PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

FRANCISCO ETRURI PARENTE

# O Trágico – Uma desconstrução discursiva do cinema hollywoodiano: tradição, inflexão e tendências

SÃO PAULO

2024

FRANCISCO ETRURI PARENTE

# O Trágico – Uma desconstrução discursiva do cinema hollywoodiano: tradição, inflexão e tendências

Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, sob orientação da Profa. Dra. Maria Lucia Santaella Braga.

São Paulo

2024

FRANCISCO ETRURI PARENTE

# O Trágico – Uma desconstrução discursiva do cinema hollywoodiano: tradição, inflexão e tendências

Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, sob orientação da Profa. Dra. Maria Lucia Santaella Braga.

Aprovado em:_____/_____/_____

BANCA EXAMINADORA

_____
Profa. Dra. Maria Lucia Santaella Braga
Orientadora e Presidente da Banca
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

_____
Prof. Dr. Marcelo Prioste
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

_____
Prof. Dr. Marcelo Perine
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)

_____
Profa. Dra. Josenilde S Souza
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

_____
Prof. Dr. Juan Droguett
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo

## AGRADECIMENTO

O Presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – nº do processo.

This study was financed in part by the Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) – nº do processo.

Agradeço ao Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), pela bolsa integral de estudos.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente à minha esposa Nathalia Barcelos, que me apoiou e ficou do meu lado durante este longo percurso de estudo, pesquisa e escrita, seu apoio foi incomensurável para este trabalho e seu amor e companheirismo me seguraram nos momentos mais difíceis destes 4 longos anos de trabalho.

Ao meu pai José Rogério Parente, que foi o meu primeiro mestre na vida, além de ter plantado a semente do saber e da paixão pela filosofia em meu coração, seu apoio emocional, intelectual e material proporcionando educação e materiais de pesquisa de alta qualidade.

À minha mãe Angela Etruri, por ter me apoiado e me criado com tanto amor, sem você a minha vida acadêmica não seria possível.

À minha avó Odete Etruri, por sempre rezar e torcer pelo meu sucesso.

À Cida Barcelos e Thalita Barcelos pelo acolhimento e apoio nestes anos difíceis e incertos, sempre encontrei um bom ombro amigo nestas duas mulheres que se tornaram parte de minha família.

À Lucia, minha orientadora, que me acolheu e ensinou o valor de se pesquisar com seriedade e rigor, sempre examinando de modo muito criterioso o meu progresso acadêmico.

Ao professor Juan Droguett que foi um amigo e mestre intelectual muito valoroso nestes últimos anos, me ensinando muito sobre estética, psicanálise, docência e a vida.

Ao professor Marcelo Prioste por acompanhar meu desenvolvimento desde o mestrado e por me dar direcionamentos certeiros e necessários na qualificação desta tese.

Aos professores Marcelo Perine e Jo Souza que aceitaram compor a banca desta tese, por disporem do seu tempo para ler e avaliar este trabalho.

À professora Leda Tenório pelas parcerias em textos acadêmicos, que muito me ensinaram sobre a escrita científica.

Ao professor Rogério Tineu, que muito me ensinou no LABÔ, enriquecendo muito meu repertório diante de bibliografias que se debruçam sobre a sociedade contemporânea.

Ao meu grande amigo Caio Alves que, em sua enorme generosidade e camaradagem, me auxiliou na busca aos filmes de Sam Peckinpah, possibilitando uma análise rigorosa de toda sua filmografia.

Por fim, deixo um agradecimento especial a todos os colegas e amigos que participaram desta jornada acadêmica rica e trabalhosa.

Ah... também agradeço o carinho e companhia da Betinha, minha filinha canina.

*Qual é o destino do homem senão suportar a parte de sofrimento que lhe toca, tragar seu cálice até a última gota? E, se o cálice pareceu demasiadamente amargo aos lábios humanos de Deus, por que eu deveria fingir achá-lo doce? E por que envergonhar-me no terrível momento em que todo o meu ser estremece entre o ser e o nada; e o passado, como um clarão, ilumina os tenebrosos abismos do futuro, e tudo a meu redor desaba, e o mundo inteiro soçobra comigo? É então que a criatura, no limite do desespero, reduzida às próprias forças e sentindo-as impotentes, vendo-se afundar e não podendo evitar, grita, com uma voz dilacerante vinda do mais profundo do seu ser, que se esgota em vãos esforços: "Meu Deus, meu Deus, por que me desamparaste?" Poderei envergonhar-me dessas palavras e temer o momento que não escapou Àquele que dobra o céu como um manto?*

*GOETHE, Os sofrimentos do jovem Werther, 2007, p. 85 – 86*

**RESUMO**

“O trágico – Uma desconstrução discursiva do cinema hollywoodiano: tradição, inflexão e tendências” é o título desta tese cujo objetivo consiste em demonstrar como o sentido do trágico e da tragédia se convertem em dispositivos de desconstrução do discurso ideológico produzido por Hollywood. O tema é considerado sob o paradigma da cinematografia de Sam Peckinpah que busca escapar e combater a tradição que a precedeu se servindo de um pensamento filosófico que atravessou a cultura ocidental desde a Grécia antiga. A contextualização explora o gênero trágico a partir do seu conflito com o iluminismo apolíneo, começando por um embate na polis grega, passando pela modernidade vivida por Nietzsche e chegando até a crise do cinema clássico hollywoodiano. Problematiza-se deste modo a crise do pensamento trágico na era da indústria cultural, que passa a rejeitar o pessimismo ontológico das tragédias em nome da adulação do progresso teleológico moderno. A hipótese coloca no princípio do gênero trágico o embate direto com a dialética do esclarecimento, momento em que a própria racionalidade se cega a si mesma, sendo possível perceber nos filmes de Sam Peckinpah a mesma oposição que se percebe em Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Nietzsche diante dos movimentos intelectuais de suas épocas. Justifica-se o escopo e o recorte do objeto de estudos numa filmografia atualizada. Os procedimentos metodológicos buscam mapear o eterno retorno do embate entre as aspirações iluministas e a perspectiva trágica de imutabilidade da condição humana, culminando na passagem do espírito do tempo de uma modernidade para a pós-modernidade em sua denúncia das falências teleológicas que se observam em Nietzsche e em Peckinpah. Os objetivos específicos buscam avaliar o trágico enquanto resposta à crise do classicismo hollywoodiano para repensar a identidade do sujeito contemporâneo. A bibliografia se debruça em Helenistas como Werner Jeager, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, no que se refere aos debates nietzschianos, além desse próprio autor à luz da interpretação de Roberto Machado enquanto comentador principal de sua obra. Ao se voltar para Hollywood contextualiza-se com David Bordwell, Kristin Thompson e Janet Staiger, para depois contrapor esta visão com a crítica marxista de Adorno e Horkheimer sob o paradigma da indústria cultural e em uma leitura psicanalítica que considera a riqueza do caráter enunciativo do classicismo. Por fim, buscando uma interpretação dos filmes selecionados de Peckinpah que dialoguem com a crise da modernidade

serve-se de uma gama vasta de escritores, como: Shakespeare, Freud e Kafka. A pesquisa se divide em uma estrutura de três capítulos, sendo o primeiro: “A tragédia teatral e o pensamento trágico” em que se estrutura a distinção do trágico e da tragédia para melhor defini-las enquanto categorias de análise. No segundo capítulo “O discurso hollywoodiano” define-se esta indústria a partir de sua formação histórica e depois problematiza-se o valor cultural de suas produções para contextualizar de modo adequado o ambiente que dá origem à filmografia selecionada. No terceiro e último capítulo comparecem os filmes: *Pistoleiros do entardecer, Meu ódio será sua herança, Sob o domínio do medo, Pat Garrett & Billy the Kid, Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia, Elite de assassinos e Cruz de ferro*, para aprofundar a análise sobre a tradição clássica, a inflexão da indústria diante da proposta trágica e as tendências que podem ser vislumbradas a partir deste método de retorno ao valor universal das matrizes do cinema.

Palavras-chave: **Cinema moderno – Pós-moderno; Trágico – Tragédia; Matrizes do cinema; Sam Peckinpah; Crítica.**

## ABSTRACT

“The tragic – A discursive deconstruction of Hollywood cinema: tradition, inflection and trends” is the title of this thesis whose objective is to demonstrate how the tragic and tragedy become tools for deconstructing the ideological discourse produced by Hollywood. The theme is considered under the paradigm of Sam Peckinpah's cinematography, which seeks to escape and combat the tradition that preceded it by using a philosophical thought that has permeated Western culture since ancient Greece. The contextualization explores the tragic genre based on its conflict with the Apollonian Enlightenment, starting with a clash in the Greek polis, passing through the modernity experienced by Nietzsche and reaching the crisis of classical Hollywood cinema. This problematizes the crisis of tragic thinking in the era of the cultural industry, which starts to reject the ontological pessimism of tragedies in the name of adulation of modern teleological progress. The hypothesis places at the beginning of the tragic genre the direct clash with the dialectic of enlightenment, a moment in which rationality itself blinds itself, making it possible to perceive in Sam Peckinpah's films the same opposition that we saw in Aeschylus, Sophocles, Euripides and Nietzsche during of the intellectual movements of their times. The scope and outline of the object of study are justified in an updated filmography. The methodological procedures seek to map the eternal return of the clash between Enlightenment aspirations and the tragic perspective of immutability of the human condition, culminating in the passage of the spirit of the time from modernity to post-modernity in its denunciation of the teleological failures that we observe in Nietzsche and in Peckinpah. The objectives are to evaluate the tragic as a response to the crisis of Hollywood classicism to understend for the identity of the contemporary subject. The bibliography focused on Hellenists such as Werner Jeager, Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet to reconstitute the Hellenic world, with regard to Nietzschean debates, in addition to the author himself, we will use the interpretation of Roberto Machado as the main commentator of his work, When we turn to Hollywood we will contextualize his training with David Bordwell, Kristin Thompson and Janet Staiger, and then contrast his vision with the Marxist criticism of Adorno and Horkheimer under the paradigm of the cultural industry and also in a psychoanalytic reading that considers a richness of the enunciative character make classicism. Finally, we seek an interpretation of Peckinpah's films selections that dialogue with the crisis of modernity, using a wide range of writers such as

Shakespeare, Freud and Kafka. The research is divided into a structure of three chapters, the first being: “Theatrical tragedy and tragic thought” in which we study the distinction between tragic and the tragedy to better define them as categories of analysis. In the second chapter “Hollywood's Discourse” this industry is defined based on its historical formation and then we problematize the cultural value of its productions to adequately contextualize the environment that gives rise to the selected filmography. In the third and final chapter we bring the films: *Ride the High Country, Wild Bunch, Straw Dogs, Pat Garrett and Billy the Kid, Bring Me the Head of Alfredo Garcia, Killer Elite and Cross of Iron*, for we will deepen the analysis of the classical tradition, the industry's inflection in the face of the tragic proposal and the trends that can be glimpsed from this method of returning to the universal value of cinema's matrices.

Keywords: **Modern – Postmodern cinema; Tragic – Tragedy; Cinema matrices; Sam Peckinpah; Criticism.**

**SUMÁRIO**

CAPÍTULO I. A TRAGÉDIA TEATRAL E O PENSAMENTO TRÁGICO .....18
1.1 O TRÁGICO NA FILMOGRAFIA DE SAM PECKINPAH .....20
1.2 A TRAGÉDIA COMO MAL-ESTAR NA PÓLIS ESCLARECIDA .....35
1.2.1 A ILÍADA COMO PRELÚDIO DA TRAGÉDIA GREGA.....37
1.2.2 DIONISO E A PÓLIS .....44
1.2.3 ÉSQUILO, SÓFOCLES E EURÍPEDES .....63
1.3 A ANCORA DESCONSTRUTIVISTA DE NIETZSCHE.....76
1.3.1 O RENASCIMENTO DA TRAGÉDIA NA ALEMANHA MODERNA .....77
1.3.2 A DENÚNCIA DO APOLÍNEO COMO DECADÊNCIA DO ESPÍRITO.....82
1.3.3 O TRÁGICO COMO FUGA DA DECADÊNCIA MODERNA .....98
CAPÍTULO II. O DISCURSO HOLLYWOODIANO.....120
2.1 O PODER IDEOLÓGICO DE HOLLYWOOD .....121
2.2 INDÚSTRIA CULTURAL.....143
2.3 NECESSIDADE, DEMANDA, DESEJO DO PÚBLICO ESPECTADOR .....162
CAPÍTULO III. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA DESCONSTRUÇÃO FÍLMICA .....176
3.1 TRADIÇÃO E RUPTURA DO CLASSICISMO CINEMATOGRÁFICO.....178
3.2 INFLEXÕES DESCONSTRUTIVAS DO MOTIVO ILUMINISTA.....192
3.3 NOVAS TENDÊNCIAS DA TRAGÉDIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO.....486
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....497

# INTRODUÇÃO

"O trágico – Uma desconstrução discursiva do cinema hollywoodiano: tradição, inflexão e tendências" é o título desta tese cujo objeto é estudar os conceitos de trágico e tragédia enquanto duas categorias de análise crítica para o cinema, entendendo-as como portadoras daquilo que a literatura tem de universal e que ganha continuidade na sétima arte, conforme foi sinalizado em discussões sobre este projeto.

Esta pesquisa tem como ponto de partida a percepção de uma defasagem na criação de tragédias e, quando se trata de produções voltadas para a cultura de massa, observa-se a natureza antitrágico da indústria cultural que ignora temas trágicos fundamentais para produzir narrativas ingênuas e perversamente otimistas que defendem o mundo do consumismo burguês. Torna-se, portanto, importante tomar o cinema como objeto de análise uma vez que sua natureza híbrida concentra ecos de debates estéticos de linguagens que precederam sua existência e que compõem suas matrizes, como o teatro e a literatura, os berços do gênero trágico. Deste modo, pode-se traçar um breve panorama que reflita sobre a cultura contemporânea, na perspectiva da cultura ocidental em geral.

Consideram-se sete filmes dirigidos por Sam Peckinpah como o corpus de análise desta pesquisa, são eles: *Pistoleiros do entardecer, Meu ódio será sua herança, Sob o domínio do medo, Pat Garrett & Billy the Kid, Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia, Elite de assassinos* e *Cruz de ferro*. Partindo desta filmografia pode-se compreender melhor a aplicação das categorias do trágico e da tragédia em matizes e temáticas distintas, entendendo esta cinematografia como o reflexo de uma era de crise da indústria hollywoodiana que abriu espaço para novas inventividades capazes de confrontar sua tradição clássica, retomando, deste modo, o confronto histórico do trágico contra a eclipse do iluminismo.

Neste sentido, a problematização desta tese se concentra no debate sobre a natureza dos gêneros, discutir aquilo que há de fundamental na sua caracterização, seja ele literário, teatral ou cinematográfico. Esta questão mostra-se de extrema importância quando se pensa sobre o sentido mais profundo de uma obra artística, afinal todas elas podem ser categorizadas em algum gênero que comporte suas características mais importantes. Sendo assim, estudar os princípios desta categoria conceitual é importante para compreender aquilo que está no coração da narratividade.

A escolha do gênero trágico como objeto de estudo traz a peculiaridade de uma grande contradição que se observa nos dias de hoje com o grande repúdio der parte da indústria cultural por ele, ao passo que este gênero ocupa lugar de destaque na cultura ocidental desde a Grécia Antiga. Compreender seu fundamento é o caminho para a apropriação daquilo que o torna universal e transcendente, mas que também é avesso à ideologia de progresso moderno. Este percurso pode trazer um importante esclarecimento sobre a identidade do sujeito contemporâneo dividido entre aquilo que a cultura tem de universal e ideológico.

A hipótese é a de que o pensamento trágico é o responsável por um profundo mal-estar no público contemporâneo acostumado à ideologia burguesa dissolvida no entretenimento do dia a dia. A indústria cultural busca instigar uma postura esperançosa em um mundo pós-moderno de possibilidades infinitas pautadas pelo consumismo, em que as pessoas poderiam supostamente transformar suas vidas com a mesma facilidade com que se vai ao shopping para compras. A herança trágica, por outro lado, nos mostra o limite das potencialidades humanas ao escancarar a insignificância ontológica que rege a existência. Neste sentido, pode-se até considerá-las como duas perspectivas opostas, conflitivas e irreconciliáveis, uma vez que uma persegue o *happy ending*, enquanto a outra abraça o colapso. Ao passo que a primeira introjeta otimismo em seu público para mantê-lo ativo no mundo do capital, a segunda nos convida a uma profunda reflexão existencial por apontar o abismo inevitável que nos aguarda no horizonte.

Diante desta contradição em que algo deveria ter um valor inestimável no plano cultural, mas que acaba sendo ignorado ou até mesmo combatido pela grande maioria das produções culturais contemporâneas, justifica-se investigar aquilo que confere este valor tão importante às tragédias ao mesmo tempo que faz com que elas tragam espanto no grande público dos dias de hoje. Nesse contexto, o cinema de Sam Peckinpah aparece como o corpus ideal por estabelecer uma ponte importante entre a sobrevivência dos elementos universais do trágico objetivados na tragédia, e o repúdio contemporâneo que se materializa nos confrontos internos e externos de sua obra com relação a Hollywood. Desta maneira, pode-se compreender de modo mais preciso a identidade do sujeito contemporâneo, uma vez que toda ficção possui em si uma carga de autoficcionalidade de seus criadores, servindo como um espelho do seu imaginário. Eis uma ligação possível entre a narrativa e a identidade.

A hipótese deste estudo é que o substrato indispensável à tragédia é o pensamento trágico, isto é, uma base filosófica que interpreta o mundo a partir de uma perspectiva que entende o ser humano como um ente impotente diante das forças cosmológicas que o controlam, o que acaba indo na contramão direta da ideologia burguesa. Quando o trágico é objetivado em uma obra estética a denominamos tragédia.

Esta hipótese de estabelecer o gênero como uma objetificação estética, sistematizada de um pensamento filosófico anterior a ele, também busca construir uma leitura que interprete o gênero para além de suas convenções mais evidentes que, muitas vezes, são tomadas como o elemento essencial que os caracteriza. Desta maneira, propõe-se uma investigação que se atente para o *zeitgeist*[1] que circunda as narrativas que se formam em um contexto cultural, como o verdadeiro campo de embate em que elas se estabelecem, sendo importante compreender de modo aprofundado a cultura onde se formam os gêneros. Assim sendo, iremos percorrer três grandes períodos para bem definirmos o gênero trágico.

O percurso metodológico estabelecerá o contexto cultural como algo essencial para a caracterização de um gênero, propondo ao mesmo tempo uma análise histórica que acompanhe o movimento de sobrevivência e reinvenção do trágico e da tragédia que os fizeram sair da Grécia Antiga e alcançar Hollywood. Deste modo, esta tese tem a missão de fazer uma história conceitual do trágico e da tragédia e aplicá-la a uma análise semiótica para discutir efetivamente os temas elencados pela pesquisa a partir dos filmes de Sam Peckinpah.

O primeiro capítulo desta pesquisa começará apresentando o importante problema conceitual de se definir a tragédia partindo de suas convenções dramáticas. Este é o caminho adotado por John L. Simons e Robert Merrill ao se debruçarem sobre Sam Peckinpah. Os autores elegem a *Poética* de Aristóteles como um “manual conceitual” deste gênero, mas, como se viu até aqui, o problema se estabelece de modo mais profundo, então, para retornar à obra do cineasta e discutir as narrativas de identidade contemporâneas, opta-se por fazer um retorno ao passado buscando as condições materiais e culturais das tragédias gregas, explorando sua relação com a religiosidade arcaica e a poesia épica de Homero até as intensas mudanças da pólis do século V a.C., com a ascensão de Dioniso como uma divindade festiva da orgia e

[1] Tradução livre: Espírito da época

da colheita que foge dos valores heroicos aristocráticos, dialogando de modo mais compatível com uma era democrática de maior participação popular, conforme ensinam Werner Jeager, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet.

Ainda no primeiro capítulo, depois dessa ida aos gregos, a pesquisa se encaminhará para a obra Nietzschiana buscando atualizar o conceito de trágico na modernidade, compreendendo como esta importante herança filosófica se faz necessária em uma era que acredita estar vivendo um progresso histórico teleológico sem precedentes, porém, sem perceber suas próprias contradições[2]. A partir do filósofo alemão pode-se ter uma base conceitual sólida para entender o repúdio hollywoodiano ao trágico e sua significativa consistência em Peckinpah.

No segundo capítulo se discutirá a formação da indústria cinematográfica americana e seu legado, começando com um percurso histórico que explique a formação do cinema clássico enquanto uma fórmula de extremo sucesso comercial, a partir das considerações de David Bordwell, Kristin Thompson e Janet Staiger. Em seguida, Hollywood será apresentada sob dois paradigmas distintos e conflitivos, assumindo a complexidade do objeto que aqui se trabalha. De um lado, irá se utilizar da famosa teoria da indústria cultural de Adorno e Horkheimer em sua denúncia da ideologia burguesa, e do outro das considerações sobre a enunciação do classicismo cinematográfico.

Por fim, o terceiro capítulo irá elencar e analisar sete tragédias de Sam Peckinpah para dar corpo ao debate sobre o imaginário, a identidade e o gênero. A partir destes filmes se apresentará a forte oposição existente entre a cultura de massa do século XX e a sobrevivência do espírito trágico. Nesta parte a tese se debruçará sobre longas-metragens que fazem uso da tradição clássica de maneira maneirista, isto é, trabalham suas imagens em segundo grau, construindo sua cinematografia conscientes de sua posterioridade histórica, tomando para si a responsabilidade de se confrontar com esta herança fílmica e propor novos paradigmas para o cinema americano dos anos 1960-70. A pesquisa terminará sinalizando no pós-terror a condição de herdeiro do legado trágico no cinema contemporâneo, atualizando mais uma vez esta problemática, mas mantendo aquilo que há de essencial nas tragédias.

[2] Por teleológico devemos compreender metanarrativas que pressupõe um percurso histórico de progresso, geralmente positivo, em que há um constante desenvolvimento social rumo a finalidades pré-estabelecidas que guiam seu caminho de modo ordenado.

Pode-se dizer que esta tese foi construída sobre a grave preocupação do empobrecimento cultural, seja nas produções que se popularizam e ganham notoriedade na sociedade, seja na própria qualidade crítica sobre a cultura. Nesta tese pretende-se olhar para aquilo que há de clássico no plano artístico, aquilo que nunca esgota o seu dizer e que mantém seu valor filosófico reflexivo e estético por séculos. Aqui se toma como ponto de referência fontes como: Homero, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Shakespeare, Cervantes, Kafka, entre outros elencados pela pesquisa, visando separar aquilo que é passageiro e banal, daquilo que é verdadeiramente importante para a humanidade em sua riqueza simbólica. A partir do clássico, podem ser definidos métodos críticos que mapeiam obras que dão continuidade a esta produção cultural de valor universal e inestimável e que contribuem para a compreensão do humano sobre sua própria condição existencial, independentemente de sua era.

## CAPÍTULO I. A TRAGÉDIA TEATRAL E O PENSAMENTO TRÁGICO

Discutir os fundamentos do trágico se faz indispensável para analisar a filmografia de Sam Peckinpah. Esta tarefa perpassa por dois pontos que precisam ser contemplados para que a semente deste estudo possa se desenvolver satisfatoriamente. Em primeiro lugar devemos evocar um estudo semelhante a este realizado por John L. Simons e Robert Merrill no livro *Peckinpak´s Tragic Westerns: A Critical Study* (2011). Os autores concebem a tragédia como um modelo narrativo que deve seguir normas dramáticas muito específicas para se realizar, diferente do caminho adotado por esta tese que colocará no cerne da questão o pensamento trágico como definidor do gênero, ou seja, não conceberemos os gêneros pelas convenções narrativas, mas sim pela perspectiva filosófica expressa por ele. Para isto, será necessário fazer uma retomada da história do desenvolvimento do gênero teatral e literário grego até sua sistematização filosófica na obra de Nietzsche. Este será nosso segundo ponto de atenção.

A partir do descompasso entre esta tese e o trabalho de Simons e Merrill, podemos perceber que a primeira problemática, quando se trata do gênero trágico, está na sua definição, uma vez que o gênero vem sendo produzido desde a Grécia antiga. Além das tragédias gregas de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, que já carregam diferenças consideráveis entre si, também temos tragédias cristãs, tragédias Shakespearianas que marcaram o renascimento. Na Alemanha moderna dos séculos XVIII e XIX teríamos seu ressurgimento quando se tentava incorporar princípios narrativos gregos. Chegando ao século XX foram selecionados alguns expoentes, como: Tennessee Williams, Nelson Rodrigues e Sam Peckinpah que exploraremos com mais profundidade.

Além dos diversos autores citados há ainda inúmeras teorias sobre o trágico e a tragédia que precisam ser diferenciadas como duas vertentes históricas e críticas distintas: primeiro, o surgimento de poéticas que buscaram definir as características narrativas essenciais de uma tragédia. Essa corrente surgiu com Aristóteles e perpassou por vários autores como: Horácio, Corneille e Lessing. Nos séculos XVIII e XIX na Alemanha deu-se o nascimento do pensamento trágico. Este gênero literário foi incorporado e sistematizado pela filosofia, começando por Schelling e se desenvolvendo até seu apogeu em Nietzche (Machado, 2012, p. 23). Nossa posição, aqui, será a de abordar a obra de Sam Peckinpah como uma expressão do trágico no

século XX, para além de uma classificação esquemática que caracterize a tragédia, conforme Werner Jaeger defende:

> O conceito do trágico só aparece depois da fixação da tragédia como um gênero. Se nos interrogássemos sobre o que é o trágico na tragédia, descobriríamos que em cada um dos grandes trágicos teríamos de dar uma resposta diferente. Uma definição geral apenas serviria para gerar confusões. Só através da história espiritual do gênero se pode responder a esta pergunta. (2013, p. 297).

Portanto, tornou-se imprescindível diferenciarmos a tragédia do trágico. A tragédia é um modelo narrativo que precede uma composição visual/literária que organiza e expressa uma cena metafórica do pensamento trágico. Ela transforma a condição humana em uma cena que sangra em cima do palco. O trágico é uma categoria ontológica, existencial e estética; a demanda de uma performance que transforme a jornada humana em poesia e que justifique a vida com todas as suas peripécias e contingências, seu fim é estético e não ético. Conforme a citação acima expressa, cada autor tem suas próprias particularidades no que concerne ao trágico e à tragédia, mas a diferenciação primordial entre as duas se faz no plano da abstração e da objetivação artística desta abstração respectivamente.

No caso de Sam Peckinpah há um olhar trágico que identifica a falência das teleologias modernas americanas que tentam remediar a condição inerentemente trágica do ser humano. Seus heróis expressam a cegueira humana diante do destino e da história, demonstrando a fragilidade da razão que cede recorrentemente à pulsão de morte inconsciente e que os levam às próprias desgraças. Suas tragédias estão em um intenso diálogo com seu passado fílmico, adotam a desconstrução como forma de subverter os mitos hollywoodianos clássicos a partir de uma estética maneirista que remete a gêneros tradicionais sem segui-los conforme a convenção dos estúdios ordenava. No interior de sua filmografia pode-se observar um vínculo inerente entre sua perspectiva trágica de desencanto diante da civilização americana e o desmanchar do cinema clássico em sua forma rebelde.

O cineasta faz o pensamento trágico ressurgir no século XX a partir de uma desconstrução das práticas da indústria cultural americana, instaurando, deste modo, o resgate da antropologia trágica e rediscutindo a identidade humana em suas potencialidades individuais e históricas.

## 1.1 O TRÁGICO NA FILMOGRAFIA DE SAM PECKINPAH

Como já dito este não é o primeiro trabalho que identifica a obra cinematográfica de Sam Peckinpah como um paradigma do trágico; anteriormente, John L. Simons e Robert Merrill o fizeram, mas sob uma perspectiva muito diferente daquela adotada neste trabalho. Os pesquisadores americanos partiram de uma perspectiva poética para definir a tragédia, ou seja, compreenderam-na como um gênero narrativo que deve seguir convenções dramáticas muito específicas para se realizar plenamente, caso contrário não poderia ser classificado como tal. Aqui será dada mais importância para a filosofia do trágico como elemento principal para a constituição da tragédia, por mais que a obra analisada não siga rigorosamente as convenções classificadas pela fortuna crítica literária.

Buscando a origem da veia trágica na formação intelectual do diretor, Simons e Merrill reuniram relatos sobre o repertório literário que Peckinpah mais leu ao longo de sua juventude e de sua formação universitária na *University of Southern California*. Dentre estes autores estão Tennesse Williams, Camus, Dickens, Fitzgerald, Shakespeare, que o fascinava em particular, e muita filosofia grega com destaque para Platão e Aristóteles (Simons e Merrill, 2011). Flertou com a *Poética* para escrever um mestrado sobre “alguns aspectos da teoria prática da tragédia de Aristóteles para os modernos”, mas acabou fazendo uma dissertação em 1954 sobre o papel do diretor na produção e direção da peça, *Portrait of a Madonna* de Williams, para uma adaptação televisiva e para uma adaptação teatral.

