diferente das passagens campbellianas atravessadas por Llewelyn Moss ao longo da trama. David Crimean (2009) faz uma interessante leitura do romance de McCarthy e argumenta que Ed Tom Bell e Llewelyn Moss encarnam os lados opostos do herói de Joseph Campbell.⁸⁹ Segundo o autor, Bell pode ser considerado “herói espiritual” e Moss, mesmo de forma incompleta, pertenceria à categoria de “herói físico”. Enquanto o xerife sobrevive à velhice e reflete sobre as lições que aprendeu em suas missões fracassadas, o caubói morre durante a jornada. No entanto, nosso herói espiritual não consegue agir e, portanto, encontra-se estancado no primeiro estágio da jornada campbelliana, protagonizando uma “jornada mental do homem fechado em si mesmo”.⁹⁰ Ao entrar na investigação sobre as mortes ocorridas após o negócio de drogas que deu errado, Ed Tom Bell aceita o chamado, mas também o rejeita. Ele hesita, como um “herói relutante [...] que vive uma vida com objetivos relativamente padronizados, mas cujo mundo é devastado por circunstâncias adversas [...] e que ele não sabe, ou não pode, enfrentar”.⁹¹

⁸⁸ M. Conard, op.cit., p. 163

⁸⁹ Ver D. Crimean, “For Whom Bell Tolls: Cormac McCarthy’s Sheriff Bell as Spiritual Hero”

⁹⁰ Ibidem, p. 97

⁹¹ J.M. Mendes, op.cit., p. 55

Crimean acredita que a jornada de Bell não se encontra na ação heroica como em Moss, mas numa jornada psíquica.⁹² Mas seria Bell realmente um *herói espiritual*, como afirma o crítico? Devemos ao menos questionar a conclusão do autor, não tanto pelo seu argumento que é estruturado exclusivamente a partir da sua leitura do romance, mas porque, em nossa análise, Crimean não considera que o xerife de McCarthy, além de abdicar do estatuto de herói clássico por sua incapacidade de agir diante de uma sociedade em decadência moral, foi inteiramente arquitetado a partir do paradigma moderno.

E assim como fez Crimean para defender o seu argumento, também podemos citar Campbell (1949) para sublinhar a diferença do herói de hoje do herói de ontem, seja ele espiritual ou não. Diz o mitólogo: “a moderna tarefa do herói deve configurar-se como uma busca destinada a trazer outra vez à luz a Atlântida perdida da alma coordenada. [...] pois, o problema não é senão o de tornar o mundo moderno espiritualmente significativo”.⁹³ Esse nos parece ser, senão, o único objetivo de Bell: (re)significar o mundo simbolicamente — transformar a fragmentação e as condições modernas da vida para reinterpretá-las em algo espiritualmente significativo. A cena final do filme é mais um exemplo do *mistério* que Bell deseja decifrar a fim de compreender sua aporia existencial e angústia moderna.

2.2.3 Sonhando na escuridão

András Kovács (2007) caracteriza os primeiros anos do cinema moderno como uma fase de *páthos romântico*, marcada por uma transição ainda visível entre as formas clássicas e as inovações modernistas. Essa fase promoveu rupturas com a narração clássica sem ainda substituí-las por estruturas completamente inéditas. Nesse período, filmes de autores investiram em subjetividade, lirismo, *páthos* psicológico e na fusão entre realidade histórica e percepção pessoal. Consequentemente, a narrativa passou a favorecer abstrações mentais, lembranças, fantasias e sonhos.⁹⁴

Na sequência final do filme, Bell confia dois sonhos ocorridos na noite anterior. O primeiro, narrado de forma breve, deixa entrever um sentimento de vergonha sob o olhar paterno. Bell encontrava seu pai na cidade, recebia um dinheiro, mas em seguida o perdia. Já no segundo, ele narra a imagem do pai cavalcando rumo à escuridão, portando no interior de um chifre a chama que ilumina seu caminho:

⁹² D. Crimean, op. cit., p. 25

⁹³ J. Campbell, *O herói de mil faces*, p. 373

⁹⁴ A. Kovács, *Screening Modernism*, p. 293

[...] parecia que havíamos voltado no tempo. Eu ia atravessando as montanhas de cavalo, à noite. Por uma trilha nas montanhas. Estava frio e havia neve no chão. E ele passou por mim e continuou em frente sem dizer nada, apenas passou. Estava com o cobertor enrolado no corpo e a cabeça abaixada. Quando passou, vi que levava fogo dentro de um chifre... como se fazia antigamente... e podia ver o chifre por causa da luz de dentro dele, quase da cor da lua. E no sonho, eu sabia que ele ia na frente. E que pretendia fazer uma fogueira no meio de toda aquela escuridão e de todo aquele frio. E eu sabia que quando eu chegasse lá ele estaria lá. E então acordei.⁹⁵

Loretta Bell é o lado ouvinte e cuidadoso nesse final aberto, uma característica do cinema dos irmãos Coen. A falta de uma conclusão concreta e definitiva na narrativa gera uma sensação de perplexidade e estranhamento no espectador. Quando os irmãos decidem enquadrar ambos os rostos, justapondo suas expressões, o semblante fechado e derrotado do xerife é, em grande medida, suavizado pelo sorriso tímido de Loretta num gesto compassivo. É como se ela convidasse o marido e o espectador para irem além da nostalgia e encarar o mal nesse desfecho sombrio e ambíguo (Caderno de Imagens, fig. 26-27).⁹⁶

Há, entre os estudiosos da obra de McCarthy e críticos do filme, pelo menos três leituras distintas do sonho de Bell: uma postura sombria e niilista de perda e derrota; uma renúncia voluntária e da aceitação da realidade; uma experiência transcendente e da esperança no futuro. O ensaio de Richard Gilmore (2009) sobre a adaptação cinematográfica conluie com a segunda interpretação. O sonho de Bell com o pai, portador de um fogo ancestral, é interpretado como uma metáfora da memória, da continuidade e das artes que iluminam a escuridão da ignorância e da violência. Bell assume, assim, o papel do contador de histórias, cuja verdade se dá de forma alegórica, como nos diálogos socráticos. O xerife é testemunha viva de um mundo em ruína, cuja sabedoria está menos no triunfo heroico do que na transmissão das histórias que dão sentido à sobrevivência humana. Há, portanto, também esperança porque o fogo “repele a escuridão, a escuridão do medo, da ignorância, da arrogância, da ganância”.⁹⁷

No sentido oposto, Douglas McFarland (2009) analisa o sonho de Bell como uma derrota prenunciada desde o início da trama, quando ouvimos a *voice-over* cansada que abre o filme. Segundo McFarland, estamos na verdade diante de um solilóquio convicto de um derrotado que não teme apenas o mal inexplicável, mas carrega o fardo de existir com sua própria insuficiência. Quando Bell compartilha o sonho com Loretta, “é possível ler em seus olhos a convicção de que não haverá fogo na escuridão, de que seu pai não estará a sua espera”.⁹⁸

⁹⁵ Coen, NCFOM, p. 119

⁹⁶ M. Sadeghzadegan, “Reading No Country for Old Men and The Road: Trauma in Contemporary Literature and Cinema”, p. 96

⁹⁷ R. Gilmore, “No Country for Old Men: The Coens’ Tragic Western”, p. 75

⁹⁸ D. McFarland, “No Country for Old Men as Moral Philosophy”, p. 167

Consoante McFarland, as professoras Pat Tyrer e Pat Nickell (2009), aqui já citadas, argumentam que “o solilóquio de Bell no final do filme parece colorido pelo seu próprio reconhecimento subconsciente de que o mito de um Ocidente heroico foi exposto como um sonho”.⁹⁹ Em conversa com seu tio Ellis, em cena anterior, Bell confessa à frustrada espera da chegada de um Deus que entraria em sua vida na velhice e o ajudaria a compreender este mundo e aceitar o mistério de um outro. O Deus de Bell não aparece. Tyrer e Nickell concluem que o “o pai, levando o fogo no escuro, encerra a narrativa com a imagem simbólica de um ideal heroico extinto diante de uma realidade indiferente, dura e opaca”.¹⁰⁰

⁹⁹ P. Tyrer e P. Nickell, Cap.8 “Of what is past, or passing, or to come: Characters as Relics in No Country for Old Men”, p. 91

¹⁰⁰ *Ibidem*

2.3 ESGOTAMENTO E CRISE

Na tentativa de sintetizar seu estudo, Kovács recorre à David Bordwell (1985) para identificar as 22 principais características narrativas do filme moderno (*nonclassical, art films*).¹⁰¹ Sem transcrever a lista completa, vamos focar nos traços ligados à personagem: “representação extensiva de diferentes estados mentais, como sonhos, memórias e fantasias; concentração no personagem e sua condição, em vez do enredo; foco em reações psíquicas em vez de ação”.¹⁰² Mesmo com o auxílio do estudioso americano, o esforço de Kovács não deixa de ser herculano ao tentar articular um conceito geral e homogêneo de cinema moderno a partir de soluções estilísticas e narrativas tão díspares do período. Ainda assim, de sua análise emergem três grandes eixos interdependentes que, grosso modo, definem a estética modernista: [1] abstração; [2] subjetividade; [3] reflexividade.¹⁰³ João Maria Mendes, em *Culturas Narrativas Dominantes* (2009), também recorre a esse quadro conceitual, acrescentando que “o cinema moderno [...] do ponto de vista estilístico, sobressaem os tempos mortos, os intervalos e a *stasis*, com recursos que vão dos longos planos de Antonioni à montagem disruptiva de Godard, confirmando a primazia do estilo como expressão individual do autor”.¹⁰⁴ Não surpreende, portanto, que a centralidade psicológica atribuída a Ed Tom Bell — seus devaneios e reflexões — não nos pareça novidade, mas antes confirmação da linhagem modernista descrita por Kovács e Mendes.

Assim, no cinema moderno, a figura do protagonista desloca-se para um indivíduo cada vez mais abstrato, descolado da narrativa e do *self*. Nessa lógica, o herói perde progressivamente o vínculo com o mundo ao seu redor e passa a ser representado como sujeito solitário, isolado, marcado por crises de comunicação e pela busca ou recusa de algum sentido para a própria existência. A recorrência desse tipo de construção acabou por constituir, por si só, um gênero moderno, tão reconhecível quanto os gêneros clássicos.

¹⁰¹ D. Bordwell divide o cinema moderno em não clássicos e filmes de arte. Ver D. Bordwell. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985

¹⁰² Kovács, op. cit., p. 61

¹⁰³ *Ibidem*, p. 204

¹⁰⁴ J.M Mendes, *Culturas narrativas dominantes*, p. 89

Consequentemente, o cinema moderno perde pungência e como afirma Mendes, “morreu de esgotamento temático, do envelhecimento do seu ‘homem moderno’ e da crise profunda de relacionamento com os seus públicos [...]”.¹⁰⁵

Consoante as observações do autor português, nesta seara heterogênea do modernismo cinematográfico, Kovács alerta para a iminência de uma crise. Segundo o autor, em 1966, o cinema moderno chegara a um ponto de exaustão, onde uma reinvenção se tornava necessária. *A Máscara (Persona)*, Ingmar Bergman), *Andrei Rublev (Андрей Рублёв)*, Andrei Tarkovski) e *Blow-Up - História de um Fotógrafo (Blow-Up)*, Michelangelo Antonioni) — todos lançados em 1966 — condensam esse momento de inflexão. Em cada um desses filmes, o protagonista é um artista em crise: Elisabeth, subitamente emudece, abandona o palco e recolhe-se a uma clínica; Andrei já não consegue pintar os ícones que lhe dão sentido; Thomas, saturado do trabalho como fotógrafo de moda, busca na realidade banal um escape para a sua arte. Kovács lê nesses impasses a constatação de que os artistas modernos precisam aceitar o *nada (nothingness)*¹⁰⁶, o absurdo da vida cotidiana, como a única experiência comum real e, portanto, como único ponto de partida para qualquer arte autêntica.¹⁰⁷ O próprio Antonioni, em entrevista a Godard, reconhece esse esgotamento ao apontar para a *pop art* como a próxima etapa estética, marcada pela ironia autorreflexiva e pela vacuidade lúdica:

A pop art mostra que se está à procura de coisas diferentes. Não se deve subestimar a pop art. Trata-se de um movimento “irônico”, e essa ironia autoconsciente é fundamental. Os pintores da pop art sabem muito bem que criam objetos cujo valor estético ainda não se realizou plenamente... Creio que é positivo que tudo isso venha à tona. Isso irá acelerar o processo de transformação em questão.¹⁰⁸

Blow-up, nesse sentido, é um caso extraordinário. O itinerário de Thomas (David Hemmings), protagonista na trama, não apenas dramatiza a crise do modernismo, mas “a narrativa desse filme descreve, na verdade, o processo que leva da arte realista clássica, passando pelo modernismo, até o pós-modernismo. Thomas registrando a realidade representa a fase clássica. Thomas analisando a imagem e criando uma representação abstrata da realidade corresponde à fase modernista, e Thomas aceitando a arte como um jogo puro do nada (*nothingness*) é a fase pós-moderna.”¹⁰⁹ No início, Thomas é o fotógrafo profissional que capta a realidade tal como ela se apresenta. Uma postura ainda clássica,

¹⁰⁵ Ibidem, p. 99

¹⁰⁶ András Bálint Kovács utiliza o conceito de Nada (Nothingness) de Jean-Paul Sartre (*Ver o Ser e o nada: Ensaio de ontologia fenomenológica*, 1943). Para o autor, o nada sartriano não é um simples vazio, mas uma força poderosa que representa a ausência de valores humanos positivos como amor, ternura, segurança ou comunicação. Ver A. Kovács, *Screening Modernism*, p. 90-96

¹⁰⁷ A. Kovács, op. cit., p. 346

¹⁰⁸ M. Antonioni, apud Kovács, op. cit., p. 347

¹⁰⁹ Ibidem, p. 348

fundada na representação objetiva e no desejo de controle do mundo visível. (Caderno de Imagens, fig. 28). Em seguida, ao ampliar obsessivamente as imagens do casal no parque, o referente dissolve-se em borrões granulados indecifráveis, um exercício cerebral, abstrato. É o momento modernista por excelência (Caderno de Imagens, fig. 29). E por fim, na última sequência do filme, na qual mímicos jogam uma partida de tênis sem bola ou raquetes, Thomas devolve a bola imaginária e aceita as regras do jogo: a arte como uma brincadeira com o *nada*. Ou seja, o vazio lúdico pós-moderno. (Caderno de Imagens, fig. 30)

O caminho percorrido por Thomas, da representação clássica, passando pela abstração modernista, até a vacuidade pós-moderna, é, em miniatura, o mesmo que estrutura a nossa investigação. Se no primeiro capítulo examinamos Llewelyn Moss como herdeiro do paradigma clássico, e no segundo nos detivemos em Ed Tom Bell como protagonista moderno, é a figura de Anton Chigurh que encarna, de forma radical, a personagem contemporânea. Thomas, resigna-se e aceita jogar com o *nada* para construir novo sentido. Chigurh, por sua vez, leva esse *nada* às últimas consequências. Ele não busca criar sentido, ele é o (seu) próprio sentido.

Segundo Mendes (2009), nem cinema clássico, nem cinema moderno, puderam manter as respectivas práticas e identidades, “sendo obrigados a miscigenar-se, dando origem a uma profusão de modelos e de estilos com que convivemos hoje”.¹¹⁰ Nas últimas décadas do século XX, algumas obras cinematográficas se distanciam cada vez mais dos padrões modernistas dos pioneiros italianos e franceses. A teórica canadense Linda Hutcheon (1988) atribui o rótulo de filmes pós-modernistas a títulos como *Recordações (Stardust Memories, 1980, Woody Allen)*. *A Amante do Tenente Francês (The French Lieutenant's Woman, 1981, Karel Reisz)*, *Brazil, o outro lado do sonho (Brazil, 1985, Terry Gilliam)*, entre outros.¹¹¹ Hutcheon não acredita que o pós-moderno, por um lado, seja uma ruptura radical e nem, por outro, uma continuidade direta do modernismo. Portanto, segundo a autora, essa relação entre os dois modelos é tipicamente contraditória, que “usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”.¹¹² Já o modelo tripartido da *nouvelle vague* proposto por Mendes estabelece o final dos anos 1970 como gênese do cinema pós-moderno:

um [período] inicial, “romântico” e de ruptura, de 1959 a 1962; um segundo período, de 1963 a 1967, em que os seus estilos e características se tornam progressivamente [...] tão “normativos” [...] como qualquer outro “classicismo”; e um terceiro, de 1968 a meados ou finais da década de 70, [...], dando origem ao que alguns designam por cinema pós-moderno.¹¹³

¹¹⁰ J. M. Mendes, op. cit., p. 79

¹¹¹ Pucci Jr, *Cinema Brasileiro pós-moderno: o neon-realismo*, p. 21

¹¹² L. Hutcheon, *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, p. 19

¹¹³ J. M. Mendes, *ibidem*

Tais filmes, além de apagarem as distinções entre cultura erudita e cultura popular¹¹⁴, desviam dos “padrões” consagrados da cinematografia clássica e moderna e são por isso, grosso modo, considerados pós-modernos. No entanto, não estamos lidando apenas com estilos ou uma data exata de cisão do paradigma. Nosso propósito recai na figura dramática. Em outras palavras, no homem. Por isso, a dificuldade do termo pós-moderno, implica uma via alternativa. Uma na qual, segundo a crítica e teórica teatral Elinor Fuchs, vem sendo gestada desde os fins do século XIX. A esse fenômeno histórico, cultural e social, ela batizou de *The Death of Character* (1996).

O ultimato que Fuchs dá a personagem — clássica e moderna — no teatro contemporâneo soa exagerado, mas há ali um fundamento que nos interessa. Para Fuchs, o conceito chave e unificador que define essa nova condição cultural, “chamemos de pós-moderna, contemporânea, vanguardista, experimental, alternativo, desconstrutivo”¹¹⁵ — é o que ela nomeia de “dessubstancialização”: “O espaço interior conhecido como ‘o sujeito’ já não era mais uma essência, um dote intrínseco da condição humana, mas se via reduzido a uma construção social, a um marcador linguístico — o ocupante desabitado de uma posição de sujeito”.¹¹⁶ Roland Barthes descreve essa nova percepção do eu como “desconstruído, desmontado, deslocado sem ancoragem”.¹¹⁷ A experiência contemporânea, portanto, gira em torno dessa nova concepção do sujeito pós-moderno e não por acaso, de acordo com Fuchs, “esse sentimento de vazio pode ser identificado em grande parte no novo teatro”.¹¹⁸ O teórico cultural e sociólogo, Stuart Hall confirma as afirmações de Barthes e Fuchs quando diz: “Uma vez que o sujeito moderno emergiu num momento particular (seu ‘nascimento’) e tem uma história, segue-se que ele também pode mudar e, de fato, sob certas circunstâncias, podemos mesmo contemplar sua ‘morte’.”¹¹⁹

Blow-up nos lança não só na crise do modernismo tardio descrita por Kovács, mas da própria personagem, do drama, da representação, do autor, das narrativas, das ideologias e do homem que Fuchs traduz, com precisão e lucidez, para o teatro contemporâneo. Ed Tom Bell passa o filme inteiro tentando alcançar algo que já passou, mas seu tio Ellis faz questão de lembrá-lo: “Você não pode impedir o que está por vir. Nem tudo está esperando por você”.¹²⁰ Assim, a personagem moderna nasce aposentada, ao passo que o protagonista contemporâneo nasce morto. É nesse terreno híbrido, contraditório e vacilante que avançamos para a parte final deste estudo.

¹¹⁴ Ver A. Huyssen, *After The Great Divide* (1986)

¹¹⁵ E. Fuchs, *The Death of Character*, p. 9

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 3

¹¹⁷ Barthes, apud E. Fuchs, op. cit., p. 3

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 4

¹¹⁹ S. Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 24

¹²⁰ Coen, NCFOM, p. 112

TERCEIRO CAMPO

O PARADIGMA CONTEMPORÂNEO

III. ANTON CHIGURH: FIGURA DO VAZIO



O humano é aquilo que não encontra limites.

— Nicole Brenez

Okay, who am I killing today?

- Javier Bardem

3.1. PROTAGONISMO ESPECTRAL

A segunda vítima de Anton Chigurh surge num encontro calculado, à beira da estrada. Dirigindo um carro da polícia, ele dá sinal para que o motorista à frente encoste. Nada anuncia a violência que está prestes a acontecer. O homem para o carro, ainda sem entender o motivo. Ele desce do veículo e não reconhece o objeto que Chigurh traz consigo. Nós também não reconhecemos. Um cilindro metálico, indecifrável, que parece pertencer a outro mundo. A estranheza já está instaurada. Chigurh se apresenta como um corpo deslocado naquele espaço: o corte de cabelo anacrônico, quase infantil; a palidez da pele que destoa do sol texano; o traje negro que não evoca o imaginário do caubói, mas o de uma sombra que invade tanto o ambiente quanto o gênero faroeste. Com voz calma e firme, Chigurh conduz a cena como um ritual: “fique parado senhor, por favor”.¹ O gesto evoca outro vilão de ritual sádico, o reverendo Harry Powell (Robert Mitchum) em *A Sombra do caçador* (*The Night of the Hunter*, 1955, Charles Laughton). Powell encantou gerações com seu charme mórbido, exibindo as tatuagens com “amor” e “ódio” nos dedos antes de perseguir suas vítimas (Caderno de Imagens, fig. 31b). Mas em Chigurh não há amor nem ódio. Apenas o vazio. Ele esboça um sorriso artificial. Encara sua vítima. Olho no olho, como se reivindicasse a alma do homem diante dele. O que parecia um gesto cortês logo se dissolve. O tubo encostado na testa da vítima vem seguido pelo disparo seco da pistola pneumática. E como um Texas Longhorn perdido, o cidadão, sem compreender o que se passa, é abatido. Chigurh, sem qualquer lampejo de emoção, permanece imóvel diante do corpo caído (Caderno de Imagens, fig. 32).

Essa aparição, profundamente perturbadora, condensa desde o início a gramática de Chigurh. O mutismo psicológico de um vilão que não seduz, não disfarça e não erra. Seu poder nasce justamente da recusa em participar de qualquer pacto de verossimilhança — seja o do gênero, do vilão clássico ou mesmo do homem moderno. Ele não se mistura ao cenário, ele o assombra. Juiz do destino dos homens, Chigurh aloja-se como figura inumana, estrangeira. Uma personagem insólita que já nasce deslocada: entre presença e

¹ Coen, NCFOM, p. 5

ausência, corpo e espectro. O que ele quer? Não sabemos, mas sentimos a força pungente de sua presença (Caderno de Imagens fig. 31a).

Diferentemente da crítica que eleva Ed Tom Bell ao status de verdadeiro protagonista da trama, propomos aqui a controversa hipótese de que o filme é, na verdade, sobre Anton Chigurh. Presença onipresente. Força maior. Perversa e nevrálgica. Para sustentar essa leitura, incluímos nos Apêndices deste estudo a “estrutura de configuração”, proposta por Manfred Pfister em *The Theory and Analysis of Drama* (1988), aplicada às três personagens do romance e do filme.² O diagrama a seguir, sintetiza os resultados:

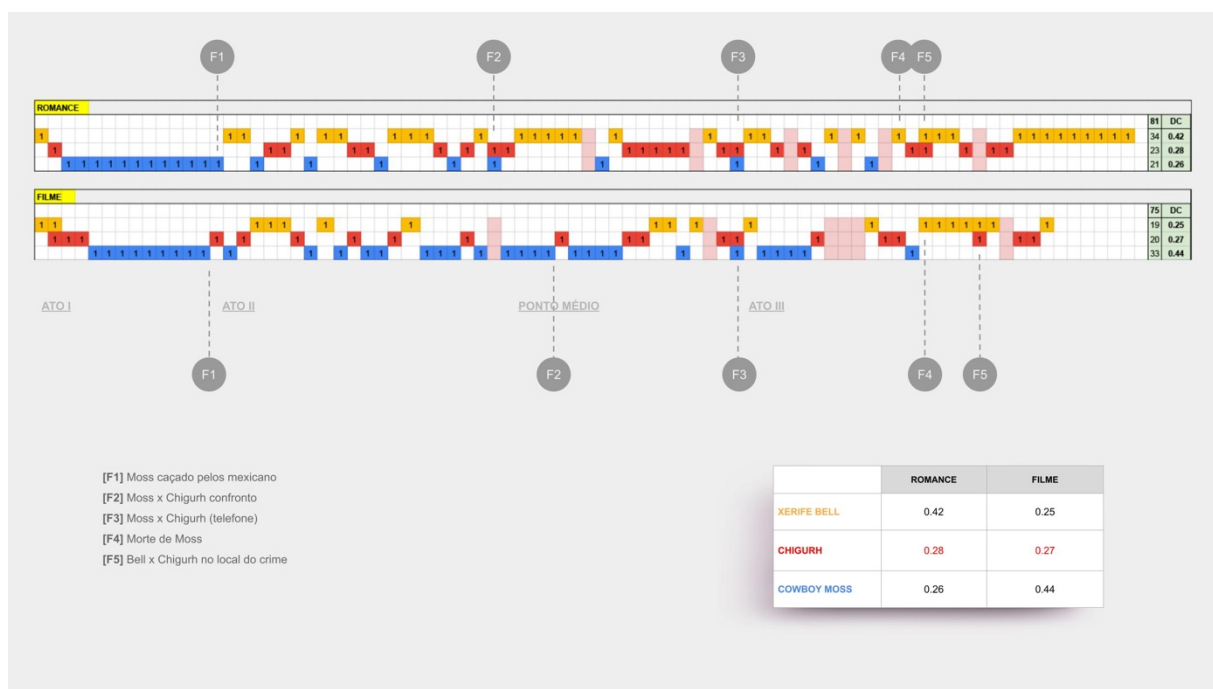


Gráfico 9. Estrutura de Configuração de NCFOM. Romance e filme.

Não se trata de um estudo comparativo da adaptação, mas de um exercício para identificar dinâmicas entre personagens, repetições de configurações e elementos chave da narrativa por meio das fábulas (F1, F2, F3, F4, F5) estruturantes. Pfister observa que: “a identidade de uma figura dramática toma forma e evolui na série de configurações em que ela participa. É somente quando uma figura específica é colocada no palco ao lado de outra que os contrastes e relações se desenvolvem e ficam claros.”³

² Ver Apêndices [AP5-AP6], p. 195-202

³ M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, p. 172

A matriz de Pfister organiza as personagens (linhas coloridas) em relação às configurações (colunas) de cada cena. O critério é binário: quando uma personagem está presente em cena, marca-se “1”, quando ausente, “0”. A densidade de configuração (DC) resulta da divisão entre o número total de presenças de cada personagem e o número total de células possíveis na matriz (no romance, 81, no filme, 75). O resultado, quanto mais próximo de 1.0, maior a participação da personagem na trama e/ou sinal de protagonismo. Valores mais baixos indicam figuras episódicas ou periféricas. Esse cálculo permite não apenas medir presenças absolutas, mas também observar oscilações entre diferentes versões de um mesmo texto (romance/filme) e identificar padrões de estabilidade ou instabilidade entre personagens.

Quando observamos a matriz de NCFOM, a partir dessa metodologia, notamos que a densidade de configuração (DC) de Bell e Moss oscila radicalmente entre romance e filme. Bell domina no texto literário (0.42), já que abre os treze capítulos do romance com seus monólogos/reflexões, mas como esperado, perde espaço na adaptação fílmica (0.25). Moss, por sua vez, cresce de “coadjuvante” (0.26) no romance para herói clássico que insiste em cumprir sua missão a qualquer custo (0.44) no filme. Chigurh, no entanto, mantém-se estável (0.28 no romance, 0.27 no filme). Essa cadência, em nossa leitura, é reveladora. Chigurh é uma personagem deslocada, tanto do paradigma clássico quanto do moderno. A baixa densidade que o classificaria como uma personagem periférica, na verdade não anula a *sensação de presença* constante que o vilão emana ao longo da narrativa. Nesse sentido, há uma força oculta que o iguala, ou mesmo, ultrapassa as outras personagens.

A matriz de Chigurh não revela apenas um equilíbrio de aparições, mas sobretudo um *protagonismo spectral* dentro dos vazios. Ele é o único a escapar das flutuações do enredo, sustentando-se como uma linha invariável que corta todo tecido narrativo e impõe um ritmo oculto. Essa estabilidade antecipa outra lógica interpretativa da assombrosa presença do assassino de aluguel. É neste entre-lugar, de presença e ausência, de sombra e vazio, que a nossa análise figural de Chigurh pretende desvelar a personagem contemporânea. Para isso, precisaremos recorrer à alguns temas já discutidos.