Em seu trabalho acadêmico, Sam Peckinpah chegou a duas conclusões: a primeira é que o protagonista da tragédia deve ser apresentado do modo mais positivo possível no início da narrativa, para que o público possa sentir mais profundamente sua derrocada neste percurso trágico. A segunda conclusão se refere à necessidade de as figuras trágicas enfrentarem seus destinos com coragem e dignidade, mesmo que tenham sido destruídas pelas suas próprias atitudes e pela sociedade que as cercam. Estas duas conclusões se transformariam em características marcantes de sua filmografia (Simons e Merrill, 2011). Os resultados desta pesquisa estão alinhados às considerações de Aristóteles sobre a tragédia ter como tema central aquilo que há de grandioso no humano, fazendo com que as consequências de seu destino trágico tenham um efeito catártico no espectador, uma vez que passa a simpatizar com o

protagonista virtuoso e pela sua coragem para enfrentar os desígnios dos deuses, como visto em *Édipo rei* de Sófocles, peça considerada exemplar pelo filósofo.

Por mais que Tennesse Williams tenha se mostrado uma referência importante para a construção da tragédia moderna, foi William Shakespeare quem mais inspirou Sam Peckinpah na construção de seus personagens, buscando heróis que se equilibram entre impulsos nobres e básicos diante do inevitável fim trágico que eles mesmos causaram, mas que ao mesmo tempo permite o florescimento da grandeza de espírito que os tornam extraordinários. Os finais violentos e orgiásticos das tragédias do dramaturgo inglês também exercem clara influência sobre os desfechos de seus filmes como: *Sob o domínio do medo* (1971), *A cruz de ferro* (1977), *Meu ódio será sua herança* (1969) e *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia* (1974). Diferentemente dos autores gregos, que conferiam ao cosmos o destino trágico de seus personagens, a abordagem shakespeariana imputa aos próprios a desgraça de suas jornadas. Peckinpah manteria estas características inauguradas pelo dramaturgo renascentista em sua cinematografia.

A *Poética* de Aristóteles (2018) também aparece como uma inspiração para o diretor que constantemente se referia ao efeito catártico como um objetivo a ser alcançado pelas suas obras. Os enredos trágicos vão se afunilando de modo crescente e angustiante resultando em finais exageradamente violentos que resultavam (geralmente) no aniquilamento do protagonista corajoso e ao mesmo tempo culpado pela própria desgraça, gerando um apelo de purificação catártica no público.

> O que importa é que Peckinpah projetou seus filmes para provocar as respostas emocionais de piedade e medo, que Peckinpah seguiu Aristóteles ao identificar como os efeitos apropriados à tragédia. Isso significa que Peckinpah pretendia que pelo menos alguns de seus filmes fossem tragédias no sentido que Aristóteles formulou pela primeira vez há mais de 2.000 anos. Concluímos que Aristóteles era na teoria o que Shakespeare era na prática: um guia de como Pekinpah poderia canalizar suas próprias experiências pessoais dolorosas em sua arte. (Simons e Merrill, 2011, n.p)[3]

[3] What matters is that Peckinpah designed his films to elicit the emotional responses os pity and fear, whitch Peckinpah followed Aristotle in identifying as the effects appropriate to tragedy. this menas that Peckinpah intended as least some of his films to be tragedies in the sense Aristotle first formulated well over 2,000 years ago. We conclude that Aristotle was in theory what Shakespeare was in practice: a guide to how peckinpah might channel his own painful personal experiences into his art. (Todas as traduções neste trabalho são do autor)

Embora Shakespeare seja uma das principais referências identificadas pelos pesquisadores, suas considerações mais profundas sobre a correspondência entre as tragédias do dramaturgo e do cineasta só apareceram de modo mais detalhado no decorrer das análises dos filmes. Já a *Poética* ganha um destaque mais importante no primeiro capítulo do livro que fornecerá as bases teóricas que alicerçarão todo o debate posterior, por isso será destrinchada a leitura dos autores sobre o trabalho aristotélico e suas implicações.

Simons e Merrill buscam estabelecer a essência da tragédia a partir da *Poética*. Mesmo reconhecendo que o filósofo não tenha tido contato com a grande maioria das obras trágicas produzidas ao longo da história, argumentam que o cerne da ação trágica está expresso nas ideias do estagirita (Simons e Merrill, 2011). Esta posição ignora o surgimento do pensamento trágico na modernidade, eliminando a possibilidade de uma leitura filosoficamente crítica entre a tragédia e seu contexto. Se for considerado que não havia uma noção clara sobre o conceito de trágico na Grécia antiga, esta ideia estava ligada ao seu legado mítico que conservava a religiosidade arcaica que entende o humano como um ente impotente no mundo que deve negociar recorrentemente com as forças da natureza (Eliade, 2002, p. 35).

Ainda há outro problema possível de ser encontrado ao se observar a tragédia grega sob a ótica de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2014). Os autores argumentam que este fenômeno literário-teatral surgiu a partir de condições sociais e psicológicas muito específicas do século V a.C. ateniense, momento em que o peso da tradição heroica entrava em conflito direto com as práticas cotidianas da pólis. Este problema simbólico seria expresso nos festivais dionisíacos, mas com o avançar da história o passado parou de ser um tema tão importante e logo os dramaturgos gregos passaram a criar suas próprias peças sem um vínculo concreto com os mitos, fazendo a tragédia perder sua essência embrionária (p. 5). A posteridade da obra aristotélica, escrita no século IV a.C., não foi capaz de captar estas tensões culturais e temáticas que estavam em jogo nas tragédias, resultando em um estudo alternativo que dava mais prioridade para as regras dessa arte do que seus fundamentos antropológicos.

Por mais numerosas que as críticas à *Poética* possam ter, sua importância histórica é inegável. Aristóteles inaugurou a crítica literária e muitos dos seus conceitos permanecem atuais ao se tratar de tragédias, comédias ou epopeias, pode-se citar, por exemplo, a ideia de gêneros narrativos como uma de suas maiores

contribuições. O estagirita foi responsável por um salto muito importante no que concerne ao lugar das artes nos estudos filosóficos. A partir de seis estudos a estética desce do pedestal metafísico de Platão e se transforma no exame da beleza artística.

Platão, discípulo direto de Sócrates e mestre de Aristóteles, desprezava a experiência artística através de um pressuposto epistemológico que considerava as obras de arte fonte de alienação ontológica, uma vez que seriam simulacros imperfeitos do mundo sensível que já seria um simulacro, também imperfeito, das ideias verdadeiras do mundo inteligível onde o *ser* habita em sua totalidade. Neste sentido, a arte estaria ainda mais afastada daquilo que é bom, belo, justo e verdadeiro do que o mundo sensível, que era visto pelo filósofo como fonte da *doxa* (opinião irrefletida), oposto à *episteme* (conhecimento verdadeiro), que só poderia ser atingida pela contemplação racional das ideias verdadeiras e imutáveis. Em sua hierarquia epistemológica, a linguagem artística ocupa a posição mais inferior; seu modo de conhecimento era a *eikasia* (imaginação), que nada mais era do que a incapacidade de distinguir o objeto representado de sua representação, ou seja, o fundamento da ignorância dos homens acorrentados na caverna que tomam as sombras como sua realidade última (Chauí, 2018, p. 321).

No entanto, não se pode esquecer que este entendimento iconoclasta sobre a obra de Platão, consagrado pela história da filosofia, corresponde a uma leitura conteudista e técnica sobre seu universo conceitual, ignorando toda proposta estético-literária platônica, que transformou a filosofia em um teatro com personagens e enredos que emulavam o debate filosófico e seu entendimento pela sociedade ateniense. Os diálogos fabulosos do pensador grego elegeram Sócrates como uma figura evidentemente trágica, por levar a filosofia até as últimas consequências. Por desafiar os princípios democráticos da cidade, foi condenado à morte por um júri popular. Mesmo podendo fugir da prisão com a ajuda de discípulos, o pai da filosofia decide obedecer e morrer como um cidadão honrado, respeitando as leis independente de suas qualidades. A partir desta figuração de seu mestre, Platão estabelece a relação trágica entre a ignorância predominante da pólis democrática e a atitude filosófica crítica. Embora rejeite a tradição mítica conserva o destino trágico como essência do heroísmo de seu personagem principal. Neste sentido o trágico foi entendido e aplicado por Platão em seu projeto literário. Como não há a intenção de

se prosseguir nesta investigação, segue-se a análise com as considerações aristotélicas.

Primeiramente, deve-se dizer que para Aristóteles as artes, ou as técnicas que resultam delas, estão no campo das ciências produtivas ou *poiéticas*, em que a ação e o seu fim são coisas distintas, ou seja, uma coisa seria a pintura e outra o ato de pintar, diferentemente da ética em que a ação e o seu resultado coincidem. O filósofo considera a técnica como uma *mimesis* dos princípios da natureza, isto é, obedecendo as quatro causas, o técnico atualiza a potência da matéria e a transforma, assim como os processos naturais o fazem. No campo técnico a causa material é a matéria que compõe a obra; a causa formal é o modelo que o projeto deve seguir; a causa eficiente é o autor da produção; a causa final o uso que este produto terá (Chauí, 2018, p. 610). Para a realização destas atividades é necessário que os técnicos possuam competências metodológicas que atualizem os potenciais materiais em belas formas.

Para Aristóteles, em parte, a arte era fruto da técnica (*téchne*), ou seja, o resultado artístico depende da competência em lidar com a materialidade que a compõe (Santaella, 2017, p. 23). Isto é fundamental para se entender que a forma teatral é constitutiva da tragédia em sua essência; aqui, as leis narrativas não aparecem desassociadas da *téchne* empregada na construção artística. Por mais que haja atores interpretando um texto que suscite compaixão e terror no público, o meio cinematográfico ainda tem particularidades próprias que causam experiências distintas das vividas no teatro. A materialidade do meio deve ser explorada devidamente ao se extrair o potencial semiótico de uma obra. A construção da informação na mídia condiciona a expressão e recepção da mensagem (McLuhan, 1969, p. 22).

Como já foi dito, as ciências *poiéticas* englobam todas as atividades cuja finalidade é diferente de sua ação, portanto, as artes são um destes campos, além dela, pode-se agregar a marcenaria, a medicina, a retórica, a cutelaria, a culinária, entre outras. Seus estudos sobre a tragédia são predominantemente técnicos e categóricos. Aristóteles está preocupado em classificar seus elementos estruturais buscando ressaltar aquilo que a diferencia das demais literaturas e analisar os seus critérios qualitativos.

Aristóteles também utilizou o conceito de *mimesis* para se referir tanto à essência da prática artística, como para uma das maneiras de construção de conhecimento do ser humano. O estagirita considera que a imitação é uma característica inerente ao homem; ele identifica em nós a tendência de imitar para adquirir conhecimento, como as crianças que passam a emular as ações das pessoas mais velhas que a cercam. Além da arte vir de uma faculdade essencialmente humana, ela também proporciona ao sujeito o prazer do aprendizado e da reflexão sobre a realidade, que satisfaz o ímpeto de conhecimento da alma. A arte imita a forma das coisas representadas e eleva a compreensão de um entendimento particular para uma constatação absoluta (Machado, 2012, p. 24).

O sétimo capítulo da *Poética* ressalta uma característica fundamental que coloca o poeta em uma posição superior ao historiador. Aristóteles diz que o historiador está preso à descrição dos acontecimentos históricos particulares (por não compreender que os historiadores constroem a própria história na medida que a escrevem), enquanto o poeta expressa temáticas universais em sua obra (2018, p. 1451b1 – 1451b20). Isso significa que há uma potencialidade reflexiva na poesia que a torna importante como fonte de conhecimento, não se limitando a gerar sensações e emoções em seus receptores. Nesta tese defende-se que este elemento universal é o trágico, presente nos tragediógrafos gregos, em Shakespeare e em Peckinpah.

Aristóteles deu sequência ao seu estudo da *poética* esmiuçando as maneiras pelas quais a *mimesis* se realiza junto aos elementos estruturais da tragédia. Deveria haver três características miméticas fundamentais em toda obra de arte: os meios, os objetos e os modos e a tragédia teria seis elementos estruturais que se dividem nestes três setores, são eles: nos meios de imitação estariam a *música* e a *elocução verbal*; nos objetos imitados estariam: o *enredo* como uma emulação das ações, *o caráter moral* destas ações e o *pensamento reflexivo* sobre elas; e no modo de representação se encontraria a *encenação dramática* (Machado, 2012, p. 26). Formalizando a tragédia, Aristóteles a define (1449b24 – 1449b27):

> Tragédia, assim, é a imitação de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em suas partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral, na qual (os atores), fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à purgação desses sentimentos.

Eis a célebre definição de Aristóteles (2018) que John L. Simons e Robert Merrill (2011) tomaram como base para o seu estudo. Esta constatação permaneceu

canônica para a crítica literária até as tragedias de Shakespeare aparecerem e estabelecerem um novo paradigma no século XVI. Mas, para a realização desta proposta estética, é necessário que o gênero trágico siga três regras principais: 1) a regra da unidade, em que uma história deve se desenrolar em continuidade de começo, meio e fim, em um único local em um único dia; 2) a regra da verossimilhança, a peça não precisa imitar fatos concretos, mas remeter a algo que poderia acontecer na realidade, portanto, sua história não precisa ser verdadeira, apenas verossímil; 3) a regra da catarse, este último pilar expressa a causa final da tragédia; sua função educativa consiste em fazer os espectadores sentirem (imitarem) as mesmas paixões que os personagens em palco, mas em um ambiente controlado onde possam ter essa vivência sem passarem pelas mesmas situações do drama. A partir desta descarga emocional os espectadores podem controlar melhor suas próprias emoções e ter uma noção mais clara sobre como elas podem ser benéficas ou maléficas (Chauí, 2018, p. 621).

É importante dizer que a catarse ocupa um lugar muito peculiar na obra aristotélica, presente tanto nos seus estudos estéticos, como visto agora, mas também presente na biologia. Roberto Machado (2012, p. 27) descreve:

> O que é então a catarse aristotélica? Há nos escritos “biológicos” ou zoológicos de Aristóteles (como *História dos animais*, *A geração dos animais*) um sentido terapêutico, puramente somático e orgânico, da catarse como um processo de purgação natural, um processo natural de eliminação de resíduos excessivos que poderiam provocar um distúrbio no organismo. Mas, além das ocorrências médicas que encontramos em sua obra, há ainda dois empregos irredutíveis do termo “catarse” a esse sentido, e que podem ser chamados de propriamente estéticos por estarem intrinsecamente ligados à obra de arte: o da *Poética*, aplicado ao efeito produzido pela tragédia, e o da *Política*, referente à música sacra e à música dramática. O Capítulo 7 do Livro 8 da *Política* classifica as melodias em éticas, práticas e entusiásticas, observando, em seguida, que estas últimas não só estimulam em quem as escuta distúrbios emocionais, como também exercem um efeito sedativo. Mas não abordarei neste momento a catarse musical. Prefiro me limitar ao texto da *Poética* e só me referir à reflexão aristotélica sobre a música quando estudar a interpretação nietzschiana da catarse e assinalar a importância que teve sobre ela a leitura de Bernays, filólogo que pensou a catarse musical a partir do modelo médico e procurou esclarecer a passagem da *Poética* sobre o efeito trágico pela passagem da *Política* sobre o efeito da música.

A causa final da tragédia é gerar em seu público uma transmutação de sofrimento em prazer, proporcionando uma experiência agradável e educativa diante do espetáculo apresentado (Santaella, 2017, p. 25). Aristóteles toma como modelo

ideal da tragédia *Édipo rei* de Sófocles, o que se torna um problema considerável, se forem ressaltadas as peculiaridades autorais deste tragediógrafo, afinal ele estava comprometido em expressar um ideal estético, ético e religioso do humano em suas peças (Jaeger, 2013, p.321). Isso se alinha com a imitação de ações grandiosas que o filósofo descreve na *Poética*, diferentemente do teatro de Ésquilo, em que a ação humana tem sua importância reduzida diante do cosmos, restando aos seus personagens entenderem por meio do sofrimento seu lugar cosmológico (Ibid., p. 313).Já a obra de Eurípedes contém personagens derivados do cotidiano e não dos modelos ideais de heroísmo, eles seguem seus próprios interesses justificando-os por meio da retórica (muitas vezes cínica), além de estarem lançados à própria sorte (*týkhe*) (Ibid., p. 409).

O processo de purificação catártica se apoia em duas emoções, o medo e a compaixão; a primeira surge na plateia como um temor diante da possibilidade de se viver um destino parecido com o dos personagens em cena; já a segunda se estabelece como uma preocupação com o outro a partir de um sofrimento imerecido, uma vez que sua *hybris* (desmedida) deve ocorrer por conta de uma *hamartia* (erro) realizada em estado de ignorância e não de vileza. Desta maneira, a pessoa se compadece não só com seu sofrimento injusto, mas também com sua coragem em assumir tais consequências – aqui reside o heroísmo e o caráter moral elevado dos personagens. No entanto, esta enxurrada de emoções temerosas, seja por nós ou pelo outro, não resulta em sofrimento, mas em prazer (Machado, 2012, p. 29).

A experiência estética da tragédia reside, portanto, na transformação do sofrimento mimetizado pela alma em prazer de purificação, permitindo, em termos aristotélicos, maior domínio sobre as paixões e, por consequência, mais autonomia diante deles, aumentando a *autárkeia* (independência) e reduzindo a possibilidade de *akrasía*, quando o *páthos* domina a vontade de agir, convertendo o homem em escravo do desejo. A tragédia acaba se tornando um instrumento que o auxilia em sua finalidade intelectual por fazê-lo controlar melhor suas paixões em um ambiente lúdico.

A partir destas considerações de Aristóteles é que John L. Simons e Robert Merrill (2011) extraem suas bases para o estabelecimento do gênero trágico que irá qualificar parte da cinematografia de Peckinpah. Com estas categorias em mente os pesquisadores estabelecem um mapa narrativo que contém os seguintes passos:

primeiro, o protagonista deve cometer um erro gravíssimo que o coloca em uma situação irremediável; segundo o protagonista deve aprender alguma coisa com essa situação; em terceiro, ele deve ser destruído por ela. Essa definição da estrutura trágica ignora completamente os meios de representação e as técnicas envolvidas nisso. Em certos momentos chega a parecer que os autores estão analisando um romance ou um roteiro teatral, as imagens e a montagem dos filmes são diversas vezes relegadas para segundo plano. Por mais que levem em conta a tradição do faroeste em Hollywood, ignoram mudanças significativas nos modos de representação desse gênero oferecidos por Peckinpah, principalmente no que se refere à violência.

Considerando, como visto, que o próprio Aristóteles destaca a importância dos meios e dos modos da representação artística como elementos fundamentais para sua construção e classificação, pode-se intuir que as peculiaridades cinematográficas não passariam desapercebidas por uma análise aristotélica mais rigorosa, o que aparece como um problema, se for considerado este deslocamento realizado pelos pesquisadores americanos. Vale dizer que é justamente pelos meios e modos que o filósofo destaca a superioridade da tragédia sobre a epopeia, uma vez que ambas tratam de objetos muito próximos, não à toa muitas peças trágicas recorriam diretamente a Homero como fonte de suas histórias.

Tendo consciência da necessidade de evidenciar os elos orgânicos entre o conteúdo e a forma, esta tese embasa o aspecto trágico da cinematografia de Peckinpah a partir de sua ruptura com as fórmulas comerciais da indústria cultural, em uma direção que ressalte a falência dos mitos hollywoodianos. Tudo isto será explorado e desenvolvido na terceira parte da tese quando se analisarão alguns de seus filmes.

Dos quinze longas metragens de Peckinpah apenas cinco correspondem à estrutura da tragédia desenvolvida pelos dois pesquisadores, são eles: *Pistoleiros do entardecer* (1962), *Noon wine* (1966), *Meu ódio será sua herança* (1969), *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973) e *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia* (1974). O fato de todos estes filmes serem *westerns* chamou a atenção de Simons e Merrill, por mais que a última obra da lista se passe em um período histórico contemporâneo à sua época de produção, o que não é convencional no faroeste. Este fato dá origem à tese do livro *Peckinpak´s tragic westerns: a critical study* que defende a peculiaridade da

cinematografia de Peckinpah em fazer recorrentes tragédias em um gênero que isso é incomum.

Discordando de boa parte da fortuna crítica sobre os filmes de *western* que concedem aos protagonistas violentos e solitários uma trajetória essencialmente trágica, principalmente ao se olhar para os metawesterns dos anos 1950 em diante, como: *Rastros de ódio* (1956), *O homem que matou o facínora* (1962), *Matar ou morrer* (1952) e *Os brutos também amam* (1953). Mas os autores alegam que sempre há uma redenção para os protagonistas destes filmes ou uma possibilidade de um futuro diferente no horizonte para o qual os heróis marcham, além do amor feminino como redentor da violência masculina, uma característica que vem dos seus primórdios literários (Simons e Merrill, 2011).

Diferentemente desses filmes citados, em Peckinpah aparecem frequentemente a morte ou o confinamento em situações insuperáveis que aguardam pelos seus protagonistas no final da trama; o amor feminino é completamente desqualificado como fonte de redenção moral; a história, enquanto progresso, é substituída por um olhar pessimista e caótico sobre um futuro incerto; a violência deixa de ser vista como uma infeliz necessidade contra o mal e se torna uma consequência direta da própria maldade humana; os vilões e os heróis são praticamente indistinguíveis na perspectiva ética e os protagonistas são os responsáveis pelas suas próprias derrocadas.

> Cada um dos westerns trágicos conta, à sua maneira, a história de um homem que sofre danos permanentes e irreversíveis (geralmente a morte) por causa das condições que enfrenta e/ou da decisão que toma. Ao contrário dos protagonistas de praticamente todos os outros grandes filmes de faroeste, bem como de seus próprios filmes não trágicos, os heróis trágicos de Peckinpah não podem escapar das consequências fatídicas de sua situação dramática. Eles diferem significativamente no sentido pelo qual são responsáveis por essas situações, mas compartilham o destino trágico previsto ao longo da ação de cada filme e ricamente realizado na conclusão de cada filme. (Simons e Merrill, 2011, n. p) [4]

[4] In their diferebt ways, each of the tragic Westerns tells the story os a man who suffers permanent and irreversible damage (usually death) because of their conditions he confronts and\or the decision he makes. Unlike the protagonists of virtually every other major Westerns film, as well as his own non-tragic films, Peckinpah's tragic heroes cannot escape the fateful consequences of their dramatic situation. They differ significantly in the entent to which they are responsible gor these situations, but they share the tragic fate anticipated throughout the action of each film and richly realized in each film's conclusion.

Sam Peckinpah chegava a negar o fato de ser um diretor de faroestes. Por mais que tenha realizado oito filmes identificados neste gênero na sua curta filmografia, o cineasta afirmava que nunca havia filmado *westerns*, seus longas metragens eram sobre homens em cima de cavalos (Simons e Merrill, 2011). Esse olhar rejeita todo o otimismo enquanto fundamento definidor do faroeste convencional que apresenta uma "ficção de fundação" dos EUA, colocando os brancos europeus colonizadores como os cumpridores de uma teleologia de conquista da fronteira rumo a uma sociedade puritana ideal que supera a barbárie indígena presente na nova terra, mas também foge da degeneração civilizatória que tomou conta da Europa. Desta utopia agrária surgiria um "novo homem" destinado a cumprir os desígnios de Deus (Xavier, 2014, p. 172). É importante lembrar que este discurso não surgiu com o estabelecimento do gênero na cinematografia hollywoodiana, ele é uma evolução das narrativas de cativeiro do século XVII, que contam histórias de como homens brancos resgatam mulheres brancas de cativeiros indígenas, tendo, portanto, em seu "DNA" as raízes do discurso colonizador europeu (Vugman, 2015, p. 212).

Considerando esta tradição otimista dos *westerns*, entender o trágico de Peckinpah se torna ainda mais urgente para se compreender sua subversão cinematográfica. Para além de mudanças no percurso do herói; é necessário evidenciar seu olhar pessimista para o fracasso da teleologia de conquista da fronteira. Quando o diretor declara que seus filmes são sobre "homens em cima de cavalos" está atentando para o elemento "homem" como uma constante contingência que tem como cenário o oeste dos EUA, mas que poderia ser qualquer outro lugar ou período (eis a grande incompreensão de Simons e Merrill). O peso da história na experiência humana é atenuado por Peckinpah, seu alvo está naquilo que fala mais alto no espírito humano, a pulsão de morte, constituinte da tragédia ontológica e existencial humana.

O horizonte utópico e otimista do faroeste clássico que acredita na capacidade humana de resolver os problemas do mundo e transformá-lo em um paraíso terrestre é diametralmente oposto à proposta trágica de Sam Peckinpah que joga luz sobre as insuficiências, sendo uma delas a cegueira diante do futuro, seja ela individual ou histórica. De certo modo isso remonta ao embate que Nietzsche identifica entre a visão trágica das peças encenadas nos festivais dionisíacos, que tinham como tema central a fragilidade do homem em contrapartida à filosofia que defendia a grandiosidade da

razão. Mais tarde isso serviria de base para o filósofo desenvolver sua própria filosofia crítica diante do legado moderno (Machado, 2012, p. 210). Enquanto Sófocles usa Édipo para mostrar a pobreza da sagacidade humana diante dos deuses, Platão, em sua *República,* dava início ao idealismo político.

Pode-se estabelecer mais um paralelo entre os embates gregos e as subversões de Peckinpah em Hollywood. Segundo Nietzsche, enquanto a metafísica filosófica promovia uma negação da vida em busca de mundos ideais, a tragédia expressava a contingência da existência humana, além de funcionar como um estimulante para encará-la na sua complexidade real, portanto, uma visão dionisíaca que se contrapunha à concepção apolínea da filosofia (Ibid., p. 237). Pode-se especular que de modo análogo a indústria cultural de Hollywood também promove um afastamento sobre as falhas e as contradições dos projetos modernos, enquanto Sam Peckinpah escancara a realidade da decadência social e humana, trazendo uma consciência trágica crítica aos produtos culturais burgueses.

Os debates de Simons e Merrill não cessam de se referir ao papel masculino nos faroestes. Também chamam a atenção para a mudança que as personagens femininas sofrem na filmografia de Peckinpah. A proposta de colocar a mulher na posição de redentora dos homens violentos é banida dos filmes do diretor, com exceção do seu primeiro filme *Parceiros da morte* (1961), sendo impedido pelos produtores de fazer qualquer alteração no roteiro. Geralmente suas personagens femininas apresentavam forte contraste com seus protagonistas, expressando visões de mundo diferentes para suas jornadas trágicas, mostrando, por vezes, muito mais sensatez e equilíbrio diante de situações extremas.

Pode-se tomar como um bom exemplo o contraste entre Bennie (Warren Oates) e Elita (Isela Vega) em *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia*. Enquanto Bennie está determinado a invadir o túmulo de Garcia para arrancar sua cabeça e entregá-la aos homens de El Jefe (Emilio Fernández) em troca de dinheiro, Elita repudia sua busca, acreditando que eles poderiam achar a felicidade de outra maneira, afinal esse dinheiro ganho um dia acabaria, enquanto o relacionamento deles poderia evoluir para um casamento que poderia florescer longe deste mundo de crime em que Bennie acabava de entrar. No final das contas a mulher tinha razão e essa jornada resulta na destruição do casal.

Todos os outros filmes de Sam Peckinpah não correspondem estritamente à definição de tragédia de Simons e Merrill, por mais que tenham elementos trágicos genuínos. Os outros dez filmes não trágicos são divididos pelos dois pesquisadores entre: quase-comédias, quase-tragédias e filmes de ação. Entre as quase-comédias estão: *A morte não manda recado* (1971), *Dez segundos de perigo* (1972) e *Comboio* (1978); filmes de ação: *Parceiros da morte* (1961), *Os implacáveis* (1972) e *Elite de assassinos* (1975); por fim, as quase-tragédias: *Juramento de vingança* (1965), *Sob o domínio do medo* (1971), *A cruz de ferro* (1977) e *O casal Osterman* (1983).

Nas quatro quase-tragédias há protagonistas que sobrevivem no final da resolução de conflitos, não existe o dano permanente e irremediável típico das tragédias e, com exceção de *Sob o domínio do medo,* todos os protagonistas não são responsáveis pelas situações agônicas que eles se encontram.

No entanto, o enfoque, aqui, será posto na expressão do pensamento trágico diante da modernidade em crise e sua forma de representação cinematográfica, com destaque para a violência como um elemento destoante das práticas da indústria cultural da época, forjada por Peckinpah como um índice da barbárie real, utilizando de um rebuscamento técnico inédito para expressar todo aspecto mortífero das tecnologias bélicas em seu dilacerar humano. Esta característica singular de sua obra fez com que a crítica apelidasse o diretor de *Bloody Sam*.

Sendo assim, os objetos de análise neste trabalho são: *Pistoleiros do entardecer*, *Meu ódio será sua herança, Sob o domínio do medo*, *Pat Garrett & Billy the Kid*, *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia*, *Elite de assassinos* e *A cruz de ferro*. São abordados quase todos os filmes trabalhados por Simons e Merrill, com exceção de *Noon wine* por ser uma trama que não está comprometida com a crítica que o pensamento trágico expressa diante da modernidade.

Começando pelo *Pistoleiros do entardecer*, será analisada a primeira visão de mundo expressa nos três primeiros filmes do cineasta (*Parceiros da morte, Pistoleiros do entardecer* e *Juramento de vingança*) que busca possibilidades de redenção e virtude em um mundo corrompido. Na obra a reflexão aparece com mais intensidade por se tratar de uma corruptela que emerge por parte da modernização do oeste americano. Em clima de paraíso perdido, Peckinpah lamenta os efeitos que a riqueza promovida pelo progresso causa na alma humana produzindo uma juventude niilista,

sem referenciais sólidos, e a degradação dos heróis do passado que hoje vivem o crepúsculo de seu tempo, de sua glória, de seus valores e de si mesmos.

Em seguida, virá a análise de *Meu ódio será sua herança*, o filme que contrapõe a visão estabelecida no longa-metragem anterior. Nesta obra que é considerada pela crítica como o melhor dos filmes de Sam Peckinpah, há a própria natureza humana como causa dos males do mundo e não a modernidade – aqui a visão trágica do cineasta se estabelece de modo mais concreto. No decorrer da história acompanha-se um percurso alucinado rumo à autodestruição do grupo de bandidos que protagoniza a trama, pois não há escapatória daquilo que fala mais íntimo no ser humano, seja em um lugar mais "civilizado" como nos EUA ou mais rústico como no México.

Saindo pela primeira vez do velho oeste e viajando até a Inglaterra dos anos 1970, *Sob o domínio do medo,* é um mergulho intenso na fragilidade da psicologia humana. Mesmo um homem extremamente racional como o professor universitário e matemático David Summer (Dustin Hoffman) pode acabar em uma situação animalesca e destrutiva como o filme constrói, trazendo elementos diversos sobre instrumentos de barbárie medievais até armas de destruição em massa de última tecnologia. A obra exalta a constância dos horrores provocados pela humanidade sem possibilidades de controlar tais impulsos.

Após abordagens cômicas sobre o oeste estadunidense (*A morte não manda recado*, *Dez segundos de perigo*), uma tragédia sobre a insuficiência racional do homem (*Sob o domínio do medo*) e um *thriller* emocionante (*Os implacáveis*), Peckinpah retorna ao *western* pela última vez com um olhar mais complexo sobre a juventude e as impossibilidades de subversão das instituições normativas. Com *Pat Garrett & Billy the Kid* o diretor não nos apresenta apenas a tragédia dos subversivos, como Billy the Kid, mas também de seu amigo e antagonista Pat Garrett, que renega seu passado junto a Kid para instrumentalizar sua violência em prol do poder vigente, mas Garrett não é perdoado por sua traição e também acaba aniquilado.

Mantendo a cronologia como um elemento de observação gradual da visão do cineasta segue-se para o *neo western Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia*. Esta célebre obra junta muitos elementos que já haviam sido trabalhados pelo diretor anteriormente, como a irrelevância da temporalidade histórica para a natureza humana e a cegueira diante do futuro, mas aqui há um mergulho profundo sobre o

arrependimento e o ressurgimento da esperança na compaixão como instrumento de fuga da maldade, o sacrifício pelo outro reaparece (como já havia ocorrido em *Pistoleiros do entardecer*) como possibilidade de redenção.

Em plena guerra fria *Elite de assassinos* surge como uma grande provocação diante da hipocrisia de governos que disseminam idealismo político barato, mas não deixam de sujar as mãos para atingir seus objetivos, independentemente de seu grau de sordidez. À medida que a trama avança observam-se as ideologias serem escanteadas e os interesses pessoais de terceiros prevalecerem. Não há como vencer um sistema corrupto e desumano que não cessa de nos surpreender negativamente, quanto mais o conhecemos de perto, ou nos submetemos, ou somos destruídos por ele.

*A cruz de ferro* será apresentada nesta tese como o ápice do discurso trágico cinematográfico de Sam Peckinpah. Este filme explora um dos embates bélicos mais mortais do século passado: o confronto entre nazistas e soviéticos na URSS. Na trama acompanha-se a jornada de soldados alemães desiludidos diante das hipocrisias de seu regime político e ao mesmo tempo conscientes de sua derrota iminente para os comunistas. Aqui, neste ambiente de puro desespero e destruição, o heroísmo é a única coisa que resta para se construir alguma dignidade humana.

A partir desses sete filmes será explorado o renascimento do trágico na cinematografia de Sam Peckinpah como um contraponto ao otimismo progressista hollywoodiano. O diretor toma a era clássica hollywoodiana como o substrato de sua desconstrução maneirista; os ícones, índices e símbolos de outrora são o *leitmotiv* de suas denúncias sobre as contradições dos projetos modernos, nos âmbitos histórico-social e humano. Além de seu status essencialmente ontológico, o trágico em Peckinpah também adquire dimensões políticas.

Para melhor fundamentar a noção de trágico retorna-se à origem da tragédia na Grécia Antiga para se entender suas características originárias e conflitivas com a esperançosa filosofia nascente, em seguida virá a consolidação do conceito na Alemanha do século XIX com Nietzsche. Desta maneira, pode-se construir uma noção mais sólida sobre a identidade humana a partir destas duas perspectivas, de um lado o progresso esclarecido, que entende a jornada humana a partir de um sentido superior histórico ou metafísico, e do outro o trágico em seu desnudar das fragilidades

e carência de sentido, em que o caos ontológico da existência predomina sobre qualquer otimismo essencialista.

## 1.2 A TRAGÉDIA COMO MAL-ESTAR NA PÓLIS ESCLARECIDA

Lidar com um repertório tão antigo, e ao mesmo tempo tão conhecido como as tragédias gregas, sempre exige muita cautela por parte daquele que a evoca, afinal, de um lado há uma parte ínfima desta literatura teatral que marcou a Atenas dos séculos V a.C. e IV a.C. e, do outro lado, há uma vasta produção crítica sobre tais obras que percorre toda a história do Ocidente desde a Grécia Antiga. Tendo isto em mente, como abordar tal assunto? Buscar uma leitura que se restrinja ao conteúdo das peças? Tentar entendê-la enquanto uma evolução estética de rituais dionisíacos mais antigos? Considerá-las um fenômeno sociopolítico por excelência?

Primeiramente, é importante salientar que as tragédias gregas junto com a epopeia homérica formam as grandes obras literárias do espírito grego antigo; elas não são lidas como o registro da religiosidade mítica arcaica, mas sim pela forma riquíssima que retrata a condição humana. Segundo Jaeger (2013, p 287):

> A tragédia devolve à poesia grega a capacidade de abarcar a unidade de todo o humano. Nesse sentido, só a epopeia homérica se pode comparar a ela. Apesar da grande fecundidade da literatura, nos séculos intermediários, só a epopeia a iguala quanto à riqueza do conteúdo, à força estruturadora e amplitude do seu espírito criador. É como se o renascimento do gênio poético da Grécia se tivesse mudado da Jônia para Atenas. A epopeia e a tragédia são como duas grandes formações montanhosas ligadas por uma série ininterrupta de serras menores.

Sendo assim, inicia-se a investigação sobre a tragédia a partir de sua herança homérica; em seguida, será exposto o trágico nascente da *Ilíada* como uma transição entre a antropologia da religiosidade arcaica e a literatura epopeica enquanto fundamento da formação educacional da aristocracia guerreira. Será visto também, que as premissas do pensamento trágico presente nas tragédias já estavam em Homero.

Depois disso, propõe-se compreender a formação estética e política da tragédia estudando sua relação com a religiosidade dionisíaca e os embates socioculturais da pólis. É notório que não se pode entender as tragédias gregas como pura poesia, sua forma artística representa um grande avanço nas práticas de

representação humanas; o teatro levou a verossimilhança ao seu último grau e estabeleceu uma nova experiência estética que reinventa a ideia de alteridade a partir da catarse. Neste mesmo percurso serão apresentadas as considerações de Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (2014) sobre as condições sociais e psicológicas que fizeram do teatro objeto de sublimação coletiva sobre seu passado heroico e bárbaro, incompatível para os tempos democráticos. Sobre a ótica dos pesquisadores franceses a tragédia não é fruto de uma evolução estética gradual, mas sim uma invenção que transforma o cotidiano em drama, um ato de autorreflexão da cidade.

Por mais contraditório que pareça, o intuito, aqui, é entender o teatro como um fenômeno cultural complexo e distante, disponíveis em alguns documentos históricos para poder compreendê-lo, e o exercício não será de exclusão entre duas vertentes aparentemente distintas, mas pensá-las como perspectivas diferentes de um mesmo objeto. Os mecanismos teóricos que se debruçam sobre a cultura devem ser capazes de pensar seus aspectos contraditórios e incoerentes. Ao mesmo tempo que a evolução estética do ditirambo dionísico pareça uma origem nebulosa dada a carência de recursos documentais que façam a ponte entre ela e a obra de Ésquilo, o primeiro grande tragediógrafo, também é preciso considerar que a absolutização da tragédia enquanto um fenômeno que se origina exclusivamente na pólis do século V a.C. se mostra insuficiente por excluir nítidos ecos estéticos da cultura grega de outras épocas.

O debate será finalizado com as análises de Werner Jaeger sobre o conceito de trágico em Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Sua leitura busca estabelecer diálogos entre estes autores e as circunstâncias culturais que cercavam as suas obras. Portanto, a partir da contextualização devida, será possível entender as nuanças do conceito de trágico de cada autor e as condições que a moldaram. A tragédia e o trágico sairão de categorias genéricas e parecerão mais palpáveis a partir da identificação de obras específicas e seus autores.

Tendo em vista que este debate sobre a tragédia grega servirá de base para se entender a leitura nietzschiana sobre a decadência moderna, a análise será marcada pelo antagonismo que o filósofo identifica entre o espírito da música dionísico das tragédias e a racionalidade apolínea filosófica que cria uma interpretação niilista de mundo por negar sua realidade trágica. Deste modo, Nietzsche funda o

pensamento trágico moderno e propõe uma vida estética para além das teleologias humanistas de sua época.

### 1.2.1 A ILÍADA COMO PRELÚDIO DA TRAGÉDIA GREGA

Antes de se adentrar na evolução do ditirambo para a tragédia, é preciso se ater ao importante prelúdio que a *Ilíada* de Homero representou para a tragédia grega, principalmente se for considerado o modo como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes incorporaram os enredos homéricos em suas peças, diversas vezes sendo construídas como partes de histórias que se complementam com este repertório epopeico. Muito anterior às configurações do drama que forjaram a experiência estética dionisíaca no palco teatral, a epopeia homérica apresenta uma narrativa essencialmente trágica (Lesky, 2015, p. 26).

Não se pode dizer que os elementos da narrativa trágica aparecem pela primeira vez em Homero, embora isso seja verdadeiro no contexto literário grego, em um panorama mais amplo. Considerando as lendas heroicas antigas do ocidente e do oriente – como a epopeia de Gilgamesh, as eddas, as sagas dos islandeses, entre outras (Ibid., p. 23) – percebe-se a recorrência de elementos trágicos:

> No centro dessa criação literária ergue-se sempre o herói radioso e vencedor, aureolado pela glória de suas armas e feitos, mas ele se ergue diante do fundo escuro da morte certa que, também a ele arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras, não melhor do que nada. Nessa tensão aqui indicada e em geral fortemente sensível na poesia heroica, é mister vislumbrar um momento do trágico, mas em relação a Homero isso seria muito pouco. O motivo do indivíduo heroico condenado à vanidade de tudo o que é humano é, na poesia homérica, complementado e intensificado pela contraposição em que nela o homem é colocado face aos deuses. (Ibid., p. 24)

É provável que o motivo destas lendas heroicas antigas serem marcadas por componentes trágicos seja sua relação com formas religiosas primitivas que entendiam a condição humana como uma negociação constante com demônios da natureza que só deixariam a tribo em paz ou a ajudariam caso ela barganhasse com eles através de ritos mágicos (Adorno e Horkheimer, 2014, p. 21). Deste modo, o ser humano já se reconhece como um ente impotente diante das forças que o cercam, entendendo que o mais nobre dos heróis poderia ser grande entre os homens, mas

como seus semelhantes, possui limitações ontológicas constitutivas da sua frágil e efêmera existência. Eis a semente do pensamento trágico.

Na literatura esta concepção de mundo se estabelece como uma estrutura narrativa que expressa o embate entre forças contrárias e irreconciliáveis que condenam o ser humano à destruição iminente, o que Albin Lesky chama de *situação trágica* (2015, p. 38). Estes poderes conflitantes podem ser de diversas ordens: divino, político, moral, existencial, entre outros. O fundamental é apresentar a impotência humana diante do próprio destino, restando a ele desenvolver uma consciência trágica diante desta situação, que o ajude a encarar o inevitável com honra e coragem, enobrecendo seu espírito como recompensa de sua jornada. O tema central das tragédias está na capacidade humana de lidar com a fatalidade.

Embora a *Ilíada* já apareça como literatura, instaurando, portanto, uma versão fixa da história narrada, indo de contraponto à recriação constante dos narradores sobre os mitos, seu modo de construção literário é completamente baseado na tradição oral que a precedeu. A epopeia é escrita como o relato de cantos entoados por aedos, neste caso, Homero. Os helenistas contemporâneos acreditam que os poemas chancelados por tal autoria na verdade sejam fruto de um grupo de autores que apenas adotaram o nome deste poeta cego e folclórico. É interessante notar que esta decisão do provável grupo literário coloca as duas epopeias em um plano ainda mais mítico e sagrado, uma vez que seu "autor" (Homero) também pertence ao mesmo ambiente mitológico que seus personagens.

O status da palavra que narra os mitos das duas epopeias homéricas é diferente do status das palavras utilizadas na era da pólis grega. Embora a língua fosse a mesma, o seu valor lógico e ontológico foi transformado com o tempo. A *Ilíada* e a *Odisseia* são a "documentação" do discurso mágico entoado pelos mestres da verdade, isto é, poetas, adivinhos e reis da justiça, três representantes da mentalidade arcaica grega que desapareceram na secularização da pólis. Sua palavra tem um valor "eficaz", ou seja, quando estes mestres dizem que alguma coisa acontecerá, ela de fato acontece, seu discurso é hierárquico, vem daquele que conhece as vontades dos deuses para os demais membros da comunidade que devem segui-los da maneira mais pragmática e fiel possível, afinal, estavam diante da mais genuína expressão da verdade. Para Chauí (2018, p. 43):

> Verdade, em grego, é uma palavra que se diz negativamente: *a-létheia* (em grego, o prefixo *a-* indica uma negação). *Léthe*: esquecimento,

> esquecido. *Alétheia*: não esquecimento, não esquecido, lembrado. A verdade é não esquecer e por isso inseparável da memória, da deusa *Mnemosýne*, mãe das Musas. O poeta, o adivinho e o rei de justiça são os que não esquecem e não deixam os homens esquecerem. Capazes de ver o invisível ou o oculto – o poeta vê o passado, o adivinho vê o futuro e o rei de justiça vê a ordem do mundo sob as mudanças e sob as lutas dos contrários e dos opostos –, essas três personagens lembram por meio da palavra inspirada pelos deuses.

Essa palavra misteriosa e sagrada que deve direcionar a comunidade de acordo com os representes da vontade divina é diametralmente oposta ao valor que a linguagem verbal terá na pólis. Em um processo de complexificação do agir político que ela é ao mesmo tempo produto e produtora, o vocabulário abandona gradativamente sua condição mítica descrita, e se torna *logos*, palavra secular e humana que se caracteriza pelo diálogo entre dois iguais, pautando-se por dois princípios comuns nas assembleias militares que evoluiriam como fundamento da institucionalidade política democrática. São eles: *isegoría*, direito de falar*,* e *isonomia*, igualdade perante as leis (Ibid., p. 44)**.** Dadas estas considerações, pode-se começar a entender os fundamentos simbólicos que diferenciam o trágico de Homero como o não esquecimento da pequenez humana diante dos deuses, do trágico dos tragediógrafos que lidavam com a tensão entre o novo homem da cidade e o antigo herói mitológico.

Embora a fortuna crítica só considere que a tragédia surgirá formalmente no teatro dos festivais dionisíacos, deve-se considerar que, talvez, nenhum outro autor tenha expressado a visão trágica de modo tão apoteótico quanto Homero. A todo momento a *Ilíada* apresenta o cosmos em forma de caos, não só os arquivos e os troianos estão em guerra, como os próprios deuses se encontram em embates constantes, descendo ao campo de batalha para se digladiar entre si e entre os homens[5]. O poema se inicia com o rapsodo pedindo que a musa, filha da deusa da memória, cante para ele o episódio da ira de Aquiles durante o cerco troiano. Esta sequência em particular é paradigmática por se tratar da insignificância do maior dos guerreiros diante do destino. É nítido que dentre o vasto repertório mitológico que

[5] Popularmente, a Guerra de Tróia é conhecida como um conflito entre gregos e troianos, no entanto, na literatura homérica os termos “gregos” ou “helenos” não eram utilizados, uma vez que os troianos também seriam gregos pois partilhavam as mesmas crenças e o mesmo território (considerando que a Grécia Antiga era muito maior do que a Grécia de hoje). Sendo assim, Homero usa os termos arquivos, dânaos e aqueus (povos de regiões diferentes da região troiana) para se referir aos “gregos”, ou melhor, ao outro lado do campo de batalha.

poderia ter virado epopeia, esta história foi escolhida como uma síntese do valor ontológico da verdade trágica das crenças arcaicas gregas.

Homero não escancara apenas a impotência humana diante do destino, mas também a dos deuses, a contingência se torna a condição primeira de tudo o que existe. É importante marcar esta característica na visão de mundo homérica, pelo menos no que diz respeito à *Ilíada,* pois Albin Lesky identifica que uma das questões centrais das tragédias se encontra na justificativa do sofrimento dos heróis, ou seja, seu martírio é gratuito, pois a lei do mundo é a destruição cega ou todas as desventuras desembocam em uma enobrecedora redenção espiritual chancelado por uma força superior? (Lesky, 2015, p. 55) Nesta epopeia de Homero a primeira opção parece fazer mais sentido, pois o cosmos é regido pelas filhas do caos e da noite, as moiras, três divindades cegas que tecem o destino dos homens e dos deuses, sem que os habitantes do Olimpo possam interferir sobre os seus desígnios (Commelin, 2008, p. 6 – 7).

Na mitologia grega Zeus é o governante do Olimpo e do universo, o deus dos deuses; o fundamento de sua liderança está no seu incomparável poder diante das demais divindades. Como ele é o deus mais forte que existe, sua vontade é praticamente a lei a ser seguida por todos. Na *Ilíada* a violência aparece como a principal justificativa da autoridade. No entanto, em Homero o rei do Olimpo, embora responsável por fazer com que o destino ocorra conforme as Moiras o traçaram, não tem autorização para transgredi-lo, estando sujeito também às suas consequências. Esta é a grande sabedoria de Zeus, a todo momento exaltada na epopeia, a consciência de que um destino terrível rege tudo é também a única ordem possível da realidade; caso as forças cósmicas se revoltem contra ele o ser cairia em um verdadeiro caos aniquilador[6].

[6] A noção de cosmos grego pressupõe uma ideia de que cada ente que existe no mundo tem um lugar natural e uma função "pré-determinada" para realizar. Por exemplo, os deuses são superiores aos semideuses, que são melhores do que os homens comuns, que por sua vez, valem mais do que as mulheres. O caos então aparece como uma mudança destes paradigmas, como se observa na linhagem Laio que não deveria ter existido, mas como existiu todos seus descendentes representaram a subversão da ordem cosmológica estabelecida. Édipo matou seu pai e teve filhos com sua mãe, subvertendo completamente o lugar do filho; Etéocles e Polinices (seus filhos e irmãos) tiveram que governar Tebas após a desgraça de Édipo, mas, ao invés de contribuírem para o bem comum, condenaram a cidade a uma guerra civil, contrariando a finalidade da pólis; por fim, Antígona (também filha e irmã) não aceitou sua submissão diante do poder patriarcal do rei Creonte e gerou uma grande crise política em Tebas.

Pode-se exemplificar este caráter desfavorável do destino aos deuses no canto XVI, quando Sarpédon, filho de Zeus, é morto no campo de batalha por Pátroclo e seu pai; por mais poderoso que seja, nada pode fazer para impedir seu assassinato, caso contrário seria responsável pela dissolução da ordem, conforme Hera o adverte (Ilíada XVI, 440 – 457):

> "Zeus prepotente, nascido de Crono, que coisa disseste? Tens a intenção de livrar novamente da morte funesta ao lutador que se encontra fadado a morrer há já muito? Seja, se o queres, conquanto nós outras jamais te aprovemos. Ora outra coisa te quero dizer, guarda-a bem no imo peito: se resolveres enviar para casa a Sarpédon, vivo, não aconteça quererem, também, retirar outros deuses seus caros filhos do meio dos duros combates e pugnas, pois ao redor das muralhas de Príamo lutam muitíssimos filhos de deuses; entre estes farás vicejar a discórdia. Se lhe dedicas afeto, e seu fado, em verdade, te punge, deixa que seja prostrado sem vida na pugna terrível pela potência de Pátroclo, o filho do claro Menécio. Logo, porém, que a alma e a vida lhe o corpo robusto deixarem, manda que o Sono agradável e a Morte o retirem do campo, e para a Lícia o conduzam, de extensas e pingues campinas, onde os irmãos e os parentes exéquias condignas lhe façam, com cipó e túmulo, as honras devidas a quantos se extinguem."

Na religiosidade arcaica grega, representada aqui por Homero, nem mesmo os deuses podem intervir no destino humano, sua natureza é perecer e se tornar uma sombra sonolenta que vaga eternamente no Hades. A única possibilidade de tentar transcender esta sina funesta é fazer grandes feitos que sejam dignos de serem cantados pelos rapsodos das mais diversas eras e desta maneira consolidar uma glória imperecível, conforme Aquiles o faz.

Zeus passa por um dos sofrimentos mais terríveis e humanos da *Ilíada*: assiste à morte violenta do próprio filho e nada faz para impedi-la. Por mais cruel que seja, seu exemplo como líder dos deuses é fundamental para que as demais divindades também respeitassem os caminhos tecidos pelas moiras, pois este seria o fundamento último da harmonia cósmica, restando às divindades e aos homens a consciência trágica. No entanto, o canto XIV revela um momento de anarquia que demonstra a fragilidade da liderança de Zeus, o caos absoluto se revela como uma realidade muito palpável em Homero.

No canto XIV Zeus designou que os troianos deveriam levar vantagem sobre os aqueus, para que o retorno de Aquiles ao campo de batalha e à consequente vitória sobre Heitor fosse ainda mais gloriosa. No entanto, Hera, que ajudava o exército aqueu estava descontente com o triunfo das tropas inimigas, decidindo adormecer

seu marido para poder agir junto com outros deuses livremente e intervir a favor dos seus protegidos. Com a ajuda de Afrodite e do deus Sono consegue seduzir e adormecer Zeus, se libertando de sua autoridade para auxiliar os dânaos contra a lógica determinada pelo destino. Quando seu poderoso marido acorda no canto seguinte e percebe o que aconteceu, usa de sua força para restaurar a ordem do cosmos.

Nesta passagem o poeta demonstra que não há uma força cosmológica ordenadora clara e constante balizadora da existência, em certa medida o homem e os deuses estão lançados à própria sorte, pois o grande gestor do destino do mundo, Zeus, não é onisciente, nem onipresente, e tão pouco onipotente, é vítima de suas limitações, assim como todos os humanos. A força que fundamenta o poder pode ser ludibriada pela sagacidade, conforme Hera fez com o deus dos deuses. Embora a ordem apareça como uma necessidade em Homero, seu cumprimento não é garantido.

A jordana de Aquiles é onde a obra deposita sua carga trágica mais forte. Sua cólera, objeto principal da epopeia, tem início com uma desavença com Agamenon, o líder da expedição contra Tróia, por conta de uma escrava que este tira de Aquiles para puni-lo por ter defendido o profeta Calcas, quando profetizou que a peste de Apolo só pararia de assolar os exércitos aqueus quando o irmão de Menelau devolvesse sua escrava para o pai, que era um sacerdote do deus do sol. Como demonstração de poder, o rei de Micenas decide reduzir o “espólio de guerra” de Aquiles e toma a escrava Briseide para si, diminuindo-o moralmente diante dos demais. Com o orgulho ferido, o Pelida – Aquiles, filho de Peleu – decide se vingar abandonando a guerra para que suas tropas ficassem em desvantagem sem suas habilidades marciais sobre humanas, resultando na morte de muitos aliados, escancarando sua excepcionalidade diante da mediocridade de Agamenon e dos demais.

Além da cólera ter sido responsável por sua deserção, um dilema profético volta a angustiá-lo. Se Aquiles voltar para seu reino assumirá a coroa e terá uma vida longa e feliz, mas não será lembrado por ninguém, no entanto, caso retornar para o campo de batalha morrerá jovem e terá a maior glória de todos os homens. A morte inevitável e funesta chegará inevitavelmente, cabe a ele decidir entre os prazeres da vida e a glória guerreira. Considerando o seu temperamento irascível, a decisão sobre

tal questão não é tomada a partir de uma longa e cuidadosa reflexão, mas sim pela ira cega que o possui quando descobre que sua vingança acaba sendo mais mortífera do que o “planejado”, ocasionando na morte de seu grande amigo Pátroclo pelas armas de Heitor, o maior dos troianos. Aquiles volta ao campo de batalha e sela seu destino junto com o de seu inimigo, se consagrando uma figura trágica com excelência (Lesky, 2015, p. 25).

De certa forma, pode-se considerar que todos os personagens da *Ilíada* têm uma trajetória trágica, mesmo não caindo em desgraça estão sujeitos aos deuses, e estes ao destino, fazendo deles impotentes perante as forças que os envolvem. Mas o caso de Aquiles é ainda mais exemplar, e este é o motivo de seu protagonismo. Além do cosmos, ele está sujeito às próprias paixões, não tem nenhuma autonomia racional diante delas, a mesma contingência que o rodeia externamente o domina internamente. A mesma cólera que o torna excepcional no campo de batalha, também é o motivo de sua tragédia, sua condição não é remediável, pois seu caráter de excelência e vileza estão irreparavelmente atrelados. Esta contradição insolúvel é a essência da antropologia trágica.

> Do fundo sangrento da peleja heroica destaca-se, na *Ilíada*, um destino individual de pura tragédia humana: a vida heroica de Aquiles. A ação é para o poeta o laço íntimo pelo qual ele junta numa unidade poética as cenas sucessivas da guerra. A *Ilíada* deve à trágica figura de Aquiles o não ser para nós um venerável manuscrito do espírito guerreiro primitivo, mas sim um monumento imortal para o reconhecimento da vida e da dor humanas. A grande epopeia não representa apenas um progresso imenso na arte de compor um todo complexo e de amplo traçado; significa também uma consideração mais profunda dos conteúdos íntimos da vida e dos seus problemas, o que eleva a poesia heroica muito acima da sua esfera original e outorga aos poetas uma posição espiritual completamente nova, uma função educadora no mais alto sentido da palavra. Ele já não é um simples divulgador impessoal da glória do passado e de suas façanhas. É um poeta no sentido pleno da palavra: intérprete e criador da tradição. (Jaeger, 2013, p. 72)

A metalinguagem presente na *Ilíada* parece revelar a consciência do poeta sobre seu papel de intérprete e criador da tradição. No canto IX Aquiles aparece em sua tenda tocando lira e entoando cantos heroicos, revelando ter consciência de que seu êxito bélico só terá sentido se virar poesia e sobreviver à posteridade. Embora sua vida seja breve a sua glória será imortal. Mas, o motivo da existência deste poema não é pura e simplesmente exaltar a grandiosidade de Aquiles, como também pensar sobre ela, expressar sua tragicidade para as gerações vindouras. O não esquecimento

da frágil condição humana se torna o grande objetivo do aedo. A afirmação da *situação trágica* é o sentido último da epopeia.

Embora sua envergadura filosófica se ancore primordialmente no trágico, não se deve esquecer que seu "público-alvo" eram aristocracias guerreiras do século VIII a.C. que a tomavam como base para uma educação marcial que valorizasse as virtudes bélicas de seus antepassados na guerra de Tróia, que teria sido a maior das provações militares até então (Ibid., p. 39). A Odisseia já parece trazer consigo características de um mundo mais organizado e pacífico, tendo como objeto principal de sua narrativa o retorno de Odisseu para casa após a guerra. Embora sua viagem e chegada tenham sido marcadas por muitas conturbações, que lhe impuseram inúmeras tarefas, seu caminho é de êxito, muito distante da sina trágica de Aquiles. Por conta disto, o prelúdio se encerra apenas na primeira epopeia de Homero. A *Ilíada* apresenta a tragédia humana em meio a cultura heroica e a antropologia arcaica; ao mesmo tempo que o homem pode ser extraordinário e semidivino, também é insignificante e frágil, tal contradição pulsa no centro do enredo trágico.

### 1.2.2 DIONISO E A PÓLIS

Ficou evidente que o pensamento trágico antecedeu a tragédia teatral, embora ele ainda não tivesse se estabelecido formalmente, o que só aconteceria na filosofia alemã moderna, mesmo assim, lá estavam seus princípios. Vale notar que as perspectivas trágicas de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes estavam intimamente ligadas, cada uma a sua maneira, ao mal-estar que os habitantes da pólis sentiam diante do seu passado mítico. Diferentemente de Homero, que conservava os valores arcaicos religiosos em seus poemas, os tragediógrafos dos festivais dionisíacos se comprometiam com a exposição de uma visão que conseguisse equilibrar os valores dos mitos e da cidade, resultando em uma visão alternativa ao otimismo filosófico da época, que fundava uma nova antropologia diametralmente oposta ao herói homérico.