3.1.1 Da esfera ao borrão

Conscientes das limitações deste estudo, não se pretende aqui retomar o levantamento abrangente que Arnold Hauser já realizou em sua *História social da arte e da literatura* (1951), rastreando das origens pré-históricas até a era do cinema. O que propomos é sintetizar alguns pontos essenciais e pôr em foco outros, a fim de sublinhar tensões, crises

e mudanças ao longo de uma linha temporal que antecede o cinema. Desse modo, podemos enquadrar, com um pouco mais de precisão, as características poliformes de como Anton Chigurh reconfigura os paradigmas para revelar-se personagem contemporânea.

Como vimos no capítulo anterior, a personagem havia se erigido em instância suprema, dotada de traços de personalidade e camadas cada vez mais complexas, tornando-se mais maleável, independente e misteriosa. Aos poucos, o caráter plano ou tipificado da figura dramática, na acepção clássica aristotélico-hegeliana, se desintegra. É nesse ponto que se justifica a emergência da personagem moderna, habitando narrativas onde aparentemente “nada” acontece. O foco desloca-se do eixo horizontal da trama para o eixo vertical da contemplação da subjetividade.

O século XVIII traz, com o *Sturm und Drang*, um deslocamento fundamental. A interioridade passa a ser centro de gravidade da criação artística, preparando o terreno para o universo subjetivo do Romantismo. As paixões e os sentimentos cada vez mais à flor da pele, encontra expressão máxima no melodrama, enquanto o teatro burguês inaugura aquilo que hoje chamaríamos de cultura do entretenimento. No século XIX, essa virada ganha densidade com a pauta realista do naturalismo, que busca capturar o indivíduo em sua experiência concreta, até desembocar na dissolução da personagem no drama simbolista, onde sombras, cores e sons compõem um universo rarefeito. Como se não bastasse, os expressionistas estilhaçam a figura heroica, e o teatro épico de Brecht, a desmonta de vez. O dramaturgo alemão ainda chegou a confessar para a sua secretária Elizabeth Hauptmann que “quando se conclui que o mundo moderno é irreconciliável com o drama, conclui-se também que o drama é irreconciliável com o mundo moderno”.⁴ Nesse percurso, a personagem moderna assume a condição dilacerada. Já não se trata apenas de uma inquietação ou crise existencial, mas da revelação de uma nova estrutura constitutiva do seu próprio ser.

Longe de firmar exatidão ou completude, esta simplificação grosseira e esquemática da evolução (ou mesmo extinção) da personagem teatral foi amplamente discutida, com rigor, por Robert Abirached em *La crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978). Nesse estudo seminal, o autor inaugura uma crítica sistemática sobre a crise da personagem e suas metamorfoses no interior do modernismo teatral. Sua tese central defende que a personagem moderna atravessa uma ruptura decisiva: perde a unidade, a verossimilhança e a coerência psicológica que a sustentavam, em grande medida devido a uma nova relação com a realidade e a uma crescente autoconsciência do próprio teatro. O herói, se é que ainda podemos chamá-lo assim, já não se apresenta como sujeito pleno e racional, mas

⁴ B. Brecht apud M. Carlson, *Teorias do teatro*, p. 371

como figura fragmentada, instável, atravessada pela dúvida e pela suspeita, reflexo tanto das transformações sociais quanto de uma reflexão crítica do teatro sobre seus próprios meios de representação:

O que está em questão, desde o final do século XIX, é a noção mesma de representação, que parece cada vez mais difícil de ser ajustada aos contornos de um mundo repleto de transformações e de sujeitos incertos de suas próprias fronteiras e de sua própria natureza. Como restaurar o personagem em seus plenos poderes quando suas referências habituais à realidade se encontram borradas de modo cada vez mais irremediável?⁵

Em *Ibsen e o novo sujeito da modernidade* (2006), Tereza Menezes traça um percurso instigante sobre a constituição (e crise) da subjetividade moderna, distinguindo quatro fases na obra do dramaturgo norueguês. Nas chamadas “peças de juventude”, Ibsen optou por ancorar-se no folclore e no imaginário histórico da Noruega. Na fase seguinte, marcada pela “oposição ao mundo”, configura-se uma ruptura: a personagem já não é um herói histórico, “[...] emerge um indivíduo isolado e absoluto que, para realizar sua vocação, se contrapõe a todos os outros por não aceitar qualquer tipo de limitação”.⁶ O ciclo posterior, dos “dramas realistas”, abre espaço para o homem comum, cujos desejos, dilemas e valores se tornam matéria dramática. Por fim, nos “dramas interiores”, Ibsen volta-se ao âmago da consciência, delineando figuras que não apenas problematizam, mas chegam a negar ou abdicar dos próprios anseios, expondo a dilaceração de um sujeito moderno em crise. Hauser acerta: “Cervantes ainda tratava seu herói com uma boa dose de simpatia e indulgência, ao passo que Ibsen destrói completamente os dele”.⁷ Em suma, a investigação de Tereza Menezes não apenas historiciza e aprofunda a discussão sobre a formação da subjetividade moderna, como também situa a dramaturgia de Ibsen e, com ela, a crise da personagem, como reflexo direto da *crise do homem*. O percurso do herói idealizado ao sujeito cindido e contraditório evidencia a emergência de uma figura em busca de si mesma em meio a um mundo de valores cada vez mais instáveis.

Também se evidencia como os modernistas, a partir do século XX, desafiaram a noção de um indivíduo centrado, unificado e consciente; aquele sujeito racional que nasce no Renascimento e encontra seu ápice no Iluminismo, com a afirmação do *cogito cartesiano* e a secularização do conhecimento. Entre esses dois polos históricos, sucedem-se transformações decisivas: a introdução da perspectiva na pintura, a profundidade no palco, a polifonia na música, a multiplicidade de vozes na literatura. Tais mudanças não apenas moldaram a arte e a estética, mas instituíram o homem como protagonista de sua

⁵ R. Abirached, *La Crisis del personaje en el teatro moderno*, p. 12

⁶ T. Menezes, *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*, p. 55

⁷ A. Hauser, *História social da arte e da literatura*, p. 944

própria história.⁸ Ser sujeito passa a significar assumir a responsabilidade pelos próprios atos, pensar de forma autônoma e agir segundo princípios racionais e universais. Ao mesmo tempo, a subjetividade torna-se o novo fundamento da ética e da política moderna: já não há leis divinas ou ordens externas capazes de reger a vida humana de modo absoluto; é no interior do indivíduo, em sua faculdade de julgar e decidir, que se instaura a nova ordem moral e intelectual.⁹

Ao colocar o homem no centro do universo, o Iluminismo inaugura também o desencantamento do mundo. Ilustramos parte desse sintoma pelo xerife Ed Tom Bell, cuja existência é marcada pelo descompasso entre a realidade que o cerca e a subjetividade que o atravessa — sonhos, angústias e desejos. A personagem esférica agora cede lugar à personagem borrada, esvaziada de motivações visíveis e de uma interioridade estável que regule sua ação. A figura dramática torna-se, cada vez mais, um enigma indecifrável. Não surpreende, portanto, que a inadequação entre o *eu* e o mundo começa a se manifestar em todos os campos do saber — da psicologia à filosofia, da sociologia à dramaturgia, da literatura às artes plásticas.

No limiar do chamado “século da tensão”, em 1910, Londres foi palco da primeira grande exposição de pintura pós-impressionista. Reunindo obras de Cézanne, Seurat, Vlaminck e outros artistas, o evento introduziu não apenas novas técnicas visuais, mas, sobretudo, uma relação inédita entre sujeito e objeto. Já não se tratava de reproduzir a realidade com fidelidade, mas de explorar impressões, vibrações subjetivas e o modo como o olhar as organizava. Essa virada estética anunciava uma transformação mais ampla nos parâmetros da sensibilidade moderna, inaugurando ferramentas formais capazes de redesenhar tanto a arte quanto a própria concepção do humano. O termo *Post-Impressionism* foi cunhado pelo crítico e pintor Roger Fry, responsável pela exposição e amigo de ninguém menos que Virginia Woolf, que, com sagaz lucidez diante daquele espírito de mudança, afirmou: “em ou por volta de dezembro de 1910, o caráter humano mudou”.¹⁰

Se em Ibsen a personagem já anunciava sua fragmentação, nas artes visuais Paul Cézanne (1839-1906) procurava distanciar-se do Impressionismo. Para ele, a pintura deveria constituir-se como uma via objetiva de expressão das sensações, algo que lhe parecia impossível junto aos antigos companheiros impressionistas, interessados sobretudo no jogo fugidio da luz e da cor, nas vibrações instantâneas do movimento e na captura efêmera do instante visual. Como observa Deleuze, “as duas críticas que Cézanne faz aos impressionistas são, de modo geral: permanecer em um estado confuso da sensação por seu tratamento da

⁸ T. Menezes, op. cit.

⁹ Ibidem

¹⁰ V. Woolf, *Character in Fiction*, p. 38

cor; e aos melhores, como Monet, permanecer em um estado efêmero”.¹¹ Cézanne então rompe com o clichê, do “lugar-comum”, ao ultrapassar a figuração representativa, ilustrativa e narrativa, privilegiando a sensação na pintura e deslocando-a da superfície visual para a experiência corporal. O próprio pintor recorre à expressão “lógica da sensação”, mais tarde retomada por Gilles Deleuze em *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (1981). Para o filósofo, tanto Cézanne quanto Bacon abrem uma “terceira via, nem exclusivamente ótica, como na pintura abstrata, nem exclusivamente manual, como o expressionismo, *action painting*”.¹²

Como um “bom” vilão que atija diretamente o nosso sistema nervoso, Anton Chigurh opera no registro da sensação, no território do corpo. Enquanto os modernos foram frequentemente acusados de subestimar os espectadores ao propor obras mais “cerebrais”, exigindo maior esforço hermenêutico, como, em certa medida, é o caso do xerife Ed Tom Bell com as suas indagações filosóficas, Deleuze também observava que tanto a pintura figurativa quanto a abstrata “passam pelo cérebro, não agem diretamente sobre o sistema nervoso, não tem acesso à sensação, não produzem a Figura [...]”.¹³ Samuel Beckett, Francis Bacon e Franz Kafka são alguns dos artistas reconhecidos por Deleuze pela capacidade de erguer “figuras indomáveis, indomáveis por sua insistência, por sua presença, no momento mesmo em que “representavam” o horrível, a mutilação, a prótese, a queda ou a falha”.¹⁴ É justamente por essa via, aberta pela *lógica da sensação* cezanneana — radicalizada por Bacon e conceitualizada pelo filósofo francês — que buscaremos compreender Anton Chigurh como *figura indomável*.

¹¹ G. Deleuze, *Francis Bacon: Lógica da sensação*, p. 171

¹² R. Machado, *Deleuze, a arte e a filosofia*, parte 7 “O diagrama”.

¹³ G. Deleuze, op.cit., p. 44

¹⁴ *Ibidem*, p. 68

3.2 FIGURA INDOMÁVEL

Talvez a primeira pergunta que o espectador, em estado de perplexidade, formule ao final do filme dos irmãos Coen seja: *quantas pessoas Chigurh matou?* Um inventário de sua trajetória pela narrativa expõe um padrão aterrador. A violência segue um compasso frenético de pulsão à morte: 122 minutos de filme se traduz em doze cadáveres deixados pelo caminho. Na aritmética simples, a cada dez minutos — em média — surge uma nova vítima. Todas marcadas pela assinatura fria e calculista de Anton Chigurh. (Caderno de Imagens, fig. 33).

Essa contagem, no entanto, é apenas a superfície de uma questão mais profunda: que espécie de monstro é esse? Psicopata, sem dúvida. Mas a palavra *monstro*, aqui, não pretende oferecer um diagnóstico clínico ou um juízo moral. Trata-se, antes, de uma ferramenta conceitual para deslocarmos o vilão da condição de mero ser ficcional para a de uma energia sensorial e processual, que transcende a personagem e desestabiliza os regimes narrativos clássicos e modernos. Chigurh instaura um campo de forças, uma presença que não se mede pelo *fazer agir*, mas pelo *fazer sentir*.

Para avançar nessa leitura, seguimos a estratégia de João Vitor R. Leal (2019) em sua perspicaz tese de doutorado, na qual a monstruosidade não é entendida como entidade — *o monstro* —, mas como aquilo que “vem perturbar a narrativa, energizá-la, fazê-la estremecer de modo a borrar os contornos de sua vocação figurativa e representativa. A própria origem latina da palavra *monstro* (*monstrare*) já nos aponta essa função: mostrar, revelar, exhibir”.¹⁵ Chigurh, portanto, é mais que um assassino frio e calculista: ele é a irrupção de uma violência que evidencia as fissuras do mundo que atravessa. E para compreender essa força enigmática e aprofundar tais ideias, recorreremos à noção de *personagem-figura*, desenvolvida por Leal a partir de um diálogo com diversos teóricos, entre eles Jean-François Lyotard, Nicole Brenez, Gilles Deleuze e Xavier Garnier.

Como agente de ruptura narrativa e estética, Chigurh exhibe qualidades que poderíamos, sem exagero, considerar sobrenaturais. Sua essência é ao mesmo tempo sombria e indecifrável, marcada por uma ambivalência que resiste a qualquer classificação

¹⁵ J. V. Leal, “Pessoa, figura, presença: o personagem cinematográfico entre o narrativo e o sensorial”, p. 146

unívoca. Na interpretação hipnótica de Javier Bardem — que lhe rendeu o Oscar de Melhor Ator Coadjuvante —, a personagem de Chigurh parece dotada da estranha aptidão de desaparecer à vontade, como se fosse menos um corpo do que uma assombração. O próprio xerife Bell, atônito diante dessa qualidade elusiva, confessa: “As vezes eu acho que ele é praticamente um fantasma”.¹⁶

A cena do motel com o possível embate entre o xerife Bell e Chigurh (Caderno de Imagens, fig. 34) cristaliza a ambiguidade “ontológica” do vilão, ao mesmo tempo em que revela a potência expressiva da montagem alternada no cinema dos Coen. Em ensaio sobre o filme, Nicole Cloarec (2023) observa que essa oscilação entre presença e ausência, luz e sombra, remete ao princípio da incerteza de Heisenberg e ao paradoxo do gato de Schrödinger.¹⁷ Nesse regime, Chigurh encarna simultaneamente o *ser ausente* e o *espectro presente*, personagem paradoxal que se move segundo os próprios mecanismos da mecânica quântica.

Essas características assinaladas em Chigurh — monstruosidade, espectralidade, elusividade — contribuem para um processo de despersonalização, ou desumanização da personagem. Trata-se de um esvaziamento calculado da interioridade, um gesto de “despsicologização” que suspende qualquer traço de subjetividade reconhecível. João Vitor Leal identifica, nesse sentido, uma linhagem de exemplos no cinema (também no teatro e na literatura) em que o protagonista é reduzido a um corpo “vazio”, marcado não pelo que pensa, sente ou faz, mas pelo modo como o sentimos.

O último ano em Marienbad (*L'année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), roteirizado por Alain Robbe-Grillet — representante do movimento literário *Nouveau Roman*, que intensifica a crise da personagem no pós-guerra —, apresenta dois protagonistas que jamais recebem nome ao longo do filme. Seus passados permanecem obscuros, seus interesses indefinidos, e a própria natureza da relação entre eles nunca é explicitada ao espectador.¹⁸ O resultado é um cinema que dilui, quase por completo, a personagem como centro de gravidade da narrativa:

Ao invés de investir na clareza dos acontecimentos e num aprofundamento psicológico dos personagens, o filme prefere embaralhar espaços e temporalidades recorrendo a uma estratégia de reflexos e repetições que colonizam tudo: os elementos arquitetônicos e decorativos, os movimentos de câmera, a locução em voz-over, os diálogos, as situações encenadas, a composição dos planos até a montagem.¹⁹

¹⁶ Coen, NCFOM, p. 105

¹⁷ N. Cloarec, “The Man Who Wasn’t There”, §19

¹⁸ J.V. Leal, op.cit, p. 55

¹⁹ Ibidem, p. 56

András Kovács (2007) nos lembra como certos filmes modernos levam ao extremo a recusa do realismo tradicional, evidenciando abertamente sua própria condição de artifício. Se alguns diretores modernos ainda mantinham vínculos com a interioridade das personagens como Bresson que representava seus protagonistas como “autômatos espirituais” ou Antonioni que retratava “corpos em sofrimento”,²⁰ *O último ano em Marienbad* abandona por completo qualquer ancoragem no psicológico ou do social. Kovács afirma que apesar do estilo de teatralidade e da jornada mental encontrados no filme (características do cinema moderno), o autor classifica as personagens de Alain Robbe-Grillet como “criaturas artificiais”, sem “qualquer referência a uma realidade social ou existencial”.²¹

Leal prossegue sua análise recorrendo ao teatro do absurdo de Samuel Beckett e Eugène Ionesco, onde a desumanização das personagens atinge um novo patamar: destituídas de individualidade, já não encontram qualquer referência estável do que seja o humano. Para arrematar, o autor convoca o agrimensor kafkiano K., de *O Castelo* (1926): Sem nome próprio, descrições físicas, interioridade psicológica ou motivações claras, a personagem de Kafka não se oferece como representação de um indivíduo, mas como pura “função energética” que atravessa a narrativa”.²² E aqui retornamos à noção de *personagem-figura* que nos interessa.

Ainda com Leal, esses “novos” protagonistas não devem ser lidos como indivíduos psicológicos, mas como “forças que se manifestam através dos personagens sem coincidir com as ideias e as emoções desenhadas ao longo de seu percurso narrativo”.²³ Assim, a *personagem-figura* e o herói, seja clássico ou moderno, operam em lógicas conflitantes, mas não excludentes. Enquanto um modelo busca a representação, a coerência psicológica e a unidade dramática, o outro se orienta pela revelação de uma potência sensorial. O pensamento figural exorciza o projeto figurativo, mas não o aniquila. Em certa medida, a personagem só ganha espessura por meio da figura, ou, inversamente, a figura só se manifesta por meio da personagem. Essa relação de interdependência lembra a reflexão de Nietzsche (1872) sobre Apolo e Dionísio: forças opostas que, apesar da tensão, se completam, equilibrando razão e caos.²⁴

²⁰ A. Kovács, *Screening Modernism*, p. 193

²¹ *Ibidem*

²² J. V. Leal, *op. cit.*, p. 130

²³ *Ibidem*

²⁴ Ver F. Nietzsche. *O nascimento da tragédia* (2020)

3.2.1 A sombra

Tal como a sombra, que nunca coincide inteiramente com o corpo que a projeta, ora alongada, ora encurtada, mas sempre instável, também a *personagem-figura* delinea uma zona de obscuridade. Nessa esfera, o espectador não encontra espelhamento nem identificação, mas assombro, intensidade e presença. É uma força que, como observa Leal, “transbordam os limites da *personagem-pessoa*”.²⁵

Antes de avançarmos, convém deter-nos brevemente nos três domínios teórico-metodológicos que Leal propõe para a análise da personagem. O autor distingue três modos fundamentais pelos quais a personagem cinematográfica se dirige ao espectador: *pessoa*, *figura* e *presença*. Cada um desses registros oferece uma dimensão distinta da experiência fílmica — *narrativa*, *figural* e *sensorial*. Essa classificação, como veremos, não apenas amplia o horizonte da reflexão sobre a personagem, mas também dialoga de maneira produtiva com o percurso deste estudo.

Segundo Leal, a *personagem-pessoa* é uma articulação relativamente recente que emerge a partir do século XVII com o romance burguês e o teatro naturalista. Isso porque, para o autor, apenas a personagem *esférica* possui densidade psicológica suficiente para configurar-se como indivíduo. Antes disso, prevaleciam personagens tipificadas e *planas*, do teatro greco-romano à *Commedia Dell'Arte*. O uso das máscaras impedia a identificação plena entre ator e personagem, permitindo inclusive que papéis distintos fossem representados por diferentes atores ou pela simples troca de máscaras.²⁶ A distinção entre personagens planas e esféricas, no sentido forsteriano, não será o foco aqui, já que tanto o cinema clássico quanto o moderno psicologizaram seus heróis e anti-heróis. A diferença está no grau de subjetividade conferido a cada um deles.

O autor ainda recorre a metáfora do reflexo e evoca Narciso na lagoa de Eco para sublinhar que a *personagem-pessoa* só constitui-se plenamente quando encontra no espectador a disposição para reconhecê-la como tal. Assim como a imagem especular de Narciso só adquire fascínio porque é devolvida ao próprio observador, também a *personagem-pessoa* instaura um jogo de sedução na experiência cinematográfica: “o espectador, enredado pela *personagem-pessoa*, é levado a romper simbolicamente a superfície da tela e mergulhar no mundo da ficção”.²⁷ Leal reforça que a palavra “narciso” tem sua origem no grego *narke*, que hoje nos dá *narcótico*, ou seja, substância qualquer que “seduz” a razão, “anestesia os sentidos e não raro, exacerba nossa imaginação”.²⁸

²⁵ J. V. Leal, op. cit., p. 23

²⁶ *Ibidem*, p. 562

²⁷ *Ibidem*, p. 73

²⁸ *Ibidem*, p. 564

Essa “anestesia” nos é familiar: quantas vezes não falamos que “entramos na história” depois de assistir a um filme? Trata-se, em última instância, de um processo de identificação com os traços e características do protagonista — sejam eles planos ou esféricos — pelo qual o espectador assume o ponto de vista da *personagem-pessoa* e, quase sem perceber, envolve-se emocionalmente na trama, torcendo ora contra, ora a favor de tal e tal herói.

Do lado oposto à *personagem-pessoa*, Leal situa a *personagem-presença*. Sem nos alongarmos, trata-se da dimensão em que a materialidade da personagem; corpos, rostos, gestos, vozes, é em grande medida desapercibida pelo espectador, que diante de qualquer figura na tela reconhece de imediato: “eis um personagem”, “eis um homem” ou “eis uma mulher”.²⁹ Ou seja, deixamos de atentar sobre aquilo que está na superfície material da obra. Antes mesmo da personagem, o corpo já está em cena. É sobre esta instância carnal que Leal concentra a última parte de sua investigação. Essa perspectiva aproxima-se da reflexão de Hans-Thies Lehmann (1999) sobre o teatro pós-dramático. Ao elaborar sobre os traços estilísticos do pós-dramático, Lehmann afirma:

a corporeidade passa a ocupar o ponto central não como portador de sentido, mas em sua substância física e gesticulação. [...] Na medida em que a presença e a irradiação do corpo se tornam determinantes, ele se torna plurívoco em significabilidade até se tornar irremediavelmente enigmático.³⁰

Ora, não há exemplo mais eloquente do que o cinema de John Cassavetes: “é como se a narração, a história ficasse em segundo plano para que pudéssemos ver o que os corpos têm a dizer”.³¹ Basta lembrar a impressionante sequência da visita do psicólogo *Uma mulher sob influência* (*Woman under the influence*, John Cassavetes, 1974), em que a espetacular atuação de Gena Rowlands (Caderno de Imagens, fig. 35) “secreta a história” através do *gestus* brechtiano retomado por Deleuze. Ou seja, todo espetáculo corporal “vale por toda a intriga”.³² Rodrigo Guéron (2018) reforça essa leitura ao notar, com perspicácia, que “não é por acaso que em Cassavetes a face [...] merece um filme só para ela: *Rostos* (*Faces*, 1968)”.³³

Esse mesmo princípio encontra expressão radical em *Holy Motors* (Leo Carax, 2012): o protagonista, Monsieur Oscar, desliza pela trama episódica assumindo papéis múltiplos e desconexos. O diretor, Leo Carax, parece menos interessado na progressão narrativa (causa-efeito) do que explorar a plasticidade performática do ator em cada episódio fragmentado, exibindo constantemente corpos em transformação, trocas de figurino, manipulação de

²⁹ Ibidem, p. 211

³⁰ H. T. Lehmann, *Teatro pós-dramático*, p. 157

³¹ R. Guéron, *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem*, p. 222

³² G. Deleuze, *Cinema II: A Imagem-Tempo*, p. 231

³³ R. Guéron, *op.cit.*, p. 223

próteses, mudanças de corpo e voz e os preparativos para o próximo “papel”. (Caderno de Imagens, fig. 36). A *personagem-presença*, aqui, desloca o centro da experiência fílmica da coerência narrativa para a intensidade da performance. É o gesto de atuar que se basta a si mesmo.³⁴

Nosso percurso até aqui evidencia a cisão ontológica entre a personagem clássica e a personagem moderna. Retomando a lógica dos três campos proposta por José Carvalho, apresentada na introdução deste trabalho, podemos agora articular esse panorama com a metodologia tripartida organizada por João Vitor R. Leal, de modo a enriquecer o contraste entre os três modelos — clássico, moderno e contemporâneo. Convém reforçar que tais categorias não devem ser tomadas como instrumentos científicos universais, tampouco uma revolução copernicana no que diz respeito aos estudos de personagens. Antes, parte de um esforço útil para estruturar a reflexão, sem a pretensão de esgotar a complexidade do tema. O objetivo, portanto, é oferecer ao leitor um mapa comparativo que simplifica, sem reduzir, conceitos que poderiam sustentar investigações autônomas.

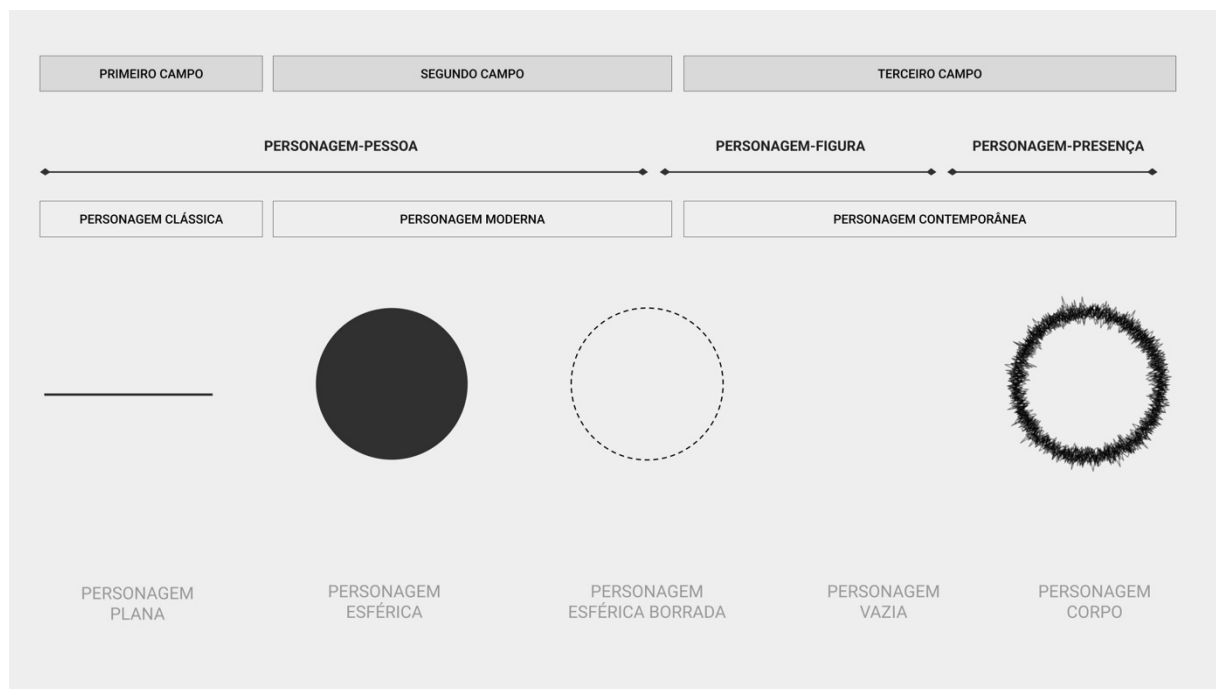


Gráfico 10: Tipologia de personagens

³⁴ J.V. Leal, op cit., p. 226-234

Expostas essas ligeiras considerações, voltamos, enfim, à “sombra” de Chigurh. Reconhecido por todos que cruzam o seu caminho, o *éthos* amoral e calculista do vilão configura um caráter insólito, de inquietante estranheza (*uncanny*): “sem rosto, sem passado, desumanizado, sem sentimentos e imparável”.³⁵ Ao longo da trama, o xerife jamais confronta diretamente seu oponente, reforçando a ideia da possível “perseguição” de uma sombra que não existe. Intrigado pela dimensão espectral do inimigo e horrorizado pela violência que paira em seu condado, Bell, diante dos corpos abandonados no deserto, confia a seu parceiro Wendell: “Não conheço outra palavra para isso. Quem são essas pessoas?”.³⁶

Essa sensação de estranhamento remete ao ensaio de Freud sobre os bonecos de cera, *Das Unheimliche* (1919): “o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”.³⁷ De modo análogo, Roland Barthes (1980) descreve na fotografia a experiência do *punctum*: “[...] salta da cena, como uma seta, e vem trespassar-me. [...] é também [...] pequena mancha, pequeno corte [...]” ferindo o *studium*, o olhar, suspendendo a interpretação”.³⁸ Assim, a sombra se constitui como duplo estranho, um outro que simultaneamente nos é familiar e desconhecido. A *figura*, nesse sentido, é aquilo que, na personagem, nos assombra.