Em parte, o conflito entre tragédia e filosofia se desenvolveu em torno do valor epistemológico da experiência estética. Enquanto a primeira colocava a intelecção e a sensação em pé de igualdade, sem hierarquizá-los, concebendo o entendimento e o sentimento suscitados por suas peças, como duas coisas inerentemente indissociáveis, a segunda traçava divisões muito claras entre o pensamento que

demanda um método e os sentidos que podem induzir ao erro por não captarem a essência inteligível da coisa percebida. Este embate de perspectivas é a evolução de um conflito que já existia entre as religiões apolínea e dionisíaca.

A religião apolínea representava o grande antagonismo diante do culto dionisíaco. Apolo era o deus do sol, da medicina, das artes, da música e da poesia (Commelin, 2008, p. 35), representa as belas formas perfeitas e bem definidas. A experiência estética apolínea se caracteriza por uma contemplação calma e silenciosa do mundo, sua doutrina é a *sophrosýne*, temperança, e seu grande mandamento se encontra na célebre frase "conhece-te a ti mesmo", exigindo que o humano nunca esqueça de seus limites existenciais, a diferenciação da identidade do "Eu" e do "Outro" ocupa seu coração (Chauí, 2018, p. 77). A razão aparece como uma faculdade essencialmente humana, não à toa, segundo a *Apologia a Sócrates* de Platão, é no templo de Apolo que Sócrates é eleito o homem mais sábio que já existiu, dado que o pai da filosofia investigava a verdade a partir de uma perspectiva racional e moderada.

Ainda na obra platônica, percebe-se o lugar que o sol ocupava no imaginário grego como representante do esclarecimento. No mito da caverna, quando o prisioneiro se liberta de suas correntes e consegue escapar de sua prisão epistêmica é cegado pelo astro que a tudo ilumina. Depois de um tempo consegue se adaptar à luminosidade e, finalmente, enxerga as coisas como elas realmente são. A luz solar representa o bem metafísico que faz o mundo ser como ele é[7]. Nesta alegoria ver a realidade sob a iluminação do sol significa captar pela razão a essência inteligível das coisas, a verdade suprema. A filosofia se consagrou na Grécia Antiga como uma faculdade apolínea por excelência.

Por conta disto a filosofia se torna incompatível diante da tradição homérica. Enquanto suas epopeias exaltavam os valores bélicos e a ferocidade dos heróis do passado, o novo movimento intelectual estava comprometido com o desenvolvimento de valores cívicos que construíssem uma pólis justa que pudesse alcançar o bem comum. Um dos temas centrais da filosofia clássica grega era a cautela diante das paixões. Os filósofos acreditavam que a liberdade do homem estaria comprometida caso não pudesse deliberar racionalmente sobre suas escolhas, caso contrário seria

[7] Para Platão, as formas ou ideias eram entes metafísicos que atuavam no mundo sensível como fundamentos da realidade. O bem, o belo e o justo existiam objetivamente neste mundo ideal e poderiam ser acessados pela razão humana. Desta maneira seria possível construir uma vida e uma pólis mais justas que se alinhassem à verdade suprema do cosmos.

semelhante aos animais que apenas reagem diante do mundo. Aquiles e Sócrates são estereótipos de duas virtudes historicamente antagônicas. Isso ficará mais claro quando se discorrer sobre o desenvolvimento da democracia grega.

Embora Dioniso seja tão antigo quanto os demais deuses que compõem o panteão grego (Vernant e Vidal-Naquet, 2014, p. 339), ele ocupa um lugar muito singular na religiosidade helênica, pois, seu culto consiste em um transe que busca a transgressão das regras sociais vigentes, representando o período de exceção dos hábitos cotidianos legitimados pelo sistema religioso normativo. Baco era o deus do vinho e da loucura, muito distante do esclarecimento ordenador do mundo que se encontra na religião apolínea. Seu culto revela o sagrado a partir da possessão divina, retirando o homem da condição humana e integrando-o naquilo que há de mais elevado, porém, não em um além-mundo distante e metafísico, mas na própria realidade concreta. Esta prática religiosa se constitui de modo imanente e não transcendente. A experiência estética se torna o grande cerne do ritual de Dioniso, pois a verdade se adquire no contato sensível com o mundo e não pelas suas camadas inteligíveis como pretendia a filosofia grega. Este momento de êxtase dionisíaco era encarado como uma forma de elucidação; por alguns momentos a razão deixaria de orientar e as fronteiras do “Eu” e do “Outro” deixariam de ser bem delimitadas (Bittencourt, 2010, p. 108). Quanto à visão de Dioniso, Vernant e Vidal-Naquet (2014, p. 345) afirmam que:

> [...]Consiste em fazer resplandecer do interior, em reduzir a migalhas essa visão “positiva” que se pretende a única válida, onde cada ser tem sua forma precisa, seu lugar definido, sua essência particular num mundo fixo, que assegura a todos sua identidade, no interior da qual esse ser permanece encerrado, sempre semelhante a si próprio. Para ver Dioniso é preciso penetrar num universo diferente, onde reina o Outro, não o Mesmo.

Consagrando-se como o deus da confusão ontológica, Dioniso aparece como o patrono dos festivais que darão origem ao teatro. As artes dramáticas são a evolução de uma possessão embriagada e poética para um trabalho artístico muito rebuscado que visa a verossimilhança. A magia ritualística perde sua força na medida em que a estética do espetáculo prevalece. Ao utilizarem as máscaras teatrais, os atores deixam para traz suas identidades e passam a agir e pensar como os personagens que representam, os heróis do passado mítico se tornam contemporâneos do público

que se entrelaçam com seus antepassados em um vínculo catártico. O teatro se torna o lugar da alteridade por excelência (Ibid., p. 359).

*As Bacantes* de Eurípedes estabelece muito bem essa dualidade entre o racionalismo ordenador representado por Penteu, o rei de Tebas, e a loucura elucidativa encarnada na própria figura de Dioniso. Recém-chegado do estrangeiro o deus pretende estabelecer seu culto na Grécia Antiga começando pela cidade de Penteu, seu primo, mas encontra muita resistência por parte do rei que insiste em proibir suas práticas religiosas[8]. No final da peça o governante da cidade é entregue às bacantes enlouquecidas que o despedaçam; dentre elas estava sua mãe que o confunde com um leão e chega na cidade exibindo sua cabeça como se fosse a do felino. Esta obra clama pela necessidade da alteridade como um elemento de integração coletivo e individual com o "Outro". Caso não se saiba lidar com as contradições e complexidades desmorona-se frente àquilo que pulsa e clama por saciar-se. Penteu repudia e ao mesmo tempo se fascina com o que há de misterioso, feminino e dionisíaco na nova religião, mas por não aceitar estes elementos intrínsecos ao humano é destruído pelo deus, sua rigidez moral rompe seu corpo em vários pedaços.

O culto a Dioniso não reduz o ser humano a uma cabeça alada pensante que antagoniza com suas pulsões corporais. Ao invés de estabelecer o elevado metafísico contra a baixeza da concretude real, integra os dois em um processo em que não é possível haver dissociação. A experiência estética dionisíaca não é apenas o caminho da alteridade, ela é o reconhecimento de que a frágil racionalidade humana está a todo momento susceptível às sensações físicas; ilude, confundindo a imaginação com o conhecimento da verdade, quando não pode saber mais do que as limitações ontológicas impõem. Neste sentido, esta prática religiosa seria o grau máximo de conhecimento que se poderia alcançar, pois alteraria a vivência estética cotidiana e abriria outra forma de conceber a realidade que ressaltasse a própria experiência estética em si.

> Quem apenas pensar/ como uma frágil criatura efêmera/ leva uma vida isenta de tormentos. / Não aspiramos à sabedoria; / preferimos lutar por outros bens/ materiais e de maior valor. / queriam os céus que toda a nossa vida transcorra em comunhão com a beleza, / e dia e noite,

[8] Há indícios de que o culto dionisíaco teria uma origem estrangeira na Grécia, vindo de tribos trácio-frígias.

> puras e devotas, / adoremos os deuses, desprezando/ as práticas contrárias à justiça. (As Bacantes 1309 – 19)

Este pequeno trecho cantado pelo coro revela que o culto bacante pretende valorizar aquilo que há de comum na vida humana, querer saber mais do que for possível seria desafiar aquilo que os deuses delimitaram para os humanos, tornando-se uma prática injusta e subversiva. Isto dialoga frontalmente com os sucessivos ataques que a filosofia grega fazia diante da religião tradicional. Xenófanes, precursor da escola eleata, denunciava o fato de os deuses serem tão parecidos com os homens, sendo uma invenção humana, portanto, debochava que se os touros tivessem deuses as suas divindades teriam chifres. Platão não via nenhuma racionalidade nos mitos, além de considerá-los um mal exemplo para os cidadãos da pólis, tanto pelo ponto de vista ético, como também epistemológico; e Sócrates foi condenado à morte por impiedade.

Mas, como um culto religioso poderia desembocar em uma forma de arte tão rebuscada que conseguiu sobreviver à própria celebração religiosa que lhe deu origem e chegar aos dias de hoje? Como ocorreu este processo de desenvolvimento estético? Quais foram seus antecedentes? Mais uma vez o distanciamento histórico aparece como um forte antagonista; no entanto, há algumas pistas sobre este possível movimento, que evolui de práticas religiosas mais arcaicas até a fundação da dramaturgia.

Para bem compreender a consolidação estética do teatro dos festivais dionisíacos é necessário considerar os elementos ritualísticos primitivos que antes eram improvisados e que, aos poucos, foram profissionalizados para se chegar à prática teatral predominante da pólis (Duarte, 2013, p. 7). O espetáculo do ritual primitivo foi preservado na dramatização do mito: música, dança, máscara, figurino e cantos; também aparecem neste “retorno ao tempo primordial”, nos termos de Mircea Eliade (2002, p. 11), mas sem a mesma proposta mágica de seus antepassados. Aqui, existem técnicos que usam destes recursos visando impactarem suas plateias e conseguirem êxito no festival que concorrem. Retornam ao passado com a consciência da representação e da alteridade.

É provável que a tragédia grega tenha se desenvolvido de cantos religiosos dionisíacos muito antigos chamados de ditirambos. Ao que consta, seus primeiros relatos foram feitos por Arquíloco na primeira metade do século VII a.C.; os cantos em homenagem a Dioniso eram entoados por um poeta ou um coro que estavam

embriagados com vinho, como se o próprio deus inspirasse e conduzisse seus cultuadores (Oliveira e Geraldo, 2016, p. 59 – 60). Com o passar do tempo os coros ditirâmbicos foram ficando mais rebuscados, acompanhados por uma flauta dupla (instrumento mítico), o coro cantante e dançante ao redor do altar do deus era composto por cinquenta pessoas vestidas de sátiros, trocava cantos com o corifeu que representava Dioniso (Fernandes, 2014, p.89). No entanto, seu conteúdo acabou se diversificando e começou a incluir outras divindades e heróis mitológicos.

Ao que parece, estes cantos dionisíacos faziam parte dos costumes rurais do começo da primavera. Essa cerimônia era marcada pelo sacrifício de um bode (ou um boi) que era dado como prêmio ao melhor regente do coro ditirâmbico que entoava o canto “trágico” (Lesky, 2015, p. 67). Daí viria o nome “tragédia”, *tragoidía,* que é uma junção de *tragos*, que significa bode (para os contemporâneos destes festivais o animal simboliza o desejo sexual e a lubricidade, eis a ligação com Dioniso e seus festivais orgiásticos), com a palavra *oidé*, cantar, resultando em *tragoidía,* que pode significar tanto “canto para o bode”, de modo mais literal, como, também, tragédia (gênero narrativo) e canto heroico, sentidos estes que virão, posteriormente, com o teatro (Fernandes, 2014, p. 83).

Esta provável origem ditirâmbica expressa dois elementos fundamentais da tragédia grega: as experiências orgiástica e catártica. O orgiástico se refere à riqueza sensorial que o teatro grego herdou dos cultos dionisíacos, como já visto, a embriaguez acompanhada de música, dança, fantasia e máscara contribuíam para o transe divino que rompiam as fronteiras fictícias entre o “Eu” e o “Outro”, visando a confusão e a mistura do sujeito com o cosmos. No teatro a orgia de estímulos sensoriais serviria para potencializar a imersão no drama e a identificação com os personagens da peça, levando, em sua consequência última, à catarse. A violência ocupava o coração do culto dionisíaco ditirâmbico, a morte do bode seria o ápice da festividade, quando o alegórico dá lugar à concretude do assassinato. Segundo René Girard, este ato sacrificial purifica as paixões por canalizar toda tensão existente entre os habitantes da comunidade no tal bode expiatório (Girard, 2008, p. 26). Deste modo, a catarse aparece como um instrumento sagrado para saciar o ímpeto violento profano.

Ao se debruçar detidamente sobre a evolução estética teatral deve-se ter em mente a carência da documentação histórica suficiente para marcar a evolução do

nascimento do teatro grego até seu desenvolvimento em Ésquilo. Até onde se sabe, é atribuído a ele a inserção do segundo ator em cena, ou seja, dois personagens passariam a mover a trama a partir de diálogos e ações, rompendo com a dinâmica entre coro e ator principal; não que os coreutas não continuassem a dialogar com os heróis em cena, mas a base da dramaturgia não se resumiria mais a isso. Portanto, há indícios de seu começo e depois grandes obras que expressam seu apogeu. Seguem as peculiaridades do *modus operandi* teatral e suas festividades.

Havia quatro grandes celebrações a Dioniso, as Pequenas Dionisíacas ou Dionisíacas Rurais que eram celebradas no final do outono europeu, as Leneias que eram festejadas no inverno entre janeiro e fevereiro, as Antestérias solenizadas no começo da primavera e as Grandes Dionisíacas ou Dionisíacas Urbanas, onde as tragédias eram apresentadas. Ocorriam na primavera, reunindo a população da Ática e aliados do povo ateniense. Financiadas publicamente, as Grandes Dionisíacas eram divididas em duas partes, primeiro havia apresentações corais, depois entrava a parte do drama lírico e da tragédia (com o tempo as comédias também foram incluídas neste festival). No primeiro dia havia uma procissão carnavalesca em que a imagem de Dioniso era transportada por Atena. Este cortejo era marcado pela variedade dos costumes e pela comicidade; o séquito do deus era composto por sátiros mascarados e fantasiados que cantavam e dançavam livremente. No segundo e terceiro dia haveria a competição de ditirambos, em que homens e crianças compunham o coro. No quarto dia eram realizadas cerimônias religiosas para Dioniso, com a participação dos atores que iriam atuar nas peças; à noite transportavam para dentro do teatro a estátua da divindade e anunciavam as peças que seriam apresentadas. Nos quatro dias que se seguiam as tragédias eram apresentadas (Fernandes, 2014, p. 93 – 4).

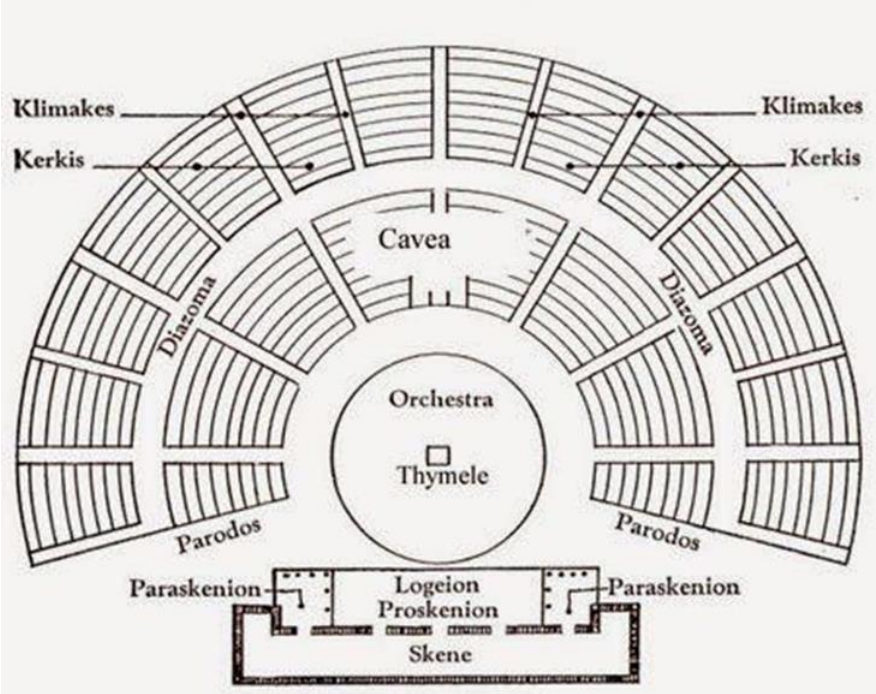
As apresentações teatrais eram compostas por três tragédias que eram apresentadas em sequência, algumas vezes eram compostas de uma única história dividida em três peças, como Ésquilo costumava fazer, outras eram apresentadas peças independentes, conforme Sófocles e Eurípedes faziam. Depois das tragédias era apresentado um drama satírico do próprio tragediógrafo e, por fim, vinha uma comédia escrita por um comediógrafo.

Nos primórdios destas festividades os teatros eram estruturas de madeira provisórias reconstruídas a cada festival. A partir de 500 a.C. teria começado a construção de um permanente, mas por conta de vários desabamentos o teatro teria

se estabelecido na encosta da Acrópole. No entanto, ele só teria sido finalizado em 340 a.C., e depois passado por uma série de reformas entre os helenos e os romanos. Para a análise da arquitetura teatral toma-se como base o teatro de Policleto em Epidaro, que mais se aproxima da proposta grega original (Fernandes, 2014, p. 95).

O teatro de Epidauro é dividido em três partes: arquibancadas, onde o público ficava; a orquestra, para o coro e para o altar de Dioniso; e a cena, um palco em que os atores atuavam. Com 34 fileiras, tinha a capacidade de 14 mil espectadores, sua estrutura era aberta e suas apresentações eram feitas à luz do dia, como pode-se observar nas imagens que esquematizam o espaço (Figuras 1 e 2):

Figura 1 Esquema do teatro de Epidauro




Fonte: https://www.pinterest.es/pin/835558537096625180/ (Acesso: 24/10/2022)

Figura 2: Ilustração das representações teatrais




Fonte: https://cultura.culturamix.com/curiosidades/teatro-grego-como-tudo-comecou (Acesso: 24/10/2022)

A palavra “teatro” procede do grego *théatron*, junção entre *théa*, objeto de contemplação ou espetáculo, com o sufixo *tron*, indicando lugar, significando “lugar de contemplação”. Ali os gregos se reuniam para assistir às peças teatrais que se dividiam em dois ambientes primordiais, o lugar da música e da dança do coral, que ficava na parte inferior, e no palco superior onde o drama se desenvolvia com os atores.

A figura do poeta como dramaturgo foi se consolidando com o tempo. Primeiramente era designado como *didáskalos*[9], aquele que ensina, apenas mais tarde seria chamado de *poietés*, criador ou poeta, derivado do verbo *poieîn*, fazer, criar. Para um tragediógrafo participar do festival era necessário submeter suas peças à avaliação do arconte epônimo, se ele as achasse adequadas um coro era entregue ao poeta. Originalmente seu papel era múltiplo, compunha os diálogos, os cantos, a música e a dança; fazia a posta em cena e atuava. Aos poucos essas aeras foram se especializando para profissionais específicos e o poeta ficou apenas com os encargos de compor a peça e organizar o coro. Caso vencesse o concurso era premiado com uma coroa de Hera (Fernandes, 2014, p. 100).

[9] Palavra derivada de *didásko*, “pessoa que ensina”. Da mesma origem vem a palavra portuguesa “didática”.

Orquestra vem do termo "*orkhéo"*, dançar, com o sufixo "*tra"* que indica o lugar onde se dança. Neste espaço central do teatro grego o coro cantava e dançava; este espaço era um círculo de 10m com 15m de raio, seu interior era de terra batida e no centro havia um pequeno altar de 70 cm para Dioniso. O coro, palavra originária do termo *khoreúo*, "pessoa que dança em roda", era composto de 12 pessoas (Sófocles aumentou para 15), e só poderia ter a participação de cidadãos (homens adultos livres); eram escolhidos por um *khoregós*, um cidadão abastado que sustentava o coro financeiramente enquanto eles se dedicavam à tragédia. Sua entrada era em duplas pelo *párodos.* Por fim, também na orquestra, toda trilha musical era executada por um músico que tocava uma flauta dupla, assim como nos primórdios do ditirambo.

A cena (*skené*) remete aos palcos de madeira cobertos onde se representavam as peças nos primeiros festivais. Este lugar da ação dramática ficava a 60 cm da orquestra, cada um dos seus lados era composto de dois muros de 20m de comprimento, o *proskénion*, que se encontraram formando a *paraskénia*; atrás havia três portas que davam entrada para uma sala que servia de apoio para a produção da peça; cenário, figurino e atores ficavam ali se estivessem fora de cena. Embora alto, sua profundidade era curta, apenas três metros. A altura que ficavam somado a curta profundidade, fez com que Nietzsche associasse a aparição dos atores às estatuas apolíneas (Fernandes, 2014, p. 98).

Esta coxia aparece como uma ferramenta estética muito importante para o teatro grego, ela estabelece o ambiente diegético que não é visto pelos espectadores. Geralmente, as cenas de violência aconteciam nesta outra atmosfera, o público era preservado do momento do dilaceramento dos heróis trágicos. Após o terrível acontecimento, que simbolizava a culminância da tragédia, aparecia um personagem que, por vezes, parecia encarnar um aedo homérico e relatava a todos o horror que presenciara. Logo depois surgiam no palco os personagens relacionados ao evento, abalados e, por vezes, manchados com sangue. Embora a violência tenha sido um elemento recorrente nestas peças, a sua espetacularização gráfica era atenuada, o relato sobre o horror se destacava diante de sua representação gráfica como uma herança homérica de um mundo que era construído na medida em que era narrado. O espaço primordial da ação neste mundo teatral e mítico grego se encontrava na palavra do poeta.

A noção de uma posta em cena mais elaborada e central para o drama só começara a ocorrer no renascimento com a popularização das peças teatrais para o povo que não tinha repertório o suficiente para frequentar o teatro grego clássico e acabavam por buscar referências mais próximas a sua realidade. Shakespeare, um expoente desta revolução, liberta a palavra de seu compromisso de construção dos fatos e a emprega na construção reflexiva de seus personagens, deixando a cena falar por si mesma. Este movimento crescente da importância da *mise-en-scène* seria importante para o estabelecimento do cinema.

Também havia o *Deus ex machina*, uma máquina que suspendia os atores no ar, geralmente utilizado quando representavam divindades que iriam intervir na tragédia e dar uma solução inesperada para o conflito. O comediógrafo Aristófanes usou desta engenhoca para apresentar o personagem de Sócrates na sua peça *As Nuvens*, ironizando a arrogância dos filósofos que se colocavam no lugar dos deuses com sua pretensa sabedoria.

O público era composto por pessoas livres, as mulheres podiam assistir, mas não podiam participar das peças em nenhum aspecto. Nas três primeiras fileiras da arquibancada, única parte que tinha encosto para as costas, ficavam figuras ilustres como sacerdotes, magistrados e bem feitores. Como era uma cerimônia religiosa, os espectadores vinham vestidos com trajes festivos e coroas na cabeça, também traziam comida, uma vez que o festival dramático durava o dia todo.

Vale dizer que existe a hipótese de o teatro grego ter sido esquematizado primeiramente no drama satírico, e suas peças tinham uma ligação muito mais coerente com Dioniso do que com os outros dois gêneros. Seu coro era composto por sátiros característicos dos rituais dionisíacos, com uma dicção, um estilo e uma estrutura muito similares as da tragédia, mas abordavam os mitos de modo diferente: ao invés de lhes ressaltar o trágico, debochavam deste passado com humor e leveza (Brandão, 2018, p. 94).

Por mais que o ditirambo apareça como o princípio evolutivo da tragédia, é evidente que o coro dionisíaco e a peça teatral são muito diferentes em sua execução, afinal, o coro é apenas um dos elementos que compõem o drama grego, que se concentra primordialmente em um enredo que será vivido por personagens que serão interpretados por atores. Diferentemente do coro que canta seus sentimentos diante das situações apresentadas no palco, os atores dialogam e movem a trama com suas

ações. A origem do ator é obscura, provavelmente surgiu de práticas já existentes no coral, em que eram realizados diálogos internos, e com o tempo alguma pessoa ficava encarregada de representar um papel fixo que contrapunha os cantos do coro, como no caso do corifeu que interpretava Dioniso, conforme visto (Lesky, 2015, p. 85). Sendo assim, as primeiras tragédias se constituíam como um diálogo entre o coro com um ator, geralmente o próprio autor do texto. *As Suplicantes* de Ésquilo é a peça que mais se aproxima deste modelo:

> Vemo-lo na mais antiga peça de Ésquilo, *As Suplicantes*, na qual o coro das Danaides é ainda o único ator verdadeiro. Vê-se nela a razão da necessidade de acrescentar ao coro um locutor. A sua função consistia em revelar, pelas suas informações e pela sua conduta, e ocasionalmente pelos seus esclarecimentos ou ações, as mudanças de situação que motivavam os movimentos de subida e descida da emoção dramática do coro. O coro experimentava, assim, as oscilações profundamente emotivas da alegria para a dor e da dor para a alegria. (Jaeger, 2013, p. 296)

A introdução do ator demandou características estéticas próprias do teatro que o afastavam dos coros bacanais, em que eram utilizadas máscaras animalescas de sátiros. Téspis introduziu máscaras humanas que caracterizavam o personagem em cena (Ibid., p. 86) [10]. Aqui a máscara perdeu seu valor mágico ritualístico, conservando apenas seu valor estético (Vernant e Vidal-Naquet, 2014, p. 2). Marcos Sinésio Pereira Fernandes as descreve:

> As máscaras eram de gesso ou de madeira; tinham, muitas vezes, uma peruca acoplada com um meio capuz de feltro, para enfiar a cabeça, e, também, uma grande abertura para a boca e duas para os olhos. Alguns estudiosos afirmam que a máscara não era só portada pelos atores, mas também pelos coreutas, e, excepcionalmente, pelos músicos. (2014, p. 101)

Os atores também usavam vestes longas, coturnos para aumentar seu tamanho e até preenchimentos no corpo; este figurino afastava a humanidade dos personagens que subiam no palco, eles pareciam figuras excepcionais se comparados aos humanos comuns, algo que reforça a interpretação nietzschiana de associados com estátuas. Esta diferenciação com relação ao coro caracteriza o conflito central das tragédias gregas entre o coletivo de cidadãos ordinários e a individualidade do herói mítico, entre a nova cidadania da pólis e os valores

[10] Téspis viveu no século VI a.C., considerado como um dos precursores da arte dramática, no campo da atuação e da *mise-en-scène.*

aristocráticos bélicos. Este problema fica mais claro ao se analisar o contexto cultural e político de surgimento da democracia.

Os cultos dionisíacos também se beneficiaram com o crepúsculo da aristocracia e a aurora da democracia nos séculos VII e VI a.C. Este período foi marcado por grandes vicissitudes que abalaram a estrutura aristocrática, sobretudo em Atenas que se tornava cada vez mais cosmopolita; a camada popular não escrava começou a aumentar substancialmente, contando com aristocratas que perderam suas terras e estrangeiros que migravam por diversos motivos (como o avanço persa). Formando um corpo social poderoso de artesãos e comerciantes, que foram os responsáveis por várias conturbações que deram origem a tiranias que confrontavam o poder aristocrático em nome dos interesses das camadas mais pobres e de uma nova elite econômica. Esta nova classe hegemônica conseguiu enfraquecer as aristocracias a ponto de absorvê-las com alianças em forma de casamentos. Desta maneira, gradualmente, os valores tradicionais, que podemos encontrar na literatura homérica, foram dando espaço para uma maior valorização dos “bens materiais”. A riqueza, o desejo, a beleza do corpo, e todas as “forças da terra” passaram a constituir o cerne do novo mundo grego (Fernandes, 2014, p. 91).

Não há espaço para o aprofundamento nas causas que resultaram na fundação da democracia grega dada sua complexidade histórica, mesmo assim, salienta-se que o poder, antes dominado pelas famílias aristocráticas, passou a ser mediado por instituições públicas que passaram a gerir o agir político e jurídico dos habitantes da cidade. Aqui é visto o nascimento de duas concepções essenciais para o Ocidente, a concepção de cidadão, aquele que tem direitos políticos e a de pólis (cidade-estado), que se define enquanto espaço da ação política, no lugar do termo *arkhía* que determina a função do governo, exemplo: *monarkhía*, poder atribuído a um monarca; *oligarkhía*, poderio incumbido a uma elite. A *demokratía* se ancora no termo *krátos*, que significa poder ou força, isto é, ao invés de se validar pela forma de governo se fundamenta em um princípio a soberania dos cidadãos (Chauí, 2018, p. 160).