João Vitor R. Leal ilustra a diferença entre *personagem-pessoa* e *personagem-figura* com a curiosa novela de Adelbert von Chamisso, *A História Maravilhosa de Peter Schlemihl* (1813). O protagonista se apresenta de início como uma personagem plenamente reconhecível: nomeada, coerente, dotada de motivações claras e inserida numa jornada “heroica”, ao estilo Dom Quixote. Contudo, o que de fato sustenta a narrativa, observa Leal, não é a aventura pessoal do protagonista, mas o fato inquietante de perder a própria sombra. Ao desprender-se do corpo, a sombra ganha autonomia e afirma-se como presença enigmática que concentra a tensão do enredo, mesmo quando o autor mantém o leitor sempre na perspectiva do herói, sem jamais acompanhar a trajetória dessa sombra: “é dessa forma que a sombra se solidifica, por assim dizer, não nas funções narrativas desempenhadas por um personagem, mas na eficácia de uma figura que, aqui literalmente, dele se descola”.³⁹

Essa autonomia ou “dinâmica” da sombra reaparece de modo recorrente na literatura e no cinema de horror. Entre as criaturas mais emblemáticas está o vampiro: “não apenas não têm sua imagem refletida em espelhos como, principalmente, temem a luz do dia e despossuem a própria sombra – o vampiro e sua imagem, ou sombra, são

³⁵ M. Pinheiro, J. Amorim, “Anton Chigurh: o insólito vilão de *No country for old men*”, p. 132

³⁶ Coen, NCFOM, p. 90

³⁷ S. Freud, apud J. V. Leal, “Pessoa, figura, presença”, p. 198

³⁸ R. Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, p. 35

³⁹ J. V. Leal, op. cit., p. 141

exatamente a mesma coisa e, por consequência, a sombra do vampiro parece agir por iniciativa própria”.⁴⁰ Se em certo sentido Chigurh pode ser pensado como um Frankenstein, uma criatura criada pelos Estados Unidos, o que nos interessa aqui é menos a gênese do monstro e mais sua condição *figural*: uma monstruosidade que já não se confunde com um *personagem-pessoa* e que, como a sombra de Schlemihl ou o duplo vampírico, opera como presença autônoma, enigmática e descolada de qualquer identidade psicológica. É nesse registro que podemos conferir Chigurh status de *figura-criatura*.

3.2.2 A criatura

A “imprecisão ontológica” de Anton Chigurh já é anunciada por Bell logo no início do filme: “não quero arriscar tudo e sair por aí enfrentando algo que não entendo. Você pode dizer que é meu trabalho lutar contra isso, mas eu não sei mais o que é”.⁴¹ O próprio xerife define o assassino de aluguel como “algo” que lhe escapa à compreensão e, por isso, prefere evitar o confronto. Como observa Lydia Cooper (2016), talvez Bell tema perder “algo vital de sua humanidade se enfrentasse a desumanidade de Chigurh”.⁴² Yvone-Marie Rogez (2023), ao analisar a poética de McCarthy, expõe como o autor recorre a uma constelação de significantes imprecisos para construir personagens enigmáticos e aterrorizantes: “a coisa”, “ser na escuridão”, “estranho”, “ser imprevisível”, “algo”, “coisa desconhecida”, “figura”, “imprevisível”, “inominável”, “indizível”, “isso” ...

Em todos os romances de McCarthy, o horror corresponde a uma condição de não-fixidez: a possibilidade de uma infinitude que se opõe à morte, à incompreensibilidade, à impenetrabilidade e à perda de si. [...] A criatura de McCarthy é tão totalizante e onipresente que se torna impossível de significar, e os significantes usados para descrevê-la só podem ser qualificados como imprecisos, ressaltando ausência e carência.⁴³

Nesta mesma senda da *personagem-criatura*, em *O Futuro do Drama: escritas dramáticas contemporâneas* (2002), Jean-Pierre Sarrazac, um dos mais destacados teóricos do teatro contemporâneo, propõe um deslocamento eficaz no modo de conceber a personagem. Em vez de tratá-la como “duplo da pessoa humana” ou reduzi-la à condição de “natureza morta”, o autor sugere “a personagem de um antropomorfismo incerto que o autor acompanharia ao longo do seu périplo teatral, cujas tribulações ele seguiria passo a passo e à qual estaria tão indissociavelmente ligado quanto o Doutor Frankenstein à sua

⁴⁰ Ibidem, p. 142

⁴¹ Coen, NCFOM, p. 2

⁴² L. Copper, “The Unpunishing of Anton Chigurh: Fraternity as the Final Frontier in No Country for Old Men”, p. 128

⁴³ Y. Rogez, ““But Lo the Thing’s inside and Can You Guess His Shape?”, §13-19

Criatura”.⁴⁴ Sarrazac define a *personagem criatura* como a "essência monstruosa da personagem".⁴⁵ Ela é "desfigurada" e, "em vez de atingir a individualidade, despersonaliza-se até às últimas consequências".⁴⁶ Estes seres de "humanidade duvidosa" — de Caliban de Shakespeare, a Galy Gay, em Brecht, segundo Sarrazac, expõe a falência da personagem individualizada sob a máscara do inumano. Eles produzem uma estranheza radical que dissolve o protagonista e desestabiliza o modelo mimético. Não por acaso, essa anamorfose, longe de ser mero efeito formal, desafia o antropocentrismo dos palcos. Sarrazac descreve, assim, um movimento pendular: a personagem tanto desfigura-se em *criatura* quanto recompõe-se como *figura*:

O que está apagado, no vai-e-vem incessante entre a criatura e a figura, são os contornos tranquilizantes de uma individualidade humana que doravante deixa de poder ser considerada o centro do drama [...]. Inacabada e desunida, a nova personagem — que abdicou da sua anterior unidade orgânica, biográfica, psicológica, [...] coloca-se a salvo do naturalismo e desencoraja toda e qualquer identificação ou reconhecimento por parte do espectador.⁴⁷

Portanto, dentre as possíveis dramaturgias contemporâneas, a personagem não se apresenta como unidade estável, mas oscila entre *criatura* e *figura*, fragmentando o humano e o "despsicologizando". Tal oscilação produz no espectador um estranhamento inevitável, sobretudo em quem ainda espera encontrar na cena uma representação "mais humana". É nesse ponto que Chigurh se impõe. Sua frieza, além de angustiante, torna-se quase insuportável.

3.2.3 Genealogia figurar

Nosso movimento até então prepara o terreno para outro conceito de *figura*, agora a partir de um roteiro histórico. Aqui não é possível nenhuma exposição simples do assunto, mas em 1938, Erich Auerbach, já conhecido entre nós, propunha a questão deste modo:

originalmente, *figura*, da mesma raiz de *ingere* [moldar], *figulus* [ceramista], *fictor* [escultor] e *effigies* [estátua, efígie], significava "forma plástica". Sua mais remota ocorrência está em Terêncio, que, em *Eunuchus*, diz que uma jovem tem uma *nova figura oris* [um formato incomum de rosto].⁴⁸

⁴⁴ J. Sarrazac, *O Futuro do Drama: escritas dramáticas contemporâneas*, p. 39

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ *Ibidem*, p. 42

⁴⁷ *Ibidem*, p. 44

⁴⁸ E. Auerbach, *Figura*, p. 13

Em *Figura* (1938), Erich Auerbach faz o primeiro estudo sistemático sobre o termo, examinando-o em autores romanos e resgatando sua origem semântica ligada à “forma plástica”, “aparência externa”, “contorno” etc. Já nesta primeira definição, o filólogo alemão, demonstra como a palavra oscila entre um sentido material e outro sensorial, abrindo um campo de interpretações que atravessa séculos. Mas é sobretudo na segunda parte de seu ensaio que a noção adquire densidade histórica. Auerbach mostra como, no horizonte hermenêutico dos Padres da Igreja, *figura* passa a significar “profecia”: a ideia de uma correlação concreta entre dois acontecimentos separados no tempo. Nesse sistema de leitura tipológica, Adão é concebido como *figura* de Cristo e personagens e eventos do Antigo Testamento funcionam como *prefigurações* do Novo. Diz o erudito:

A interpretação figural transformou o Velho Testamento de livro de leis e da história do povo de Israel numa série de prefigurações de Cristo e da Salvação, tal como encontramos mais tarde na profecia dos profetas no teatro medieval e nas representações cíclicas da escultura medieval.⁴⁹

Esse valor mais decisivo, o de profecias reais em eventos concretos, implica que as formas provisória das figuras “são também as formas provisórias de algo eterno e atemporal; apontam não só para o futuro concreto, mas também para algo que sempre existiu e existirá”.⁵⁰ Essa abordagem nos permite inscrever Chigurh numa linhagem de antagonistas mccartheanos, retomando, por exemplo, o estudo de Rogez (2023) que vimos a pouco. A autora argumenta que Anton Chigurh é uma encarnação posterior e mais elaborada da figura do Juiz Holden, em *Meridiano de Sangue* (*Blood Meridian*, Cormac McCarthy, 1985).⁵¹ Nesse sentido, Holden *prefigura* Chigurh. Rogez, porém, não é a única a estabelecer tais conexões. Outros pesquisadores ainda identificam em Chigurh ecos de uma genealogia de arquivilões, como o assassino niilista Misfit, do conto *A Good Man Is Hard to Find* (1953), de Flannery O’Connor, ou ainda o sinistro pistoleiro Jack Wilson em *Shane* (1953), uma adaptação dirigida por George Stevens a partir do romance de Jack Schaefer (1949).⁵²

Diversos estudiosos do *oeuvre* literário do escritor norte-americano apontam o parentesco de Chigurh com outras caricaturas do mal já presentes em seus romances; personagens como Kenneth Rattner em *O Guarda do Pomar* (*The Orchard Keeper*, Cormac McCarthy, 1965), o trio de assassinos em *Nas Trevas Exteriores* (*Outer Dark*, Cormac McCarthy, 1968), Lester Ballard em *Filho de Deus* (*Child of God*, Cormac McCarthy, 1974) e

⁴⁹ *Ibidem*, p. 45

⁵⁰ *Ibidem*, p. 51

⁵¹ Ver Y. Rogez, ““But Lo the Thing’s inside and Can You Guess His Shape?”

⁵² J. Welsh, “Borderline Evil”, p. 79

o gêmeo morto em *Suttree* (Cormac McCarthy, 1979). Lydia Cooper observa o caráter insólito e da “vaporização inexplicável” de Chigurh, tanto no romance quanto no filme, o que, segundo a autora, remete ao realismo mágico do imortal Juiz Holden.⁵³ Holden, por sua vez, apresenta uma visão de mundo semelhante à de seu “seguidor” e encarnação contemporânea. Além do caráter niilista e da função de “criadores do destino dos homens e instrumentos da morte”,⁵⁴ ambos compartilham a prática sádica de jogar moedas para atormentar suas vítimas. Scott Covell sintetiza:

ambos não podem ser derrotados; apostam com a vida das pessoas; usam moedas e imagens de moedas para defender seus pontos de vista; e, como é comum com outros assassinos ocidentais, utilizam armas estranhas, brincam com suas vítimas e, talvez o mais importante, apreciam seus momentos de destruição.⁵⁵

Do ponto de vista narrativo, Lydia Cooper reduz a personagem de Chigurh à função actancial de oponente, seguindo o modelo de A. J. Greimas (1966).⁵⁶ Para a autora, o romance de McCarthy se aproxima de uma versão atualizada dos autos de moralidade medievais, em que Chigurh representa o “Diabo” e Moss o “homem comum” que sucumbe à tentação. Nesse sentido, Chigurh “não é muito um indivíduo, [...] não é apenas um personagem tipificado, mas também é retratado com fortes conotações sobrenaturais”.⁵⁷

Da mesma forma, os irmãos Coen são frequentemente acusados de reduzir suas personagens a estereótipos ou alegorias. Com efeito, além de Chigurh se enquadrar entre os avatares do mal que assombram os romances de McCarthy, ele também flerta com uma galeria de arquivilões coenescos: “Chigurh é tanto um vilão típico quanto uma versão ‘do maior antagonista durão’ dos Coen”.⁵⁸

Jason Landrum (2009) identifica ecos de sua presença na robustez do capanga Eddie Dane (J. E. Freeman), em *História de gangsters (Millers’ Crossing)*, Joel Coen, 1990); a mesma obstinação demoníaca do xerife Cooley (Daniel von Barga), em *Irmão, onde estás? (O Brother, Where Art Thou?)*, Joel Coen, 2000); na vocação para *serial-killer* de Karl “*Madman*” Mundt (John Goodman), em *Barton Fink* (Joel Coen, 1991); ou ainda no caçador de recompensas Leonard Smalls, o “motorista do apocalipse”, em *Arizona Junior (Raising Arizona)*, Joel Coen, 1987).⁵⁹

⁵³ L. Cooper, “He’s a Psychopathic Killer, but So What?”, p. 44

⁵⁴ L. Woodson, “You are the battleground”, p. 6

⁵⁵ S. Covell, “Devil with a Bad Haircut”, p. 102

⁵⁶ O modelo actancial de Greimas pode ser encontrado em A.J. Greimas. *Semântica Estrutural* (1973)

⁵⁷ L. Cooper, op.cit., p. 43

⁵⁸ J. Landrum, “Cold blooded Coen brothers”, p. 211

⁵⁹ *Ibidem*

Dennis Rothermel (2019), por sua vez, aproxima Chigurh do corrupto Loren Visser (M. Emmet Walsh), antagonista de *Gosto de sangue* (*Blood Simple*, Joel Coen, 1984), primeiro longa-metragem da dupla.⁶⁰ Entretanto, em nossa avaliação, a personagem coenesca que mais vivamente *prefigura* Chigurh — em termos de “caráter e personalidade” — é o sequestrador enigmático e psicopata sueco Gaear Grimsrud (Peter Stormare), em *Fargo* (Joel Coen, 1996). A frieza do olhar, os poucos gestos e as poucas palavras, o andar lento e a expressão vazia o tornam inquietantemente parecido. Jim Welsh (2019), em seu artigo *Borderline Evil*, amplia essa discussão ao incluir não apenas Grimsrud, mas também outros personagens e elementos de *Fargo* que reverberam em NCFOM:

Policiais simpáticos, mas confusos, movidos por um relutante senso de dever (ambos são um pouco deslocados e inesperados: a grávida Marge em *Fargo*, o xerife Bell, prestes a se aposentar, em *No Country for Old Men*, ambos preocupados com um futuro indeterminado); seus amigos e entes queridos, que compartilham sua “zona de conforto” familiar protegida, privilegiada e “normal”; e os criminosos, assassinos, desajustados e psicopatas ameaçadores e “anormais” que povoam o caótico, imprevisível e assustador mundo exterior. O deserto gelado e lunar de Minnesota e Dakota do Norte no primeiro filme é espelhado pelo deserto lunar da região fronteira do Texas no segundo e, em ambos os cenários, o Mal existe no deserto, esperando para entrar no mundo “normal”.⁶¹

Até mesmo a premissa básica dos filmes se espelha: “um xerife de uma cidade pequena precisa enfrentar assassinos psicopatas cuja intrusão violenta num condado provinciano e pacífico parece inexplicável para a polícia local”.⁶²

Apesar dos irmãos Coen terem conseguido materializar à personagem concebida por McCarthy para as telas dos cinemas, o romancista insiste em negar qualidades propriamente humanas à Chigurh. Ele é descrito como “estranhamente calmo, exótico” e “invencível”.⁶³ Para John Cant (2009), o vilão é a própria personificação da morte — uma atualização contemporânea da célebre figura esquelética, encapuzada, que carrega uma foice e veste uma túnica negra: “As ações e palavras de Chigurh deixam bem claro o seu significado; ele é a morte personificada”.⁶⁴ Nessa mesma linha, Scott Covell (2009) faz uma leitura de Anton Chigurh como vilão contemporâneo que “surge como um palimpsesto humano, [...], transformando-se em uma intrigante representação do século XXI da *persona* definitiva do vilão ocidental”.⁶⁵

Assim, Chigurh pode ser lido como um palimpsesto pós-moderno, onde ressoam

⁶⁰ D. Rothermel, “Denial and Trepidation Awaiting What’s Coming in the Coen Brothers’ First Film Adaptation”, p. 195

⁶¹ J. Welsh, op. cit., p. 78

⁶² J. Adams, *The cinema of the Coen brothers*, p. 172

⁶³ C. McCarthy, *Onde os velhos não têm vez*, p. 85: 106

⁶⁴ J. Cant, “Oedipus Rests: Mimesis and Allegory in *No Country for Old Men*”, p. 56

⁶⁵ S. Covell, op.cit, p. 108

imagens e traços de arquivilões anteriores — do Juiz Holden a Gear Grimsrud (Caderno de Imagens, fig. 37). Nessa constelação, cada interpretação *figural*, ao mesmo tempo em que é passageira, plástica e histórica, também expressa permanência. Como observa Auerbach, a *figura* não se reduz a um evento ou a um indivíduo, pois, em sua dimensão profética, representa uma verdade mais ampla: “uma realidade fragmentária provisória e uma realidade eterna velada”.⁶⁶ Dessa forma, a genealogia dos vilões de McCarthy e dos irmãos Coen encontra em Chigurh seu ponto de condensação *figural*, onde criatura e sombra convergem como formas de manifestação do mal e/ou da morte, reaparecendo como destino sempre renovado. Podemos, contudo, extrapolar essa leitura e propor que tal genealogia seja um sintoma cultural? Ou uma profecia sobre o estado do mundo contemporâneo? Em termos auerbachianos, se o que está por vir é o fim dos tempos, então Chigurh encarna o primeiro passo rumo à desumanização absoluta e à falência moral de uma sociedade que já não reconhece limites éticos, nem freios diante da violência brutal.

Até este ponto do nosso estudo, situamos Anton Chigurh como uma manifestação exemplar da *personagem-figura*, nos termos de João Vitor R. Leal, em diálogo com a *personagem criatura* de Sarrazac e com as investigações de Auerbach sobre o conceito de *figura*. Nos resta, contudo, ampliar esse panorama por uma vereda mais filosófica — a mesma aberta por Gilles Deleuze no início do capítulo —, para então chegarmos ao pensamento de Jean-François Lyotard sobre o *figural*.

3.2.4 Força, Sensação e o Mal

A personagem contemporânea, entidade histórica, polissêmica, caracterizada por traços estilísticos e estéticos heterogêneos, inscreve-se na chamada "crise da representação". Tal crise ganha corpo após a Segunda Guerra Mundial e encontra suas primeiras formulações teórica, no seu conjunto, com os debates conduzidos pelos pós-estruturalistas franceses, a partir da década de 1960. Ideias como o “fim do homem” de Foucault, a “morte do autor” de Barthes e autores balizares da desconstrução como Jacques Derrida, Julia Kristeva, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze e Jean-François Lyotard “evidenciaram que a identidade individual não se dá como uma unidade estável, fixa e imutável. Ao contrário, a identidade individual se mostrou um objeto aberto, não absoluto, a todo instante construído e reconstruído pelo sujeito, de modo consciente e também inconsciente, em todas as suas relações cotidianas”.⁶⁷

⁶⁶ E. Auerbach, op.cit., p. 51

⁶⁷ J. V. Leal, op.cit., p. 52

Escrita no contexto pós-revoluções de 1968 na França, a obra de Lyotard, *Discurso, Figura* (1979), propõe uma "desconstrução ou alteração da organização formal das coisas".⁶⁸ No cerne dessa crítica encontra-se o ataque ao discurso logocêntrico, isto é, à primazia da linguagem linear e da significação sobre outras formas de expressão. Contra essa clausura do discurso, Lyotard afirma o *figural* como força irreduzível, capaz de instaurar um campo de intensidades que escapa ao regime da representação e abre a linguagem para aquilo que nela resiste à codificação. É nessa direção que Diego Damasceno (2022) explicita a questão:

para Lyotard, o figural é concebido como uma força pertinente ao fenômeno que impede a sua completa assimilação pela percepção ou pelo pensamento. [...] O figural remete assim a uma forma de relação particular entre a consciência e o inconsciente, entre a racionalidade e o desejo, entre a ordem e a imprevisibilidade.⁶⁹

No caso do (crise do) drama, a crise da personagem revela um processo de emancipação da cena em relação ao ideal mimético. A personagem deixa de cumprir uma função estritamente representacional e passa a operar como produtora de formas, imagens e sensações. Trata-se da despedida das "grandes narrativas" e da decomposição do modelo aristotélico-hegeliano já discutido no primeiro capítulo. Nesse contexto, a força, ou pulsão disruptiva — da *figura* em Lyotard — exerce influência direta sobre o cinema, abrindo espaço para pensar a imagem (ou a personagem) em sua autonomia. A imagem deixa de ser mero suporte de uma narrativa ou de um significado pré-definido e passa a resistir ao convento representacional: "a força figural interfere na percepção das coisas e acaba por aumentar o grau de autonomia da imagem percebida em relação ao seu referente".⁷⁰

Não estamos distantes daquilo que Deleuze chamou de *figura indomável*. Se em Lyotard a sensação aparece como uma das expressões possíveis do figural, em Deleuze o foco da análise recai sobre a relação entre sensação e forças (isolamento, deformação, dissipação, acoplamento) que atravessam o corpo representado nas telas de Francis Bacon (Caderno de Imagens, fig 38). A graça, para Deleuze, está em explorar essa zona fronteira entre figuração e abstração, aquilo que ele denomina de "segundo figurativo", a figuração verdadeira que "ainda representa alguém, um homem que grita, um homem que sorri, um homem sentado, ela ainda conta alguma coisa, mesmo que seja um conto surrealista".⁷¹

⁶⁸ J. Lyotard, apud N. Brito, "As forças do figural", p. 75

⁶⁹ D. Damasceno, "A Questão do Figural na Teoria Contemporânea do Cinema", p. 30

⁷⁰ *Ibidem*, p. 32

⁷¹ G. Deleuze, *Francis Bacon: Lógica da sensação*, p. 100

Tanto Cézanne quanto Bacon demonstram que a pintura (e por extensão, qualquer forma artística) pode ultrapassar a lógica da interpretação racional, mimética, ou simbólica para afirmar-se como presença, força e sensação. Não por acaso, Lyotard estende esse raciocínio ao cinema, concebendo-o como arte capaz de restituir a dimensão figural do fenômeno e de trazer à superfície “qualidades da realidade que nele permanecem ocultas.”⁷²

Nesse ponto, a interrogação de Deleuze em *Francis Bacon: Lógica da sensação* (1981): “como tornar visíveis forças invisíveis?”⁷³ encontra plena ressonância em nossa leitura de Anton Chigurh. Não se trata de narrar e/ou figurar o mal como espetáculo, mas de plasmar à sensação de um mal ao mesmo tempo conhecido e desconhecido, de “encenar” a luta inquietante contra a sombra como parte constitutiva da experiência humana. Em suma, essa é a via da *figura*.

⁷² D. Damasceno, op.cit., p. 32

⁷³ G. Deleuze, op.cit., p. 63

3.3 DISPOSITIVOS DO MAL

Vimos como o termo *figura* antecede e ultrapassa Lyotard e Deleuze até encontrar em Nicole Brenez uma de suas formulações mais radicais no cinema contemporâneo. Com essa fundamentação teórica, podemos agora aprofundar a análise a partir dos estudos da professora da Universidade de Paris, em especial sua rica leitura da obra de Abel Ferrara.

Com um *oeuvre* vasto e diversificado, transitando por praticamente todos os gêneros, Ferrara “introduz a desordem num mundo cínico”,⁷⁴ revelando-se um dos raros cineastas a mobilizar o pensamento crítico sobre os males do nosso tempo ao encenar a catástrofe capitalista. Autodeclarado “mestre da provocação”, Ferrara é situado por Brenez na linhagem de grandes excêntricos como Orson Welles e Nicholas Ray.⁷⁵ Embora, como vimos, a palavra *figura* tenha circulado por diferentes autores e campos, é no cinema contemporâneo que se pode afirmar, com Adrien Martin (2012), tradutor americano das obras da autora, que “foi Brenez quem mais aprofundou o termo e suas derivações *figurativo, figural, etc*”.⁷⁶ A crítica francesa amplia as perspectivas teóricas e radicaliza a compreensão do conceito, convertendo-o em dispositivo crítico, estético e ético.

Sob essa nova ótica, Anton Chigurh emerge não apenas como “entidade” ou força que se sobrepõe à narrativa (*personagem-figura*), mas também como um *dispositivo* (*dispositif*). Mais do que vilão, ele funciona como ponto de articulação entre forças heterogêneas que atravessam o filme, excedendo a lógica psicológica do antagonista clássico ou moderno. Para Brenez, um dos aspectos fundamentais do *dispositivo* é que a personagem deixa de ser concebida como “pessoa” para tornar-se um ponto de convergência dinâmico de forças estéticas, narrativas e conceituais que circulam na obra. Nesse sentido, a autora evoca *Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1997), de David Lynch, como exemplo de protagonistas que se dissolvem em seus próprios duplos, instaurando um regime de instabilidade identitária e formal:

⁷⁴ N. Brenez, *Abel Ferrara*, p. 3

⁷⁵ *Ibidem*, p. 4

⁷⁶ A. Martin, *Last day, every day*, p. 6

esses duplos não funcionam como simples variantes: possuem a mesma força narrativa e a mesma consistência que a figura inicial [...]. Mais do que constituir uma identidade, tais figuras expõem que a identidade nunca é a palavra final: a forma da personagem não se limita a uma pessoa, mas se escoa numa indiferença individuada que corrói a própria ideia de sujeito.⁷⁷

A observação de Brenez encontra ressonância na análise de João Vitor R. Leal sobre a *personagem-figura* em *Inland Empire* (David Lynch, 2006). Ao acompanhar os múltiplos papéis assumidos por Laura Dern — Nikki Grace/Susan Blue —, evidencia-se o esgotamento do modelo da *personagem-pessoa* e da lógica de identificação que tradicionalmente sustenta a relação do espectador com a ficção. Em seu lugar, manifesta-se, segundo Leal, uma figura de “mulher em apuros” que progressivamente eclipsa a coerência psicológica e acaba por dominar o filme.⁷⁸ Assim, o questionamento da ideia de sujeito intensifica-se de modo radical no cinema contemporâneo. Um dos caminhos para compreender tal “radicalismo” está justamente nas personagens de Abel Ferrara, onde a *figura* não apenas encarna, mas também tensiona os *dispositivos* do mal.

Nicole Brenez identifica quatro tipos de heróis no cinema do rebelde americano. O primeiro tipo é chamado de “heróis fora da individuação”. São personagens esvaziadas de identidade própria, anônimos como L.T (Harvey Keitel) em *O polícia sem lei* (*Bad Lieutenant*, 1992) (Caderno de Imagens, fig. 39). Essa condição pode ser pensada em diálogo com a classificação de Manfred Pfister em *The Theory and Analysis of Drama* (1988), quando o autor discorre sobre a “caracterização explícita-autoral”, isto é, aquela em que o autor atribui nomes sugestivos para rotular a personagem, prática comum, segundo Pfister, nas comédias da Restauração.⁷⁹ Em contraste, a “caracterização implícita-autoral”, prefere nomes interpretativos e realistas, mantendo o caráter da personagem de forma mais implícita. Pfister lembra, contudo, que “entre esse tipo de nome explicitamente descritivo e nomes que não têm absolutamente nenhuma função de caracterização, há todo um espectro de variações intermediárias possíveis”.⁸⁰

Em NCFOM, há um exemplo curioso de antonomásia na cena do hospital entre Llewelyn Moss e Carson Wells. O caubói procura compreender a natureza da vilania de seu inimigo, enquanto Wells o alerta sobre o perigo iminente. Trata-se de um caso clássico de caracterização pelo discurso indireto, aquilo que Décio de Almeida Prado descreve como “o que os outros dizem a respeito da personagem”:⁸¹

⁷⁷ N. Brenez, *On the Figure in General and the Body in Particular*, p. 80

⁷⁸ J. V. Leal, op.cit., p. 158

⁷⁹ M. Pfister, op.cit., p. 194

⁸⁰ *Ibidem*

⁸¹ Ver D. A. Prado, “A personagem de teatro”

MOSS: O que ele supostamente é, o cara mais durão de todos?

WELLS: Acho que eu não o descreveria assim.

MOSS: Como você o descreveria?

WELLS: Acho que eu diria... que ele não tem senso de humor. O nome dele é Chigurh.

MOSS: Sugar?⁸²

A semelhança sonora entre *Chigurh* e *sugar* em inglês apenas intensifica a ironia maior do filme: não há doçura alguma em Chigurh, apenas rastros de sangue. O trocadilho acidental (e proposital) desnuda a distância entre a percepção de Moss e a verdadeira natureza de seu inimigo. Nosso herói clássico, confiante e destemido, subestima o vilão contemporâneo ao reduzi-lo a “açúcar/doce” (*sugar*). Nesse instante, Moss confirma, de modo fatal, que desconhece por completo a essência de seu açucarado inimigo.

O segundo tipo de herói ferrariano identificado por Brenez são os “problematizadores da identidade”. Neles, a identidade é posta em crise; viciados, loucos, atores ou uma combinação de todos, como Matty (Matthew Modine) em *The Blackout* (1997) ou Sandi (Asia Argento) em *Enigma do Poder (New Rose Hotel, 1998)*. Esse tipo de herói aproxima-se da *personagem-presença* descrita por João Vitor R. Leal, na qual a performance do corpo é levada ao limite da exaustão física, ultrapassando a mera figuração (Caderno de Imagens, fig. 40). Brenez segue com o terceiro tipo de herói: “além da individuação”. São personagens que transcendem a forma humana — santos, reis, larvas, vampiros —, figuras situadas nas fronteiras entre o sobre e o sub-humano. Assim é apresentado Peina (Caderno de Imagens, fig. 41), em *Os Viciosos (The Addiction, 1995)*: “sobre-humano porque é imortal; sub-humano porque carrega o fardo da arrogância de se manter em forma, citando Baudelaire, e conseguir beber chá, descrevendo-se como “quase humano”.⁸³ Por fim, Brenez descreve os heróis “defensores do trágico” — personagens que morrem ao sustentar uma defesa trágica do indivíduo contra a coletividade ou a diluição identitária, como o Major Collins, interpretado por Forest Whitaker (Caderno de Imagens, fig. 42), em *Violadores: A Invasão Continua (Body Snatcher, 1993)*:

[...] o suicídio de Collins coloca o indivíduo numa posição puramente defensiva, sem outra escolha senão o autoapagamento. Quando ele desaparece, desaparece também a hipótese humanista de um sujeito soberano, digno e justo. Além dele, reina a ordem militar, industrial e psíquica — o capitalismo democrático americano responsável por Hiroshima e Nagasaki.⁸⁴

⁸² Coen, NCFOM, p. 76

⁸³ N. Brenez, op. cit., p. 26

⁸⁴ Ibidem, p. 7

Essas classificações dialogam diretamente com a crise da personagem e da representação mencionada anteriormente. Em Abel Ferrara, observa-se uma inclinação sistemática para desconstruir — ou mesmo aniquilar — o humano da personagem, como se não houvesse alternativa viável de preservação. Para Brenez, no cinema contemporâneo, em especial na obra de Ferrara:

bondade, amor e compaixão já não podem ser representados com a simplicidade. [...]. É necessário agora que haja um verdadeiro guardião da lei (não da ordem, mas da moralidade), seja ele psicopata, incestuoso e mudo; drogado, libidinal e místico; ou alucinado, irracional e ineficaz.⁸⁵

Entre as adjetivações propostas por Brenez, destaca-se a “guardião da lei psicopata”. A pesquisa científica feita por Samuel J. Leistedt (2014) e uma equipe de psiquiatras forenses, que analisaram, em colaboração com críticos de cinema, 126 personagens psicopatas fictícios ao longo de 400 filmes. O estudo buscava avaliar, com base no realismo e na precisão clínica, a representação da psicopatia no cinema. Dentro desse universo, Anton Chigurh foi classificado como portador de psicopatia primária, apresentando características como:

incapacidade de amar, ausência de vergonha ou remorso, falta de percepção psicológica, incapacidade de aprender com experiências passadas, sangue frio, crueldade, determinação total e falta de empatia. Ele parece ser afetivamente invulnerável e resistente a qualquer forma de emoção ou humanidade.⁸⁶

Os pesquisadores ainda compararam Chigurh ao verdadeiro psicopata estadunidense Richard Kuklinski, conhecido como “o Diabo em pessoa” ou “O Homem de Gelo”. Embora haja semelhanças entre os perfis, uma diferença fundamental se impõe. Não sabemos nada sobre Chigurh, de seu passado, nem de trauma da infância, nenhum abuso físico ou psicológico parental é sugerido, ao contrário do que ocorreu com Kuklinski.⁸⁷

Em seu estudo seminal entre os hemisférios cerebrais, o filósofo, neurocientista e psicanalista, Iain McGilchrist (2021) observa: “Psicopatas [...] mentem de forma gratuita e desnecessária, não apenas instrumentalmente para atingir um propósito; é quase como se reverenciassem a mentira. Eles não se importam com a verdade; e não conseguem amar nem confiar”.⁸⁸ É precisamente aqui que traçamos uma diferença crucial entre o psicopata real eo psicopata ficcional de Cormac McCarthy. Kuklinski era um mentiroso compulsivo, enquanto Anton Chigurh adere a um código ético e moral “peculiar”: ele não mente.

⁸⁵ N. Brenez, op.cit., p. 14

⁸⁶ S. Leistedt, “Psychopathy and the Cinema: Fact or Fiction?”, p. 6

⁸⁷ Ver, Philip Carlo. *The Ice Man: Confessions of a Mafia Contract Killer* (2006)

⁸⁸ I. McGilchrist, *The Matter with Things*, p. 1126

Carson Wells talvez seja a personagem que mais “conhece” Chigurh. Ambos são contratados pela mesma empresa para recuperar a valise, o que os coloca, por um instante, como “parceiros do crime”. William J. Devlin (2010), já citado, analisa três sequências do filme em que Wells oferece ao espectador vislumbres importantes sobre a natureza do vilão. A primeira ocorre quando o patrão (Stephen Root) pergunta a Wells sobre sua familiaridade com Chigurh: “Eu o conheço bem o suficiente”.⁸⁹ Após compará-lo à peste bubônica, Wells acrescenta: “Ele é um assassino psicopata, mas e daí? Tem muitos deles por aí”.⁹⁰ A segunda cena, já mencionada, é a visita de Wells a Moss no hospital, quando a trocadilho do nome de Chigurh (*Sugar*) revela tanto a ironia quanto a incompreensão fatal do herói clássico diante de seu inimigo contemporâneo. Wells tenta alertar Moss sobre o perigo:

Você não entendeu. Você não pode fazer um acordo com ele. Mesmo devolvendo o dinheiro, ele ainda o mataria pelo incômodo que causou. Ele é um homem peculiar. Pode-se até dizer que ele tem princípios. Princípios que transcendem dinheiro, drogas, ou qualquer coisa do tipo. Não é como você. Ele nem é como eu.⁹¹

Devlin formula então uma pergunta pertinente: “se Chigurh não é como Wells, quem é Wells?”.⁹² Para o autor, Carson Wells representa o espírito da vilania clássica, movido pelo interesse próprio e pela ganância. Ele é um antagonista típico de faroeste, e notamos isso quando Wells oferece proteção a Moss em troca do dinheiro: “Olhe. Você tem que me dar o dinheiro. Eu não tenho outro motivo para protegê-lo”.⁹³ Nem mesmo o “vilão tradicional” é capaz de compreender a natureza da nova figura que tomou o seu lugar. A terceira sequência destacada por Devlin é o confronto no quarto de hotel, quando Wells, encurralado, tenta reverter seu destino: “Você tem alguma ideia de quão louco você é?”.⁹⁴ A decisão de Chigurh em assassinar tanto Wells quanto o próprio chefe que o contratou expõe de modo brutal sua lógica. Para Devlin, esse gesto simboliza a execução literal da noção de vilão clássico do faroeste. Sem apelar para dinheiro ou motivações de interesse próprio, Chigurh afasta-se, mais uma vez, do paradigma tradicional de vilania, assumindo também uma posição que ultrapassa a densidade psicológica do protagonista moderno para esvaziar-se no corpo de uma nova *figura* do mal.

⁸⁹ Coen, NCFOM, p. 57

⁹⁰ Ibidem, p. 58

⁹¹ Ibidem, p. 79

⁹² W. Devlin, “No Country for Old Men. The Decline of Ethics and the West(ern).”, p. 231

⁹³ Coen, op. cit., p. 78

⁹⁴ Ibidem, p. 84

3.3.1 Moral da história

Segundo Nicole Brenez, uma das formas pelas quais Abel Ferrara constrói seu cinema é através de alegorias cinéticas. Essas alegorias não se baseiam no “já visto” ou no “já conhecido” — território típico dos arquétipos, mas se erguem sobre uma elaboração conceitual densa, complexa e muitas vezes estranha, justamente porque não buscam o reconhecimento imediato, mas o confronto.⁹⁵ A função alegórica, nesse contexto, é problematizar de modo ativo o mal, a culpa, a identidade e a própria estrutura do mundo contemporâneo. As personagens de Ferrara, conforme Brenez, “não alegorizam ideais fixas, mas sim questões ou problemas”.⁹⁶ Ela dá três exemplos: [a] Marti Malone (Gabrielle Anwar), em *Violadores - A Invasão Continua (Body Snatchers, 1993)*, representa o que há de “arcaico na psique humana”; [b] Kathy (Lili Taylor), em *Os Viciosos (The Addiction, 1995)*, materializa o “princípio da culpa histórica”; [c] Matty (Matthew Modine) em *The Blackout (1997)*, figura o funcionamento de um “complexo de abandono”.⁹⁷

No teatro moderno e contemporâneo, a alegoria passa a operar como estratégia de deslocamento. Em vez de centrar a atenção no destino individual da personagem, ela conduz o espectador a perceber o entrelaçamento de diferentes níveis de significação — filosóficos, metafísicos, políticos ou ideológicos. Elinor Fuchs (1996) assinala que, na virada do século XIX para o XX, o impulso de dissolução do indivíduo em autores como Mallarmé, Maeterlinck e Yeats, prenunciava não apenas a brutalidade ideológica que marcaria o século seguinte, mas também a crescente dificuldade de sustentar a figura humana como eixo privilegiado da cena vanguardista. Com o rebaixamento do estatuto do herói aristotélico-hegeliano, tornou-se necessário que outros princípios organizassem a cena. Entre eles, a alegoria.⁹⁸

Fuchs batiza de “*mysterium*” um gênero de dramaturgia moderna — que vai de Strindberg a Beckett — caracterizado pelo desdobramento em dois planos: um cotidiano e outro mítico, que governa de modo enigmático os acontecimentos do primeiro. Embora herde elementos das alegorias medievais, Fuchs diz, com sua autoridade, que “essas modernas peças de mistério e moralidade geralmente reduzem a autonomia e o alcance dramático de suas protagonistas, mas, ao mesmo tempo, as vinculam a fábulas de grande envergadura escatológica”.⁹⁹

⁹⁵ N. Brenez, op. cit., p. 12

⁹⁶ Ibidem

⁹⁷ Ibidem

⁹⁸ E. Fuchs, *The Death of Character*, p. 10

⁹⁹ Ibidem

Se por um lado o *mysterium* moderno apresenta padrões metafísicos, por outro esses padrões são frequentemente questionados ou subvertidos pela ironia, pela ambiguidade ou pela resistência. Em vez de reafirmar um destino transcendente, a dramaturgia explora a fricção entre o padrão e a vontade individual. Para Fuchs, esse retorno da alegoria moderna prepara o terreno para a “alegoria da performance conceitual, pós-moderna, em que o espectador se torna o organizador e intérprete de padrões, agora sem a mediação de um repertório comum de referências, por mais fragmentadas que elas fossem”.¹⁰⁰

A questão que se impõe, portanto, é: de que maneira podemos enquadrar Anton Chigurh como uma alegoria contemporânea? Evidentemente, a pergunta não é inédita. Para enfrentá-la, seguimos Jim Welsh (2009), crítico e coeditor do renomado *Literature/Film Quarterly*.

O autor observa que os irmãos Coen cultivam uma inclinação pela alegoria em sua filmografia. *Barton Fink* (1991), por exemplo, “pode ser descrito como uma alegoria sobre o sucesso em Hollywood”.¹⁰¹ Já NCFOM, ainda com Welsh, abre-se a uma leitura mais sombria, uma alegoria das angústias assassinas que atravessaram os Estados Unidos no início do século XXI. Uma nação envolvida em guerras “preventivas” — Afeganistão e Iraque — assombrada pelo espectro do terrorismo internacional, pela corrosão interna do fundamentalismo religioso e pelo fantasma da imigração, cultivado por setores conservadores, que ameaçam transpor suas fronteiras ao sul.¹⁰² Nesse horizonte, Welsh sugere que o romance-filme se constitui como uma alegoria “pós-11 de setembro”, na qual a violência desmedida encarna a sensação coletiva de insegurança e o mal-estar histórico de uma superpotência em crise.

Embora o crítico considere NCFOM um pós-western, Chigurh lhe parece “muito assustador, muito de outro mundo para ser real”.¹⁰³ Surge como *figura* espectral, como se tivesse atravessado a narrativa vindo de outra dimensão. Tudo em seu percurso aponta para a morte, mas ele insiste em sobreviver, inclusive a um acidente brutal que deveria tê-lo aniquilado. O “nível de ironia” que Fuchs identifica no *mysterium* ressoa nessa cena.

Chigurh atravessou a narrativa numa aura de invencibilidade metafísica que é de repente invadida pelo plano banal e aleatório. Não por acaso, o vilão nunca usa cinto de segurança. Afinal, ele se vê como mestre do destino e da sorte até descobrir que está tão vulnerável ao acaso quanto qualquer outro (Caderno de Imagens, fig. 43). Ainda assim,

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 51

¹⁰¹ J. Welsh, *op.cit.*, p. 77

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ *Ibidem*, p. 74

mesmo com o braço estilhaçado, ele retorna obstinado a uma missão jamais plenamente esclarecida. É por isso que, segundo Welsh, Anton Chigurh transcende a função pragmática de um assassino de aluguel: “nesse registro, ele [Chigurh] não é personagem no sentido tradicional, mas abstração alegórica, presença que desloca o romance do campo da narrativa criminal para o território do mito moderno”.¹⁰⁴

O hábito de Chigurh decidir vidas com um jogo de moeda levanta, como observa Welsh, a questão se ele é uma “figura da Fatalidade”.¹⁰⁵ O crítico americano indaga se esse gesto não passaria de um clichê, à maneira do vilão Duas-Caras, do universo Batman, ou se haveria nele um sentido mais profundo, evocando, por exemplo, a célebre aposta de Pascal, que propõe a crença em Deus como atitude racional diante da incerteza. No entanto, essa falsa apropriação da aposta de um matemático cristão do século XVII, ao nosso entendimento, trata-se de uma paródia distorcida. No caso de Chigurh, a moeda não é uma via de transcendência, mas o artifício de um mecanismo perverso e arbitrário..

Ao contrário do jogo probabilístico que Blaise Pascal (1623-1662) atribui à crença, o universo de Chigurh é regido por escolhas que não passam de ornamentos de um determinismo absoluto. O gesto de lançar a moeda sugere incerteza, mas essa possibilidade é logo invertida. Para Chigurh, as escolhas humanas estão sempre fadadas ao fracasso. Incapaz de distinguir entre objetos do mundo e valores humanos, ele transfere à moeda um poder arbitrário quando, na verdade, a decisão de quem vive ou morre permanece sempre em suas mãos.¹⁰⁶

O encontro final com Carla Jean exemplifica esse regime ético. Enlutada, ainda de vestido preto após o enterro da mãe, ela se recusa a participar do ritual de Chigurh. Ali, o artifício da escolha é exposto como falácia: não há acaso, apenas a imposição fria de uma sentença já decidida:

¹⁰⁴ Ibidem

¹⁰⁵ Ibidem, p. 79

¹⁰⁶ Chigurh chega a assumir que a moeda é somente uma simples moeda quando conversa com o proprietário do posto de gasolina: “Where you want me to put it? / Anywhere not in your pocket. Or it’ll get mixed in with the others and become just a coin. Which it is.” (Coen, NCFOM, p. 24)

CHIGURH: Escolha.

CARLA JEAN: Eu sabia que você era louco quando eu vi você sentado aí. Eu sabia exatamente o que me esperava.

CHIGURH: Escolha.

CARLA JEAN: Não. Eu não vou escolher.

CHIGURH: Escolha.

CARLA JEAN: A minha escolha não decide nada. Você é quem decide.

CHIGURH: Ora, eu cheguei aqui da mesma forma que a moeda.¹⁰⁷

Do ponto de vista de Carla Jean, a lógica de Chigurh é puro *nonsense*: ao recusar o jogo da moeda, ela revela que não há acaso algum, apenas a decisão unilateral de que ele será o responsável por seu assassinato. Patrick O'Connor (2022) afirma que “Chigurh é o verdadeiro cínico conservador, um fatalista repugnante que representa o nivelamento niilista de todas as alternativas éticas possíveis”.¹⁰⁸ Ao contrário da maioria da crítica acadêmica, que tende a interpretar o vilão como um agente do caos, quase sobrenatural, O'Connor sustenta que sua moralidade é menos um agente do caos do que mecanicista. Há método em sua loucura e segundo o crítico, Chigurh opera por uma lógica rígida, programática, na qual se sente obrigado a cumprir suas promessas e conduzir às últimas consequências o sistema que ele próprio instituiu.

Enquanto os heróis ferrarianos operam uma poderosa somatização, convertendo fenômenos psíquicos, políticos e econômicos em estados corporais intensos: “figuras sofridas, convulsivas, colapsadas, ausentes. Figuras da possessão”,¹⁰⁹ Anton Chigurh endossa uma lógica distinta. É o que Jacques Derrida chama de ética calculável, “metódica, instrumental e sistemática”.¹¹⁰ Ao trazer o filósofo franco-argelino para o debate, Patrick O'Conner introduz que uma decisão ética verdadeira deve ser estruturalmente contingente, isto é, exposta à possibilidade de falha, corrupção e abertura ao imprevisto.¹¹¹

É nesse terreno que se movem os dilemas de Ed Tom Bell: suas incertezas morais e religiosas, a hesitação diante do desconhecido, o medo de que a lei se revele inadequada frente à justiça e sua sensação de impotência numa guerra contra a violência inaudita. O xerife não pode e não consegue dar por garantido, nem o sucesso, nem o fracasso de quaisquer dos valores que o habita.

¹⁰⁷ Coen, NCFOM, p. 169

¹⁰⁸ P. O'Conner, “Saving Sheriff Bell”, p. 152

¹⁰⁹ N. Brenez, op.cit., p. 23

¹¹⁰ P. O'Conner, op. cit., p. 145

¹¹¹ Patrick O'Conner faz uma leitura de Derrida a partir de *The Gift of Death* (1995) e o ensaio “Force of Law”. Para o autor, ambos oferecem um relato instrutivo sobre decisões éticas.

Chigurh, em contraste, é antiético precisamente porque aplica um código rígido, calculável e determinista. No limite, Chigurh age com a certeza de um Deus. O vilão não age no campo do risco ético, mas da certeza programática. “Este personagem dominante”, escreve O’Conner, “não deve ser compreendido como um arauto do caos, mas sim como um fornecedor de ordem e certeza”.¹¹² A narrativa demonstra, portanto, um confronto constante entre o calculável e o incalculável, entre a certeza dogmática de Chigurh e a vulnerabilidade ética de Bell.

O filme situa-se em 1980, quando a fronteira do Oeste já não corresponde ao “Velho Oeste” mítico. Esse território, embora domesticado, transformou-se em um “novo Oeste”, marcado por desafios distintos. Entre eles, a emergência de um novo tipo de fora da lei, justamente aquele que o xerife Bell teme enfrentar. Ao mesmo tempo — como vimos nos capítulos anteriores — também o herói envelheceu, arrastando consigo o peso da tradição e a sensação de inadequação diante de um mundo que já não reconhece como seu. Com efeito, NCFOM desconstrói o binômio moralista do western: a oposição maniqueísta entre *bem* e *mal*. Como recorda o professor de filosofia William J. Devlin (2010), o gênero tradicionalmente se sustenta sobre três pilares fundamentais: “a presença de um herói com qualidades morais exemplares [...] a figura do vilão, motivado por interesse próprio [...] e um confronto inevitável entre essas duas forças cujo desfecho prevê a vitória do herói e a reafirmação dos valores que ele representa”.¹¹³ Para o professor, o filme rompe precisamente com esses três pilares. À primeira vista, tal constatação pode soar quase óbvia neste ponto da dissertação. O que realmente chama a atenção, porém, é o percurso que Devlin adota para construir seu argumento. Após dialogar com a ética da virtude de Aristóteles, ele recorre à ética deontológica de Immanuel Kant (1724–1804). É precisamente aqui que sua leitura se torna relevante para nós:

Deontologia é um sistema de ética que sustenta que uma ação é considerada boa ou má em si mesma, sem qualquer apelo às consequências ou fins aos quais essa ação pode levar. Para Kant, uma ação é considerada boa desde que esteja em conformidade com nossos deveres morais ou obrigações morais específicas e seja motivada por eles, como ser honesto, desenvolver os próprios talentos, ajudar os necessitados, e assim por diante.¹¹⁴

Na filosofia moral kantiana, a noção de dever está ancorada no chamado “imperativo categórico”, princípio que orienta toda ação ética: “Eu nunca devo agir de outro modo senão de tal maneira que possa querer que a minha máxima se torne uma lei

¹¹² P. O’Conner, op. cit., p. 144

¹¹³ W. Devlin, op. cit., p. 222

¹¹⁴ Ibidem, p. 224

universal”.¹¹⁵ Em outras palavras, só podemos perseguir nossas vontades e desejos subjetivos de agir, nossas máximas, se estas puderem ser adotadas por todos, como lei universal. Caso contrário, na percepção kantiana, a ação é moralmente proibida.

Chigurh é um kantiano perverso. Devlin sugere que o vilão de NCFOM age movido pelo dever, e não por ganância ou sede de poder. Mata seu chefe porque este quebrou um contrato de confiança ao não acreditar nele; aplica a mesma regra a Carla Jean, não por prazer ou vingança, mas porque dera sua palavra a Moss: “ela é também responsável”.¹¹⁶ A promessa precisa ser cumprida. Suas ações, nessa inversão da lógica kantiana, são “boas em si mesmas” apenas porque respondem a um código de dever, universalizando-o de maneira desumana: Diz Devlin: “O raciocínio deontológico de Chigurh ajuda a colocá-lo em um novo patamar de imoralidade. Até certo ponto, suas ações são baseadas no que parecem ser princípios morais, semelhantes às justificativas morais apresentadas pelo herói (clássico) do gênero western.”¹¹⁷

Extrapolando Devlin, e baixando maldosamente o espírito kantiano, poderíamos formular as máximas de Chigurh da seguinte forma: *sempre se deve eliminar a fonte de uma decisão errada que viole um princípio fundamental*; ou ainda, *toda promessa (mesmo a promessa de morte) deve ser cumprida incondicionalmente, pois constitui um dever moral*. Nesse ponto, quando o vilão mobiliza a mesma lógica de raciocínio do herói, “a polaridade do bem e do mal enfraquecem”.¹¹⁸

Mas ainda assim, ao expor a lógica que sustenta sua vilania amor al, corremos o risco de diagnosticar Chigurh com uma mera psicopatia perturbadora. É preciso ir além. E, para os fins deste estudo, ir além significa retomar o que já foi assinalado: “é necessário agora que haja um verdadeiro guardião da lei (não da ordem, mas da moralidade), seja ele psicopata, incestuoso e mudo; drogado, libidinal e místico; ou alucinado, irracional e ineficaz”.¹¹⁹

3.3.2 Estrutura do inadmissível e dispositivo figural

Nicole Brenez contempla que o cinema de Abel Ferrara existe para afrontar o mal contemporâneo por meio daquilo que denomina “estrutura do inadmissível”: “seja no comportamento, na (a)moralidade, em imagens ou invenções narrativas que só podem ser figuradas pela criação de formas novas, figuras violentas e perturbadoras”.¹²⁰ Nesse quadro,

¹¹⁵ Ibidem

¹¹⁶ Coen, NCFOM, p. 85

¹¹⁷ W. Devin, op. cit., p. 232

¹¹⁸ Ibidem

¹¹⁹ N. Brenez, op. cit., p. 14

¹²⁰ Ibidem, p. 5

a própria aparência deslocada de Chigurh, assim como seus princípios “morais”, podem ser lidos como manifestações desse pensamento. Sua violência não se reduz a um diagnóstico de psicopatia. O vilão encarna o inadmissível que a sociedade procura reprimir, mas que a *figura* insiste em libertar.

Considerar Chigurh como “guardião da lei psicopata” permite ainda aproximá-lo de outro conceito central em Brenez, inspirado na obra filosófica e literária de Georges Bataille. Para ambos, Ferrara e Bataille, a vida ética consiste em “encontrar formas de fé no coração da negatividade humana. Bataille chama de “hipermoralidade”.¹²¹ Em outras palavras, só é possível pensar eticamente quando se encara o intolerável, o inadmissível. Como escreve o próprio Bataille: “O mal — uma forma aguda do mal — que a literatura exprime tem para nós um valor soberano. Mas esse conceito não exclui a moral: ao contrário, exige uma ‘hipermoralidade’”.¹²² Se, nas personagens de Ferrara, “o humano é aquilo que não encontra limites”,¹²³ em NCFOM, a presença onipresente de Anton Chigurh radicaliza esse contato com o insuportável.

Diversas análises do filme sublinham a proficiência de Chigurh em termos de armamento e mobilidade tática. E nem seria desmedido supor, inclusive, que ele tenha servido ao exército, como Moss e Bell. Na verdade, Chigurh é o único profissional consumado da narrativa. É o que diz Lydia Cooper (2021): “enquanto Moss se revela um soldador que nunca solda e Bell um xerife incapaz de aplicar a lei ou capturar qualquer criminoso, Chigurh, ao contrário, demonstra uma prática meticulosa da sua ‘vocação’”.¹²⁴

A primeira (verdadeira) aparição de Chigurh já sublinha sua disciplina e destreza corporal. Algemado, surge em segundo plano, um borrão atrás do subdelegado distraído ao telefone. Inclina-se para frente, contorce os braços presos, gira-os por baixo das pernas e, num só movimento, volta a erguer-se. O delegado não percebe a manobra do vilão. Em seguida, Chigurh avança lentamente e o estrangula com as próprias algemas. A coreografia da violência é impecável (Caderno de Imagens, fig. 44). E com três minutos de filme, somos apresentados ao assassino profissional.

As armas sempre ocuparam um lugar indispensável na iconografia do *western*. Mas isso não é exclusivo do gênero. Qualquer vilão durão costuma ostentar um aparato letal. Ainda assim, o arsenal de Chigurh impressiona: algemas, revólver 9mm, espingarda modificada com silenciador e claro, o icônico cilindro pneumático — instrumento da indústria da carne que, deslocado de seu uso original, torna-se nas mãos de Chigurh um

¹²¹ *Ibidem*, p. 26

¹²² G. Bataille, apud., N, Brenez, *Abel Ferrara*, p. 26

¹²³ *Ibidem*

¹²⁴ L. Cooper, “Professionals: late capitalism and the illegal drug trade in *No Country for Old Men* and *The Counselor*”, p. 110

dispositivo de execução rápida, eficiente e aterradora.