Este processo de construção da democracia grega passou por várias reformas que contaram com figuras notáveis como Sólon, Clístenes e Péricles; este segundo foi responsável pela criação do tribunal e da Assembleia Geral.

> Como era a vida política instituída por Clístenes? O reformador criou as duas mais importantes instituições políticas de Atenas: a *Boulé* e a

> *Ekklesía*. A *Boulé*, tribunal que cuidava dos assuntos cotidianos da cidade ou das relações entre os cidadãos, era o conselho de quinhentos cidadãos sorteados, a cada reunião, entre os membros de todos os *démoi*, sorteio que assegurava a todos o direito de, periodicamente, participar diretamente das decisões da *pólis*. A *Ekklesía* era a Assembleia Geral de todos os cidadãos atenienses, na qual eram escolhidos por voto os magistrados, discutidos e decididos publicamente os grandes assuntos da cidade, sobretudo os concernentes à guerra e à paz. Para assinalar o caráter igualitário da vida política, Clístenes fez construir um espaço circular – num local chamado Pnyx – no qual se reuniam a *Boulé* e a *Ekklesía*. (Ibid., p. 159)

É natural que estas mudanças sociopolíticas condenem os valores aristocráticos a uma posição antiquada. A pólis continuará precisando de bons guerreiros, mas o foco da nova educação seria a construção de virtudes éticas e políticas que se adequassem às novas instituições públicas. O bem comum e a felicidade só poderiam ser alcançados com uma boa cidadania. Neste sentido, o bom soldado cedeu espaço para o bom orador, aquele que possui boa retórica pode exercer seus direitos políticos (Ibid., p. 193). A bela morte não é a de Aquiles que busca a glória pessoal, mas a de Sócrates, que obedece às leis de sua cidade, independentemente se são justas ou não.

Sob a ótica destas reformas Dioniso era bem-vindo por não fazer parte da "aristocracia olimpiana" e compor cultos religiosos mais populares (Lesky, 2015, p. 75). No lugar dos valores homéricos que rejeitavam a igualdade entre os homens e consideravam os governantes como figuras extraordinárias e semidivinas, Baco aparece como uma alternativa mais humana e inclusiva. Este conflito de valores foi responsável pelo surgimento da tragédia em Sicíone, que tinha o culto ao herói Adrasto, um dos sete combatentes contra Tebas, e que foi alterado por um culto a Dioniso como uma estratégia de mudança de paradigma[11]:

> De acordo com Heródoto, porém, a tragédia teria sua origem em Sicíone, instituída pelo tirano Clístenes. Segundo o pai da história, ela seria derivada de um culto ao herói Adrasto e envolvia coros que cantavam as desventuras do dito herói, denominados por Heródoto de coros trágicos. Adrasto representava a aristocracia em Sicíone, e por isso o tirano Clístenes (de Sicíone, avô do Clístenes de Atenas) teria

[11] História lendária que relata o embate dos dois filhos de Édipo pelo domínio de Tebas. Etéocles e Polinices decidiram dividir seu poder sobre a cidade e alternar seus reinados anualmente, após a desgraça de seu pai e irmão ter se revelado. No entanto, Etéocles traiu e expulsou seu irmão mais novo da cidade, tomando absoluto da cidade para si, mas Polinices conseguiu retornar em uma expedição militar que tentaria invadi-la em sete investidas diferentes, cada uma para cada portão da cidade. No final do confronto os dois filhos de Édipo pereceram conforme a maldição familiar havia previsto. Adrasto foi um dos heróis que lutou ao lado de Polinices pela invasão de Tebas.

> querido banir o seu culto, o que só conseguiu transformando-o em um culto a Dioniso, em vez de a Adrasto. (Fernandes, 2014, p. 90)

Desta maneira compreende-se a relação histórica do culto dionísico com as lendas heroicas representadas nas tragédias. Esta mescla contém em sua essência o mal-estar diante da tradição homérica, que parece ultrapassada, mas não o suficiente para ser completamente rejeitada e o teatro se desenvolve como um modo de lidar com esta tensão sociocultural. Via de regra, os enredos das peças giram em torno de figuras extraordinárias que entram em conflito com a comunidade e passam a constituir um problema para a pólis. Os heróis do passado retornam enquanto um enigma para os cidadãos que assistem o drama. No palco estão os valores heroicos que eles rejeitaram para criar a justiça institucionalizada. Não à toa as peças trágicas eram repletas de termos jurídicos que expressavam a necessidade da institucionalização dos embates públicos, os enredos das tragédias não se limitavam a confrontos pessoais entre um pequeno grupo de personagens, a pólis sempre aparecia como uma personagem central (Vernant e Vidal-Naquet, 2014, p. 3).

Segundo Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet (ob. cit.) a dicotomia entre herói e cidadão é central na tragédia grega. De um lado temos a individualidade de um personagem mítico que ressurge dos tempos arcaicos como um problema para a nova cidade e do outro um coro sem identidade definida que expressa os valores dos espectadores da peça. Há a excepcionalidade heroica do indivíduo contra a coletividade de cidadãos ordinários. No final das contas os heróis ensinam para a cidade o trágico que é a existência humana, impotente diante do cosmos, e a cidade mostra para seu passado mítico que a institucionalização dos conflitos pode conduzir ao bem comum.

Colocada esta contextualização histórica, os dois pesquisadores franceses defendem que a própria existência da tragédia explica a origem da tragédia. Neste sentido, o estudo sobre as evoluções estéticas do ditirambo seriam ineficazes para compreender este fenômeno teatral, pois não capta aquilo que há de mais essencial nas tragédias: as contradições socioculturais da pólis, eis seu fundamento simbólico. De nenhuma outra maneira ela poderia existir. A tragédia seria uma invenção que transforma a própria cidade em teatro, e seu passado mítico seria um pano de fundo para questões contemporâneas (Ibid., p. 161).

Pode-se tomar como exemplo a *Oresteia* de Ésquilo, uma trilogia composta com *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides.* Nestas peças acompanha-se a destruição

da família de Agamêmnon pela lei do sangue presidida pelas Fúrias, divindades antigas que representavam a justiça arcaica dos heróis, sua lógica era impiedosa, não importavam quais eram as circunstâncias, aquele que assassinou deveria ser assassinado. Atreu, pai de Agamêmnon, matou os filhos do seu irmão Tiestes e serviu como banquete para ele próprio durante uma cerimônia, fazendo com que Tiestes tivesse um filho chamado Egisto que deveria vingar sua linhagem pela atrocidade cometida pelo tio. Anos depois, incumbido com a missão de destruir Tróia, Agamêmnon é obrigado a sacrificar a própria filha, Efigênia, para que os deuses liberassem seu caminho para a guerra; Clitemnestra, sua esposa, jurou vingança pela filha. Ao retornar vitorioso foi assassinado por Egisto e Clitemnestra, então amantes, cumprindo a vingança por Tiestes e Efigênia. No entanto, Orestes, filho do herói e Clitemnestra, retornou do exílio e a mando do deus Apolo vingou seu pai, assassinando a própria mãe e seu amante. Como não havia ninguém para vingá-los as Fúrias sobem a terra para enlouquecer e triturar o matricida, mas esta perseguição resultou em uma crise entre as divindades, uma vez que os desígnios de Apolo e das Fúrias entraram em conflito, resultando na convocação de Atena para resolver este empasse. A deusa fundou um tribunal que contava com dez cidadãos exemplares da cidade de Atenas para analisar e julgar os crimes de Orestes. O júri empatou em sua decisão, restando a Atena pronunciar o voto de minerva e inocentar o jovem, alegando que o assassinato do pai seria um crime pior do que o assassinato da mãe, colocando a vingança de Orestes em um patamar de superioridade moral com relação ao de Clitemnestra. As Fúrias revoltadas pretendiam se vingar dos deuses do Olimpo, mas a sagaz deusa Atena propôs que as velhas divindades fossem revigoradas nas deusas da misericórdia, transformando-as nas Eumênides, divindades protetoras da cidade e garantidoras das novas leis. A filha de Zeus as consagrou cidadãs de Atenas.

> Também espero que não seja vosso intuito/ exacerbar, como se os homens fossem galos, / a cólera no coração dos cidadãos/ e neles instilar a sede de homicídios/ que lança irmãos insanamente contra irmãos/ até levá-los ao extermínio recíproco; / deixai que eles preservem sua valentia/ para lutar contra inimigos estrangeiros, / sempre ao alcance de quem traz no coração/ um desejo febril de glória verdadeira, / mas não queremos ter notícia em tempo algum/ de pássaros lutando na mesma gaiola. / Aqui está o que podeis obter de mim; / fazer e receber o bem e ser benditas/ e veneradas numa terra mais que todas/ querida pelos deuses, da qual vós sereis/ desde este dia distinguidas cidadãs. (Eumênides, 1138 – 1154)

Esta obra paradigmática de Ésquilo transforma a invenção da justiça em um mito, exaltando a necessidade da institucionalização dos conflitos para a construção de uma cidade mais justa que não coloca os cidadãos em uma posição de dependência divina, mas traz os membros da própria sociedade para fazerem parte do julgamento, sem excluir totalmente a posição das Fúrias. Uma vez que os votos do júri resultam em empate, o problema com estas divindades não seria seu posicionamento diante do crime, mas sim, sua unilateralidade irracional, um ímpeto sanguinário que existe no humano, mas que deve ser suplantado pela racionalidade e preservado para quando se precisar dele em guerras, como Atenas expressa no seu solilóquio acima.

Orestes, o protagonista, representa o cidadão grego da época, herdeiro de um passado heroico insustentável que agora volta-se contra ele próprio, na última peça que compõe esta trilogia, Eumênides, o filho de Agamêmnon, é perseguido pelas Fúrias que compõem o coro, estas dançam ao seu redor e o enlouquecem, indicando que, talvez, seu personagem não ficasse junto com os outros no palco superior, mas na orquestra interagindo com os coreutas, descendo da posição mítica para a humana.

Mesmo assim, o trágico, que se encontra em Homero, seguiu vivo nas tragédias desse período. Embora o *background* social fosse bem diferente, o pensamento trágico advindo dos mitos arcaicos constituiu o cerne filosófico das peças que evocavam o passado heroico em tempos de racionalidade e virtude cívica. Os tragediógrafos usavam da memória e das artes (de Mnemósine e das musas) para manterem seu legado mítico vivo e discuti-lo sob um olhar distante e esclarecido. Diferentemente de alguns filósofos, como Platão, que em sua obra magna *A República* pretendia reformular toda a cultura grega e rejeitar os mitos, considerando-os uma herança superada e não condizente com as novas virtudes racionais.

A tragédia deste período se concentra na zona fronteiriça das ações humanas, entre a predestinação divina e a responsabilidade individual.

> O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana constitui o objeto de uma reflexão, de um debate, mas ainda não adquiriu um estatuto tão autônomo que baste plenamente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteiriça onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde revelam seu verdadeiro sentido, ignorado até por aqueles que os praticaram e por eles são responsáveis, inserindo-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa. (Vernant e Vidal-Naquet, 2014 p. 4)

O conceito de vontade aparece de modo indefinido na literatura trágica, a noção de que há um indivíduo autônomo que deseja e age livremente não é um dado da realidade, é uma construção abstrata sobre a ação humana. Esta ideia, que teve muita força no pensamento moderno, se torna anacrônica se for transportada para o mundo helênico, sobretudo no seu teatro (Ibid., p. 26). Em contrapartida, a submissão completa aos deuses também aparece enfraquecida com a aurora do esclarecimento. Sendo assim, a tragédia se constitui, mais uma vez, como um palco de exorcismo das contradições culturais de sua época, a ambiguidade entre a antropologia arcaica e filosófica se encontra nestas peças para pensar sobre a responsabilidade e a liberdade humanas (Ibid., p. 23).

A tragédia grega acaba por se consolidar como um olhar de desconfiança para as inovações da pólis que parecem rejeitar seu passado, ao mesmo tempo que admite sua tradição cultural como um problema. Diferente do humanismo filosófico que concede ao ser humano a capacidade de tudo conhecer e a autonomia para transformar sua realidade, a visão trágica contempla as limitações ontológicas e existenciais, ao entender que glória e desgraça estão entrelaçadas naquilo que há de mais íntimo no interior do ser.

*Édipo Rei* de Sófocles seria um expoente desta tensão, o protagonista era fruto de um relacionamento amaldiçoado pelos deuses, Laio e Jocasta foram proibidos de terem filhos, mesmo assim geraram Édipo que foi exilado da cidade quando bebê, mas acabou por retornar a Tebas e cumprir sua sina maldita de matar o próprio pai e copular com a mãe. Sendo uma anomalia cosmológica o seu destino certamente seria a destruição; no entanto, ao descobrir que a cidade estava tomada por uma peste terrível por conta da impunidade dos seus crimes, tomou uma atitude em benefício do bem comum, abdicou do seu poder e o transferiu para seu cunhado Creonte com legitimidade para governar a cidade. Furou seus próprios olhos para não ter que conviver com a vergonha do olhar alheio e se recolheu no castelo aguardando a decisão dos deuses sobre seu futuro. Esta peça foi a junção dos dois grandes valores discutidos há pouco, a tragicidade da existência com a necessidade da responsabilização. O protagonista torna-se simultaneamente causador e vítima do seu próprio destino.

> Vede bem, habitantes de Tebas, meus concidadãos! / Este é Édipo, decifrador dos enigmas famosos; / ele foi um senhor poderoso e por certo o invejastes/ em seus dias passados de prosperidade invulgar. / em que abismos de imensa desdita ele agora caiu! / Sendo assim, até

> o dia fatal de cerrarmos os olhos/ não devemos dizer que um mortal foi feliz de verdade/ antes dele cruzar as fronteiras da vida inconstante/ sem jamais ter provado de qualquer sofrimento! (Edipo Rei 1806 – 1814)

Ao mesmo tempo que Édipo era um personagem extremamente virtuoso, no sentido bélico e intelectual, são estas virtudes que o conduziram para sua tragédia. Quando se defrontou com a comitiva de Laio no seu caminho para Tebas matou todos os que estavam nela, inclusive seu pai. Ao chegar em sua cidade natal descobriu o mal que a Esfinge fazia contra os tebanos; enquanto ninguém resolvesse seu enigma ela jamais cessaria suas agressões[12]. Sua pergunta era "qual animal anda de quatro pés de manhã, de dois pés à tarde e de três pés à noite?" O jovem herói responde assertivamente que é o homem em suas três fases de vida; resolvendo a charada o monstro se suicida e a cidade é finalmente liberta. Como agradecimento pelo seu feito lhe entregam a rainha Jocasta, a sua mãe. Portanto, Édipo agiu livremente e mesmo assim não conseguiu escapar do seu destino; foi o responsável pelas próprias desgraças, mesmo sendo um herói extremamente virtuoso.

Em grego esse enigma da Esfinge adquire uma densidade poética ainda maior. Originalmente o nome do protagonista é *Oidípus*, que pode ser traduzido tanto como "pés inchados", como também, "aquele que sabe sobre os pés" (Vernant e Vidal-Naquet, 2014, p. 83). A questão evocada pelo monstro interroga sobre o que é ao mesmo tempo *dípous*, *trípous* e *tetrápous*[13], portanto, apenas Édipo poderia resolver este enigma, estava predestinado a isto. No entanto, à medida que ele o decifrou, tornou-se ele mesmo esta confusa charada, uma vez que, rei de Tebas, passou a ser simultaneamente filho e marido, pai e irmão, o próprio decifrador de enigmas se tornou o enigma. É uma contradição ambulante e indissociável, uma aberração ontológica. Sua sagacidade o condenou, a razão que deveria elevá-lo o destruiu, pois o ser humano é impotente diante do destino e cabe a cada um a consciência trágica sobre ele, para não ser cego diante de suas peripécias. Quando *Oidípus* furou seus próprios olhos enxergou pela primeira vez a verdade sobre si e sobre o homem.

*Édipo Rei* talvez seja a maior expressão da antropologia trágica já escrita; seu assunto primordial é a identidade humana, no coração de todas as contradições culturais relatadas nesta parte da tese, e sua resposta parece ter um brilhantismo

[12] Monstro mitológico, um ser com cabeça de mulher, corpo de leão e asas de águia.
[13] Bípede, Trípode e Quadrúpede

ímpar. Os homens não são como Aquiles, completamente entregues à contingência, nem como o Sócrates platônico, uma caricatura da intelectualidade absoluta. Segundo Sófocles, o ser humano é um enigma ambulante que reúne a impotência diante do cosmos com a capacidade de agir sobre o mundo. Por mais que ele decifre os problemas ontológicos mais profundos não consegue transcendê-los ao longo da existência. A pólis deveria prosperar e derrotar as esfinges que apareceriam, mas sem esquecer a riqueza do pensamento trágico incrustrado em seu passado mítico. O único modo de alcançar a consciência do trágico seria pelo caminho da alteridade sob a benção de Dioniso.

De modo inverso ao que foi apresentado aqui, o trágico de Sam Peckinpah não está em relembrar de seu passado "mítico", mas em desconstruí-lo e escancarar a miséria humana insuperável que a maquiagem da indústria cultural insiste em esconder. Seus filmes concebem a cidadania americana como fruto da hipocrisia de um sistema perverso e sanguinário, a marginalidade se torna seu objeto principal e a tragédia está na impossibilidade de transcender tal condição. Esta noção de desencanto com a política e com o humano ficará mais clara ao se apresentar Nietzche como arauto da decadência da modernidade.

### 1.2.3 ÉSQUILO, SÓFOCLES E EURÍPEDES

Como já foi dito, o conceito de trágico é variável entre os tragediógrafos, sendo assim, apresentar as particularidades de cada um deles evidenciará a complexidade deste gênero narrativo, demonstrando maior vivacidade e mutabilidade do conceito em seu contexto de desenvolvimento. Embora, anteriormente, tenha sido situado o confronto entre a filosofia e a tragédia como um embate entre o apolíneo e o dionisíaco, é evidente a apresentação de uma ilustração genérica visando estabelecer linhas gerais de diferenciação entre ambos. Porém, um olhar mais detido sobre as obras de poetas e de filósofos trariam, inevitavelmente, matizes mais esclarecedores e contornos mais acentuados sobre a profundidade da questão levantada.

Isto posto, seguem as peculiaridades do trágico em Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

### 1.2.3.1 Ésquilo

Ésquilo é o primeiro grande poeta trágico. Muitos o consideram a expressão máxima do espírito ático. O comediógrafo Aristófanes, por vezes, o compara com Eurípedes, o mais jovem entre os trágicos conhecidos, colocando a obra do mais velho como símbolo de elevação do espírito grego e a do mais novo como índice da decadência cultural ateniense. Sem dúvida alguma, o combatente de Maratona estabelece um vínculo muito mais estreito com a tradição arcaica e ao mesmo tempo com o novo espírito reformador de Solon do que os outros dois tragediógrafos. As sete peças: *Prometeu Acorrentado*, *Os Persas*, *Sete Contra Tebas*, *As Suplicantes*, e a trilogia intitulada *Oresteia* composta pelas peças *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides,* marcam precisamente a passagem da Grécia arcaica para a civilizada. Segundo Jaeger (2013, p. 286):

> A tragédia de Ésquilo é a ressureição do homem heroico dentro do espírito da liberdade. É o caminho direto e necessário que vai de Píndaro a Platão, da aristocracia do sangue à aristocracia do espírito e do conhecimento. Só passado por Ésquilo é possível percorrer esse caminho.

O poeta viveu entre 525 e 456 a.C., descendente da nobreza rural da província de Elêusis. Vivenciou a época dos tiranos no início de sua vida, amadureceu durante o reinado do povo e morreu em pleno século de Péricles, a idade de ouro ateniense, marcada por hegemonia política, crescimento econômico e florescimento cultural. Assim como seus conterrâneos, sua vida seria fortemente marcada pela guerra contra os persas, atuando como soldado nas batalhas de Maratona, Salamina e, provavelmente, na de Plateia, usaria a experiência de Salamina para compor a peça *Os Persas* que narra, de modo muito comovente, a derrota de seus inimigos. O fato de ver a política como um espaço de constante aperfeiçoamento, junto com as intensas jornadas militares, fizeram com que ele concebesse o Estado como um espaço ideal para o exercício da cidadania plena, sem descartar a necessidade do heroísmo da tradição arcaica. Seu teatro e sua existência habitaram nesta terra em transe.

Pode-se extrair de sua poesia a ideia de unicidade entre o cidadão e o Estado. Aqui não se discute apenas a administração pública, mas a consolidação do novo espírito grego que deve superar seu passado caótico de barbárie, e a política é alçada ao patamar de maior conquista civilizatória grega. Com o surgimento da noção de

responsabilidade, as virtudes individuais deveriam espelhar as virtudes da pólis, e o mesmo se aplicaria sobre seus vícios. Os valores cidadãos que se encontram nas peças de Ésquilo se alinham com o pensamento de Sólon, que o antecedeu em um século.

> O mal social é como uma doença contagiosa que se estende a toda a cidade. E atinge sem vacilar qualquer cidade onde surjam discórdias entre os cidadãos, afirma Sólon. Isto não é visão profética, é saber político. Pela primeira vez o nexo causal entre a violação do direito e a perturbação da vida social é enunciado de modo objetivo. (Jaeger, 2013, p. 179)

Desta maneira, a pólis surge como um personagem importante na tragédia ésquiliana; os problemas de seus personagens se tornam uma crise para a sociedade em geral. A inauguração do tribunal na terceira parte da *Oresteia* simboliza a passagem do direito privado para o público, as leis são comuns a todos, infringi-las é atacar a cidade inteira.

Também pode-se citar o exemplo de sua peça *Os Sete Contra Tebas*. Este drama compõe a terceira parte de uma trilogia perdida sobre a linhagem de Laio. Após a queda de Édipo seus dois filhos guerreiam pela cidade de Tebas, Etéocles o atual governante enfrenta as forças invasoras de seu irmão Polinices. A trama segue em um crescente afunilamento que faz os dois descentes de Édipo se enfrentarem no campo de batalha. Etéocles é tomado pelo medo quando descobre esta notícia, pois tem consciência de que morrerá no campo de batalha, uma vez que suas habilidades guerreiras se equivalem às de Polinices, mesmo assim supera esta covarde paixão honrando seu legado heroico e encerra seu destino junto com a de seu fraterno algoz. Este sacrifício não encerra apenas a maldição de sua família, mas também liberta o governo de Tebas de sua genealogia.

Por mais que a obra de Ésquilo marque a transição cultural grega rumo à cidadania e à civilidade, não é isto que a caracteriza como trágica, seu otimismo político-cultural aparece mais como uma solução para gerir as crises daquilo que de fato não há solução: o destino humano. O trágico não está propriamente no homem, mas em seu destino controlado pelas forças sobre-humanas (Jaeger, 2013, p. 301). No entanto, na visão do poeta, a condição humana não é de passividade absoluta, ainda há o reconhecimento das potencias divinas e a necessidade de não se almejar mais do que de fato é possível ter, daí a noção de responsabilidade.

Os personagens de Ésquilo são simultaneamente agentes, causas e fontes de suas ações; quando realizam seu destino são arrastados por ele, encarnam potencias divinas que regem a realidade, mas nem por isso perdem sua responsabilidade diante do todo (Vernant e Vidal-Naquet, 2014, p. 47). A agonia dos heróis esquilianos é um misto entre a angústia do sacrifício iminente com um mal-estar que percebe o destino como injusto, incapazes de se reconhecerem como culpados por sua *hýbris*, mesmo assim, aceitam as consequências de sua sina e colaboram com as divindades para que a ordem prevaleça.

Cita-se, ainda, o personagem de Agamêmnon, na peça de mesmo nome. Quando retorna vitorioso de Tróia não almeja grandes glórias e honrarias, apenas deseja viver sua vida conforme os deuses ordenam, nada além de sua condição humana. Os anos de batalha e sofrimento na guerra fizeram com que ele realmente compreendesse sua posição cosmológica. Ao chegar em seu palácio rejeita o tapete vermelho estendido por Clitemnestra para recebê-lo, deseja apenas a terra de sua pátria como recompensa de seu retorno.

> Filha de Leda, guardiã de minha casa! / A tua fala se assemelha à minha ausência: / quiseste-a excessivamente prolongada. / Os elogios, mesmo quando merecidos, / a outros convirá dizê-lo, não a nós. / Ainda mais: não quero que me envolvas hoje/ em luxos próprios de mulheres, nem me acolhas/ prostrada e boquiaberta como me pareces/ pois não estás diante de algum ser exótico; / não deves pôr ressentimento em meu caminho/ ornando-o com tapeçarias suntuosas. / Tais honrarias cabem só a divindades; / sendo mortal, não vou poder pisar agora/ tapetes requintados sem justos receios. / Deves honrar em mim um homem, não um deus. / Tecidos luxuosos e tapetes simples são coisas diferentes desde o próprio nome/ e o dom do céu mais precioso é a prudência. / Só é feliz de fato o homem cuja vida/ transcorre até o fim serenamente próspera. / Enquanto assim pensar terei mais confiança. (Agamêmnon, 1046 – 1066)

O *páthos* enquanto ambição e desejo cego é condenado em Ésquilo como o componente responsável pela *hýbris*, a desmedida que faz o ser humano querer avançar mais do que sua condição lhe permite, resultando na punição divina que deve ensinar ao homem seu verdadeiro lugar no mundo, apenas o sacrifício é capaz de restaurar a ordem. Este é o caso da peça já citada *Os Persas*; aqui não há uma ficção histórica ou uma exaltação dos gregos através do escárnio de seus inimigos, mas uma profunda lamentação da condição humana. Em intenso desespero e lamentação, diante de seu exército destruído, o rei Xerxes e os soldados sobreviventes têm uma

epifania elucidativa sobre sua arrogância cega e a necessidade de adequarem os desejos ao que os deuses lhes reservaram (Jaeger, 2013, p. 304).

Para muitos, *Prometeu Acorrentado* representa o apogeu da antropologia esquiliana, pois a peça não expressa apenas a impotência absoluta diante dos deuses que representam a ordem que sempre triunfará sobre o caos, ela também contempla a capacidade humana de ir além daquilo que foi imposto pelas divindades, não pelo caminho da *hýbris,* já citado, mas ir além pela sua capacidade inventiva que coloca a humanidade acima dos demais entes do mundo. O titã Prometeu é acorrentado por entregar aos homens algo que originalmente não deveria pertencer a eles: o fogo divino, muitas vezes interpretado como a sabedoria e a técnica. Desta maneira, infere-se que para o poeta a própria essência humana pressupõe um elemento incomum de desequilíbrio ontológico, por isso nunca se deve esquecer da condição humana de impotência e de se ater à religião como um modo de equilibrar a ação.

> Eis, no *Prometeu*, o sentido de "harmonia de Zeus", que os desejos e pensamentos humanos nunca poderão ultrapassar, e à qual, em último recurso, também a titânica criação da cultura humana terá de submeter-se. É a partir desse ponto de vista que ganha o seu verdadeiro sentido a imagem do cosmo estatal que aparece no final da *Oresteia,* escrita no fim da vida do poeta: nele, todas as oposições devem congraçar-se, pois que por sua vez se apoia no cosmos eterno. Enquadrado nessa ordem, também o "homem trágico", que criou a arte da tragédia, expande a sua oculta harmonia com o ser e se ergue, pela sua capacidade de sofrimento e pela sua força vital, a um grau superior de humanidade. (Ibid., p. 314)

Eis, portanto, o trágico em Ésquilo, uma humanidade que sabe mais do que deveria, mas muito menos do que precisa, estando à mercê de um destino terrível que clama por sacrifícios para a restauração da ordem cósmica, e desta maneira, fazendo o ser humano entender por meio do sofrimento a necessidade de se adequar à ordem divina na justa medida, conseguindo assim, não apenas a harmonia pessoal, mas também da pólis como um todo.

A tendência de se atribuir a ordem da realidade a uma instância superior, não é exclusiva do pensamento de Ésquilo, mas uma marca do pensamento grego da época. A moral e a política deveriam se alinhar a uma verdade ontológica incontestável que tinha seus fundamentos, geralmente, em um além-mundo apenas acessível de modo intelectivo e, por esse motivo, os humanos são os únicos seres a terem religião e filosofia. Por mais dionisíaco que seja o teatro grego não se pode esquecer que seus artistas estavam comprometidos com agendas coletivas

democráticas que buscavam a ordem social e a prosperidade da cidadania. As tragédias, sobretudo as de Ésquilo, são a expressão de uma complexa conjuntura sociocultural que se equilibrava em uma evolução do arcaico para o civilizado.

#### 1.2.3.2 Sófocles

Sófocles é, muitas vezes, considerado o sucessor de Ésquilo na tragédia grega por conservar e expressar o que há de mais elevado na cultura grega de sua época, embora destoe de seu antecessor, fazendo um movimento que priorize mais o humano do que o cosmos para responder questões relativas ao ser, e da continuidade ao movimento de aperfeiçoamento do espírito ático em seu projeto civilizatório. Até então nenhum outro autor havia trabalhado com tamanha profundidade as dimensões humanas como Sófocles. Sua obra representa o apogeu da representação do homem e da mulher na Grécia clássica, suas peças: *Ájax*, *Antígona*, *As Traquínias*, *Édipo Rei*, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono* se consagram como verdadeiros documentos históricos da antropologia ocidental.