Com essa escolha inusitada de armamento, McCarthy e os Coen subvertem uma das iconografias mais reconhecíveis do faroeste. A pistola pneumática desumaniza as vítimas ao reduzi-las a animais prontos para o abate. O objeto opera em múltiplos registros simbólicos: funciona como um ponto de exclamação fulminante, a passagem da vida para a morte num só instante; encena a eficiência mecânica e impessoal do abate industrial, e sublinha a abordagem fria e calculista de Chigurh. Mais que uma ferramenta de morte, a arma se torna extensão de sua visão de mundo, um regime de controle determinístico, de resultados imediatos e incontornáveis.

De certa forma, Chigurh é então caracterizado como um “autômato irracional, uma máquina de matar sem humanidade”.¹²⁵ E sim, ele é tudo isso. Mas não apenas isso. Tanto Chigurh quanto seus instrumentos, o jogo de moedas e a pistola de abate, funcionam como *dispositivos figurais (dispositif)*. Rompem com a verossimilhança do gênero, com a tríade clássica e previsível “pistola-vilão-ganância”, para expor a frieza e a eficiência da lógica capitalista em abater vidas humanas. Ou, como bem sintetiza Lydia Cooper, trate-se de “uma história material abreviada do Ocidente como um sistema envenenado pela redução dos seres humanos ao seu valor de uso em um mercado desregulamentado”.¹²⁶ É justamente aqui, com sua elegante formulação, que Brenez nos ensina:

O tratamento do mal histórico exige a invenção de formas fílmicas que expressem o que é inadmissível em termos de comportamento, moralidade, narrativa, imagem, som e, sobretudo, em termos de invenção arquitetônica e composicional. Enredos provocativos (sobre assassinato, ferimento, aparente amoralidade, estupro e violência de toda ordem) são apenas a moeda corrente de uma estrutura do inadmissível, o reinado da injustiça.¹²⁷

A escuridão tomou conta do western, mas a personagem contemporânea, com toda a sua complexidade, continua a vagar pelas paisagens desérticas do gênero. Foi preciso despi-la de sua roupagem antropomórfica, arrancá-la do divã do analista, para reencontrá-la sob novas formas: sombra, criatura, vestígio, força... *figura...vazio*.

Nossa análise *figural* seguiu esses rastros com os irmãos Coen e no cinema de Abel Ferrara, demonstrando como tais cineastas se apropriam de uma malha densa de conceitos cinematográficos, da gramática clássica à indeterminação do contemporâneo. É certo que aqui restringimos o campo de análise, mas não podemos concluir sem ao menos esboçar um breve panorama desse vasto e fascinante território.

¹²⁵ Ibidem

¹²⁶ Ibidem, p. 115

¹²⁷ N. Brenez, op. cit., p. 6

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, no capítulo anterior, seguimos a *personagem-figura* até seu limite mais radical, agora é possível retomar o fio maior que percorreu toda esta investigação. O percurso revelou três campos que não apenas estruturam a trama de NCFOM, mas também iluminam a transformação histórica do herói no drama. Llewelyn Moss, herdeiro do paradigma clássico; Ed Tom Bell como protagonista moderno e Anton Chigurh como figura contemporânea.

O herói clássico, outrora senhor da ação e refém do destino, tornou-se, paulatinamente, uma personagem contraditória e vacilante. Na era moderna, deixou de agir para refletir, duvidar, hesitar. Hoje, sua própria necessidade é posta em xeque. Desde então, o protagonista assumiu formas difusas, inefáveis, por vezes reduzidas a pura sensação ou presença. Ainda assim, o cinema contemporâneo não abandona o *homo fictus* nem renúncia aos velhos temas do drama: amor, desejo, traição, violência, vingança. Antes, reinscreve-os em novas arquiteturas narrativas e estéticas, abrindo espaço para outras percepções e modos de existir em cena.

O cineasta que se esforça para dissolver a centralidade da personagem acaba por esbarrar no espectador, que inevitavelmente tende a reconstruí-la a partir dos fragmentos (ou falta deles) que lhe são oferecidos. Diante de gestos, ações, presenças ou ausências, emerge a necessidade, quase instintiva, de projetar uma figura que organize a experiência narrativa. A personagem, nesse sentido, não é apenas uma entidade imposta pela obra, mas uma incontornável construção do olhar do público, que nela busca tanto a chave de inteligibilidade quanto a promessa de sentido. Alain Robbe-Grillet, sintetiza de forma precisa esse princípio quando diz que “cada obra faz e desfaz as regras por que se rege”.¹

O teatro contemporâneo também ajuda a iluminar esse movimento. Hans-Thies Lehmann, em *Teatro Pós-Dramático* (1999), cunhou o conceito justamente para dar conta da pluralidade que se afirmou a partir dos anos 1970: teatro da desconstrução, da performance, da imagem, do plurimidiático e das técnicas mistas (*mixed media*). Importa que o termo “pós-dramático”, segundo o autor, “não designa uma recusa absoluta do

¹ R. Grillet apud J.M. Mendes, *Culturas narrativas dominantes*, p. 77

drama, mas uma prática que opera para além dele”,² incorporando estilos heterogêneos e cruzando tradição e invenção. Tal como no cinema, “não se trata de negar os paradigmas anteriores, mas de embaralhá-los, reinscrevendo-os sob novas formas”.³

Em consonância com o “pós-dramático” de Lehmann, James Williams (2005), ao situar o pós-estruturalismo, observa que o prefixo “pós” não deve ser entendido como um “depois” definitivo, que deixaria para trás um obstáculo superado. Ao contrário, “pós” significa “com, mas também diferente”: é a lógica do *e/e*, e não do *ou/ou*.⁴ Sob essa chave, os produtos contemporâneos são simultaneamente clássicos *e* modernos *e* pós-modernos. Foi precisamente essa convivência em fricção que nossa análise das personagens em NCFOM buscou evidenciar de modo categórico. Nesse mesmo horizonte, Carl Boggs, em *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema* (2003), questiona a ideia de uma ruptura absoluta com as convenções do passado. O que se verifica hoje, segundo o autor, é um “processo gradual, desigual, parcial e incompleto, onde elementos tanto do moderno como do pós-moderno permanecem interligados”.⁵ Em outras palavras, as formas pós-modernas do cinema não apagam o passado, mas o reconfiguram. Nas obras atuais, o herói clássico, o protagonista moderno e a personagem contemporânea coexistem como camadas sobrepostas, de modo que, as vezes, contaminam-se, outras vezes, se metamorfoseiam. É nesse território híbrido, instável e múltiplo que se move o herói, o anti-herói, a figura, a criatura, ou mesmo a pura presença. Nomes como Béla Tarr, Richard Linklater, Gus Van Sant, Xavier Dolan, Gaspar Noé, Apichatpong Weerasethakul, Tsai Ming-liang, Chantal Akerman e Michael Haneke habitam esse novo espaço. Cineastas que, cada um à sua maneira, exploram a personagem como superfície de duração, fragilidade e intensidade. João Maria Mendes identifica que no cinema contemporâneo, em especial, desses diretores, “as câmeras procuram ver mais de perto, com mais tempo e mais atenção”.⁶ A narrativa, nessa seara, ancora-se em figuras mais íntimas, nas relações intergeracionais, nos dramas familiares, nos traumas da memória, na solidão contemporânea e na violência do cotidiano.

Em *Amor* (*Amour*, 2012), Michael Haneke constrói uma *mise-en-scène* rigorosa, composta por planos longos e estáticos, quase sempre confinados ao interior de um apartamento. A ausência de trilha sonora e o número reduzido de personagens intensificam o sentimento de clausura. Anne (Emmanuelle Riva), professora de música aposentada que, após sofrer um derrame, exige do marido a promessa de que jamais será internada. A partir

² H. Lehmann, *Teatro pós-dramático*, p. 31

³ *Ibidem*, p. 28

⁴ J. Williams, *Pós-estruturalismo*

⁵ C. Boggs, *World in Chaos*, p. xii

⁶ J.M. Mendes, *Sentidos Figurados*, vol. 2, p. 304-08

desse pacto, Georges (Jean-Louis Trintignant) assume sozinho os cuidados da esposa, e Haneke restringe toda a ação ao universo doméstico do apartamento parisiense (Caderno de Imagens, fig. 45). O filme concentra-se inteiramente nesse processo de apagamento gradual, expondo cada etapa da deterioração de Anne. O espectador, sem possibilidade de fuga, é compelido a partilhar a intimidade e o sofrimento do casal, mergulhando por completo nesse espaço doméstico que se converte em “palco de uma lenta e implacável experiência da morte”.⁷ É nesse espaço de proximidade que, como observa Mendes, o cinema contemporâneo desloca o drama. Vale frisar que Mendes fala sobre “tendências contemporâneas”, deixando claro que o cinema atual é, antes de tudo, plurívoco.

Outro exemplo emblemático em Haneke é *O vídeo de Benny* (*Benny's Video*, 1992). Benny (Arno Frisch), adolescente de classe abastada, vive obcecado por registrar em vídeo o mundo à sua volta, hábito alimentado pela permissividade dos pais — acomodados em sua rotina burguesa e afetivamente distantes. O que eles não percebem é que a curiosidade tecnológica do filho se confunde com seu primeiro contato com a violência, manifestando-se em compulsões perturbadoras, como assistir a fitas de terror e gravações caseiras de brutalidade.

A sequência inicial mostra um vídeo caseiro em que homens arrastam um porco para abatê-lo com uma pistola pneumática (Caderno de Imagens, fig. 46). A cena, já brutal para o espectador, é exibida por Haneke duas vezes: depois do abate, a fita é rebobinada até o instante exato da morte do animal e projetada novamente. Fica claro que Benny habita um mundo filtrado pela mediação da imagem, experimentando a realidade apenas através de telas e gravações — do porco abatido aos filmes de violência e terror. Essa obsessão culmina na criação de sua própria obra monstruosa de horror real, quando decide registrar em vídeo o crime que ele mesmo comete.

Em frente a uma locadora de vídeo, Benny conhece uma jovem (Ingrid Stassner) e a convida para sua casa. Após comerem pizza, assistem juntos ao mesmo vídeo do porco exibido na abertura do filme. Benny então exhibe sua arma pneumática à garota, a mesma pistola usada no abate, e ambos começam a se provocar, como se fosse uma brincadeira tola. De repente, com a câmera ligada, ele dispara contra a jovem. A violência, porém, nunca é mostrada diretamente: o público é restringido ao olhar da câmera de Benny. O rapaz empurra repetidas vezes a vítima para fora do quadro, gesto que desperta no espectador um desejo voyeurístico e sugere certa cumplicidade. A agressão acontece fora do alcance do nosso olhar.⁸

⁷ D. Sullivan, *Death in Classic and Contemporary Film*, p. 190

⁸ J. Liang, “The Glaciation Trilogy Directed by Michael Haneke”, p. 954-55

Ouvimos a garota lutar pela vida, até que Benny recorre novamente à pistola de abate. Um novo disparo irrompe, seguido de silêncio absoluto. Em seguida, o adolescente pega água na cozinha e depois um iogurte na geladeira. Ele come, como se nada tivesse acontecido.

Há várias razões pelas quais Benny dialoga com Anton Chigurh e com os conceitos discutidos no último capítulo. Uma das mais intrigante, contudo, é a arma utilizada pelo garoto: uma pistola de abate — o mesmo dispositivo com que Chigurh executa suas vítimas (Caderno de Imagens, fig. 47). Em ambos os casos, o instrumento industrial, concebido para abater animais, é deslocado para o universo humano, acentuando a frieza mecânica da violência e desumanizando as vítimas. A pistola pneumática, nesse sentido, funciona como invenção figural que condensa a *lógica do inadmissível*. Tanto Benny quanto o vilão coenescos exibem uma aterradora indiferença após matar, como se a morte fosse apenas um gesto técnico. Benny interrompe a limpeza do corpo ensanguentado da garota para atender ao telefone e conversar com um amigo. Diante do espelho, nota uma mancha vermelha no abdômen enquanto combina, com naturalidade doentia, um encontro para mais tarde. De imediato, a cena nos leva ao momento em que Chigurh conversa ao telefone com Llewelyn Moss: o assassino repousa os pés sobre a cama, metodicamente, para não sujar as botas de sangue. Chigurh acabara de executar Carson Wells (Caderno de Imagens, fig. 48, 49).

A partir de uma leitura de Jean Baudrillard, Jiajun Liang (2023) argumenta que Benny funciona como *dispositivo* que evidencia a violência-simulacro e, mediado pela mídia, esvazia o sujeito de sua dimensão ética, aproximando-o do inumano.⁹ Estamos, em última instância, diante do mesmo *dispositivo* breneziano já discutido: a *figura* que só pode ser pensada a partir do inadmissível, figurando formas de violência e negatividade que escapam à representação tradicional.

Benny, assim como Chigurh, carece de densidade psicológica e atua num regime de sonambulismo psíquico. Outro detalhe significativo é que os pais do adolescente são identificados apenas como “Pai” e “Mãe” — à maneira dos “heróis fora da individuação” em Abel Ferrara, como vimo em *L.T.*, interpretado por Harvey Keitel (*Polícia sem lei, Bad Lieutenant*, 1992). Haneke não lhes concede nomes próprios, sugerindo que poderiam representar quaisquer pais e de que ninguém está imune à violência. Além disso, o diretor retarda a revelação do rosto do protagonista. Na primeira aparição Benny surge de costas, isolado em seu quarto que funciona como um pequeno estúdio de vigilância midiática (Caderno de Imagens, fig. 50).

⁹ Ibidem

A cena ecoa a introdução de Chigurh, igualmente mostrado de costas enquanto caminha até a viatura policial. Dentro do carro, seu rosto permanece na penumbra, reduzido a uma sombra (Caderno de Imagens, fig. 51).

Xavier Garnier (2001), professor de literatura na Universidade Sorbonne Nouvelle, em Paris, propõe uma cativante distinção entre segredo, mistério e enigma. Segundo o autor, o segredo pertence à personagem, pois remete a uma interioridade que, em princípio, pode revelar-se. O mistério, por sua vez, decorre do próprio universo ficcional: algo ainda não inteiramente conhecido pelo espectador (ou leitor), mas que mantém a personagem como passível de esclarecimento. Já o enigma, ao contrário, define a *figura* em sua essência. Não aponta para algo oculto a ser desvendado, mas para impor um limite interpretativo, uma opacidade estrutural que resiste à decifração:¹⁰

A primeira característica da figura é sua eficácia ou, mais exatamente, sua intensidade. A intensidade da figura não se deve a um investimento afetivo, imaginário, fantasmático do autor ou do leitor: a figura não é animada do exterior por um processo de identificação. Sua eficácia deve ser compreendida, ao contrário, como um poder sobre o leitor: ele é possuído pela figura, e não o contrário. A identificação se subverte em fascinação. De certa forma, a figura é tudo aquilo que, no personagem, nos assombra.¹¹

O cinema contemporâneo precisa inventar formas capazes, como observa Nicole Brenez, de *figurar o inadmissível*. Trata-se de um campo em que a violência não é representada para ser explicada ou moralizada, mas figurada em sua potência bruta, num jogo de tensões entre visível e invisível, material e sensorial. Do mesmo modo que “o mal se infiltra nos corpos e na psique no cinema de Abel Ferrara”,¹² a *figura* de Chigurh corrompe os códigos do *western* para mobilizar o mal contemporâneo, enquanto a estranheza impassível de Benny expõe o indivíduo alienado, sobretudo pelos efeitos de uma violência midiática que atravessa a sociedade pós-moderna. Em suma, voltamos às *figuras* do vazio. Elas parecem ressoar o que Giorgio Agamben descreve em célebre ensaio *O que é o contemporâneo* (2006): “as sociedades contemporâneas se apresentam assim como corpos inertes atravessados por gigantescos processos de dessubjetivação que não correspondem a nenhuma subjetivação real”.¹³ A *figura* contemporânea, portanto, floresce da “desconexão e dissociação” em relação ao seu tempo, ou nas palavras de Agamben — consoante Nietzsche — “o contemporâneo é o intempestivo”.¹⁴

¹⁰ X. Garnier, apud J. V. Leal, op. cit., p. 134

¹¹ Ibidem, p. 133

¹² N. Brenez, *Abel Ferrara*, p. 7

¹³ G. Agamben, *O que é o contemporâneo*, p. 48

¹⁴ Ibidem, p. 58

Desde os anos 1990, as mutações nas formas de contar histórias tornaram-se cada vez mais frequentes: hibridismo e heterogeneidade se conjugam, alta e baixa cultura aparecem no mesmo nível, pastiche, cinismo e atitude blasé passam a ser as características de muitos diretores. A personagem se fragmenta, se desmonta, a ponto de se tornar um enigma indecifrável. Os enredos acompanham esse movimento: multiplicidade de linhas temporais, mosaicos e recontextualização permanentes, intertextualidade com videogames, quadrinhos, animação, televisão, internet. Já não sabemos onde começa e onde acaba uma história. Como então situar a personagem contemporânea dentro deste contexto de mutação e indeterminação inéditos na história do cinema? Elinor Fuchs (1996), a partir do teatro contemporâneo, sugere uma primeira resposta:

[...] o público já não acompanha tanto as relações entre personagens, mas as relações entre lugares ou canais — verbais, visuais, musicais etc. Fragmentos de personagens ocupam, aqui e ali, posições entre todos esses elementos, mas a personagem perdeu primazia enquanto totalidade; ela dissolveu-se no fluxo de elementos da performance.¹⁵

Fuchs relaciona o eclipse da personagem à própria condição do sujeito pós-moderno, marcada pelo colapso de fronteiras. Nesse horizonte, tanto o teatro quanto o cinema contemporâneo já não preservam distinções nítidas entre indivíduo e mundo, entre seres e coisas; ambos dissolvem a unidade da personagem em um fluxo de elementos mais amplo.¹⁶ A Sétima Arte, nesse sentido, sempre carregou o fardo de ser uma arte em permanente crise e conflito, devido a pesada herança que carrega. Assim como não podemos separar filosofia, teatro, literatura e sociedade, com a entrada do cinema, da televisão, do vídeo e, sobretudo, das mídias digitais, esse laço converteu-se num verdadeiro nó górdio que nem mesmo Alexandre, o Grande, seria hoje capaz de desfazer.

Desde o início, a proposta desta investigação foi simples em seu enunciado e ambiciosa em sua execução. Erro de principiante. A escrita imagética de Cormac McCarthy, nas mãos dos irmãos Coen, ofereceu um raro objeto de estudo, na qual três personagens se entrelaçam, ora em fricção, ora em miscigenação, compondo um território de instabilidade que põe em xeque a própria noção de protagonista. Mais do que uma análise fílmica, buscamos percorrer um itinerário histórico, filosófico e estético do drama. O objetivo último foi compreender como a personagem, longe de desaparecer, metamorfoseia-se em resposta às crises de representação, do sujeito e aos impasses do nosso tempo. Da tragédia antiga ao cinema contemporâneo, redesenha-se incessantemente não apenas o estatuto do herói, mas também o do próprio homem. E foi essa, em última instância, a nossa busca.

¹⁵ E. Fuchs, *The Death of Character*, p. 173

¹⁶ D. Simões da Silva, "O ator e o personagem", p. 14

CADERNO DE IMAGENS



Figura 1: A insônia de Llewelyn Moss antes da jornada



Figura 2: Despedida do herói,
O homem que matou Liberty Valance



Figura 3: Despedida do herói, NCFOM



Figura 4: Llewelyn Moss e a promessa de retorno da jornada



Figura 5: A espera pelo vilão



Figura 6: Jogo de luz e sombra no embate entre Llewelyn Moss e Anton Chigurh



Figura 7: Restrição de informação, POV de Llewelyn Moss

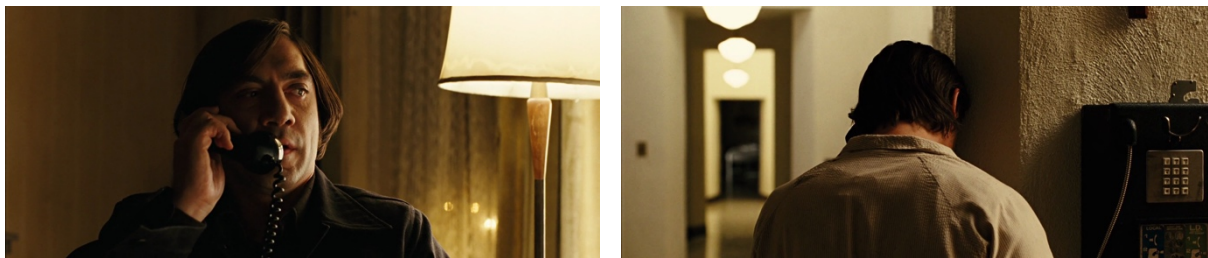


Figura 8 e 9: Embate por telefone entre Anton Chigurh e Llewelyn Moss



Figura 10: A indumentária do herói: Llewelyn Moss vai as compras



Figura 11: A morte do herói



Figura 12: Sequência de abertura do filme



Figura 13: Loretta Bell e Ed Tom sob atmosfera heroica



Figura 14: A primeira vez que descobrimos o nome do xerife, Ed Tom [1:37:39]



Figura 15, 16: O “chamado” para investigação



Figura 17: O semblante de derrota



Figura 18: Carla Jean e Ed Tom Bell

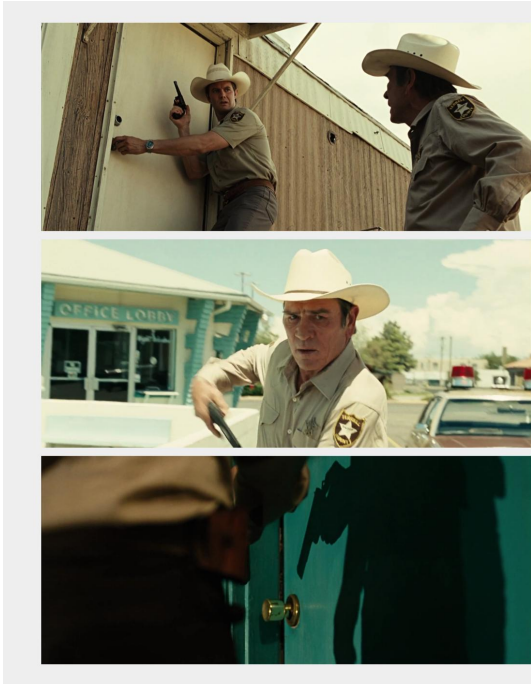


Figura 19: Bell e sua pistola



Figura 20: Bell paralisado e impotente

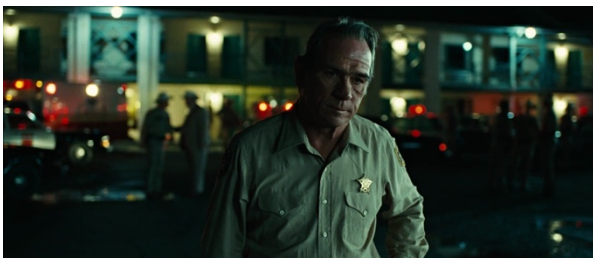


Figura 21, 22: encarando a morte de Moss



Figura 23: Bell e seu tio Ellis

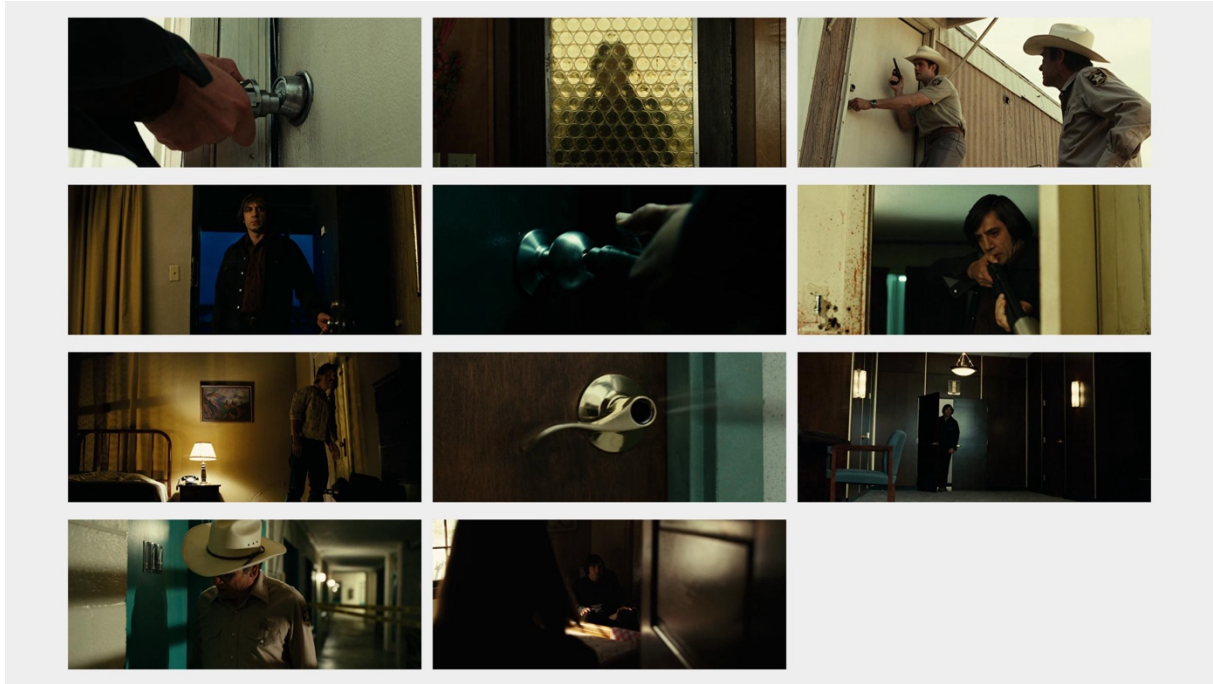


Figura 24: Cuidado ao abrir a porta



Figura 25: Bell como alvo fácil para o inimigo



Figura 26: Loreta Bell



Figura 27: Loreta e Ed Tom Bell



Figura 28: Thomas e a representação objetiva (*Blow-Up*)



Figura 29: Thomas e o momento modernista



Figura 30: Thomas e o lúdico pós-moderno

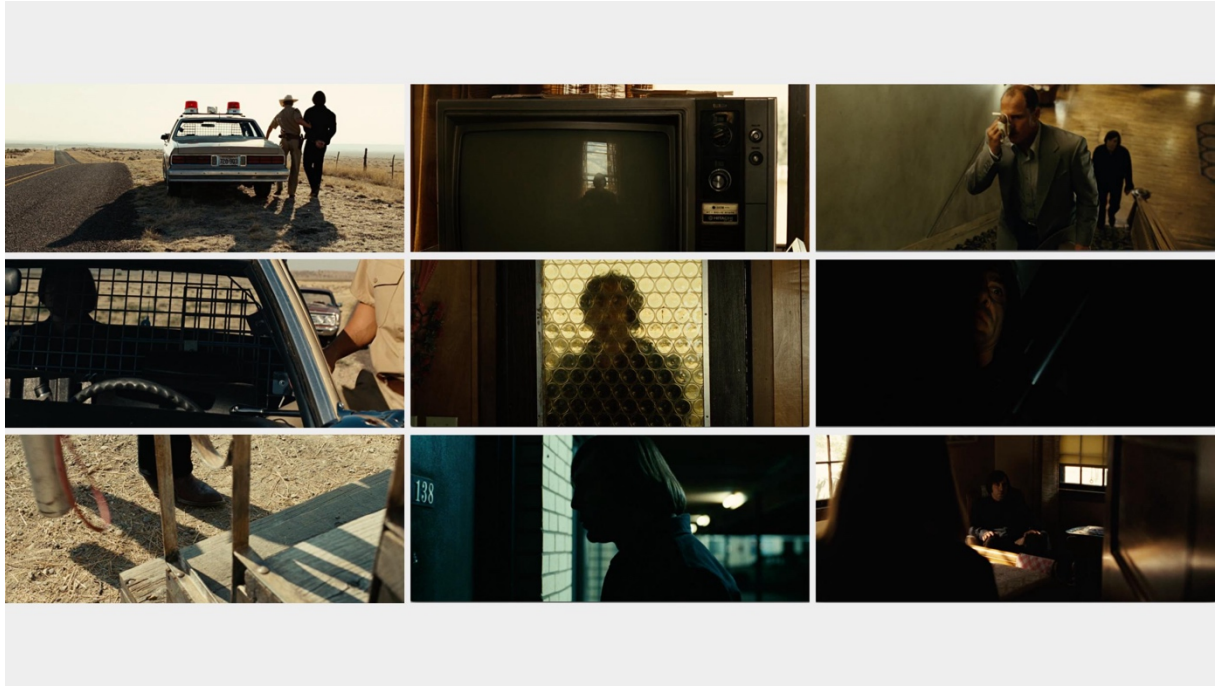


Figura 31b: Chigurh, contorno e sombra



Figura 31a: Amor e ódio em Harry Powell



Figura 32: Frieza, cálculo e indiferença

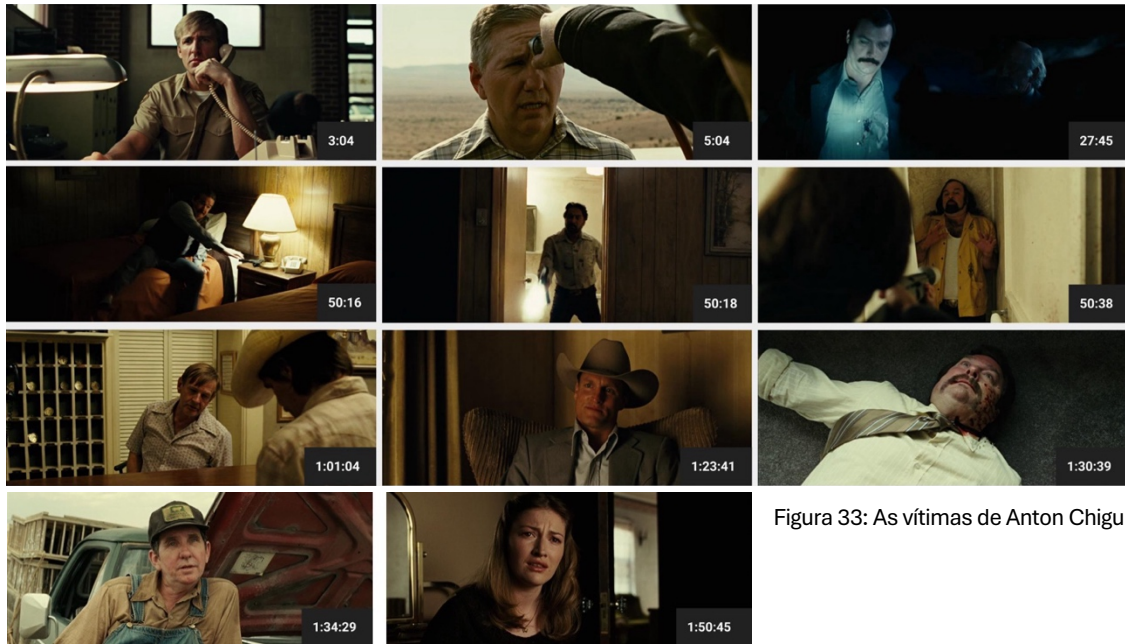


Figura 33: As vítimas de Anton Chigurh

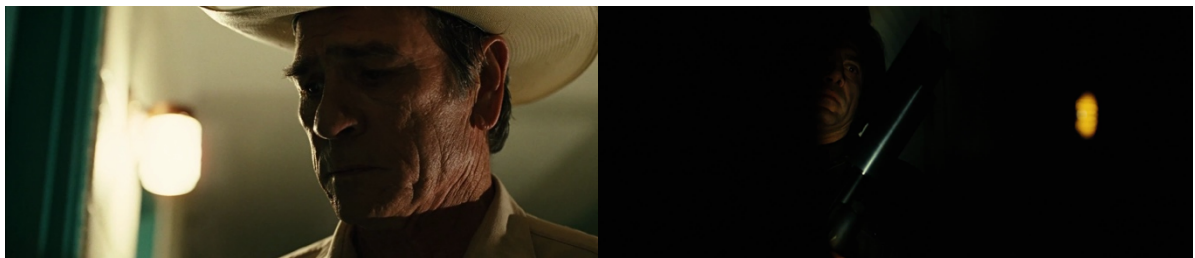


Figura 34: Xerife Bell e a “sombra” de Chigurh



Figura 35: Mabel, “personagem-presença”



Figura 36: M. Oscar, “personagem-presença”

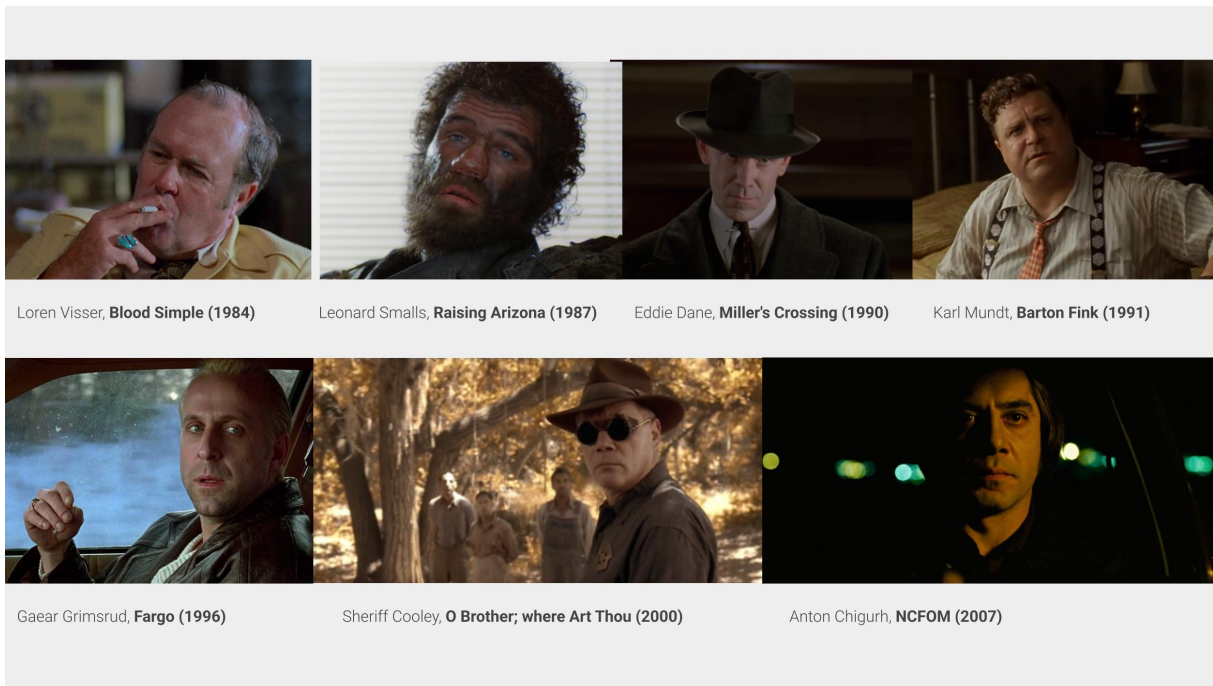


Figura 37: Linhagem de arquivilões coenesco



Figura 38: Francis Bacon, *Head VI* (1949) e Anton Chigurh



Figura 39: LT, “heróis fora da individuação”



Figura 40: Sami, “problematizadores da identidade”



Figura 41: Pena, “além da individuação”



Figura 42: Major Collins, “defensores do trágico”

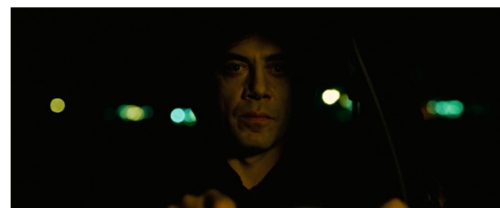


Figura 43: Chigurh sem cinto de segurança



Figura 44: Coreografia de um assassino



Figura 45: *Amour*, Michael Haneke



Figura 46: Sequência inicial de *Benny's Video*



Figura 47: Pistola pneumática em *Benny's Video*



Figura 48: Benny depois de matar a garota



Figura 49: Chigurh após assassinar Carson Wells



Figura 50: Primeira aparição de Benny



Figura 51: Primeira aparição (frontal) de Chigurh

BIBLIOGRAFIA

Introdução

- ADAMS Jeffrey Todd. *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-Boiled Entertainments*. Directors' Cuts. New York: Columbia University Press, 2015.
- BORDWEL David. "O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos" [1986]. Em *Teoria Contemporânea do Cinema II* por Ramos, Fernão Pessoa. Vol. 2. São Paulo, 2005.
- BRENEZ Nicole, e Ted Fendt. *On the Figure in General and the Body in Particular: Figurative Invention in Cinema* [1998]. London: Anthem Press, 2023.
- CARVALHO José, Pedro Reinato, e Ricardo Tiezzi. *A Jornada do Roteiro: Considerações, análises, teorias e técnicas apresentadas no curso da Roteiraria*. São Paulo: Roteiraria, 2023
- CHATMAN Seymour Benjamin. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* [1978]. 9ª ed. Ithaca: Cornell University Press, 2007.
- COOPER Lydia R. *Cormac McCarthy: A Complexity Theory of Literature*. Contemporary American and Canadian Writers. Manchester: Manchester University Press, 2021.
- DAMASCENO Diego. "A Questão do Figural na Teoria Contemporânea do Cinema Vista a Partir de Jean-François Lyotard." *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 9, n. 2 (2022): 27–54. <https://doi.org/10.14591/aniki.v9n2.823>
- DELEUZE Gilles. *Crítica e clínica* [1993]. Trad. por Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- EAGLETON Terry. *Como ler literatura: um convite* [2013]. Porto Alegre: L&PM Editores, 2017.
- GRIFFIS Rachel B. "'I'm a Man of This Time': Categories of Sin and the Shadow of Dante in Cormac McCarthy's *No Country for Old Men*." *Christianity and Literature* 68, no. 4 (2019): 539–58. <https://www.jstor.org/stable/26753706>.
- LEAL João Vitor Resende. "Pessoa, figura, presença: o personagem cinematográfico entre o narrativo e o sensorial". Tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, 2019. <https://doi.org/10.11606/T.27.2019.tde-14082019-143038>.
- MCCARTHY Cormac. *Onde os velhos não têm vez* [2005]. Trad. por Adriana Lisboa. Brasil: Alfaguara, 2023.
- _____. *Meridiano de sangue* [1985]. Trad. por Cássio de Arantes Leite. Brasil. Alfaguara, 2020.
- _____. *Cidades da Planície* [1984]. Trad. por José Antonio Arantes. Brasil. Alfaguara, 2024.
- MCKEE Robert. *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. ReganBooks, 1997.
- MURPHY, J.J.. *Me and You and Memento and Fargo: How Independent Screenplays Work*. Reino Unido: Bloomsbury Academic, 2007.

- RAMOS Fernão Pessoa. *Teoria Contemporânea do Cinema. Documentário e narrativa ficcional*. Volume II. Senac: São Paulo, 2005.
- RANCIÈRE Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política* [2000]. Trad. por Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009.
- PAVIS Patrice. *Dicionário de teatro* [1991]. 3ª ed. Trad. por Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEEBLES Stacey. *Cormac McCarthy and Performance: Page, Stage, Screen*. Austin: University of Texas Press, 2017. <https://doi.org/10.7560/312049>
- POPE Thomas, *Good Script e Bad Scripts. Learning the craft of screenwriting through the 25 best and worst films in history*. New York : Three Rivers Press, 1998.
- SEGER Linda. *Advanced Screenwriting: raising your script to the Academy Award level*. Los Angeles: Silman-James Press, 2003

Filmografia

- ANTONIONI Michelangelo. *Blow-Up* (*Blow-Up*, 1966)
- COEN Joel, e Ethan Coen. *Este País Não É para Velhos* (*No Country for Old Men*, 2007)
- _____. *O quinteto da morte* (*The Ladykillers*, 2004)
- COEN Joel. *Fargo* (*Fargo*, 1996)
- _____. *Crueldade intolerável* (*Intolerable Cruelty*, 2003)
- _____. *Sangue por sangue* (*Blood Simple*, 1984)
- SCOTT Ridley. *O conselheiro* (*The Counselor*, 2013)
- JONES Tommy Lee. *Ao limite do suicídio* (*The Sunset Limited*, 2011)

Parte 1: Llewelyn Moss

- ADAMS Jeffrey. *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-Boiled Entertainments*. Directors' Cuts. New York: Columbia University Press, 2015
- ARISTÓTELES. *Poética*. [384-322 a.C.] Trad. por Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2021
- _____. *Poética*. [IV a.C.]. Trad. por Eudoro de Souza. (Os pensadores; vol. 2). 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991
- BATTY Craig. "When What You Want Is Not What You Need". Tese de Doutorado. Universidade de Bangor, UK, 2009

- BAZIN André. *O Cinema: Ensaios* [1958]. Traduzido por Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991
- BLACKER Irwin R. *The Elements of Screenwriting: A Guide for Film and Television Writers*. London: Collier Books, 1988
- BORDWELL David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985
- BRANDÃO Junito de Souza. *Mitologia Grega*, vol. II. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987
- _____. *Mitologia Grega*, vol. III. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, e Henry Arthur Jones. *The Law of the Drama*. Traduzido por Philip M. Hayden. New York: Dramatic Museum of Columbia University, 1914
- CAMPBELL Joseph. *O Herói de Mil Faces* [1949]. São Paulo: Pensamento, 1989
- CARLSON Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade* [1997]. São Paulo: Edusp, 2002
- CHATMAN Seymour Benjamin. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* [1978]. 9ª ed. Ithaca: Cornell University Press, 2007.
- CHAUÍ Marilena. *Introdução à história da filosofia, vol. 1: Dos pré-socráticos a Aristóteles*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. “A violência neoliberal”. Em *Sobre a violência: Escritos de Marilena Chauí*. Ericka Marie Itokazu, e Luciana Chauí-Berlinck., vol. 5. São Paulo: Autêntica Editora, 2017
- COEN Irmãos. “No Country for Old Men”. Roteiro do filme. Blue Revised Draft, May 18, 2006. Acesso: <https://tarantinoesque.github.io/screenplays/No%20Country%20for%20Old%20Men.pdf>
- CONARD Mark T., org. *The Philosophy of the Coen Brothers*. The Philosophy of Popular Culture. Lexington: University Press of Kentucky, 2009
- DELEUZE Gilles. *Cinema I: A Imagem-Movimento* [1983]. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DEVLIN William J. “No Country for Old Men: The Decline of Ethics and the West(ern).” In *The Philosophy of the Western*, editado por Jennifer L. McMahon e B. Steve Csaki. Lexington: University Press of Kentucky, 2010
- EAGLETON Terry. *Doce Violência: A ideia do trágico* [2002]. São Paulo: Unesp, 2016.
- ELLIS Jay. *No Place for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy*. Studies in Major Literary Authors. London: Routledge, 2006
- ELSE Gerald Frank. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge: Harvard University Press, 1957
- FERRY Luc. *Aprender a Viver: Filosofia para os novos tempos* [1996]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

- FIELD Syd. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting* [1979]. New York: Random House, 2007
- FREYTAG Gustav. *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art* [1863]. Chicago: Scott, Foresman & Company, 1900
- FRYE Northrop. *Anatomia da Crítica* [1957]. São Paulo: Cultrix, 1973
- GENNEP Arnold Van. *Os Ritos de Passagem* [1909]. Petrópolis: Editora Vozes, 2014
- GOMBRICH Ernst H. *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica* [1960]. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007
- GUÉRON Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2018
- HAUSER Arnold. *História Social da Literatura e da Arte* [1951]. Traduzido por Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982
- JARRETT Robert “Genre, Voice, and Ethos: McCarthy’s Perverse ‘Thriller’” in *No Country for Old Men: From Novel to Film*, editado por Lynnea Chapman King, Rick Wallach e James M. Welsh. Lanham: Scarecrow Press, 2009
- LAWSON John Howard. *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1949
- LEITE Lourenço. *Do Simbólico ao Racional: Ensaio sobre a gênese da mitologia grega como introdução à Filosofia*. Rio de Janeiro: Fundação Cultural, 2001
- MASCARELLO Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papyrus Editora, 2015. Cap. 6 “Western”, Fernando Simão Vugman, p. 159–177
- MCKEE Robert. *Character: The Art of Role and Cast Design for Page, Stage, and Screen*. New York: Grand Central Publishing, 2021.
- _____. *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. New York: ReganBooks, 1997
- MENDES João Maria. *Culturas Narrativas Dominantes: O Caso do Cinema*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2009.
- _____. *Por quê tantas histórias: O lugar do ficcional na aventura humana*. Coimbra: Minerva, 2001
- MENEZES Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006
- NEILAN Chris. “Moving Away From the Monoplot: Conventional Narrative Structure in the Screenplay and the Unconventional Alternatives”. Tese de Doutorado. Manchester Metropolitan University, 2023
- _____. *Beyond the Monoplot. How to Write Unconventional Films (and Why We Should)*. Bloomsbury Publishing, 2025
- PALLOTTINI Renata. *Dramaturgia: A Construção do Personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

- _____. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983
- SNYDER Blake. *Save the Cat! The Last Book on Screenwriting You'll Ever Need*. Estados Unidos: Michael Wiese Productions, 2005.
- SÓFOCLES. *Antígona* [442 a. C.]. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira. 7ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007
- THOMPSON Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press, 1999
- TYRER Pat, e Pat Nickell. “Of what is past, or passing, or to come’: Characters as Relics in *No Country for Old Men*.” In *No Country for Old Men: From Novel to Film*, editado por Lynnea Chapman King, Rick Wallach e James M. Welsh. Lanham: Scarecrow Press, 2009
- VAN GENNEP Arnold. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 2014
- VOGLER Christopher. *A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores* [1992]. São Paulo: Aleph, 2015.
- VOYTILLA Stuart. *Myth and the Movies: Discovering the Mythic Structure of over 50 Unforgettable Films*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1999
- VUGMAN Fernando Simão. “Western”. Em *História do Cinema Mundial*. Org. por Fernando Mascarello. Campinas: Papirus Editora, 2015.
- WILLIAMS Raymond. *Tragédia Moderna* [1966]. Trad. por Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002
- XAVIER Ismail. “John Ford e os heróis da transição no imaginário do western.” *Novos Estudos - CEBRAP* 100 (novembro de 2014): 171–92. <https://doi.org/10.1590/S0101-330020140003000010>
- YORKE John. *Into The Woods: How Stories Work and Why We Tell Them*. London: Penguin Books, 2013

Filmografia

- BOETTICHER Bud. *Sete homens para matar* (*7 Men from Now*, 1956)
- CRUZE James. *A caravana gloriosa* (*The Covered Wagon*, 1923)
- FORD John, *O cavalo de Ferro* (*The Iron Horse*, 1924)
- _____. *Cavalgada heroica* (*Stagecoach*, 1939)
- _____. *A desaparecida* (*The Searchers*, 1956)
- _____. *O homem que matou Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962)
- FINCHER David. *A Rede Social* (*The Social Network*, 2010)
- HITCHCOCK Alfred. *A Janela Indiscreta* (*Rear Window*, 1954)

LUCAS George. *A Guerra das Estrelas (Star Wars)*, 1977)

MILLER Bennett. *Moneyball – Jogada de risco (Moneyball)*, 2011)

PORTER Edwin S. *O grande assalto ao comboio d'ouro (The Great Train Robbery)*, 1903)

SORKIN Aaron. *Os 7 de Chicago (The Trial of the Chicago 7)*, 2020)

STEVENS George. *Shane (Shane)*, 1953)

ZINNEMANN Fred. *O comboio apitou três vezes (High Noon)*, 1952)

Parte 2: Ed Tom Bell

- AUERBACH Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARRON Alexander L. “‘As Full of Grief as Age’: ‘King Lear’ as Tragic Ancestor to ‘No Country for Old Men’.” *The Cormac McCarthy Journal* 10, n. 1 (2012): 16–26.
<https://www.jstor.org/stable/42909435>.
- BAZIN André. *O Cinema: Ensaios* [1958]. Traduzido por Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991
- BLOOM Harold. *O Cânone Ocidental* [1994]. Trad. por Martins, Manuel Frias. Portugal: Temas e debates, 2002.
- _____. *Shakespeare : The invention of The Human*. Reino Unido: Penguin Publishing Group, 1999.
- BORDWELL David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985
- BUARQUE Chico, Paulo Pontes, e Oduvaldo Vianna Filho. *Gota d'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982
- BURCH Noël. *Práxis do cinema* [1969]. Trad. por Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo. Perspectiva, 2020
- CAMPBELL Joseph. *O Herói de Mil Faces*. [1949] São Paulo: Pensamento, 1989
- CANDIDO Antonio. “A personagem do romance” [1964]. Em Candido, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo. Perspectiva, 2011
- CHATMAN Seymour Benjamin. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* [1978]. 9ª ed. Ithaca: Cornell University Press, 2007.
- COEN Irmãos. “No Country for Old Men”. Roteiro do filme. Blue Revised Draft, May 18, 2006. Acesso: <https://tarantinoesque.github.io/screenplays/No%20Country%20for%20Old%20Men.pdf>

- CONARD Mark T., org. *The Philosophy of the Coen Brothers*. The Philosophy of Popular Culture. Lexington: University Press of Kentucky, 2009
- CREMEAN David. “For Whom Bell Tolls: Cormac McCarthy’s Sheriff Bell as Spiritual Hero”. Em *No Country for Old Men: From Novel to Film*. King, Lynnea Chapman, Rick Wallach, e James M. Welsh. Scarecrow press, 2009.
- DELEUZE Gilles. *Cinema I: A Imagem-Movimento* [1983]. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Cinema II: A Imagem-Tempo* [1985]. Trad. por Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. por Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016
- FORSTER E. M. *Aspects of the Novel*. [1927] 1st electronic ed. Rosetta Books, 2002.
- FUCHS Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Drama and Performance Studies. Indiana University Press, 1996.
- GATTI Luciano. “Murphy, antes e depois de Beckett.” *Novos Estudos - CEBRAP* 98 (março de 2014): 203–11. <https://doi.org/10.1590/S0101-33002014000100011>
- GILMOR Richard. “No Country for Old Men: The Coens’ Tragic Western”. Em *The Philosophy of the Coen Brothers*. Org. Conard, Mark T. University Press of Kentucky, 2009.
- GOETHE Joham Wolfgang von. *Os Anos de Aprendizado de Wilhem Meister* [1795]. Trad. por Nicolino Simone Neto. São Paulo. Editora Ensaio, 1994.
- HALL Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. [1995]. Trad. por Tomaz Tadeu da Silva, e Guacira Lopes Louro. 11. ed. DP&A editora, 2006.
- HAUSER Arnold. *História Social da Literatura e da Arte* [1951]. Trad. por Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982
- HUTCHEON Linda. *Poética do pos-modernismo: história, teoria, ficção*. [1987]. Trad. por Ricardo Cruz. Imago, 1991.
- HUYSSSEN Andreas. *After the great divide : modernism, mass culture, postmodernism*. Reino Unido: Indiana University Press, 1986.
- JAEGER Werner. *Paideia: a formação do homem grego* [1934]. 6ª ed. Trad. por Artur M. Parreira. WMF Martins Fontes, 2013.
- KOVÁCS András Bálint. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950–1980*. Cinema and Modernity. Chicago: University of Chicago Press, 2007
- LESKY Albin. *A Tragédia grega* [1937]. Trad. por Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MARGULIES Ivone. *Nothing Happens: Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday*. Durham: Duke University Press, 1996
- MCCARTHY Cormac. *Onde os velhos não têm vez* [2005] (Nova edição). Trad. por Adriana Lisboa Brasil: Alfaguara, 2023.

- MCFARLAND Douglas . “No Country for Old Men as Moral Philosophy” . Em *The Philosophy of the Coen Brothers*. Org. Conard, Mark T. University Press of Kentucky, 2009.
- MENDES João Maria. *Sentidos Figurados 2. A figuração das ideias. Pensamento, filosofia e cinema. Utopia, eucronia e distopia*. V. 2. Instituto Politécnico de Lisboa, 2019.
- _____. *Culturas Narrativas Dominantes. O Caso do Cinema*. Universidade Autónoma de Lisboa, 2009.
- NOGUEIRA Isabel. *Teorias da Arte: Do Modernismo à Actualidade*. Lisboa: Bookbuilders, 2020
- PALLOTTINI Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983
- PFISTER Manfred. *The Theory and Analysis of Drama* [1988]. European Studies in English Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1988
- PINHEIRO Maria Iranilde Almeida Costa, e Jonas Magno Lopes Amorim. “Anton Chigurh: o insólito vilão de *No Country for Old Men*.” *Travessias* 15, n. 2 (2021): 127–44.
<https://doi.org/10.48075/rt.v15i2.27753>
- PROPP, Vladimir Jakovlevič. *Morfologia do conto* [1928]. Vladimir Propp. Portugal: Editorial Vega, 1978.
- PUCCI JR Renato Luiz. *Cinema Brasileiro Pós-Moderno: o neon-realismo*. Porto Alegre: Sulina, 2008
- SADEGHZADEGAN Majid. “Reading *No Country for Old Men* and *The Road*: Trauma in Contemporary Literature and Cinema”. Tese de Doutorado. Faculdade de Lisboa, 2021
- SARRAZAC Jean-Pierre. *Poética do Drama Moderno: de Ibsen a Koltès*. Traduzido por Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017
- _____. *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2014
- SARTRE Jean-Paul. *Ser e o nada: Ensaio de ontologia fenomenológica*. [1943]. Brasil: Editora Vozes, 2024.
- SHAKESPEARE William. *Hamlet*. Em Shakespeare trad. por Millôr Fernandes. 2 ed. Porto Alegre, RS, L&PM Editores. 2019.
- SZONDI Peter. *Teoria do Drama Moderno 1880-1950* [1965]. Trad. por Raquel Imanishi Rodrigues. Cosacnaify, 2011.
- TIEZZI Ricardo. “O segundo campo: a narrativa moderna”. Em *A Jornada do Roteiro: Considerações, análises, teorias e técnicas apresentadas no curso da Roteiraria*. José Carvalho, Pedro Reinato, e Ricardo Tiezzi. São Paulo: Roteiraria, 2023
- TYRER Pat, e Pat Nickell. “‘Of what is past, or passing, or to come’: Characters as Relics in *No Country for Old Men*.” In *No Country for Old Men: From Novel to Film*, editado por Lynnea Chapman King, Rick Wallach e James M. Welsh. Lanham: Scarecrow Press, 2009
- YEATS William Butler. *Poemas Escolhidos*. Trad. por Frederiko Pedreira. Lisboa: Relógio D’Água, 2017

Filmografia

ANDERSON Paul Thomas. *O mentor (The Master, 2012)*.

_____. *Linha fantasma (Phantom Thread, 2017)*

AKERMAN Chantal. *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)*

ANTONIONI Michelangelo. *Blowup - História de um Fotógrafo (Blow-Up, 1966)*

BERGMAN Ingmar. *A máscara (Persona, 1966)*.

BUÑUEL Luis. *A Bela de dia (Belle de Jour, 1967)*.

DE SICA Vittorio. *Ladrões de Bicicletas (Ladri di biciclette, 1948)*.

_____. *Umberto D. (Umberto D., 1952)*

GILLIAM Terry. *Brazil: O outro lado do sonho (Brazil, 1985)*.

KUBRICK Stanley. *De olhos bem fechados (Eyes Wide Shut, 1999)*.

REISZ Karel. *A amante do tenente francês (The French Lieutenant's Woman, 1981)*.

TARKOVSKI Andrei. *Andrei Rublev (Андрей Рублёв, 1966)*.

VAN SANT Gus. *Last Days — Últimos dias (Last Days, 2005)*.

WOODY Allen. *Recordações (Stardust Memories, 1980)*.

Parte 3: Anton Chigurh

ABIRACHED Robert. *La Crisis del personaje en el teatro moderno [1978]*. Trad. por Ortiz de Gondra, Borja. Espanha: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1994.

ADAMS Jeffrey. *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-Boiled Entertainments*. Directors' Cuts. Columbia University Press, 2015.

AUERBACH Erich. *Figura [1938]*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Atica, 1997

BARTHES Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia [1980]*. Trad. por Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2021.

BRENEZ Nicole. *Abel Ferrara*. Trad. por Adrian Martin. Contemporary Film Directors. University of Illinois Press, 2007.

_____. *On the Figure in General and the Body in Particular. Figurative invention in cinema [1998]*. Trad. por Ted Fendt. Anthem Press, 2023.