O autor de *Édipo Rei* viveu aproximadamente entre os anos 497 e 406 a.C. Assim como Ésquilo, também presenciou as glórias do estado ateniense, atuando ativamente como político e estratego. Era uma figura pública notável, colecionando inúmeras vitórias nos festivais dionisíacos. Dizem que quando não era agraciado com o primeiro lugar ficava no mínimo com o segundo, suas tragédias triunfaram, inclusive, sobre seu grande antecessor. O século de Péricles criara um ideal sobre a conduta humana que balizaria toda sua produção artística.

> Um escultor de homens como Sófocles pertence à história da educação humana, como nenhum outro poeta grego, num sentido inteiramente novo. É na sua arte que pela primeira vez se manifesta a consciência desperta da educação humana. É algo totalmente diverso da ação educadora, no sentido de Homero, ou da vontade educacional, no sentido de Ésquilo. Pressupõe a existência de uma sociedade humana, para a qual a “educação”, a formação humana na sua pureza, e por si mesma, converteu-se no ideal mais alto. Isto, porém, só é possível a partir do momento em que uma geração, após ter vivido duras lutas interiores para conquistar o sentido do destino – lutas de uma profundidade esquiliana –, coloca o humano como tal no centro da existência. (Jaeger, 2013, p. 321)

Sua vida transcorreu no apogeu do projeto civilizatório ateniense, e não presenciou a derrocada da cidade que viria logo em seguida à sua morte. A

serenidade, a harmonia e a *eudaimonia*[14] que compunham o ambiente político e cultural foram a matéria prima de suas tragédias que buscavam, não a originalidade, mas a profundidade em esculpir este homem ideal, forte e equilibrado que serviria como modelo moral para toda a pólis. O sucesso de suas peças nos festivais públicos comprovava sua validação social.

A*ntígona* é uma das peças mais paradigmáticas de Sófocles, para exemplificar esta necessidade da excelência humana na pólis, uma vez que há dois personagens fortes que disputam o protagonismo do drama: Creonte e Antígona, um homem e uma mulher em confronto direto com a natureza das leis. Seriam elas uma convenção da cidade que variavam de acordo com seu governante. Ou tais normas viriam diretamente dos deuses para os mortais? É interessante notar que o poeta também reserva um espaço muito importante para o feminino em suas tragédias, a mulher aparece como equivalente ao homem, a condição trágica os põe em condição de igualdade existencial (Jaeger, 2013, p. 328).

Após a morte de Etéocles e Polinices na guerra pela cidade de Tebas, Creonte, o novo rei da cidade decide que apenas o cadáver de Etéocles, o antigo governante, deve ser sepultado devidamente, enquanto o de seu irmão tem de servir de pasto para os animais selvagens e os insetos, uma vez que não seria correto os cidadãos dedicarem rituais fúnebres para um inimigo que tentou conquistar o seu reino. Mas Antígona, irmã de ambos os guerreiros e filha de Édipo, decidiu enterrar seu irmão Polinices devidamente, uma vez que todo guerreiro, inimigo ou não, merece o devido funeral, sobretudo, por aqueles que são de sua própria família, conforme os deuses ordenam. Aqui há um flerte com a sequência final da *Ilíada* quando os deuses condenam a atitude de Aquiles de não entregar o cadáver de Heitor para que os troianos possam honrá-lo devidamente.

A desmedida que se encontra nesses dois personagens trágicos está na sua incapacidade de agir conforme a *sophrosýne*, a serenidade que leva à média ideal. Antígona, embora esteja certa em seu princípio moral ligado às leis divinas, desafia o poder soberano e patriarcal da cidade provocando revolta social que afeta o funcionamento da pólis, levando ao próprio suicídio quando se depara com sua total ausência de poder diante de Creonte. Por outro lado, o rei, por não saber negociar

[14] Eudaimonia, palavra muito popular no vocabulário filosófico grego, muitas vezes traduzida como “felicidade” ou “Plenitude do ser” aqui é empregada para expressar o estado de perfeita comunhão entre o ateniense com a sua pólis, pelo menos segundo a perspectiva dos homens públicos da época.

com o estado patológico e irracional de sua nora, abalada pela morte dos dois irmãos, acabou perdendo sua família com o suicídio do filho Hêmon, que tirou a própria vida após descobrir o que sua amada Antígona fizera e logo em seguida de sua esposa Eurídice, que também comete este ato funesto pela perda do filho.

Este drama de Sófocles expressa como nenhum outro o preço que o ser humano pode pagar pela sua desmedida, tanto pelo descontrole das paixões, quanto pela rigidez moral que impede a maleabilidade política. Creonte poderia ter resolvido a situação facilmente se tivesse permitido que a frustrada mulher desse as devidas honrarias ao seu parente. Se esta simples decisão tivesse sido tomada não haveria uma tragédia.

> Não compreenderá isso facilmente quem, nos momentos de caos e agitação da vida em que todas as formas parecem dissolver-se, não tiver estendido a mão para esse guia, a fim de encontrar de novo o equilíbrio interior por meio da ação de alguns versos de Sófocles. À medida que se experimenta no acorde e no ritmo é que é o princípio do ser para Sófocles. É o piedoso reconhecimento de uma justiça que habita as próprias coisas e cuja compreensão é o sinal da mais perfeita maturidade. Não é sem razão que o coro das tragédias de Sófocles repete constantemente que a fonte de todo o mal é a ausência de medida. A harmonia preestabelecida entre arte escultórica de Fídias e a poesia de Sófocles tem seu fundamento mais profundo na submissão religiosa a esse conhecimento da medida. (Jaeger, 2013, p. 325)

Sófocles descreve os seres humanos tal como eles devem ser; suas peças giram em torno de personagens e não de situações como as de Ésquilo. Em seus enredos encontram-se heróis e heroínas implacáveis que estão dispostos a levar até as últimas consequências suas jornadas, por mais que isto os destrua. Junto a estes protagonistas surgem personagens secundários que tentam, de modo ineficaz, persuadi-los de não prosseguirem em suas jornadas e se contentarem com uma posição mais confortável, mas menos justa. Citam-se os exemplo: de Jocasta desencorajando Édipo de prosseguir sua investigação; Ismênia condenando sua irmã Antígona pela decisão de sepultar clandestinamente seu irmão; Têcmessa implorando para que Ájax desista de lavar sua honra com o próprio sangue após ter matado todo o gado do exército grego em um ataque de fúria cego.

O heroísmo aqui se estabelece como uma maneira de enfrentar a dor inevitável que o destino reserva ao homem. Eis o trágico em Sófocles, não se pode evitar o sofrimento, esconder-se dele é se apequenar diante do que os deuses reservaram. Mas ir até às últimas consequências, independente do preço desta

jornada, é se elevar às divindades, assim como o Édipo de *Édipo em Colono*. Após tanto peregrinar em uma existência maldita o herói finalmente consegue converter sua vida em um valor positivo por mostrar piedade diante dos deuses, tendo o poder de beneficiar a cidade que o acolher com a sua morte. Teseu, rei de Atenas, o acolhe e lhe dá cidadania para seu exílio de Tebas que está prestes a entrar em uma guerra iminente entre Etéocles e Polinices. Em meio a uma tempestade, Édipo vê um sinal divino de que sua vida teria de terminar e se entrega a um dos raios de Zeus que cessa sua existência e garante a prosperidade de Atenas.

> A elevação dos seus grandes sofredores à mais alta nobreza é o Sim que Sófocles dá a essa realidade, a esfinge cujo enigma fatal consegue resolver. É o homem trágico de Sófocles o primeiro a elevar-se a uma autêntica grandeza humana, pela completa destruição da sua felicidade terrena ou da sua existência física e social. (Jaeger, 2013, p. 331)

Nessa obra de Sófocles, um dos heróis mais malditos da tradição literária grega se converte no grande mártir da elevação espiritual; o heroísmo de Édipo não é o mesmo de Aquiles de se afirmar dizimando inúmeros soldados inimigos, mas acaba condenando a própria existência e felicidade pela cegueira de suas paixões. O herói sofocliano superou a si mesmo em sua jornada de desgraças, atingindo a lucidez e o equilíbrio do ser. Se a arte grega é marcada por esculturas que preservam as belas formas do corpo, na literatura de Sófocles há grande idealidade da alma humana, enquanto Ésquilo estabeleceu a relação harmônica entre indivíduo, Estado e cosmos, seu predecessor, embora tenha mantido a mesma perspectiva religiosa, penetrou mais fundo na alma ateniense e extraiu o que há de mais belo e poético de seu interior.

Não é propriamente a originalidade das ideias que consagram a poesia de Sófocles e dos outros tragediógrafos gregos, mas sim sua capacidade de canalizar o espírito de sua época em um processo estético-criativo que consiga expressá-lo com uma potência ímpar. Por isso, a arte não pode ser vista como um processo apartado do mundo em uma torre de marfim distante, ao invés disso, deve-se contemplá-la como uma força em ebulição de uma semiosfera.

### 1.2.3.3 Eurípedes

Considerando que chegaram até os dias de hoje apenas três grandes tragediógrafos gregos convencionou-se considerar que Ésquilo representaria a aurora cultural da pólis ateniense; Sófocles expressaria o mais alto brilhantismo de sua época e Eurípedes o crepúsculo cinzento e melancólico que precede a escuridão noturna aterrorizante, que deve se contentar apenas com o fraco iluminar da lua que reluz um sol não mais presente, mas que antecede um novo alvorecer marcado pelo iluminismo filosófico. Esta leitura passa a equivocada impressão de que Eurípedes teria vivido um momento histórico posterior ao de Sófocles, e isto justificaria seu teatro cético e racionalista. Em verdade, estes últimos foram contemporâneos; mais novo, o autor de *Medeia* teria vivido de 480 a 406 a.C., inclusive, teria morrido um pouco antes de Sófocles. Embora tenham vivido no mesmo período histórico, o aburguesamento da sociedade, o desenvolvimento da retórica no ambiente político e as escolas de filosofia acabaram chamando mais a atenção de Eurípedes do que a continuidade do teatro religioso como busca pela harmonia cosmológica e antropológica; suas peças estavam comprometidas com a dissolução do mundo mítico em prol do retrato fidedigno da realidade crua.

> Eurípedes é o último grande poeta grego, no sentido antigo da palavra. Mas também ele tem um pé num campo distante daquele em que a tragédia grega nasceu. A Antiguidade o chamou de filósofo do palco. Na realidade pertence a dois mundos. Nós o situamos ainda no mundo antigo, que estava destinado a derrubar, mas que brilha mais uma vez na sua obra com mais alto esplendor. A poesia conserva ainda para ele o antigo papel de guia. Mas abre o caminho ao novo espírito que a arredaria da sua posição tradicional. É um daqueles grandes paradoxos nos quais a História se compraz. (Jaeger, 2013, p. 396)

A obra denunciativa de Eurípedes pareceu marcar mais a antiguidade do que os outros dois tragediógrafos já citados. Um índice de sua maior importância é a quantidade de tragédias que chegaram até os dias de hoje, ao todo 18, são elas: *Alceste, Medeia, Os Heráclidas, Hipólito, Andrômaca, Hécuba, As Suplicantes, Eléctra, Héracles, As Troianas, Ifigênia em Tauris, Íon, Helena, As Fenícias, Orestes, As Bacantes, Ifigenia em Áulide* e *Reso*, além de um drama satírico: *O Ciclope*. Rompendo com o heroísmo presente em toda tradição trágica desde os seus primórdios, Eurípedes busca retratar os seres humanos como eles são na sua mediocridade e hipocrisia. A noção aristotélica divide a tragédia como a literatura que se ocupa com o que há de grandioso no homem, enquanto a comédia que trata de

sua baixeza é subvertida por Eurípedes. O mais jovem dos tragediógrafos se dedica justamente em evidenciar a realidade como uma barreira que separa o desejo humano dos discursos que proferem idealidades.

Este desencantamento do mundo era fruto de uma percepção de transformações que cada vez mais minavam a religiosidade e a política como espaços de comunhão dos indivíduos com o coletivo e com o cosmos; os belos discursos de prosperidade simbólica e material não acompanhavam a dura realidade que a Guerra do Peloponeso impunha sobre a sociedade. Os valores tradicionais não cessavam de serem revistos pela filosofia e o relativismo sofista parecia denunciar as instituições públicas como um ambiente de disputa de poder entre grupo sociais e não como o lugar da objetivação da justiça por excelência. A crise do espírito ático encontrados nas instituições democráticas espelha a deterioração moral dos indivíduos (Jaeger, 2013, p. 390).

Eurípedes deslocava o mito de seu pedestal idílico e o colocava no paradigma da realidade. No palco não mais se encontrava a exemplaridade da tradição e passou-se a olhar para um grande espelho que refletia a humanidade em demasia. Não atoa ele foi tido como um corruptor da cultura, tanto por contemporâneos seus, como Aristófanes, como também, séculos mais tarde, por filósofos, como Nietzsche, que encontravam em seu teatro a morte do espírito dionisíaco em prol de uma racionalidade apolínea, que estava mais alinhada com concepções de mundo ressentidas, como as de Sócrates e Platão. A crítica nietzschiana é de natureza estética. A diminuição da importância da música, cantada pelo coro nas peças de Eurípedes, por uma maior participação dos personagens em diálogos sofistas e filosóficos fizeram o pensador alemão identificar a decadência cultural da Grécia. No entanto, o realismo do poeta denunciava contradições socioculturais que estavam muito além da percepção idealizada que o jovem filósofo tinha sobre a antiguidade (Chauí, 2018, p. 26).

O aburguesamento da sociedade ateniense com a crescente elite econômica de comerciantes e artesãos inspirou Eurípedes a criar personagens que fugiam muito do modelo heroico tradicional. Ao invés de refletir sobre o *éthos* aristocrático tomou o cidadão comum como ponto de partida de sua tragédia, compondo personagens vulgares, calculistas, impulsivos, moralistas, hipócritas e detentores de um senso de

liberdade que parece dar-lhes consciência dos laços fictícios do imaginário que une (Jaeger, 2013, p. p. 399 – 401).

Cita-se a famosa peça *Medeia* como uma tragédia burguesa por excelência, seu tema principal é a instituição do casamento. Refere-se ao confronto matrimonial entre Jasão, o famoso herói sedutor, e Medeia, a bárbara que traiu sua própria família para ajudar seu amado em suas aventuras. A peça mostra o marido como um oportunista que pretende deixar a esposa estrangeira para se casar com uma princesa e se tornar um nobre; em contrapartida, sua parceira se sente tremendamente injustiçada, não só pela traição, mas também por todo o desprezo que a sociedade nutre pelas mulheres sempre colocando-as em segundo plano e menosprezando seus esforços, como o perigoso, porém necessário, trabalho de parto. Na condição de bárbara ignora os valores gregos “civilizados” e assassina seus filhos, não apenas para se vingar de Jasão, mas também para se libertar do casamento que cerceava sua existência.

Neste contexto de afastamento da exaltação das virtudes aristocráticas, a retórica surge como uma maneira de conferir maior complexidade aos personagens. Muitas vezes, suas verdadeiras intenções estavam nas entrelinhas de seus discursos, a honestidade passou a se tornar um valor supérfluo. No diálogo entre Etéocles e Polinices, em *As Fenícias*, Polinices encontra Etéocles antes da batalha e lamenta seu irmão tê-lo expulsado da cidade, narrando todas as desventuras que passou, desde então, na condição de estrangeiro. Assim, pede para que o acordo entre os irmãos seja retomado, sugerindo a divisão do trono de Tebas. Etéocles permite que ele volte para a cidade como um membro da aristocracia, mas sem a divisão entre poderes, pois afirma não confiar na natureza humana. Além de apontar a incoerência de seu amor pela cidade natal desembocar em um ataque em nome do seu reinado, Polinices não aceita a proposta e inicia guerra. Esta cena é paradigmática por evidenciar que o objetivo de Polinices nunca foi voltar para sua terra natal, mas sim o poder, seu amor à pátria era uma retórica que pretendia apelar para a compaixão fraterna do seu irmão. Etéocles, por outro lado, não vê motivo para cinismo e assume sua ganância pelo poder, evidenciando a hipocrisia do outro. Nesta cena temos a verdadeira baixeza do desejo humano e a superioridade moral como artifício retórico.

A filosofia aparece na sua obra como um movimento de intensa racionalização do mundo. Neste sentido, a ordem cosmológica como justificativa do sofrimento e da

elevação humana, que aparece em Ésquilo e Sófocles, não apresenta nenhuma sustentação racional para Eurípedes. Embora a religiosidade grega seja legítima, do ponto de vista da superstição ignorante, ela não resiste ao exame crítico que só enxerga evidências de um mundo desencantado onde a gratuidade da contingência domina o homem. O *Deus ex machina* recorrente em sua obra é um índice de sua incredulidade. Se de fato os deuses existissem, eles deveriam resolver as situações do mundo que eles mesmo criaram, e não permaneceriam sempre silenciosos.

> A resignação nelas reinante a respeito da ação e do pensamento de todos os personagens deriva de um ceticismo profundo. Não descortinamos aqui nenhuma tentativa de justificação religiosa do curso do universo. A inextinguível sede de felicidade e o apaixonado sentido de justiça dos personagens de Eurípides não encontram satisfação nesse mundo. O Homem já não quer nem pode submeter-se a uma concepção da existência que não o tome como medida última, no sentido de Protágoras. Esse processo evolutivo conduz ao paradoxo de, no próprio instante em que se eleva à altura máxima a sua aspiração à liberdade, o Homem ser forçado a reconhecer a sua absoluta carência de liberdade. (Jaeger, 2013, p. 409)

Neste movimento de reconhecimento do acaso no lugar dos deuses, Eurípides se consagra como o primeiro grande psicólogo da humanidade, mergulhando de maneira, até então inédita, na subjetividade humana, reconhecendo suas carências e patologias. Seus personagens são figuras adoecidas que agem de modo equivocado e impulsivo, têm consciência de sua solidão existencial e da ausência completa de paradigmas morais sólidos. Suas tragédias tomavam a própria vida como ponto de partida, e não os ideais da cidadania; seu teatro não está comprometido com nenhum projeto político existente. Eurípedes antecipou em séculos críticas que só apareceriam na literatura moderna e na filosofia existencialista sobre a condição humana.

A partir destas três teatrologias observa-se melhor os possíveis matizes que a tragédia pode adotar sem se descaracterizar como uma visão de mundo que ressalta as impossibilidades humanas. A seguir, debruçando sobre como este valor intelectual renasce de modo sistemático e filosófico na Alemanha moderna.

## 1.3 A ANCORA DESCONSTRUTIVISTA DE NIETZSCHE

A filosofia Nietzschiana aparece como um verdadeiro ponto de virada para este percurso sobre o trágico, por mais que a literatura teatral trágica tenha tido uma longa história passando por grandes expoentes que a recriaram, como Sêneca e sua visão estoica; Shakespeare com sua perspectiva barroca e Goethe através do classicismo. Foi apenas com Nietzsche, em seu mal-estar niilista, que o trágico foi separado de uma estrutura poética e incorporado na filosofia como um modo de desconstrução crítica sobre os anseios progressistas modernos. Esse filósofo conserva a mesma desconfiança que os tragediógrafos gregos tinham sobre as potencialidades humanas diante do cosmos; encontrava nesses autores a lucidez existencial que faltava em Platão e em seus seguidores. Para o pensador, as tragédias deste período expressavam a verdadeira condição de carência e impotência que existe diante da vontade caótica que rege a natureza.

Para bem entender este percurso que atravessa a obra nietzschiana de suas primeiras anotações como professor de filologia até suas últimas obras antes do seu colapso mental, é preciso fazer uma breve retomada sobre o espaço que a cultura grega tinha na Alemanha moderna, como base de um projeto estético nacionalista que visava alcançar o enobrecimento do espírito e da nação a partir da emulação da arte grega, que representaria o ápice da realização artística na humanidade.

Deste movimento, iniciado por Johann Joachim Winckelmann na metade do século XVIII, destaca-se a literatura de Goethe, autor que representa a antítese das ideias do jovem Nietzsche. Goethe buscava expressar os ideais modernos em sua peça *Ifigênia em Táuride* servindo-se de referências apolíneas, concebendo personagens equilibrados e racionais; em contraponto, os primeiros escritos de Nietzsche estavam voltados para a efervescência dionisíaca de Wagner, destacando a música como elemento principal da experiência estética de suas óperas, acreditando que este movimento seria o renascimento legitimo do teatro grego trágico. Desta maneira, o filósofo começava uma verdadeira cruzada intelectual contra os valores estéticos alemães já estabelecidos, há aproximadamente um século, e promovia uma grande mudança de perspectiva diante do legado grego.

No entanto, o desvelar de sua filosofia acabaria se voltando contra a obra de Wagner ao perceber o forte apelo popular de suas óperas a partir de um “cálculo estético” para agradar ao público ignorante e supersticioso. Estas análises

nietzschianas, que expressavam o mal-estar diante da ascensão da cultura de massa, continham o embrião crítico que mais tarde iriam florescer de maneira mais bem trabalhada em Adorno e Horkheimer, quando discorrem sobre a indústria cultural ser a mistificação das massas. Isso não significa que Nietzsche tenha desistido do trágico como possibilidade estética emancipatória. Sua aclamada obra filosófico-poética *Assim falava Zaratustra* reúne de modo mais acabado suas ideias sobre este conceito, sem sistematizá-la de modo acadêmico e apolíneo, como em *O Nascimento da Tragédia*, mas através da performance poética dionisíaca.

A partir deste itinerário pode-se entender o método trágico nietzschiano como a sobrevivência do contraponto poético-filosófico que os trágicos gregos apresentavam diante dos filósofos de sua época, transferindo uma leitura ética de mundo que busca a distinção correta entre a *episteme* e a *doxa*, o bem e o mal, o verdadeiro e o falso, o admirável e o abominável, o real e o imaginário, para uma concepção estética que transforma a condição humana em uma cena teatral que expressa sua real complexidade a partir do testemunho de suas contradições que coabitam em um mesmo ser e em uma mesma sociedade. Enquanto os filósofos buscavam a plenitude do agir no mundo, os tragediógrafos desciam para as entranhas das incoerências humanas e culturais gregas para relembrar a sociedade, a partir de seu próprio passado mítico, sobre sua verdadeira condição enigmática e insolúvel.

Munido deste repertório Nietzsche inicia sua filosofia do martelo desconstruindo as “vitórias filosóficas” mais importantes do ocidente, vitórias estas que constituem a identidade dos homens ressentidos de rebanho. Atacando as ideias de Eu, de verdade, de progresso, de moral, de Deus, de nação e de razão, esse pensador busca algo que está para além da reflexão racional encontrada ao longo da história da filosofia. Ele almeja um caminho em que a poesia e a filosofia se mesclem e expressem, sobretudo por meio da estética, a verdade ontológica e a cosmologia da vontade de potência, que não deve ser alienada em véus de ressentimentos apolíneos racionalistas, mas sim ser aceita e vivida como em um eterno retorno.

### 1.3.1 O RENASCIMENTO DA TRAGÉDIA NA ALEMANHA MODERNA

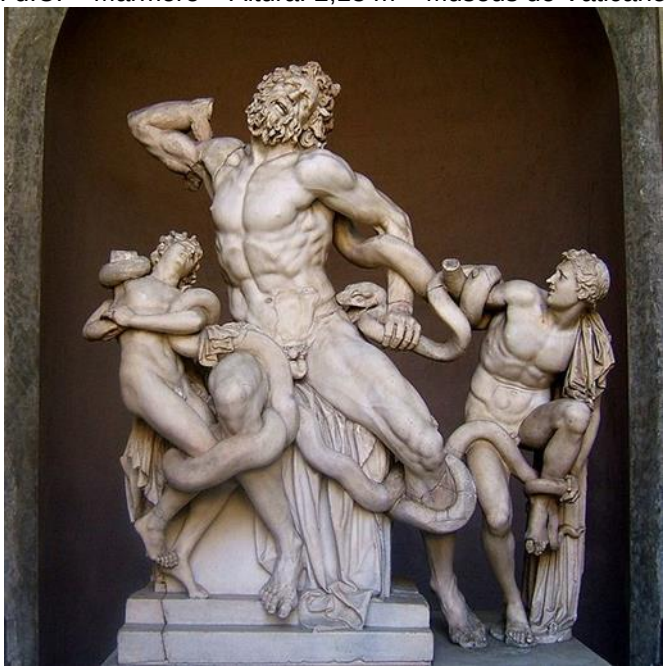
A busca pelo ideal da beleza artística, baseada nos gregos, iniciada na Alemanha moderna é marcada também por uma nova concepção de história da arte. Segundo Winckelmann, o pai deste movimento, esse estudo histórico não deve se

pautar pelas biografias dos artistas, mas sim pela trajetória das obras em si, mapeando seu surgimento, desenvolvimento e decadência. Desta maneira, tentou criar um método capaz de estudar o sentido mais profundo da arte (Machado, 2012, p. 9). Partindo da beleza e do equilíbrio das formas como os dois valores máximos do belo, elegem a pintura e a escultura grega como os grandes exemplos a serem seguidos pela arte de sua época, marcada pelo barroco e interpretado por ele como decadente.

Winckelmann foi um dos pensadores fundamentais para a consolidação da interpretação moderna que toma os gregos como a grande referência estética que deveria balizar a produção artística de seu tempo, colaborando para o estabelecimento do neoclassicismo. O que mais chamava a atenção de Winckelmann era o modo idealizado como os artistas helenos representavam a natureza; eles não se limitavam a copiá-la, ao invés disso, projetavam seus ideais estéticos nela e a tornavam mais bela do que ela era de fato. A arte desse período não se caracteriza pela simples cópia das percepções sensíveis nas artes, mas pelo melhoramento do objeto representado a partir da concepção de belo que pulsava no espírito grego em sua efervescência cultural e intelectual, identificado por Nietzsche como “apolínea”.

Winckelmann, em sua principal obra: *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura* de 1755, toma a escultura de Laocoonte e seus filhos sendo mortos por serpentes como o grande exemplo do que há de mais belo na arte grega. Por mais terrível que seja a punição divina que os aniquila a cena se faz bela. O equilíbrio entre a serena contemplação das formas e a representação da violência da natureza evidenciam a posta em cena do espírito apolíneo do artista. A arte se torna ao mesmo tempo a causa final do transbordar da nobreza espiritual de sua época e a causa motriz que enobrece e eleva a tal patamar.

Figura 3: Grupo de Laocoonte – Cópia romana possivelmente de Hagesandro, Atenodoro e Polidoro de Rodes – Séc. I d.C. – Mármore – Altura: 2,13 m – Museus do Vaticano, Roma.



Fonte: https://omundodasnuvens.wordpress.com/2011/01/21/leitura-de-imagem-grupo-de-laocoonte/ (Acesso: 10/01/2023)

Portanto, o retorno aos gregos pretendido por Winckelmann se fundava sobre o pretexto de resgate do belo perdido na modernidade, pois os artistas do século XVIII contavam com um arsenal tecnológico muito mais rico que o dos gregos para compor suas obras e imitar a natureza, mas não tinham em sua proposta o ideal estético grego que conferiam valor universal e transcendente a sua arte, restando aos artistas contemporâneos de Winckelmann imitarem os grandes mestres da antiguidade, tal qual Michelangelo e Rafael (Machado, 2012, p. 12).

> Portanto, assim como os gregos imitaram uma natureza bela – que foi o modelo deles – para criar o belo universal, os modernos deverão tomar os gregos como seus modelos não no sentido de copiá-los, mas de se inspirar neles para produzir uma imagem ideal do belo universal, para criar obras de arte com o mesmo ideal de beleza que as dos antigos. Essa concepção de uma imitação criadora que deve tornar os alemães tão inimitáveis quanto os gregos aparece com toda a força na exigência paradoxal que Winckelmann propõe a seus contemporâneos: “O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível inimitáveis, é imitar os antigos.” (Ibid., p. 13)

Winckelmann dá início à “nostalgia dos gregos” que marcaria muito a intelectualidade alemã vindoura. Dentre os pensadores afetados por esta tendência de retorno ao passado considera-se Goethe, que ampliaria esta proposta também para o campo da literatura e do teatro. Sua peça *Ifigênia* aparece de modo exemplar como a primeira obra a ser concebida nessa nova proposta artística, seguindo as

regras de composição antigas que contavam com a simplificação da narrativa, a partir de um número reduzido de personagens em um único cenário se desnovelando em um período curto. Essa proposta rompeu com a dramaturgia de base Shakespeariana que, segundo Goethe, pouco se importava com as exigências teatrais, contando com um texto muito longo que atrapalhava tanto a performance dos atores como a compreensão do público (Machado, 2012, p. 14 – 15). Estas críticas podem ser observadas em seu célebre romance *Os anos de aprendizado de Wihelm Meister*, em que uma trupe de atores encontram dificuldade para realizar a montagem de *Hamlet*, embora reconheçam a genialidade do dramaturgo inglês.