- BRITO, Nayara Macedo Barbosa De. “As forças do figural ou algumas categorias de análise para dramaturgias modernas e contemporâneas”. *Cena*, n. 30 (março de 2020): 73–85. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.95990>.
- CANT John. “Oedipus Rests: Mimesis and Allegory in No Country for Old Men.” Em *No Country for Old Men: From Novel to Film* por King, Lynnea Chapman, Rick Wallach, e James M. Welsh. Scarecrow press, 2009
- CARLO Philip. *The Ice Man: Confessions of a Mafia Contract Killer*. Estados Unidos: St. Martin's Press, 2006
- CARLSON Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade* [1997]. São Paulo: Unesp, 2002
- CHAMISO Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl* [1814]. Brasil: Estação Liberdade, 2025.
- CLOAREC Nicole. “‘The Man Who Wasn’t There’—and Was ‘out There’: Chigurh as Cinematic Figure”. *Revue LISA / LISA e-Journal*, n. vol. 21-nº55 (janeiro de 2023). <https://doi.org/10.4000/lisa.14988>.
- COEN Irmãos. “No Country for Old Men”. Roteiro do filme. Blue Revised Draft, May 18, 2006. Acesso: <https://tarantinoesque.github.io/screenplays/No%20Country%20for%20Old%20Men.pdf>
- COOPER Lydia R. “The Unpunishing of Anton Chigurh: Fraternity as the Final Frontier in No Country for Old Men”. Em *Masculinities in Literature of the American West*, por Lydia R. Cooper. Palgrave Macmillan US, 2016. https://doi.org/10.1057/9781137564771_6
- _____. *Cormac McCarthy: A Complexity Theory of Literature*. Contemporary American and Canadian Writers. Manchester university press, 2021.
- _____. “Professionals: late capitalism and the illegal drug trade in No Country for Old Men and The Counselor”. Em *Cormac McCarthy: A Complexity Theory of Literature*, por, Lydia R Cooper. Contemporary American and Canadian Writers. Manchester university press, 2021.
- _____. “He’s a Psychopathic Killer, but So What?”: *Folklore and Morality in Cormac McCarthy’s No Country for Old Men*. 2009.
- COVELL Scott. “Devil with a Bad Haircut: Postmodern Villainy Rides the Range in No Country for Old Men”. Em *No Country for Old Men: From Novel to Film* por King, Lynnea Chapman, Rick Wallach, e James M. Welsh. Scarecrow press, 2009
- DAMASCENO Diego. “A Questão do Figural na Teoria Contemporânea do Cinema Vista a Partir de Jean-François Lyotard”. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 9, n. 2 (2022): 27–54. <https://doi.org/10.14591/aniki.v9n2.823>.
- DELEUZE Gilles. *Cinema II: A Imagem-Tempo* [1985]. Trad. por Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Francis Bacon: Lógica da sensação* [1981]. Zahar, 2021.

- DERRIDA Jacques. *The gift of death* [1992]. Trad. por David Wills. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- _____. “Force of Law: The ‘Mystical Foundation of Authority’”. Em *Deconstruction and the Possibility of Justice*. Ed. David Gray Carlson, Drucilla Cornell, Michel Rosenfeld. Reino Unido: Routledge, 1992.
- DEVLIN William J. “No Country for Old Men. The Decline of Ethics and the West(ern).” Em *The Philosophy of the Western* por McMahon, Jennifer L., e B. Steve Csaki, University press of Kentucky, 2010.
- FUCHS Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Drama and Performance Studies. Indiana University Press, 1996.
- GUÉRON Rodrigo. *Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2018.
- GREIMAS Algirdas Julien. *Semântica Estrutural*. [1966]. Trad. por Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix / EDUSP. 1973
- HAUSER Arnold. *História social da arte e da literatura*. Martins Fontes, 2019.
- KAFKA Franz. O castelo [1926]. Trad. Modesto Carone. Brasil: Companhia das Letras, 2000.
- KOVÁCS András Bálint. *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Reino Unido: University of Chicago Press, 2008.
- LANDRUM Jason. “Cold-Blooded Coen Brothers: The Death Drive and No Country for Old Men.” Em *No Country for Old Men: From Novel to Film* por King, Lynnea Chapman, Rick Wallach, e James M. Welsh. Scarecrow press, 2009
- LEAL João Vitor Resende. “Pessoa, figura, presença: o personagem cinematográfico entre o narrativo e o sensorial”. Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, 2019. <https://doi.org/10.11606/T.27.2019.tde-14082019-143038>.
- _____. “A Personagem De Cinema: Pessoa, Figura, presença”. *Imagofagia*, n.º 24 (diciembre): 557-83. 2021 <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/837>.
- LEHMANN Hans Thies. *Teatro Pós-Dramático* [1999]. Trad. por Pedro Sússekind. Cosacnaify, 2001.
- LEISTEDT Samuel J., e Paul Linkowski. “Psychopathy and the Cinema: Fact or Fiction?” *Journal of Forensic Sciences* 59, n. 1 (2014): 167–74. <https://doi.org/10.1111/1556-4029.12359>.
- LYOTARD Jean-François. *Discurso, Figura* [1971]. Lisboa: Vega, 1979.
- MACHADO Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Brasil: Zahar, 2009.
- MARTIN Adrian. *Last Day Every Day: Figural Thinking from Auerbach and Kracauer to Agamben and Benez*. Punctum Books, 2012. <https://doi.org/10.1353/book.76429>.
- MENEZES Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. Brasil: Perspectiva, 2006.
- MCCARTHY Cormac. *Onde os velhos não têm vez* [2005]. Trad. por Adriana Lisboa. Brasil: Alfaguara, 2023.

- _____. *Meridiano de sangue* [1985]. Trad. por Cássio de Arantes Leite. Brasil. Alfaguara, 2020.
- _____. *Cidades da Planície* [1984]. Trad. por José Antonio Arantes. Brasil. Alfaguara, 2024.
- _____. *Filho de Deus* [1974]. Trad. por Paulo Faria. Portugal: Relógio D'Água, 2014.
- _____. *Nas Trevas exteriores* [1968]. Trad. por Paulo Faria. Portugal: Relógio D'Água, 2011.
- _____. *Suttree* [1979]. Trad. por Daniel Galera. Brasil. Alfaguara, 2025.
- _____. *O Guarda do Pomar* [1965]. Trad. por Paulo Faria. Portugal: Relógio D'Água, 1996.
- MCGILCHRIST Iain. *The Matter with Things: Our Brains, Our Delusions, and the Unmaking of the World*. Reino Unido: Perspectiva Press, 2021.
- MCMAHON Jennifer L., e B. Steve Csaki. *The Philosophy of the Western*. University press of Kentucky, 2010.
- NIETZCHE Friedrich. *O nascimento da tragédia* [1872]. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020
- O'CONNOR Patrick. "Saving Sheriff Bell: Derrida, McCarthy and the Opening of Mercantile Ethics in No Country for Old Men". Em *Cormac McCarthy, Philosophy and the Physics of the Damned*. O'Connor, Patrick. Edinburgh University Press, 2022.
- PFISTER Manfred. *The Theory and Analysis of Drama* [1988]. European Studies in English Literature. Cambridge University Press, 1988.
- PINHEIRO Maria Iranilde Almeida Costa, e Jonas Magno Lopes Amorim. "Anton Chigurh: o insólito vilão de *No Country for Old Men*." *Travessias* 15, n. 2 (2021): 127-44.
<https://doi.org/10.48075/rt.v15i2.27753>
- PRADO Décio de Almeida. "A personagem de teatro". Em Candido, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo. Perspectiva, 2011
- ROGEZ Yvonne-Marie. "“But Lo the Thing’s inside and Can You Guess His Shape?”: The Semiotic Elaboration of Cormac McCarthy’s Autotextual Creature in His Early Novels and No Country for Old Men". *Revue LISA / LISA e-Journal*, n. vol. 21-nº55 (janeiro de 2023).
<https://doi.org/10.4000/lisa.14951>.
- ROTHERMEL Dennis "Denial and Trepidation Awaiting What’s Coming in the Coen Brothers’ First Film Adaptation." Em *No Country for Old Men: From Novel to Film* por King, Lynnea Chapman, Rick Wallach, e James M. Welsh. Scarecrow press, 2009
- SARRAZAC Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas* [1981]. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Portugal: Campo das Letras, 2002.
- WELSH Jim. "Borderline Evil: The Dark Side of Byzantium". Em *No Country for Old Men, Novel and Film*. Org. King, Lynnea Chapman, Rick Wallach, e James M. Welsh. Scarecrow press, 2009.

WOODSON Linda. “You are the battleground’: Materiality, Moral Responsibility, and Determinism.” Em *No Country for Old Men: From Novel to Film* por King, Lynnea Chapman, Rick Wallach, e James M. Welsh. Scarecrow press, 2009

WOOLF Virginia. “Character in Fiction” [1924]. Em *Selected Essays*. Org. David Bradshaw. 1. publ. Oxford World’s Classics. Oxford University Press, 2008

Filmografia

CASSAVETES John. *Rostos (Faces)*, 1968)

_____. *Uma mulher sob influência (Woman under the Influence)*, 1974)

COEN Joel, e Ethan Coen. *Hisória de gangsters (Miller’s Crossing)*, 1990)

_____. *Barton Fink (Barton Fink)*, 1991).

_____. *Arizona Júnior (Raising Arizona)*, 1987).

_____. *Irmão, onde estás? (O Brother, Where Art Thou?)*, 2000).

_____. *Fargo (Fargo)*, 1996).

_____. *Sangue por Sangue (Blood Simple)*, 1984).

FERRARA Abel. *Os Invasores de Corpos: A Invasão Continua (Body Snatchers)*, 1993).

_____. *Os Viciosos (The Addiction)*, 1995).

_____. *The Blackout (The Blackout)*, 1997).

_____. *Polícia sem lei (Bad Lieutenant)*, 1992).

CARAX Leos. *Holy Motors (Holy Motors)*, 2012).

LAUGHTON Charles. *A sombra do caçador (The Night of the Hunter)*, 1955).

LYNCH David. *Estrada Perdida (Lost Highway)*, 1997).

_____. *Inland Empire (Inland Empire)*, 2007).

STEVENS George. *Shane (Shane)*, 1953).

Considerações Finais

- AGAMBEN Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios* [2006]. Brasil: ARGOS, 2009
- BOGGS Carl, e Thomas Pollard. *A World in Chaos: Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*. Rowman & Littlefield Publishers, 2003.
- BRENEZ Nicole. *Abel Ferrara*. Trad. por Adrian Martin. Contemporary Film Directors. University of Illinois Press, 2007.
- FUCHS Elinor. *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*. Drama and Performance Studies. Indiana University Press, 1996.
- LEAL João Vitor Resende. “Pessoa, figura, presença: o personagem cinematográfico entre o narrativo e o sensorial”. Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, Universidade de São Paulo, 2019. <https://doi.org/10.11606/T.27.2019.tde-14082019-143038>.
- LEHMANN Hans Thies. *Teatro Pós-Dramático* [1999]. Trad. por Pedro Sússekind. Cosacnaify, 2001.
- LIANG Jiajun. “The Glaciation Trilogy Directed by Michael Haneke from the Perspective of the Theories of Jean Baudrillard”. *Communications in Humanities Research* 3, n. 1 (2023): 952–57. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/3/20221019>.
- MENDES João Maria. *Culturas Narrativas Dominantes. O Caso do Cinema*. Universidade Autónoma de Lisboa, 2009.
- _____. *Sentidos Figurados Cinema. Imagem, Simulacro, Narrativa. Volume 2: da literatura ao audiovisual: as histórias-mães-de-histórias e o mundo formatado como narrativa*. Instituto Politécnico de Lisboa, 2019.
- SIMÕES DA SILVA Daniel Furtado. “O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo”. Tese de Doutorado em Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.
- SULLIVAN Daniel, e Jeff Greenberg, org. *Death in Classic and Contemporary Film: Fade to Black*. First edition. Palgrave Macmillan, 2013.
- WILLIAMS James. *Pós-estruturalismo*. [2005]. Trad. por Caio Liudvig. Coleção Pensamento Moderno. RJ. Editora Vozes, 2012.

Filmografia

- FERRARA Abel. *Polícia sem lei (Bad Lieutenant, 1992)*
- HANEKE Michael. *Amor (Amour, 2012)*
- HANEKE Michael. *O video de Benny (Benny's Video, 1992)*

APÊNDICES

[AP.1] Sinopse do filme (Este País Não é Para Velhos)¹

Oeste do Texas, junho de 1980. A paisagem é desolada. Um território desértico. O xerife Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones), herdeiro de uma linhagem de policiais — pai e avô também ocuparam o mesmo cargo —, lamenta a escalada de violência na região, que parece ultrapassar a sua capacidade de compreensão.

Llewelyn Moss (Josh Brolin), durante uma caçada a antílopes, encontra os destroços de um negócio de drogas malgrado: cadáveres de homens e cães, um mexicano agoniza por água e uma maleta com dois milhões de dólares, sem dono. Moss leva o dinheiro para casa. Mas, tomado pela consciência, retorna na calada da noite com água para o traficante moribundo. O caubói acaba sendo perseguido por dois homens numa caminhonete, contudo, astuto e conhecedor da região, Moss consegue escapar, mas deixa o seu veículo para trás. De volta ao trailer, faz um plano com a esposa; manda Carla Jean (Kelly Macdonald) para a casa da mãe e se instala em um motel no condado vizinho. Consciente do perigo que o espera, Moss esconde a maleta no duto de ar-condicionado do quarto.

Anton Chigurh (Javier Bardem), matador contratado para recuperar o dinheiro, já havia estrangulado um delegado para escapar da prisão e roubado um carro matando o motorista com uma pistola pneumática usada em abates. É um assassino metódico, frio e implacável, mas não mata de forma aleatória. Seu hábito peculiar é decidir o destino de suas vítimas com uma moeda: um face, poupa a vida; a outra, a morte é certa. Enquanto isso, o xerife Bell, em paralelo, segue os rastros da matança.

Chigurh chega à cena do tráfico fracassado e encontra a caminhonete de Moss. Contratado pelos compradores para recuperar o dinheiro, recebe deles um rastreador escondido na maleta, mas logo os executa a sangue frio e inicia sua caçada. Munido do receptor, Chigurh localiza Moss e invade o quarto do caubói, surpreendendo um grupo de sicários prontos para emboscá-lo. Chigurh os elimina. Moss, consciente do perigo, havia alugado o quarto ao lado e permanece um passo à frente do assassino. Quando Chigurh abre o duto com uma moeda, Moss já está de volta à estrada. A maleta com o dinheiro em mãos.

Em um hotel na fronteira, Moss finalmente descobre o transmissor, mas já é tarde demais: Chigurh o alcança. O confronto armado entre herói e vilão transborda para as ruas, deixando ambos feridos. Moss cruza a fronteira e antes de desmaiar, consegue esconder a maleta numa vala. Ele acorda na cama de um hospital mexicano. Carson Wells (Woody Harrelson), outro agente contratado, dessa vez para rastrear e eliminar Chigurh a mando do mesmo chefe dos compradores mortos, faz uma visita a Moss no hospital em troca do dinheiro.

Bell visita Carla Jean e a alerta: seu marido se envolveu com gente perigosa que não descansará até matá-lo. Pede que ela o avise assim que tiver notícias.

¹ N.T: tradução livre baseada em: https://www.imdb.com/title/tt0477348/plotsummary/?ref_=tt_stry_pl

Chigurh, após costurar os próprios ferimentos com materiais roubados de uma farmácia, reencontra Wells em seu quarto de hotel e o mata, justamente quando Moss liga para o local. Chigurh desvia os pés do sangue que se espalha pelo chão e atende a ligação. O vilão faz uma promessa: se Moss devolver o dinheiro, poupará Carla Jean. Moss, porém, com toda sua temeridade, se recusa a aceitar o acordo e promete a Chigurh que vai matá-lo. Recuperado dos ferimentos, Moss cruza a fronteira e volta aos Estados Unidos para reaver a maleta.

O caubói combina um encontro com Carla Jean num motel em El Paso, com a intenção de repassar o dinheiro e afastá-la do perigo. Quando ela embarca no ônibus, homens contratados — mexicanos —, também a serviço do chefe que contratara Chigurh, já estão à espreita. Ela, hesitante, aceita o auxílio de Bell e revela o paradeiro do marido. Mas o xerife chega tarde: vê apenas a caminhonete dos assassinos já em fuga. Bell encontra o corpo morto de Moss no quarto.

Naquela noite, o xerife retorna à cena e reconhece a marca de Chigurh na fechadura arrombada. Em outro quarto de motel, Chigurh espera imóvel atrás da porta, observando a luz filtrada pelo buraco da fechadura. Bell entra cauteloso, arma em punho, e repara no duto de ar aberto... vazio, o dinheiro já fora levado.

O xerife visita o tio Ellis (Barry Corbin). Desiludido, Bell pensa em se aposentar por sentir-se ultrapassado. Ellis, contudo, relativiza: a região sempre foi violenta; acreditar que tudo recaí sobre um único homem é vaidade.

Carla Jean retorna do enterro da mãe, vítima de câncer, e encontra Chigurh esperando em seu quarto. Ela insiste que não tem o dinheiro. O assassino relembra a promessa feita a Moss: poderia poupá-la se ele tivesse aceitado entregar a maleta. O máximo que oferece é uma moeda, mas Carla Jean recusa o jogo e afirma que a decisão é dele. Chigurh sai sozinho, limpando cuidadosamente as solas das botas, sinal de que a matou. Pouco depois, sofre um grave acidente de carro e recebe ajuda de dois adolescentes. Mancando, Chigurh abandona o veículo e consegue escapar.

Agora aposentado, o xerife Bell compartilha dois sonhos com a esposa (Tess Harper). No primeiro, havia perdido algum dinheiro que o pai lhe entregara. No segundo, viajava a cavalo por uma passagem nevada junto ao pai, que carregava fogo dentro de um chifre. O pai, em silêncio e de cabeça baixa, seguia adiante, para acender uma fogueira em meio à escuridão e ao frio. Bell sabia que, quando chegasse, o pai estaria lá, à sua espera.

[AP.2] Irmãos Coen – Filmografia

Sangue por sangue (Bood Simple, 1984)
Arizona Junior (Raising Arizona, 1897)
História de gangsters (Miller's Crossing, 1990)
Barton Fink (Barton Fink, 1991)
O grande salto (The Hudsucker Proxy, 1994)
Fargo (Fargo, 1996)
O Grande Lebowski (The Big Lebowski, 1998)
Irmão, onde estás? (O Brother, Where Art Thou?, 2000)
O Barbeiro (The Man Who Wasn't There, 2001)
Crueldade intolerável (Intolerable Cruelty, 2003)
O quinteto da morte (The Ladykillers, 2004)
Este país não é para velhos (No Country for Old Men, 2007)
Destruir depois de ler (Burn After Reading, 2008)
Um homem sério (A Serious Man, 2009)
Indomável (True Grit, 2010)
A propósito de Llewyn Davis (Inside Llewyn Davis, 2013)
Ave, César! (Hail, Caesar!, 2016)
A Balada de Buster Scruggs (The Ballad of Buster Scruggs, 2018)

Cormac McCarthy - Obras

Roteiros não publicados

Whales and Men (n.d.)
Cities of the Plain (1984)
No Country for Old Men (1984)

Teatro, Contos, Roteiros publicados

Wake for Susan (1959) - conto
A Drowning Incident (1960) - conto
The Gardener's Son (1996) - roteiro
The Stonemason (1994) - dramaturgia
Ao Limite do suicídio (The Sunset Limited, 2006) - dramaturgia
O Conselheiro (The Counselor, 2013) - roteiro

Romances publicados

O Guarda do pomar (The Orchard Keeper, 1965).

Nas Trevas exteriores (Outer Dark, 1968)

Filho de Deus (Child of God, 1974)

Suttree (Suttree, 1979)

Meridiano de sangue (Blood Meridian, 1985)

Todos os belos cavalos (All the Pretty Horses, 1992)

A Travessia (The Crossing, 1994)

Cidades da planície (Cities of the plain, 1999)

Onde os velhos não têm vez (No Country for Old Men, 2005)

A Estrada (The Road, 2006)

O Passageiro (The Passenger, 2022)

Stella Maris (2022)

[AP.3] A jornada de Llewelyn Moss

O enredo básico, arquitetado por McCarthy/Coen, é uma variação combinatória de dois arquétipos narrativos fundamentais: a jornada do herói em busca de um objetivo (*The Quest*) e a superação do monstro (*Overcoming the Monster*). Esses dois esquemas estruturais calçam a espinha dorsal da trama. De um lado, temos o percurso do herói em fuga, carregando um objeto de valor (a maleta com dois milhões de dólares); de outro, a presença constante e ameaçadora de uma força monstruosa — Anton Chigurh — cuja função é testar, perseguir e destruir todos que atravessam seu caminho. Segundo Christopher Booker (2004), há inúmeras variações dessa mesma narrativa:

Tanto nós quanto o herói tomamos conhecimento da existência de uma encarnação sobre-humana de poder maligno. Esse monstro pode assumir a forma humana (por exemplo, um gigante ou uma bruxa); a forma de um animal (um lobo, um dragão, um tubarão); ou uma combinação de ambos (o Minotauro, a Esfinge). É sempre mortal, ameaçando destruir todos aqueles que cruzam seu caminho ou caem em suas garras. Muitas vezes, ameaça uma comunidade ou reino inteiro, até mesmo a humanidade e o mundo em geral.¹

Influenciado por Carl G. Jung (1875 - 1961), o autor traz uma riqueza impressionante de exemplos para reforçar o seu argumento de que as narrativas, desde mitos antigos até o cinema, seguem uma estrutura universal constituída por sete enredos arquetípicos: *The Seven Basic Plots* (2004). A *superação do monstro*, primeira entre as sete tramas universais propostas por Booker, é facilmente identificável em narrativas que operam a partir da tensão crescente entre herói e vilão, culminando em um embate final decisivo. O herói é convocado a enfrentar (e superar) a personificação do mal. No caso do *western*, esse modelo estruturante é encontrado em diversos títulos, e o próprio Booker cita dois exemplos emblemáticos: *Os sete magníficos* (*The Magnificent Seven*, John Sturges, 1960) e *O comboio apitou três vezes* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952). Em ambos, observamos a ascensão de uma ameaça violenta, o poder tirânico de gangues armadas, o progressivo isolamento do herói, a construção de um clímax angustiante e, por fim, a vitória do bem, alcançada com grande sacrifício e, por vezes, com alguma ajuda inesperada. Ainda que já ambientada em contextos modernos, com armas de fogo e via férrea, essas narrativas preservam a simbologia mítica do enfrentamento entre o herói civilizador e a figura monstruosa que ameaça a ordem da comunidade.

Exaurido pela fuga constante e pela luta cega contra um inimigo invisível, Llewelyn Moss toma uma decisão crucial no fim do segundo ato: enfrentará Chigurh cara a cara. Após trocarmos ameaças por telefone, Moss abandona qualquer tentativa de mediação ou fuga. O diálogo é seco, ameaçador, e revela o momento em que o protagonista assume, com plena consciência e orgulho inconsequente, o seu papel de herói:

¹ C. Booker, *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories* (Continuum, 2004), p. 23

CHIGURH: Traga o dinheiro e eu deixo ela viver. Caso contrário, ela é responsável. Assim como você. Essa é a melhor oferta que você vai receber. Não vou mentir dizendo que você pode se salvar, porque você não pode.

MOSS: Ah, eu vou levar alguma coisa pra você, com certeza. Decidi fazer de você o meu projeto especial. Você nem vai precisar me procurar.²

Vale recordar que Llewelyn Moss já passou pelo *estágio de provação* campbelliano-vogleriano ao enfrentar Anton Chigurh no Hotel Eagle no ponto médio da narrativa (60”). O caubói quase morreu, mas não sem antes ferir gravemente o vilão e postergar o suposto confronto final para o terceiro ato: “num filme convencional, o herói sempre sobrevive à Provação e continua para ver o vilão derrotado no clímax”.³ Trata-se de uma sequência à *la Hitchcock*, marcada por silêncio absoluto e uma tensão crescente à medida que Moss, ciente da aproximação de Chigurh, se posiciona atrás da porta, arma em punho, pronto para atirar. Diversos teóricos abordam o ponto médio da narrativa sob perspectivas complementares. Vejamos alguns exemplos:

John Yorke ^[4]	Linda Aronson ^[5]	Joseph Campbell ^[6]	Christopher Vogler ^[7]
[...] marca uma escalada massiva no risco [...] é o momento em que algo profundamente significativo acontece e que o protagonista começa a compreender de fato a natureza das forças que se opõem a ele.	[...] um grande acontecimento no meio do filme que vira a vida do protagonista de cabeça para baixo.	[...] um encontro com a morte, uma crise no nadir, no zênite, ou na extremidade mais remota da terra, no ponto central do cosmo, no tabernáculo do templo ou nas trevas da câmara mais profunda do coração	[...] o evento central da história, ou o principal evento do segundo ato; um momento de morte e renascimento simbólicos, representando o fim da antiga forma de ser do herói e o surgimento de uma nova

Quadro 6: Definição do Ponto Médio (*midpoint*)

Essa conjugação do primeiro grande confronto entre protagonista e antagonista ocorrer no ponto médio da narrativa, não é uma estrutura incomum, especialmente dentro do gênero crime/policial:

² Coen, NCFOM, p. 86

³ C. Vogler. *A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores*. Brasil. Editora Aleph. 2007, p. 233

⁴ J. Yorke. *Into The Woods: How Stories Work and Why We Tell Them*. UK. Penguin Books Limited, 2013., p. 37; 63

⁵ L. Aronson. *The 21st Century Screenplay: A Comprehensive Guide to Writing Tomorrow's Films* (Allen & Unwin, 2010), p. 52

⁶ J. Campbell. *O Herói de Mil Faces*. Brasil: Pensamento. 1993, p. 109

⁷ C. Vogler, op. cit., p. 156

Neil McCauley (Robert De Niro) e Vincent Hanna (Al Pacino) no restaurante, em *Heat - Cidade sob pressão* (*Heat*, 1995); a perseguição de Somerset (Morgan Freeman) e Mills (Brad Pitt) do assassino John Doe (Kevin Spacey), nos arredores de seu apartamento, em *Sete pecados mortais* (*Seven*, 1995); a entrevista entre Patrick Bateman (Christian Bale) e o detetive Kimball (Willem Dafoe) em *Psicopata americano* (*American Psycho*, 2000).⁸

De acordo com Jeffrey Adams (2015), após esse primeiro (e último) confronto direto com Chigurh, Moss é “temporariamente privado de sua força masculina, incapaz de proteger a si mesmo ou a sua esposa da ameaça letal de Chigurh”.⁹ A ferida e o mancar que carrega desde então são, para o autor, “sinais visíveis de sua emasculação”. Literalmente, Moss torna-se herói *manque*. Ao deixar o hospital, ele veste apenas uma camisola hospitalar, o que lhe confere, segundo Adams, uma “aparência feminina”¹⁰. A sequência seguinte reforça esse constrangimento: Moss, trajando apenas a veste “feminina”, é confrontado por um oficial de controle fronteiriço que “parece um instrutor de treinamento da Marinha”.¹¹ A primeira ação de Moss, após esse embarço, é restaurar sua masculinidade ao comprar roupas novas (Caderno de Imagens, fig. 10). Mas não qualquer roupa: “Moss compra peças apropriadas para um homem do [velho] Oeste: botas Mahan, jeans Wrangler e um chapéu Stetson”.¹² Agora, vestido com a indumentária tradicional do herói do *western*, Moss reafirma sua identidade heroica: recupera a valise de dinheiro, promete a Carla Jean que irá protegê-la e traça um novo plano de ação — enfrentar Anton Chigurh.

MOSS: Me encontre no motel Heart of Texas, em El Paso. Vou te dar o dinheiro e te colocar num avião.

CARLA JEAN: Llewelyn, eu não vou te deixar na mão.

MOSS: Não. É melhor assim. Com você longe e eu sem o dinheiro, ele não pode comigo. Mas eu com certeza posso acabar com ele. Depois que eu encontrar ele, vou te encontrar e ficar com você.¹³

Mas voltemos à cena do hospital e ao renascimento simbólico do herói em seu leito. Após a tentativa fracassada de Carson Wells (Woody Harrelson) em convencê-lo a revelar o paradeiro da maleta, Moss despacha o novo assassino contratado pelo crime organizado, convocado pela desconfiança de seus empregadores em relação à conduta errática de Anton Chigurh. Em seguida, Moss, (quase) recuperado fisicamente e já transformado pela experiência de ter enfrentado a morte de perto, liga para o hotel na tentativa de falar com Wells. No entanto, do outro lado da linha, quem atende é Chigurh (Wells foi friamente executado momentos antes). O vilão, enquanto

⁸ C. Neilan, “Moving Away From the Monoplot: Conventional Narrative Structure in the Screenplay and the Unconventional Alternatives” (2022), p. 19

⁹ J. T. Adams. *The Cinema of the Coen Brothers: Hard-Boiled Entertainments*. Directors’ Cuts. NY: Columbia University Press, 2015, p. 171

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Coen, op.cit., p. 89

¹² J. Adams, op. cit., p. 171

¹³ Coen, op. cit., p. 92

conversa com Moss com a mesma frieza clínica de sempre, repousa os pés sobre a cama, num gesto calculado para não sujar as botas com o sangue da vítima. Até esse ponto da trama, Llewelyn Moss encontrava-se em permanente fuga: sua missão era sobreviver à perseguição do predador. No entanto, o telefonema inaugura uma nova encruzilhada. A ameaça explícita de Chigurh força o caubói a alterar sua rota: agora não se trata apenas de salvar a si mesmo, mas de proteger Carla Jean. A figura da esposa assume, nesse ponto, a função simbólica da “princesa” a ser libertada, ainda que, tecnicamente, ela não esteja aprisionada.¹⁴

Do ponto da *mise-en-scène*, a cena é igualmente reveladora: Chigurh aparece enquadrado de frente, em pleno controle da situação, enquanto Moss dá as costas ao espectador. Um toque sutil e perspicaz dos irmãos Coen, já prenunciando o vencedor do confronto (Caderno de Imagens, fig. 8 e 9). Além disso, a sequência é emblemática por dois motivos centrais. Primeiro, ainda que mediado por um telefonema, a cena condensa uma tensão latente entre as personagens, sendo a única ocasião em que o herói e vilão trocam palavras diretamente. Segundo, porque a cena aparece aos 84 minutos, marcando um ponto de virada significativo na trama.

Estudiosos e gurus do roteiro definem esse momento da estrutura narrativa de maneiras diversas. No paradigma de Syd Field (1979), trata-se do *Ponto de Virada II (Plot Point II)*. Em John Yorke (2013), assume a forma do *Ponto de Crise* — o instante em que a ameaça atinge seu ápice e o protagonista é forçado a uma escolha decisiva. Para Robert McKee (1997), trata-se da fase de máxima tensão que antecipa o clímax da resolução final. Já Linda Aronson (2010) prefere o termo “*second-act turning point*”, definindo-o como o pior momento do herói (*low point*), quando tudo parece perdido e a ação ganha um novo rumo. O quadro a seguir sintetiza os conceitos:

Syd Field ^[15]	John Yorke ^[16]	Robert McKee ^[17]	Linda Aronson ^[18]
[...] qualquer incidente, episódio ou evento que se enlaça à ação e dá a narrativa uma nova direção.	[...] o “pior momento”, onde o protagonista precisa decidir entre “voltar atrás e morrer, ou mudar e viver.”	[...] todas as ações possíveis para alcançar seu desejo se esgotaram — resta apenas uma: a decisão final.	[...] o protagonista está física ou metaforicamente mais próximo da morte [...] ele atinge seu nível mais baixo [...]. Em seguida, faça com que o protagonista decida reagir.

Quadro 7: *Low point* ou ponto de virada II

¹⁴ O “monstro” Chigurh não aprisiona Carla Jean, mas como vimos na conversa por telefone com Moss, o vilão afirma que também irá atrás dela. Segundo sua lógica distorcida de justiça, Carla Jean também é *accountable*, ou seja, igualmente responsável e culpada pelas ações do marido.

¹⁵ S. Field, Act III resolution em Syd Field. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. New York: Random House, 2007

¹⁶ J. Yorke, op.cit., p. 101

¹⁷ Robert McKee. *Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*. ReganBooks, 1997, p. 303

¹⁸ Linda Aronson, op. cit., p. 52; 110

Em suma, seja uma *crise*, o *ponto mais baixo* (*low point*), uma *decisão final* ou *ponto de virada*, a função narrativa de qualquer “reviravolta” ao final do segundo ato é impulsionar o herói em direção ao clímax dramático da história. Llewelyn Moss, dentro dessa lógica, deveria atravessar o terceiro ato, combater e derrotar Anton Chigurh — força antagonista do mal —, restabelecer a ordem e cumprir seu destino heroico. Contudo, o clímax esperado jamais se concretiza. Moss não enfrenta o vilão. Sua morte ocorre extracampo, sem espetáculo e sem redenção. Tampouco o xerife Ed Tom Bell, que pega o bastão deixado pelo caubói e emerge como protagonista “substituto”, realiza o embate final. Ao contrário: ambos falham. Em NCFOM, não há mais espaço para heróis triunfantes.

Llewelyn Moss, após recuperar a força de vontade necessária para enfrentar seu antagonista, parece enfim pronto para trilhar o caminho que o levaria ao clímax dramático. É o que esperamos quando uma sequência breve inaugura o terceiro ato da narrativa. À beira da piscina de um motel, Moss encontra uma mulher sedutora que lhe oferece uma cerveja. Embora ele exiba a aliança de casamento e recuse o convite, o sorriso ambíguo e um instante de hesitação sugerem tentação. A construção da cena insinua uma possível sequência subsequente — talvez o momento em que o herói seria posto a prova, resistindo ao impulso de trair seus valores para manter intacta sua integridade moral e, assim, enfrentar com dignidade o assassino amoral que o aguarda. Contudo, o filme interrompe a ação, dissolve o gesto e recorre à elipse como estratégia narrativa (*fade to black*). Nada sabemos do que ocorre após o apagamento (*dissolve*). Moss desaparece, não apenas da imagem, mas da própria estrutura heroica que o sustentava. O que então, de fato, acontece?

Som de tiros distantes, seguido de um corte seco para Ed Tom Bell dirigindo sua viatura rumo ao local do crime. Até esse ponto, o xerife atuava como um aliado parcial de Llewelyn, cuja subtrama funcionava como contraponto reflexivo. Sua função parecia restritiva; comentar e observar, jamais intervir. No entanto, com a morte fora de quadro do protagonista, Bell torna-se o novo eixo da narrativa. Ao chegar tarde demais ao motel, o xerife avista uma caminhonete em fuga — traficantes mexicanos —, mas em vez de iniciar uma perseguição, opta por parar o carro e averiguar as consequências da tragédia. A mulher sedutora da cena anterior agora boia na piscina tingida de sangue. Ouvem-se gritos, crianças chorando; um timbre extradiegético sombrio recobre o ambiente e cria maior tensão. Bell saca sua pistola e avança em direção ao quarto. Um mexicano baleado rasteja no chão, a metralhadora abandonada ao seu lado. O xerife o ignora. Diante da porta do quarto, Bell encontra o corpo de Moss: imóvel, braços abertos, barriga para cima, ferimentos no peito (Caderno de Imagens, fig. 11). O xerife desvia o olhar e, ao fundo, uma mãe e sua filha (ou irmãs?) espiam por uma porta entreaberta — seus rostos paralisados pela violência brutal que acabaram de testemunhar.

Apesar do sucesso do filme, tanto de bilheteria quanto da crítica, os irmãos Coen não ficaram imunes aos comentários de jornalistas insatisfeitos com certas decisões fílmicas. David Denby (2008), da revista *The New Yorker*, afirmou que a dupla falhou ao não conceber uma cena de morte adequada e digna para o nosso herói:

os irmãos Coen, por mais fiéis que sejam ao romance, não podem ser perdoados por descartarem Llewelyn de forma tão indiferente. Depois de ver esse sujeito imprudente, mas bem-intencionado e fisicamente talentoso, escapar de tantas armadilhas, sentimos um grande envolvimento emocional com ele. Ainda assim ele é eliminado, fora de campo, por alguns mexicanos desconhecidos. Ele não recebe a dignidade de uma cena de morte.¹⁹

De fato, durante grande parte do filme, acompanhamos e torcemos pela vitória de Moss, o que talvez explique a escolha dos diretores de omitir a imagem de um evento tão trágico. Por outro lado, o incômodo manifestado por Denby revela o quanto o *mýthos* clássico e a gramática dos símbolos ainda moldam o nosso inconsciente coletivo. A ausência do clímax esperado, do duelo derradeiro e da catarse redentora, produz uma sensação de lacuna. Em algum nível, consciente ou inconsciente, esperamos que o herói morra à altura de seu heroísmo. O modelo clássico, portanto, permanece nutrindo o imaginário dos espectadores, críticos e jornalistas, reforçando a mensagem de Joseph Campbell: “a imagem divina que o herói representa permanece adormecida dentro de todos nós, aguardando ansiosamente para materializar-se num corpo físico e real”.²⁰

Confirmamos, ao longo da análise, que a saga arquetipal de Llewelyn Moss segue, em grande medida, a estrutura clássica da jornada do herói, amplamente difundida pelos manuais de roteiro, além de toda herança aristotélica-hegeliana que vimos no capítulo I (Ver p. X-Y). No entanto, essa mesma estrutura é brilhantemente subvertida por McCarthy e pelos irmãos Coen. O herói atravessa (parcialmente) as etapas esperadas — *chamada, provação, transformação* —, mas a falha de caráter (*imprudência*) nunca é corrigida. Seu destino final é a eliminação abrupta, fora de quadro, antes do confronto final com seu antagonista. Dez minutos após o início do terceiro ato, Chigurh torna-se mais presente no vazio deixado por Moss. É nesse vazio que Ed Tom Bell, o ruminador periférico, “assume” o centro da narrativa, restando ainda vinte minutos até o fim do filme. Agora, é o xerife quem carrega o peso da história, mas como vimos no capítulo II (Ver p. X-Y) esse peso torna-se insuportável para a personagem moderna.

¹⁹ D. Denby. “The Coen Brothers’ Twists and Turns”. A Critic at Large. The New Yorker, 18 de fevereiro de 2008. <https://www.newyorker.com/magazine/2008/02/25/killing-joke-denby>

²⁰ J. Campbell, op. cit., “Prólogo. Cap. 3 “O herói e o deus”

[AP.4] Rumo a Bizâncio, W. B. Yeats¹

1.

Este país não é para velhos. Os jovens caídos
Nos braços uns dos outros, nas árvores os pássaros
— Moribundas gerações — vão cantando,
Cascatas de salmões, mares de cavalas,
Peixes, aves, a vera carne, celebram o verão interior
Tudo quanto é gerado, nasce e morre.
Cativos dessa música sensual, todos abandonam
Os mungimentos do perene intelecto.

2.

Um velho é coisa sem valor,
Esfarrapado casaco esquecido num bordão,
A não ser que a alma bata palmas e cante,
E mais alto cante cada farrapo da sua veste mortal;
Não há sequer escola de canto, somente o estudo
De monumentos ao seu próprio esplendor;
Por isso atravessei os mares e alcancei
A sagrada cidade de Bizâncio.

3.

Ó sábios que permaneceis no sagrado fodo de Deus
Como no dourado mosaico de um muro,
Vinde do sagrado fogo, revolteai num vórtice,
Sede os mestres cantores da minha alma.
Reduzi a cinzas este meu coração; doente de desejo,
Amarrado a um animal moribundo,
Ele não sabe ao que vem; juntai-me
Ao artifício da eternidade.

4.

Assim que da natureza me apartar, nunca mais
Tomarei a forma corpórea de uma coisa natural,
Será antes minha a forma que os ourives gregos dão
Ao ouro quando forjado e ao ouro quando esmaltado
Para manter abertos os olhos do sonolento Imperados;
Ou poderei antes subir a um ramo dourado e cantar
A todos os soberanos e senhoras de Bizâncio
O que passou, o que passa, ou o que está por vir.

¹ W. B. Yeats. *Poemas Escolhidos de W.B. Yeats*. Trad. por Frederico Pedreira. Relógio D'Água. 2017

[AP.5a] Decupagem - Filme NCFOM

1. Monólogo do xerife Bell
2. Chigurh preso
3. Chigurh na delegacia
4. Chigurh sai com o carro
5. Moss caçando antílope
6. Moss encontra cachorro ferido
7. Moss acha caminhões e corpos
8. Moss conversa com homem morrendo
9. Moss encontra traficante e maleta
10. Moss em casa com Carla Jean
11. Moss decide levar água
12. Moss retorna à cena do crime
13. Moss perseguido pelos mexicanos e cão
14. Chigurh na loja de conveniência
15. Moss e Carla Jean decidem fugir
16. Chigurh mata dois homens na cena do crime
17. Bell e esposa com cavalo
18. Bell e Wendell no carro incendiado
19. Bell e Wendell na cena do crime
20. Chigurh no trailer de Moss
21. Moss e Carla Jean no ônibus
22. Bell e Wendell no trailer de Moss
23. Moss vai ao Motel Del Rio, esconde maleta
24. Chigurh liga para mãe de Carla Jean
25. Moss compra botas novas
26. Moss retorna ao Motel, mas não entra
27. Chigurh na estrada com transponder
28. Bell e Wendell no café
29. Moss compra rifle e barraca
30. Moss em outro motel, corta a barraca
31. Moss aluga outro quarto no Del Rio
32. Chigurh segue rastreador até o Del Rio
33. Confronto paralelo Moss × Chigurh no motel
34. Wells encontra chefe do tráfico
35. Moss faz check-in no Hotel Eagle, quarto 213
36. Moss descobre rastreador, prepara-se
37. Tiroteio, Moss ferido, foge pela janela
38. Moss em caminhão alvejado
39. Chigurh procura Moss
40. Moss fere Chigurh
41. Moss tenta cruzar fronteira no Rio Grande
42. Moss compra roupas e joga maleta na ponte
43. Moss cruza ao México, acorda com mariachis
44. Chigurh assalta farmácia
45. Chigurh faz curativo em hotel
46. Bell em seu escritório
47. Bell encontra caminhão com cadáveres
48. Moss conversa com Wells no hospital
49. Bell encontra Carla Jean no café
50. Wells na fronteira acha maleta
51. Wells confronta Chigurh e morre
52. Chigurh e Moss no telefone
53. Bell lendo jornal / monólogo

54. Moss cruza fronteira
55. Moss compra roupas nova
56. Moss resgata a maleta
57. Moss e Carla Jean ao telefone
58. Chigurh executa chefe do cartel
59. Carla Jean e mãe no táxi
60. Mexicanos seguem táxi
61. Estação de ônibus: mãe de Carla Jean e mexicano
62. Carla Jean no telefone com Bell
63. Chigurh pega caminhonete
64. Chigurh limpa caminhonete
65. Moss no Motel Desert Sands, conhece mulher
66. Bell a caminho do motel: morte de Moss
67. Carla Jean chega ao motel, fala com Bell
68. Bell no necrotério
69. Bell e Roscoe no café / monólogo
70. Bell retorna ao motel, Chigurh atrás da porta
71. Bell visita tio Ellis
72. Funeral da mãe de Carla Jean
73. Chigurh visita Carla Jean
74. Chigurh sofre acidente de carro
75. Bell narra sonho com o pai

[AP.5b] Decupagem - Romance NCFOM

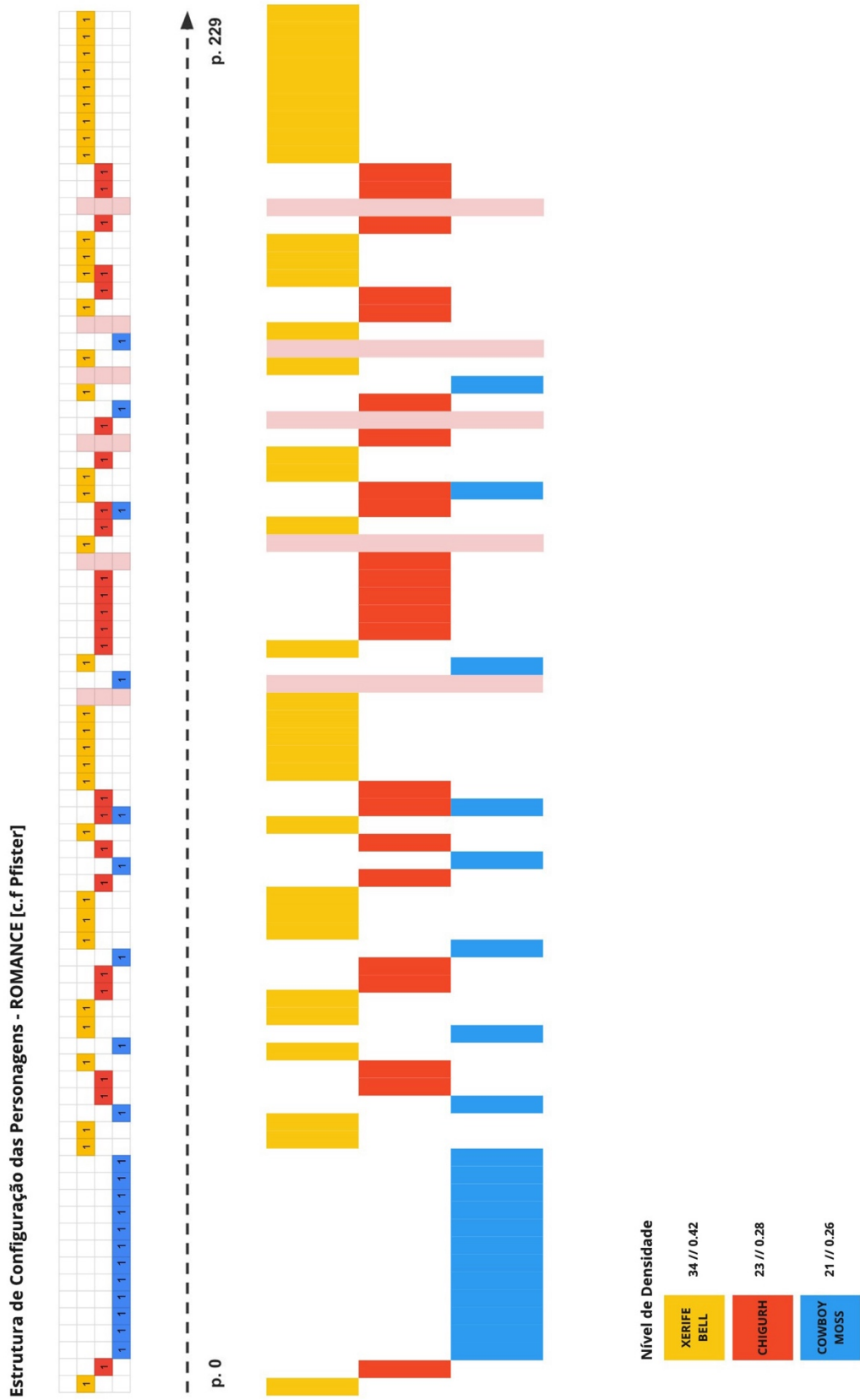
1. Monólogo do xerife Bell
2. Chigurh preso
 - na delegacia
 - mata motorista e foge
3. Moss caçando antílope
 - encontra cachorro e corpos
 - conversa com sobrevivente
 - acha valise
 - segue até a picape
 - compra cigarros e água
 - esconde rifle no trailer
4. Moss encontra Carla Jean e guarda valise
 - não consegue dormir e decide levar água
5. Moss estuda mapa no posto
 - caminha pela encosta
 - retorna à picape
 - volta à cena com jarra de água
6. Moss se esconde dos traficantes
 - perseguido por caminhonete
 - foge pelo rio
 - amarra os pés e segue a leste
7. Monólogo do xerife Bell
8. Bell no escritório (telefone, gato na árvore)
9. Bell e Wendell encontram vítima na estrada
10. Bell volta ao escritório e encontra Lamar
11. Moss volta de ônibus
 - manda Carla Jean arrumar malas
12. Chigurh na loja de conveniência
13. Chigurh encontra dois homens
 - mata os dois

14. Monólogo do xerife Bell
15. Moss e Carla Jean no ônibus
16. Bell jantando; ligação sobre carro incendiado
 - Encontra Wendell no local do carro
 - Bell pede cavalos a Wendell
 - Os dois vão à cena do crime
17. Chigurh no trailer de Moss
18. Chigurh pergunta por Moss na gerência
19. Chigurh liga para Del Rio num café
20. Volta, pergunta por Moss, pede café
21. Moss chega a Del Rio e pega táxi até motel
22. Check-in
23. Esconde valise no duto
 - dorme, acorda e chama táxi
24. Moss numa loja de botas
25. Entra na farmácia
26. Senta no parque e trata ferimentos
27. Almoça em restaurante
28. Volta ao hotel mas não entra
 - dorme em outro motel
 - compra espingarda
 - vai à ferragem
 - compra serra e itens
 - procura traves de barraca
 - prepara esconderijo no motel
 - liga reservando quarto
 - compra roupas
 - caminha no lago e descarta cano da arma
29. Monólogo do xerife Bell
30. Bell na cafeteria
31. Bell e Wendell no trailer de Moss
32. Bell lê jornal; chega repórter
33. Bell e Torbert encontram agente DEA
34. Chigurh erra tiro em pássaro na ponte
35. Moss troca de quarto no hotel
 - desparafusa grade do duto
 - tenta puxar valise
 - recupera valise e sai
36. Chigurh chega ao motel
 - pega chave
 - sai descalço pelo corredor
 - mata mexicanos
37. Bell fala sobre arma de ar comprimido
38. Moss no hotel Eagle Pass
 - descobre transmissor
 - pede alerta ao funcionário
 - acorda com barulho
39. Chigurh entra no quarto de Moss
 - moss o rende; ele foge
 - chigurh atira em Moss
 - tiroteio na rua
 - moss pede roupas a jovens
 - joga valise no canical
 - cruza a fronteira
 - pede médico na rua

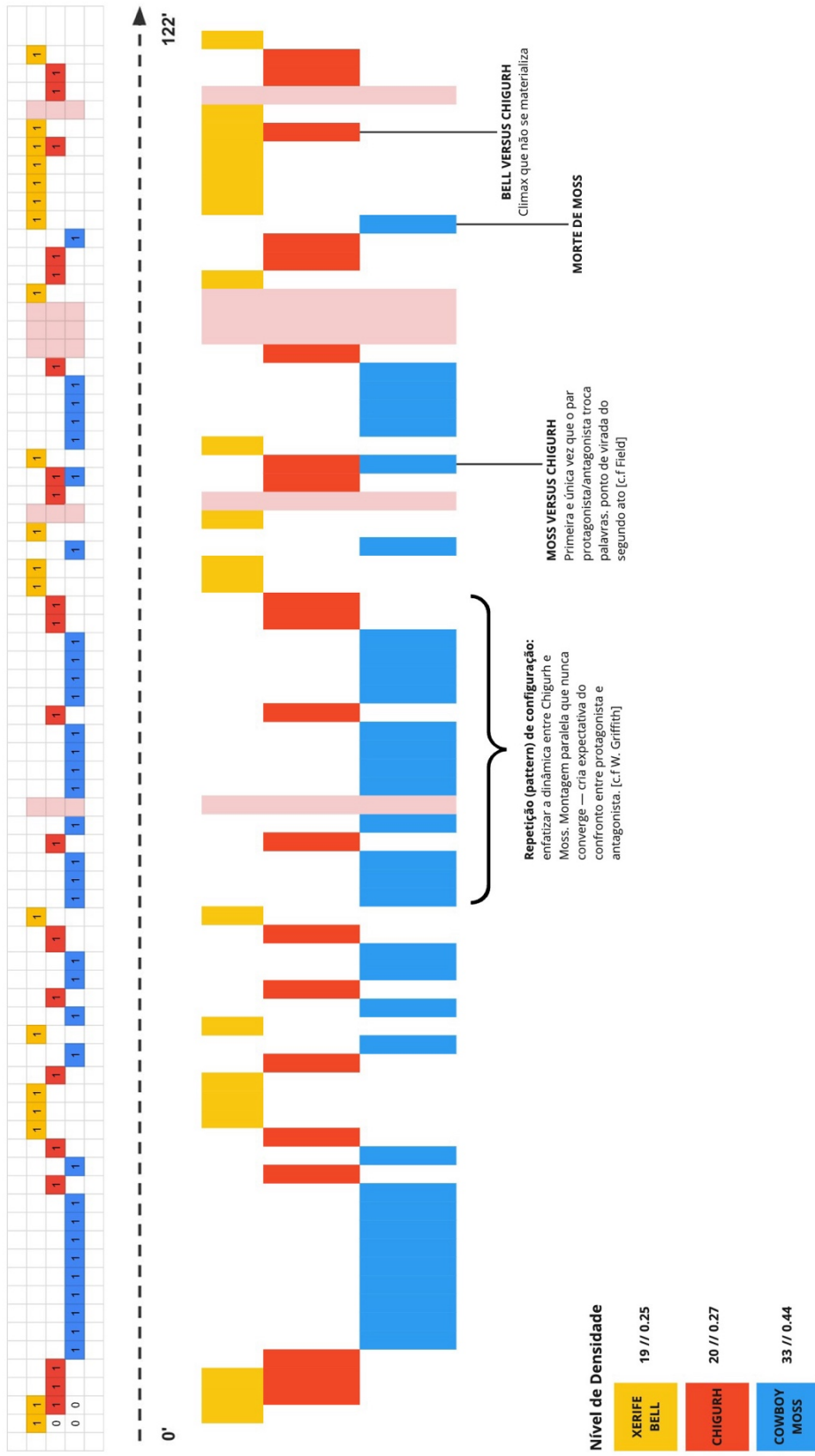
40. Chigurh sai ferido
 - mexicanos atiram
 - ele os mata
41. Monólogo do xerife Bell
42. Bell visita Carla Jean
43. Bell acorda com ligação
44. Bell vê fotos da chacina
 - vai ao local do tiroteio
45. Volta ao escritório e faz papelada
46. Volta para casa e fala com esposa
47. Wells aparece no escritório
48. Wells no hotel
 - dorme e acorda
 - vai ao quarto de Moss
 - vê marcas de sangue
 - fotografa mulher morta
 - Moss conhece Wells na enfermaria
49. Monólogo do xerife Bell
50. Chigurh procura clínica
51. Compra artigos veterinários
52. Faz curativo no carro
 - incendeia camisa em carro
 - explosão; rouba farmácia
53. Chigurh trata-se em motel
 - no quinto dia, sai para estrada
54. Wells fotografa ponte e rastros
55. Bell no escritório
 - faz patrulha
 - reflete na ponte
56. Chigurh no hotel
 - espera por Wells
 - segue-o até o quarto
 - conversam; mata Wells
57. Moss no hospital
 - liga para Carla Jean
 - conversa com Chigurh
 - sai e cruza fronteira
 - fala com guarda da fronteira
 - compra roupas
58. Bell conversa sobre transmissor
59. Monólogo do xerife Bell
60. Chigurh mata contratante de Wells
61. Carla Jean e mãe no táxi
62. Chigurh na casa da mãe de Carla Jean
63. Moss recupera valise e vai a San Antonio
 - compra arma e carro
 - sai do hotel
 - dá carona a jovem
64. Bell conversa com Carla Jean por telefone
65. Dois homens escutam conversa
66. Um pega a submetralhadora e sai de carro
67. Monólogo do xerife Bell
68. Moss e jovem em restaurante
 - viajam e param em posto

- check-in em motel
- tomam cerveja juntos
- 69. Barracuda ensanguentada no lava-jato
- 70. Bell sai cedo e vai ao motel
 - cena isolada pela polícia
 - entrevista testemunha
 - identifica corpo de Moss
 - volta ao escritório; não consegue ligar
 - sai novamente
- 71. Chigurh registra-se em motel
 - recupera valise do duto
 - espera no carro armado
- 72. Bell no quarto de Moss
 - pede vistoria policial
 - mostra fechadura e duto
 - passa a noite em hotel
 - visita Carla Jean e pede desculpas
- 73. Monólogo do xerife Bell
- 74. Chigurh entrega valise ao chefe
- 75. Funeral da mãe de Carla Jean
- 76. Chigurh mata Carla Jean
 - Acidente de carro com Chigurh
- 77. Bell visita tio Ellis
- 78. Monólogo do xerife Bell
 - recebe notícia do assassinato de Carla Jean
 - entrevista garoto do acidente
- 79. Monólogo do xerife Bell
 - conversa com esposa sobre aposentadoria
- 80. Monólogo do xerife Bell
 - sai da sede do condado pela última vez
- 81. Monólogo do xerife Bell

[AP.6a] Estrutura de Configuração das personagens - Romance NCFOM



Estrutura de Configuração de Personagens - FILME [cf. Pfister]



[AP.6c] Estrutura de Configuração – análise comparativa NCFOM