Nessa peça de Goethe a máxima de Winckelmann sobre a necessidade de imitar os gregos sem copiá-los fica evidente, o consagrado escritor alemão se serve do mesmo enredo que Eurípedes se baseara para construir sua tragédia de mesmo título. O enredo se desenvolve após os episódios de Ifigénia em Áulide (cujo Eurípedes também adaptou para uma tragédia no final de sua vida), quando seu pai Agamemnon, o chefe da expedição para Tróia, decide sacrificá-la para que os deuses possibilitem o ingresso dos gregos na guerra. Mas, no momento em que ia ser sacrificada a Deusa Ártemis interrompe o ritual salvando a garota e colocando um animal em seu lugar. Ifigénia vai para Táuride vivendo como uma sacerdotisa da deusa. Na versão de Eurípedes ela é responsável por reger os sacrifícios dos estrangeiros em homenagem à deusa, além de ser uma mulher raivosa e rancorosa que se alegra ao saber das desgraças que os gregos sofreram contra os troianos. Em contrapartida, na tragédia alemã a protagonista se mostra completamente apolínea, equilibrada, racional, sensata e repudia os sacrifícios humanos da cidade em que vive. O ponto de virada ocorre quando Orestes é preso ao chegar à ilha tentando roubar um artefato religioso para desfazer a maldição das fúrias que o perseguem[15]. Na versão grega antes de Ifigénia saber de seu parentesco com o assassino de sua mãe quer matá-lo, mas depois de descobrir que parte de sua família ainda vive, mesmo que amaldiçoada, cria um plano para enganar os habitantes de Táulide e foge com seu irmão para a Grécia. Já em Goethe Orestes recorre à sacerdotisa justamente por saber de sua postura negativa diante dos sacrifícios; ao revelar seu parentesco com Ifigénia ela convence o rei Thoas, que queria se casar com ela, a deixar que eles

[15] Nas peças de Eurípedes e Goethe a trajetória de Orestes é diferente da saga ésquiliana citada anteriormente; estas mudanças são comuns quando se trabalha com este repertório mítico, cada autor se serve dele e o altera na medida em que lhe for conveniente.

retornassem para sua terra natal, o monarca consente um tanto relutante e o retorno ocorre de modo pacífico.

Por mais que Goethe retorne aos mestres antigos como a grande referência de sua composição e concepção poética, ele se nega a dar o mesmo tratamento que Eurípedes deu a Ifigénia. Ao invés de colocá-la sobre o domínio do *páthos*, a eleva ao ideal da *sophrosyne*; suas virtudes apolíneas são a razão do seu desfecho positivo e vitorioso, aqui questionando se o escritor alemão de fato compôs uma tragédia, embora o repertório de base seja comum a este tipo de narrativa. A versão alemã está muito além de um simples renascimento do modelo de composição antigo, ele é a expressão do novo humanismo moderno:

> O que faz a peça de Goethe, além de clássica do ponto de vista da forma, algo de profundamente moderno quanto ao conteúdo. Como se, ao retornar e modificar a versão dada por Eurípedes do mito grego, dando a sua peça uma harmonia de conteúdo correspondente à harmonia de sua forma, Goethe construísse uma Grécia moderna e humanista, ou até mesmo cristianizasse o ideal de beleza de Winckelmann, fazendo da *Ifigénia* uma expressão do humanismo do final do século XVIII alemão, ou como diz Schiller, da "humanidade mais bela dos costumes modernos". (Machado, 2012, p. 20)

Para ser mais preciso com as intenções de Goethe diante da herança deixada por Winckelmann, o celebre poeta alemão não pretendia simplesmente imitar os gregos em suas regras artísticas, mas adaptá-las aos temas modernos para conseguir dar vasão ao humanismo alemão da melhor maneira possível. Em *Ifigénia* fica nítida a evolução do pensamento ocidental dos gregos para cá, o que Goethe busca evitar; pelo menos nesta peça, dentro de sua vasta obra, é a degeneração artística barroca que ele identificava. Por fim, pode-se dizer que esse movimento de nostalgia diante da Grécia Antiga não a abraçava em sua totalidade, pois sua idealização exaltava seu lado apolíneo em detrimento do dionisíaco que, segundo Nietzsche, era o que concentrava verdadeiramente o espírito trágico de sua época.

Sobre estas bases neoclássicas fora erguido o projeto do "teatro nacional", uma tentativa de superar o teatro dos comediantes e o da corte, dois extremos que tentam agradar de modo descompromissado o populacho e a elite. Esta nova proposta teatral busca tratar de temas que interessam a toda a nação com requintes estéticos enobrecedores.

Com esse movimento artístico de retorno às concepções gregas, a fim de melhor produzir uma arte nacional que diferenciasse e enobrecesse o espírito alemão,

fez com que os filósofos tivessem contato com a literatura trágica e passassem a extrair dela um entendimento ontológico inédito para sua época, ao invés de ler as tragédias a partir de uma interpretação política-cultural como faziam os poetas (Machado, 2012, p. 44). A filosofia alemã do início do século XIX estava profundamente marcada pelo legado Kantiano, grandes nomes como: Shelling, Hegel, Hölderlin e Schopenhauer estavam comprometidos a discutir o kantismo, seja para ampliá-lo, revisa-lo ou refutá-lo. Em Kant há o estabelecimento de contradições fundamentais como sujeito e objeto; beleza e verdade; intuitivo e especulativo; imediato e mediato; sensível e ideal; finito e infinito; liberdade e necessidade; porém, sem uma mediação dialética entre eles, há um sistema filosófico imobilizado (Ibid., p. 48). A partir das tragédias gregas, os herdeiros de Kant começaram a vislumbrar uma concepção ontológica que permitisse o choque dialético entre contrários; deste modo, os pensadores poderiam ter um forte arcabouço literário para trabalhar as antinomias kantianas e propor novas leituras filosóficas.

Este estudo sobre o conceito do trágico na filosofia alemã moderna foi realizado por Roberto Machado em seu livro *O nascimento do trágico de Schiller a Nietzsche* (2012). Mas, aqui, como foge do objetivo de mapear os embates entre o trágico e o esclarecimento, segue-se agora para as considerações do jovem Nietzsche sobre a Grécia antiga e a cultura alemã de sua época

### 1.3.2 A DENÚNCIA DO APOLÍNEO COMO DECADÊNCIA DO ESPÍRITO

É evidente que todos os pensadores que marcaram seu período histórico, e ainda se fazem importantes, precisam de uma contextualização adequada para melhor serem entendidos, e no caso de Nietzsche isso se faz ainda mais urgente, principalmente ao se considerar que todo o seu retorno ao mundo antigo não tinha uma pretensão histórica, como a filologia de sua época que se colocava como uma "ciência da antiguidade", é difícil encontrar rigor científico na obra nietzschiana, até mesmo em sua primeira fase, quando ainda era um acadêmico na universidade da Basileia. Isto significa que não se pode fazer comparações rigorosas da perspectiva de Nietzsche com a de historiadores da filosofia e da literatura antiga comprometidos com produções acadêmicas complementares às suas obras. O que não é um demérito para a filosofia do martelo, não se pode julgá-la por algo que foge de suas pretensões. Nietzsche não buscava a "verdade histórica" do passado, ao invés disso pretendia

mapear os valores que a Alemanha moderna projetaDa na antiguidade para melhor criticar seus contemporâneos. Em suma, para ele a Grécia antiga representa um valor e não um objeto científico (Marques, 2020, p. XXX).

> Seu caminho é o de destruição de certa racionalidade técnica, expressão de valores de uma burguesia ilustrada, em favor de um pensamento trágico que não suprima o irracional. Sua insatisfação com a filologia exige que ele faça uma filosofia da filologia. Sua crítica à filologia confunde-se com uma crítica à ciência, perguntando por seus pressupostos e fundamentos culturais e filosóficos. Vai contra a pretensão da ciência filológica em constituir-se como referencial absoluto. A filologia é limitada e incapaz perante as artes, em particular, a música. Nietzsche associa música e filosofia no seu enfrentamento com a filologia e as ciências e traduz essas oposições em termos de força e debilidade, juventude e sensibilidade, florescimento e agonia, num aparente naturalismo ou vitalismo filosófico. (Ibid., p. XXXI)

Isto fica muito nítido quando se analisa *O nascimento da tragédia*, seu primeiro livro, obra preocupada em dar continuidade aos problemas levantados por Winckelmann, mas com uma perspectiva diferente, pois além de se voltar para a antiguidade grega também discute os próprios efeitos deste retorno na cultura alemã (Machado, 2012, p. 240). Embora, na sua primeira fase como pensador, nutrisse um verdadeiro deslumbre nacionalista já apresentava duras críticas ao racionalismo e ao cientificismo moderno, identificando que o problema de um olhar pretensamente científico para a Grécia histórica é que este olhar exerce e projeta o próprio valor apolíneo no seu objeto de estudo por meio de sua linguagem. Isto é, a construção semiótica da serena imparcialidade cientifica já é uma adesão parcial diante do legado filosófico grego, são os filhos avaliando os pais. A Grécia antiga passa a existir no imaginário e no simbólico da Alemanha moderna na medida em que é construída pela pesquisa de sua época. Nietzsche, ao entender a estrutura ficcional da “verdade”, vê como necessário a subversão dos valores científicos, estreitando suas relações com a linguagem poética para poder reinventar a Grécia antiga enquanto objeto representado isto o torna o primeiro pensador pós-moderno (Ferraz, 1999, p. 45). O estreitamento entre poesia e teoria na obra nietzschiana ganharia mais relevo em sua terceira fase, quando abandona por completo preocupações acadêmicas e compõe uma obra poética-filosófica intitulada *Assim falou Zaratustra*, indo na contramão de seu primeiro livro. Esta questão aparecerá melhor na próxima parte deste capítulo.

Portanto, a Grécia construída pela tradição alemã desde Winckelmann é uma idealização moderna que buscava no passado fundamentos simbólicos para seus

valores presentes, e a própria forma cientifica de trabalhar a antiguidade é a expressão da herança apolínea. Tendo Nietzsche percebido a ciência como uma leitura de mundo, o jovem filósofo se liberta do academicismo e estreita os laços entre a ciência e a arte, acreditando que a música superava todas as outras linguagens por conseguir expressar aquilo que há de mais verdadeiro na vontade. Ou seja, daquilo que pulsa irracionalmente no humano e no cosmos, uma expressão da natureza realizada por um artista que o aproxima do uno primordial. Repensar a música sobre esta perspectiva é preservar com mais fidelidade o ímpeto trágico dionisíaco grego, e deste modo criar uma nova perspectiva para repensar a arte do seu tempo (Burnett, 2012, p. 15).

Neste ponto fica nítida a influência de *O mundo como vontade e representação.* Sobre o primeiro Nietzsche, suas concepções de apolíneo e dionisíaco são pensados respectivamente a partir dos conceitos de representação e vontade de Schopenhauer (Machado, 2012, p. 215). Mas afinal o que é a representação e a vontade para esse filósofo?

Importante ter em mente que o mestre inicial de Nietzsche estava lidando com o complexo legado kantiano. Primeiramente Schopenhauer segue alinhado a Kant quanto ao seu conceito de representação. Para ele, o mundo como representação é dividido em duas metades inerentes: o sujeito e o objeto, isto é, o objeto só pode existir enquanto fenômeno pensado pelo sujeito, a idealidade transcendente kantiana também está presente aqui. Posteriormente, a esta relação entre sujeito-objeto vem a razão com suas categorias *a priori* de tempo, espaço e causalidade, estabelecendo as condições formais do objeto representado na consciência do sujeito. Schopenhauer retoma o conceito escolástico de *principium individuationis* para denominar os princípios racionais de espaço e tempo, mesmo conceito que Nietzsche toma para descrever o apolíneo no §1 de *O nascimento da tragédia* (Machado, 2012, p. 167). A causalidade é a junção do tempo e do espaço na matéria, que existe em um lugar durante determinado período, deste modo, o princípio de individuação é um subconjunto da razão que se refere ao objeto. A representação é a organização do mundo sob a perspectiva do sujeito.

Nietzsche atribuía a Kant e Schopenhauer este importante avanço filosófico que é a consciência da representação de mundo; a partir daqui a razão não é mais capaz de atingir a essência inteligível das coisas, a coisa em si não reside mais na

ideia conforme Platão defendia, agora todas as conclusões racionais passam a ser representações de fenômenos da realidade organizados pela mente humana (Nietzsche, 1997, p. 129, §18). É deste caminho que o jovem filólogo aproveita para relativizar o rigor científico enquanto verdade e buscar na arte um discurso que fuja da racionalidade e consiga revelar a totalidade do real através de uma outra perspectiva, o da vontade irracional da natureza.

> A representação é o objeto, o fenômeno, a visibilidade, a manifestação, objetivação, objetividade da vontade, enquanto a vontade é a coisa em si, a substância, a essência, o núcleo de cada coisa particular e do conjunto dos entes. A vontade é primordial, primária, fundamental; a representação é secundária, subordinada, condicionada. (Machado, 2012, p. 168)

Enquanto Kant concebia a coisa em si como o limite de representação de mundo, estando além das faculdades racionais humanas, Schopenhauer a identificava com a vontade, ou seja, a substância metafísica que está presente em tudo o que existe, da matéria inorgânica até os seres humanos, a unidade constitutiva do mundo. O conceito kantiano de coisa em si se define justamente por aquilo que foge ao fenômeno, aquilo que não é percebido pelos sentidos e pela razão, o que está para além do recorte lógico e fenomenológico que situa o homem no mundo. Então, como Schopenhauer poderia argumentar a favor da identificação entre a coisa em si e a vontade sem estas evidências? O filósofo vai se ater naquilo que pulsa no interior de corpos humanos, nas sensações que brotam deles; foge da postura de se colocar como um sujeito que observa o objeto e se toma como o próprio objeto da vontade. O corpo se torna uma importante fonte de conhecimento para a compreensão total da realidade, aprendizado daquilo que é comum ao homem e à natureza, fazendo Schopenhauer inferir a “vontade” como a essência do mundo. O próprio corpo é a coisa em si, e seus instintos e pulsões também constituem modos de produção de sentido sobre a realidade. É a coisa em si se manifestando espontânea. Mas diferentemente da razão que pode ser controlada e orientada, as demandas corpóreas são sempre cegas, insaciáveis e descontroladas, acabando por dominar a própria razão, afinal, pensa-se de maneiras diferentes quando se sente fome, frio ou sono.

> Deste modo, a vontade é conhecida por um conhecimento do corpo em que ele não se torna propriamente objeto representado. A experiência ou o sentimento de meu corpo assinala a passagem da representação à vontade. A identidade do corpo e da vontade é o mais imediato de nossos conhecimentos, conhecimento cuja verdade deve

> ser distinguida de todas as outras, e que Schopenhauer chama de verdade filosófica por excelência. (Ibid., p. 195)

Diferentemente de outras metafísicas que pressupunham um *logos* racional gestor da realidade, a vontade aparece como essência irracional, sem princípios, sem finalidades, sem determinantes e sem regras, uma força caótica que existe para além do tempo e do espaço (Ibid., p. 169). Partindo disto, Schopenhauer promove uma importante mudança de paradigma frente à racionalidade, colocando-a como subjugada à vontade instintiva. Para o filósofo o conhecimento é uma manifestação da vontade, sem nenhuma possibilidade de controlá-la, como a maioria dos filósofos desde a Grécia antiga defendiam, e isto o torna o último idealista alemão. Desta maneira, ataca as concepções teleológicas sobre o mundo, o homem e a história, esta última fundamental para o pensamento político moderno (Pondé, 2021, p. 59).

Também diferente da representação, que é uma tentativa consciente de organizar o mundo em uma representação formal, a vontade é o impulso irracional que movimenta todos os entes do mundo rumo à satisfação de desejos aleatórios e incessantes. De um lado, há a leitura do homem sobre o mundo, do outro, o mundo enquanto vontade determinando o humano. Desta oposição compreende-se melhor a maneira como Nietzsche conceberia seus conceitos de apolíneo e dionisíaco para definir a tragédia (Machado, 2012, p. 217).

Neste contexto epistemológico, que está além da racionalidade, Schopenhauer identifica na música o único meio de expressão capaz de ultrapassar a razão e se comunicar diretamente com o corpo, revelando a essência íntima do mundo, apresentando a vontade diretamente. A música se constitui como a metafísica do belo por excelência, exaltando mais as faculdades sensitivas do que as racionais, que nada mais são do que uma objetivação alienada da vontade (Ibid., p. 200).

Marcado pelas importantes rupturas promovidas por Schopenhauer, Nietzsche recria a Grécia antiga como um lugar de nascimento da decadência niilista iniciada por Sócrates, ao negar seu passado trágico e dionisíaco que afirmava a vida tal qual ela aparece, em nome de uma busca dogmática pela verdade absoluta, movimento este que culminará no iluminismo moderno que tanto incomodava Nietzsche[16]. O filósofo encontrava justamente o apequenamento das potencialidades

[16] Este conceito niilista será explorado mais para frente, mas, todavia, é importante lembrar que para Nietzsche o niilismo de Sócrates e Platão representa a negação da vida enquanto valor supremo, por se aterem às vãs ilusões do ressentimento, portanto, ao nada.

humanas no interior da racionalidade. Para ele, não poderia haver autonomia em um sistema de erudição e especialização que engessasse seus pensadores a filosofar seguindo regras e preceitos inabaláveis através de uma perspectiva apolínea que atingisse a verdade de modo intelectual e sereno, isto é, reduzindo o ser humano a uma cabeça alada pensante (Silva, 2017, p. 11 – 12). Neste sentido, a filosofia aparece como um véu que protege os ressentidos da verdade trágica da existência.

Não à toa, o filósofo do martelo identificava em sua época duas figuras que representavam esta decadência cultural niilista que deveria ser superada, são eles: o *homem teórico* e o *ouvinte crítico*, o primeiro segue os vícios intelectuais socráticos – discutido no último parágrafo – já o segundo padece do eruditismo acadêmico, alguém que "aprendeu" seu gosto musical através da crítica convencional e agora vigia espetáculos musicais com a intenção de policiar a arte ao invés de senti-la. Sobre estes dois casos haverá retorno de modo mais detido no decorrer deste capítulo.

Desta maneira, Nietzsche constrói um novo olhar sobre a Alemanha; compreende que o alinhamento com a arte grega deve sim orientar a arte de sua nação, conforme outras figuras importantes da intelectualidade alemã, mas essa referência deve ser anterior a Sócrates e ir muito além do apolíneo. Os alemães só conseguirão alcançar o patamar mais elevado da experiência estética se se nutrissem da música trágica dionísica para dar nova vida aos seus mitos, tal qual Nietzsche acreditava que Wagner fazia (Machado, 2012. P. 242).

Estabelecida a necessidade de se compreender Nietzsche como um pensador que retorna à antiguidade como uma fonte ilustrativa para ler a modernidade, inicia-se a análise sobre o trágico na primeira fase de sua obra compreendida entre 1870 – 1876, dos seus anos iniciais como acadêmico até o endurecimento de suas críticas à cultura alemã culminando com seu distanciamento das ideias de Wagner e Schopenhauer. A partir daqui ele não será um mero divulgador de pensamentos alheios, vai investir nos seus próprios (Marton, 2006, p. 26). O trágico será fundamental por ser o coração de sua obra mais importante deste primeiro período, a já citada, *O nascimento da tragédia*, publicado em 1872. Embora o tema transborde este livro nos primeiros escritos nietzschianos, estando presentes também em textos como: *O drama musical grego, Sócrates e a tragédia, A visão dionisíaca do mundo, Richard Wagner em Bayreuth* e anotações de aulas publicadas postumamente, é no

seu primeiro livro em os conceitos aparecem de modo mais sistematizados e bem-acabados.

O jovem Nietzsche que se debruça sobre o trágico, está dividido entre a arte e a academia; seu dia a dia está tomado por música e filologia. Ao mesmo tempo que ocupa a posição de um jovem prodígio na universidade da Basileia, ingressando no mundo acadêmico com ampla aprovação de seus pares, também se dedica à música e à poesia, seja como compositor ou apreciador. Seu primeiro livro é uma maneira de tentar juntar a atividade estética com a pesquisa científica (Burnett, 2012, p. 19). Para justificar a superioridade da arte sobre a filosofia, o filósofo-filólogo cria uma teoria metafísica em que apenas através da estética pode-se estabelecer uma relação mais verdadeira com a vida e superar a decadência niilista socrática que tomou a intelectualidade ocidental (Ibid., p. 10).

Esta crítica central do primeiro Nietzsche se ancora em dois conceitos fundamentais que estão atrelados respectivamente à origem da filosofia e à da arte; são eles: o apolíneo e o dionisíaco. Embora já se tenha comentado sobre ambos e sua relação com Schopenhauer, é importante pontuar de modo mais acentuado seu peso dentro da filosofia nietzschiana. Nesta concepção primeira diante do apolíneo e do dionisíaco, o filósofo já demonstra uma originalidade muito interessante em sua leitura sobre o fenômeno da tragédia. Seus dois pilares estéticos são princípios metafísicos existentes no cosmos, e ao invés de compreendê-los apenas como posturas intelectuais e performáticas diante da realidade, aprofunda em uma perspectiva que busca sua raiz em algo que atua sobre o próprio homem. O apolíneo aparece como o sonho e o dionisíaco como o êxtase, enquanto o primeiro fornece a faculdade de se representar a realidade em imagens, o segundo se funda no retorno à vontade pelo transe que aniquila a ficção da individualidade. Sobre o apolíneo e o dionisíaco, respectivamente, na abertura de *O nascimento da tragédia*, Nietzsche considera que (1997, p. 24, §1)

> A bela aparência doa mundos do sonho, em cuja produção cada ser humano é um pleno artista, constitui o pressuposto de todas as artes plásticas e também, como veremos, de uma metade importante da poesia. Fruímos no entendimento imediato da figura, todas as formas nos falam, nada há de indiferente e desnecessário. Na suprema vida desta realidade de sonho transparece-nos porém ainda a sensação da sua *aparência.*
>
> Sob a magia do elemento dionisíaco estreita-se não apenas a união entre um ser humano e outro: também a natureza alienada, hostil ou

> subjugada volta a celebrar a sua festa de reconciliação com o seu filho prodígio, o ser humano. A terra oferece espontaneamente as suas dádivas, e os animais selvagens aproximam-se pacificamente dos rochedos e do deserto. (1997, p. 28, §1)

Em sua concepção os artistas são imitadores, mas não dos fenômenos do cotidiano, não é a verossimilhança da vida ordinária que caracteriza as suas obras, e sim a imitação da natureza, que por si só já é artística, pois é constituída pelas pulsões metafísicas do apolíneo e do dionisíaco, restando ao artista emular tais condições criadoras em sua arte. Portanto, é como se todo fazer artístico fosse no fundo um ato guiado pela vontade, que milagrosamente cria algo tão enobrecedor como a tragédia (Machado, 2012, p. 227). Aqui a antropologia schopenhaueriana segue predominante.

É interessante notar que em Nietzsche a noção apolínea de organização racional do mundo em formas belas estabelece uma ponte entre Sócrates e Homero, muitas vezes considerados antagonistas pela história convencional da filosofia por representarem visões de civilidade diametralmente opostas. No entanto, o jovem professor de filologia identificava em ambos o apolíneo como um véu construído para melhor lidar com a realidade, escondendo a vontade metafisica que a rege. Desta maneira, as epopeias homéricas, sobretudo a *Ilíada*, seriam um modo que os gregos encontraram para digerir seu mundo bélico latente, transformando os horrores da guerra em glória militar, promovendo o soldado desgraçado em herói imortalizado pelas musas. Em suma, a ilusão artística por excelência (Machado, 2012, p. 203).

Diferente dos seus antecessores, Nietzsche estava atento às contradições do mundo helênico; não podia reduzi-la a sua excepcionalidade cultural e ignorar a realidade de seus conflitos bélicos frequentes. Se os gregos representavam o berço da civilização ocidental ao olhar alemão da época, para o jovem filólogo eles, também apareciam como bárbaros violentos, que usavam da poesia para transformar crueldade em disputa, atribuindo *kleos* (glória) ao *agon* (combate). Por mais que a Grécia de Nietzsche também fosse irreal e em certo sentido idealizada, sua leitura procurava fugir da ingenuidade dos admiradores alemães alienados. Sua obra se constitui como um acerto de contas filosófico ao mundo clássico.

O resultado último do empreendimento homérico é o heroísmo como fuga da entropia, o herói transcende a morte ao se imortalizar nos versos do poeta; mesmo que isso custe sua vida, os seus feitos permanecem eternos nas belas formas apolíneas (Ibid., p. 204). Um bom exemplo disto é o herói Dolão, que tem o canto X

da *Ilíada* a Doloneia, dedicado aos seus feitos. Homero conta que Dolão fracassa em sua missão de espionar os gregos durante uma noite, pois foi capturado por Odisseu e Diomedes que o fazem entregar os planos troianos e depois o matam brutalmente. Ou seja, até o mais desprezível dos heróis homéricos é alçado ao patamar máximo da individualidade como excepcionalidade da existência. Em última análise, as formas apolíneas criam o véu da individualidade, afastando as pessoas da consciência trágica e aprisionando-as na ficção da bela aparência. Em termos schopenhauerianos é quando o princípio individual da representação eclipsa à vontade enquanto essência.

O apolíneo como fundamento estético da arte produz imagens belas que ocultam o sofrimento verdadeiro da existência, cria modelos ideais para serem seguidos de modo otimista, como soldados que inspirados em Homero marcham para a guerra sob a sombra da grandiosidade de Aquiles, completamente alienados dos horrores reais que se seguirão no campo de batalha. A ótica apolínea por meio de sua idealidade provoca um sentimento otimista em seus interlocutores, fazendo a vida parecer melhor do que ela é de fato. Por este motivo no §3 de *O nascimento da tragédia* o filósofo acusa Homero de ser um poeta ingênuo, pois toda sua produção existe em prol da ilusão apolínea.

Naturalmente, todo este ocultamento apolíneo esconde justamente aquilo que Nietzsche buscava se aproximar com suas reflexões, a consciência trágica, o conhecimento de que se é lançado em um mundo cuja vontade da natureza conduz e esmaga o tempo inteiro, sendo importante cultivar um olhar pessimista para a realidade, escapando do otimismo inebriante e estúpido. Por isso, o dionisíaco aparece como um conceito tão importante na obra acima citada, pois se fundamenta justamente na dissolução da individualidade e no alinhamento com a vontade. Aqui Nietzsche já demostra a preocupação com a necessidade de se aceitar a vontade tal qual ela age sobre o homem. Com a evolução de sua obra esta consciência Schopenhaueriana viria a se tornar uma atitude afirmativa da vontade de potência que se tornaria a transvaloração da moral. Assim, sua filosofia não exigiria apenas um ouvinte estético capaz de se entregar à orgia dionisíaca, mas sim um novo homem que superasse, que estivesse além, da vida de rebanho das massas de sua época, estando acima do ressentimento, desejando a vida do modo como ela se apresenta em um eterno retorno.

Fundamentalmente, na obra de Nietzsche o dionisíaco é um ritual orgiástico de transe absoluto e dissolução do “Eu” perante a natureza que envolve o homem, como as bacantes de Eurípedes que cantam, danças, tocam instrumentos e se embriagam em honra a Dioniso. Uma maneira de se reconciliar com o uno primordial, aceitar e viver os ímpetos da vontade que pulsam no ser humano. Diferente do apolíneo que se encontra em formas bem definidas, o dionisíaco está na esfera do irrepresentável, ele é algo que desperta no humano sua ligação com a essência metafísica da vontade (Machado, 2012, p. 212). Diametralmente oposto à experiência estética apolínea, que se sustenta na contemplação calma e silenciosa do belo, o rito dionisíaco ocorre no excesso dos estímulos sensoriais, onde a racionalidade é completamente debilitada no meio de todo barulho, frenesi sexual, bestialidade e crueldade, é a materialização da vontade instintiva.

O dionisíaco aparece como fonte de fortalecimento para o ser humano diante da vida ao aceitar a vontade naquilo que ela é em si mesma. Deste modo, o homem se emancipa do páthos do ressentido da verdade, a paixão que rege o homem teórico, seja na Grécia antiga ou na Alemanha moderna (Burnett, 2012, p. 21). Portanto, no final das contas Nietzsche avança um passo a mais que Schopenhauer em sua relação com a vontade, pois a tragédia, enquanto mescla do dionisíaco com o apolíneo, embora sempre sendo guiada por Dioniso, faz desejar mais a vida, sem se petrificar com o pessimismo diante do horror metafísico da natureza. Aqui se inicia uma das primeiras divergências com Schopenhauer, que ganharia cada vez mais força no decorrer de sua obra. O pessimismo, para Nietzsche, é um estágio que nos ajuda a superar o otimismo de Apolo, no entanto, a relação com a vida deve ir além disso.

> Mas, como dissemos, o pessimismo é somente o *prelúdio* à verdadeira visão trágica de mundo. Podemos dizer que o pessimismo *introduz* a questão acerca da existência; o trágico *resolve* este problema – não pela *negação* dessa existência contraditória, como faz a moral, mas, pelo contrário, por meio de sua *afirmação*. Aquilo que define o trágico – e que o torna superior à visão de mundo moderna – é o fato de ser capaz de justificar as contradições do vir a ser sob uma perspectiva *estética*; e não *lógica* e *moral*, como nós modernos acostumamos a fazer. Enquanto a moral é o reino da lógica, o trágico caracteriza-se pelo elemento estético, *intuitivo*. (Silva, 2017, p. 14 – 15)

A tragédia se converte na posta em cena do horror caótico da natureza, sem a finalidade de moralizar a vida, criando caminhos metafísicos ilusórios para o bom, o belo, o justo e o verdadeiro. Sua função é gerar uma experiência estética que

emancipa do princípio individual, fruto de uma representação de mundo ressentida, no palco trágico todos viram o bode desgraçado a ser aniquilado no final da trama, mas pelo menos deixa-se de ser cego e passa-se a encarar o terror com dignidade, tal qual Édipo.

Para Nietzsche, o nascimento da tragédia está necessariamente atrelado ao dionisíaco, pois ele se constitui como a pulsão metafísica que se liga ao trágico. A tragédia grega aparece como uma potencialização estética do efeito dionisíaco que se materializa, primeiramente na música popular e no mito (Burnett, 2012, p. 35). O filósofo elege estas duas modalidades estéticas arcaicas por virem de tempos imemoriáveis; antecedendo o próprio Homero a música popular aparece como a manifestação natural e espontânea da vontade, além de preservar a leitura de Schopenhauer se arrisca em um salto antropológico. Já o mito, em uma análise extremamente original, é um desenvolvimento direto da música dionisíaca, pois preserva o horror da existência, sua fabulação é completamente guiada pela vontade, sem véu apolíneo algum para enfeitá-lo. Ao colocar as manifestações artísticas populares como fruto de um mesmo instinto criador, Nietzsche está nivelando o desenvolvimento artístico de todos os povos a uma mesma condição; sua metafísica da arte não se aplica apenas aos gregos, está em todas as culturas. Neste sentido, seu contexto alemão tem as mesmas potencialidades que a cultura ática para fazer o renascimento da tragédia em Wagner e nos mitos populares alemães.

> Esse fenômeno primordial, difícil de captar, da arte dionisíaca só é diretamente apreendido, de maneira inteligível e imediata, na significação imediata da *dissonância musical*: assim como somente a música, colocada ao lado do mundo, pode dar um conceito daquilo que se deve entender por legitimação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito trágico engendra tem a mesma pátria que a alegre sensação da dissonância na música. O dionisíaco, como seu prazer primordial, percebido até mesmo na dor, é a matriz comum que nascem a música e o mito trágico. (Burnett, 2012, p. 62)

Por mais que no contexto grego as tragédias tenham se nutrido diretamente da música e dos mitos, que eram entoados em rituais dionisíacos por sátiros, representantes da natureza no imaginário grego, e pelo coro ditirâmbico, em que o *principium individuationis* era completamente dissolvido, isto não seria o suficiente para fazer a tragédia realizar sua potência estética de modo pleno. Apenas com a ajuda do apolíneo, que introduz a palavra enquanto discurso narrativo e a cena, como materialização do horror dionisíaco, poder-se-ia ter uma objetivação adequada do

trágico. Por mais que o apolíneo e o dionísico tenham características opostas, é justamente na sua reconciliação que nasce a arte trágica; da junção entre o horror dionisíaco e da representação inebriante apolínea é possível construir uma posta em cena que transmita uma leitura verdadeira sobre a trágica condição humana. Embora o dionísico oriente o espetáculo, é apenas por meio das formas apolíneas que é possível a transmissão artística do seu conteúdo, pois Dioniso se constitui como uma pulsão metafísica irrepresentável, enquanto Apolo é a pulsão criadora de imagens. Desta maneira, o sublime se estabelece como um equilíbrio entre as duas tendências.

> A tragédia é a utilização de um dos elementos, a máscara, como forma artística que permite o acesso, pelo distanciamento apolíneo da visão, ao informe da natureza. A impossibilidade de uma apresentação direta de Dioniso exige a intervenção de Apolo, que estende o véu da aparência como um modo de tornar suportável a presença do deus ao homem. (Machado, 2012, p. 224)

A tragédia consegue fornecer uma experiência estética riquíssima capaz de unir as duas grandes vertentes metafísicas do mundo. Em um mesmo espetáculo ocorre a contemplação das belas formas imagéticas e verbais de Apolo, tornando todo o espetáculo compreensível e palatável para a faculdade racional, ao mesmo tempo em que se experimenta a dissolução da individualidade a partir da música como expressão da vontade que pulsa nos corpos e em todo universo, conforme Schopenhauer. Como já dito, seu direcionamento principal é Dioniso, pois o grande objetivo da tragédia é usar do veneno apolíneo para transformá-lo em remédio dionisíaco (Ibid., p. 233). Nietzsche identifica na tragédia aquilo que é contrário à epopeia, se em Homero tem-se a ascensão da individualidade, no palco dionisíaco há sua queda. Os tragediógrafos irão demolir o heroísmo, reduzindo-o a sua insignificância diante do cosmos caótico que dá a vida ao homem e o aniquila simultaneamente. A queda do indivíduo é a revelação do ressentimento enquanto *páthos* condutor do impulso apolíneo, a coragem que a tragédia infunde é rasgar o véu das belas formas rumo ao encontro com a vontade nua e crua.

> Dioniso é, para Nietzsche, o herói de todas as tragédias, no sentido de que as figuras famosas do teatro grego, como Prometeu, com seu amor titânico pelos homens, e Édipo, com sua sabedoria desmesurada, são apenas máscaras. E se, na tragédia, Dioniso se objetiva nas aparências apolíneas, aparecendo em cena individualizado, na máscara de um herói lutador e como que enredado nas malhas da vontade individual, é justamente para sofrer os padecimentos da individuação e apresentar o estado de individuação como a causa do mal, a fonte do sofrimento, evidenciando a

> necessidade de sua rejeição em nome da universalidade de tudo o que existe. (Machado. 2012. P. 231 – 232)

Na perspectiva nietzschiana a tragédia aparece como uma autêntica desconstrução da epopeia. Os elementos do heroísmo e da individuação estão presentes em cena, a excepcionalidade dos protagonistas se destaca no palco pelo local extraordinário que eles ocupam diante do coro, que dialoga diretamente com o que há de mais ordinário na multidão expectadora, mas ao invés de acompanhar sua elevação, tal qual a consolidação da glória imperecível de Aquiles na *Ilíada*, testemunha-se sua destruição no caminho preparado pelos deuses. A excepcionalidade dos personagens é convertida em desgraça. Na tragédia a palavra e a cena são empregadas contra o seu propósito metafísico apolíneo; ao invés de comporem a representação bela do mundo, demonstram seu horror e finitude, nada persiste aos ímpetos da vontade, a morte cala e imobiliza os heróis, restando a seus corpos se decomporem e voltarem a se integrar diretamente ao uno primordial. A grande virtude do herói trágico está em reconhecer seu destino, diferentemente de Homero, quando devem fazer ações grandiosas para se destacarem entre os demais.

De certa maneira, o cinema de Sam Peckinpah segue em uma linha parecida com relação a Hollywood clássica. Em seus filmes estão presentes modelos de personagens e convenções cinematográficas que consolidaram o discurso ideológico otimista da indústria cultural, mas sua estética é corrompida pelo cineasta que desconstrói tais generalidades e as converte em pessimismo realista, faz do veneno o remédio. Mesmo distante dos conceitos de vontade e representação que inspiraram Nietzsche, sua obra cinematográfica escancara a fragilidade da existência e o caos que são a natureza, a história e o humano. O trágico se constitui na modernidade como uma estética reativa que desconstrói a ideologia e escancara o real.

A intenção de Nietzsche ao reconciliar Apolo e Dioniso, no final das contas, era justificar a ópera wagneriana em sua forte veia apolínea, embora a música por si só fosse capaz de estabelecer a ligação com o uno primordial e fornecer uma experiência estética elucidativa sobre a vontade metafísica que rege a natureza. O jovem filósofo insiste em sua potencialização pela dramatização que traz o mito popular para o centro do palco, estabelecendo uma ligação mais forte com a nação mãe desta fábula e favorecendo o didatismo para compreensão do dionisíaco. Este ponto de necessária convergência entre os dois conceitos fundamentais de sua teoria estética do trágico aparece como um ponto frágil do seu trabalho. Uma vez que fica

nítido a necessidade que o filósofo encontra em construir a relação entre ambos para enaltecer Wagner, o livro acabou soando mais como uma devoção cega ao amigo do que uma teorização estética metafísica original (Burnett, 2012, p. 65).

Por mais que as pretensões político-culturais do primeiro Nietzsche acabem se convertendo em uma militância que atrapalha a desenvoltura de suas ideias, por ter a necessidade de se adequar ao projeto estético de Wagner, é inegável sua originalidade sobre o fenômeno trágico grego, afinal o pensador avança de uma compreensão ontológica para um laço estético metafísico que une o trágico e a tragédia. A segunda só existe pelas forças que regem o primeiro, o trágico é uma manifestação direta da vontade que se revela no espetáculo e no interior do indivíduo, é a transcendência imanente de Dioniso que converte o ressentimento em vontade de potência, em desejo de viver, em aceitar os instintos tal qual eles pulsam, em desvelar o véu da individualidade e se alegrar com o seu aniquilamento (Machado, 2012, p. 237).

O prazer proporcionado pela tragédia é a felicidade de ser parte da vontade, há no ser humano a grandiosidade imutável do cosmos, no frenesi dionisíaco descobre-se a coincidência com o uno primordial. Portanto, a arte como consolação metafísica consegue ser efetiva em seu propósito por gerar a alegria existencial em seu espectador. Nietzsche não faz apenas uma teoria da arte, ele se defronta diretamente com o pensamento racional, ao qual atribui a decadência do trágico em favor de uma vida estética.

> A moral reflete racionalmente acerca do vir a ser segundo leis previamente estabelecidas e condena-o; a intuição, porém, é *estética* por natureza: ela não conhece, não julga, não condena – apenas contempla e admira. A razão age sempre por meio de *conceitos,* que são fixos, inamovíveis; a intuição, a pura observação do mundo à nossa volta, porém, ensina justamente o contrário: nada é fixo, nada *é*, tudo *vem a ser*. (Silva, 2017, p. 17)

Se no palco aparece Wagner, na plateia é preciso encontrar o ouvinte estético, aquele capaz de compreender a ópera wagneriana, sentir a força dionisíaca da música e reconhecer em si a fábula mitológica de sua tradição, aquele que vai ao teatro para se religar com Dioniso e escapar dos filhos modernos de Apolo. A filosofia nietzschiana desse período se constitui como uma preparação para a experiência estética dionisíaca redentora. Deste modo, Nietzche vai na contramão do socratismo, o verdadeiro responsável pelo fim da tragédia, e expõe seus problemas embrionários

para a cultura ocidental; mais tarde reconheceria que este seria o único mérito verdadeiro do seu primeiro livro.

Se a tragédia se constitui como uma desconstrução da epopeia por se servir de seus elementos apolíneos para seguir na sua contramão e aniquilar a individualidade, pode-se dizer que o fim da tragédia se deu pela reversão de forças que Apolo fez sobre Dioniso em seu próprio palco. Com Eurípedes a tragédia passa a ser conduzida pela razão, o diálogo passa a ter mais importância do que o canto, o *logos* sobrepõe o *mythos*, e deste modo surge o socratismo estético (Burnett, 2012, p. 25). Nietzsche reconhece na obra platônica a continuidade do teatro euripidiano; Sócrates, enquanto personagem de Platão, segue as mesmas características que os heróis de Eurípedes, suas ações são minimizadas diante de sua retórica e sua racionalidade, o objetivo da peça é gerar a reflexão e não o êxtase dionisíaco (Nietzsche, 1997, p. 94, §12).

Nietzsche acreditava que Eurípedes teria se baseado no rompimento socrático com relação à Grécia arcaica e à tradição homérica para criar suas peças; para apreciá-las não eram necessários ouvintes estéticos, mas sim homens teóricos que iam ao teatro para refletirem, aprofundarem, descobrirem, em suma, usar a lógica até suas últimas consequências (Brunett, 2012, p. 30). O homem teórico da origem ao ouvinte crítico, aquele que vai avaliar o espetáculo musical de acordo com as diretrizes estéticas que ele aprendeu, isto é, o ouvinte estético jamais entraria em um debate estético platônico para definir o belo e a arte, e a partir disto qualificar seu gosto. O homem teórico e o ouvinte crítico são limitados à intelecção, tentam controlar a cultura e os impulsos de seus corpos para alinhá-los ao intelecto. Negam a vontade enquanto fonte criadora, sem perceberem a pulsão apolínea que os fazem desejar as belas formas como fuga do real.

> No esquematismo lógico encasulou-se a tendência apolínea: havíamo-nos apercebido em Eurípedes de algo correspondente, bem como de uma transferência do elemento dionisíaco para o afeto naturalista. Sócrates, o herói dialético no drama platônico, lembra-nos a natureza aparentada do herói euripidiano, que tem de defender as suas ações por meio de argumentos e contra-argumentos, correndo com isso tantas vezes o risco de perder nossa compaixão trágica: pois quem poderia escamotear na essência da dialética o elemento otimista, que celebra o seu jubileu em cada conclusão e só pode respirar numa claridade fria e num estado consciente: o elemento otimista que, uma vez tendo penetrado na tragédia, tem de invadir a pouco e pouco as suas regiões dionisíacas, impelindo-as

> necessariamente para a autodestruição – até ao salto moral para o teatro burguês. (Nietzsche, 1997, p. 102, §14)

Além de *O nascimento da tragédia* trazer a importante ruptura proposta por Nietzsche diante do legado socrático-platônico, afirmando o caminho da estética em detrimento da ética, seu primeiro livro também reconhece a decadência artística moderna, uma crítica que se desenvolveria ainda mais em sua obra. Mas diferentemente do seu início, nem mesmo a ópera de Wagner escaparia de suas críticas, sendo jogada do alto da vanguarda dionisíaca redentora para a expressão mais medíocre da cultura de massa nascente.

Para o objetivo desta tese deve-se ressaltar este primeiro trágico nietzschiano como uma reação direta ao pensamento ocidental moderno. Em plena era da razão e da tecnologia, o jovem filólogo-filósofo denuncia toda história da filosofia como uma grande fuga ilusória da condição trágica da vontade, discutindo a própria intelecção como impossibilidade de se compreender plenamente o dionisíaco, pois ele não pode ser compreendido, apenas experienciado na arte musical. Nietzsche confere sabedoria ao mito por ser expressão direta da vontade e condena a lógica como distanciamento da sabedoria; a consciência trágica se torna um conhecimento que deve ser preservado pela memória cultural dos povos, não se deve esquecê-lo em meio às belas formas apolíneas.

O trágico se estabelece como uma necessidade que escapa ao homem moderno; ele não é capaz de perceber a vontade cega da natureza, pois não é capaz de ouvi-la, como a leitura kantiana que não percebe a voz do corpo humano como algo em si, a razão que tanto conquistou, domando a natureza e a história não poderia ser submissa a impulsos irracionais tão primários. Na modernidade Nietzsche constitui o trágico como uma desconstrução redentora sobre as esperanças do progresso político-social-antropológico. Em essência o homem é o mesmo que era a dois mil anos, sendo assim, por que haveria de desprezar a sabedoria trágica? Deste modo, o conhecimento trágico aparece na modernidade como uma reação ao iluminismo, pois sua origem é noturna e sombria.

O trágico aparece como a antítese do iluminismo enquanto ideologia moderna, pois a visão trágica compreende o ser humano na sua fraqueza, falta, impotência, impossibilidade e corrupção. Ao passo que a maioria das ideias produzidas pela modernidade e apropriadas pelo poder induzem em suas vítimas justamente a percepção contrária, defendem o humano como uma potencialidade

plena de transformação e domínio, à base de uma retórica utilitarista e maquiavélica para a manutenção do status quo e o avanço de suas pretensões político-econômicas.

Considerando a inerente relação do trágico com a estética, defende-se nesta tese que uma de suas formas mais potentes no mundo contemporâneo, se não a única, é a desconstrução. Assim como Nietzsche identifica na tragédia grega a desconstrução da epopeia por usar seus elementos contra sua essência primeira, o apolíneo, também pode-se dizer que sua obra tenta fazer o mesmo com a filosofia, ao estreitar seus laços com a poesia. De igual modo identifica-se em alguns filmes de Sam Peckinpah esta mesma tendência, a de se servir da indústria cultural hollywoodiana para desconstruí-la, partindo de seus gêneros e estereótipos para subvertê-los e evidenciar a realidade trágica por trás de toda ilusão espetacular clássica, expondo todo o niilismo, narcisismo e hedonismo que condiciona o ser humano a agir no mundo.

Para o aprofundamento no trágico em Nietzsche será dado um salto para sua terceira fase, quando se discutirá sua obra-prima *Assim falava Zaratustra* como expressão máxima do seu pensamento trágico. Consequentemente, transformada sua visão diante deste importante conceito, sua análise de Wagner também será alterada, portanto, também se debruçará sobre seu acerto de contas com o renomado compositor, e desta crítica a gênese das análises de Adorno e Horkheimer sobre a cultura de massa no século XX.

### 1.3.3 O TRÁGICO COMO FUGA DA DECADÊNCIA MODERNA

A obra de Nietzsche aparece como um exemplo extremamente rico sobre o amadurecimento de conceitos e ideias que se enriquecem e se complexificam com o tempo. Este filósofo não tem escrúpulos em aceitar seus equívocos e revisar suas conclusões, mas isso não se deve apenas ao seu compromisso com o exame preciso de seus objetos de estudo, a autocrítica e a reinvenção de si fazem parte do mais íntimo de sua filosofia. Toma-se como exemplo o reconhecido de Nietzsche sobre a importância de seus desacertos diante de Schopenhauer e Wagner para depois superá-los e gerar uma filosofia que denuncie a decadência de suas ideias e conceber uma contraproposta. O erro para Nietzsche é o local de fortalecimento de si: “Os nossos *alívios* são o que temos de expiar mais duramente! E se quisermos depois voltar à saúde, não nos restará escolha: teremos de carregar um fardo *mais pesado*

do que jamais carregamos antes...” (Nietzsche, 2016, p. 64). Sua brilhante capacidade de autocrítica está intimamente ligada ao seu conceito do *amor fati*, isto é, amar a própria vida e o próprio destino incondicionalmente, aceitar a singularidade da existência como base para construção de um olhar estético sobre o mundo e, deste modo, edificar nossa liberdade e autonomia diante da decadência niilista.

> Não devemos nos pautar por modas, ideias célebres ou qualquer outro pensamento pré-fabricado – pelo contrário, devemos sempre pensar por conta própria: como crianças, devemos olhar o mundo sempre como que pela primeira vez, sem jamais perdê-lo de vista nem nos deixarmos iludir pelo que venham a falar dele. A liberdade do homem consiste em tirar suas próprias conclusões acerca do mundo que o rodeia. (Silva, 2017, p. 19)

Esta proposta intelectual se torna mais fácil de ser compreendida ao se entender o modo como o filósofo concebia o pensamento. Para Nietzsche, a consciência pensante, do grau mais inferior ao mais elevado (filosófico), está submissa aos instintos. A autonomia racional é uma ilusão, nas palavras do próprio filósofo em *Além do bem e do mal*: “Atrás de toda lógica e da aparente liberdade de seus movimentos, há valorações, ou melhor, exigências fisiológicas impostas pela necessidade de manter um determinado gênero de vida.” (1981, p. 19, §3). Isto significa que o método, enquanto um caminho que possibilitaria o exercício da razão a alcançar a verdadeira essência do *logos,* que rege a realidade, na verdade é uma manifestação de paixões que conduzem o ser humano inconscientemente. A filosofia é uma resposta ao desamparo niilista do real, que tem como consequência última o empobrecimento da vida, justamente o contrário da proposta nietzschiana.

Aceitar os impulsos instintivos da vontade é ter uma relação mais realista com a vida ao invés de negá-la como a busca filosófica pela verdade faz. Nietzsche está promovendo um movimento de aceitação das demandas do real, como forma de superação do moralismo diminuidor da *vontade de potência*. O filósofo faz parte de um movimento de denúncia dos excessos exigidos pela sociedade moderna sobre o indivíduo, reivindica liberdades que confrontam diretamente a ordem cultural burguesa. Neste movimento que marca o final da filosofia moderna também se identifica Marx e Freud. Os três pensadores, mesmo que por vieses distintos, combatem a opressão do status quo burguês e propõe um caminho de libertação que vislumbra um “final feliz” no horizonte da história e do humano (Droguett e Miranda, 2021, p. 360).

Arrisca-se a dizer agora sobre uma ótica estética-literária, que os aforismos nietzschianos dialogam diretamente com os ímpetos da *vontade de potência*; desta maneira, a expressão literária do pensamento passa a se constituir como fragmentos de ideias que pulsam no humano e tem vazão de modo fragmentado, tendo uma construção mais elaborada de sentido quando são unidos estes aforismos, negando uma metodologia que se objetive em um texto organizado e contínuo, que foge do modo real como as ideais brotam dos instintos.

Deste modo, a vida, e não o cânone literário-filosófico consagrado pela academia, se torna a grande fonte de construção de valores próprios. A autonomia está em reconhecer e absorver da própria experiência pessoal os fundamentos de nossa postura sobre o mundo. O diálogo de Nietzsche consigo mesmo é crucial para ele se tornar um dos maiores críticos e psicólogos do século XIX. O filósofo alemão estava preocupado com a performance do ser no mundo, enquanto um sujeito emancipado dos valores niilistas que balizam a vida moral do ocidente desde o platonismo. Sob este novo paradigma do *amor fati,* a consolação metafísica proposta por ele, em seu primeiro livro, fica em desacordo com esta nova fase do seu pensamento em que a existência deve bastar por si, muito longe de qualquer proposta metafísica que a justifique.

Temas que foram encontrados em *O nascimento da tragédia* sobre o trágico, o dionísico, a racionalidade, a negação da vida e a vontade continuaram presentes até o final de sua obra. No entanto, ganharam novos contornos longe do mal-estar pessimista romântico que guiou sua primeira fase. A produção cultural alemã deixa de ser identificada como a gênese do renascimento do trágico enquanto redenção dionisíaca da vida e se torna um problema que encarna as piores características da decadência europeia. Sua obra tem uma brusca mudança de perspectiva sobre o futuro da nação alemã, a aurora se converte no crepúsculo e o que representava ascensão agora aparece como degeneração, Wagner se torna um músico-ator abominável e a filosofia de Schopenhauer expressa aquilo que há de mais fraco e impotente no Homem moderno.

Em agosto de 1886 Nietzsche revisa seu primeiro livro ao escrever um prefácio intitulado “Tentativa de autocrítica”. Aqui o autor avalia seus poucos méritos e seus muitos deméritos. Basicamente, o filósofo declara que seu livro aparece como sendo confuso, difícil, problemático e “profundamente pessoal”, como é colocado logo

na primeira seção de sua autocrítica. No decorrer do texto Nietzsche indaga uma série de questões que minam a fragilidade intelectual de *O nascimento da tragédia*:

> Que significa, precisamente nos Gregos da época melhor, mais forte e corajosa, o mito trágico? E o fenômeno monstruoso do elemento dionisíaco? O quê, dele nascido, a tragédia? E por sua vez: o que significa aquilo que causou a morte da tragédia, o socratismo da moral, a dialética, moderação e serenidade do homem teórico – como assim? Não poderia precisamente este socratismo ser um sinal de decadência, do cansaço, da doença, dos instintos dissolvendo-se anarquicamente? E a "serenidade grega" do helenismo tardio, apenas crepúsculo? (Nietzsche, 1997, p. 8, §1)

O filósofo reconhece que parte de seus equívocos e inconsistências se devem a sua afetação romântica, ridiculariza sua postura juvenil insolente, classifica-a como "uma obra de principiante", ou seja, tenta ser inovadora e crítica sem ter capacidade para tal. No final da §2 identifica seu grande mérito "ver a ciência sob a ótica do artista, a arte porém sob a da vida" (p. 10). Aqui está expresso o cerne da função artística em Nietzsche, a não aceitação da mudança de seu status da arte desde a era arcaica. Para ele, a arte deve continuar sendo concebida como extensão direta da vida, como uma performance estética que se confunde com o *modus vivendi* e *modus operandi*, tal qual os rituais míticos nos primórdios do esclarecimento humano. A função artística não era dissociada dos demais processos sociais, era uma vida estética por excelência (Burnett, 2018, p. 43). O filósofo alemão afirma o valor de sua primeira incursão sobre o trágico, embora entenda a necessidade de retornar ao tema sem ser dominado pelo modismo intelectual de sua época.

Ainda em *Tentativa de autocrítica*, na §5 assume a necessidade de sua obra encontrar um símbolo que fizesse frente à negação da vida platônico-católica. Na época ele a encontrou no dionisíaco; ali estava o contraponto estético frente à ética; a experiência orgiástica deveria suplantar o idealismo hostil ao mundo. Até aqui o Nietzsche tardio não se distingue muito, continua a sua procura do anticristo; no entanto, seu equívoco seria identificar o dionisíaco em uma experiência estética metafísica inerente ao ser humano, que tem sua expressão máxima na ópera de Wagner. Seu intuito é legitimar em tom absoluto o trabalho artístico de seu amigo. Baseado em suas produções finais poder-se-ia dizer que falta genealogia para este estudo primeiro, não há distanciamento do objeto, apenas cega paixão. Embora a fundamentação metafísica da arte seja rejeitada, a existência da performance deve ser mantida como forma de redenção da vida.

Na seção 3, Nietzsche expressa o que talvez seja o ápice de sua crítica ao *Nascimento da tragédia*: “Deveria ter *cantado*, essa ‘nova alma’ – e não falado! Que pena que eu não houvesse ousado dizer como poeta o que tinha outrora a dizer” (1997, p. 11). O escritor reconhece a contradição de seu primeiro projeto que anuncia o dionisíaco, mas por um viés racional apolíneo, ao invés de transferir para o próprio texto todo o potencial estético-poético de Dioniso, fica refém dos moldes acadêmicos racionais de Apolo. Por mais que a obra já demonstre alguma poeticidade e se distancie de um tratado científico por excelência, ainda estaria muito distante do que Nietzsche viria a realizar quando compõe *Assim falava Zaratustra*. Ao fazer esse movimento de renúncia à exposição racional em prol de uma experiência literária que seja a própria prática em si de sua proposta estética-intelectual, ele acaba rejeitando sua teoria metafísica de outrora e abraça o riso como prática dionisíaca por excelência, isto é, do aceite da vida tal qual ela aparece.

> Não! Deveríeis antes do mais aprender a arte do consolo do aquém – deveríeis aprender a rir, meus jovens amigos, se por outro lado quereis permanecer pessimistas; talvez depois, enquanto seres que riem, mandeis então qualquer dia para o diabo tudo isso de consolação metafísica – e a metafísica à frente! (Nietzsche, 1997, p. 19, §7)

Eis a nova postura nietzschiana, conforme Zaratustra: “homens superiores, aprendei a rir”, a vida passa a valer por si, sua validade é estética, não há a necessidade de uma fundamentação teórica ou “consolo metafísico” para justificá-la. É como cair em um precipício dançando, não importa as circunstâncias, a gargalhada que expressa a autossuficiência do existir é superior a toda literatura filosófica existente. A partir daqui surge um novo Nietzsche, um novo trágico e uma nova filosofia.

O trágico continua como um vetor filosófico que foge do decadente espírito moderno em prol de uma perspectiva que valorize a vida naquilo que ela tem de mais autêntico. O conceito apenas se transforma em sua obra, pois agora ele não digladia apenas com a supremacia da pulsão apolínea em formato de socratismo estético, mas sim com o niilismo enquanto fundamento último do espírito intelectual europeu. A partir de *Zaratustra* esta problemática fica mais nítida em sua obra, dando início a sua terceira fase compreendida entre 1882 e 1888, quando Nietzsche torna sua filosofia mais consistente e se consagra não apenas como um crítico da história da filosofia, mas também como um grande analista de seu próprio tempo ao diagnosticar os problemas do niilismo europeu:

> Com ele, a análise do fenômeno [niilismo] atinge seu ponto mais alto, amadurecendo uma consciência histórica de suas raízes mais longínquas, no platonismo e no cristianismo e alimentando, ao mesmo tempo, a exigência crítica de uma superação dos males oriundos desse fenômeno. Não é exagero, portanto, considerar Nietzsche o profeta máximo e o teórico maior do niilismo, alguém que cedo intuiu a "doença" do século e sua respectiva terapia. (Volpi, 2012, p. 43)

Nietzsche se preocupava com os efeitos que este niilismo poderia ter sobre seus contemporâneos, fazendo-os perder completamente sua *vontade de potência* por uma *vontade de fim*. O niilismo moderno aparece como fonte de desânimo e fraqueza, fazendo com que as pessoas busquem força em ímpetos políticos autoritários ordenadores e em produções artísticas que nada têm a oferecer além de efeitos efêmeros superficiais que se sustentam em uma narrativa conservadora e moralista. Pode-se atribuir parte da evolução de suas ideias ao seu rigoroso olhar sobre as falhas modernas que identificava no plano cultural e político. Nietzsche via com preocupação a sociedade de rebanho que obedecia ao *Reich* de Bismarck e lotava os teatros para ouvir Wagner; temia pelo resultado que poderia ter a soma do nacionalismo bélico junto a uma arte niilista sobre o futuro da Alemanha:

> É algo de profunda significação que o aparecimento de Wagner coincida com o do Reich: os dois eventos provam a mesma coisa: obediência e pernas longas. – Jamais se obedeceu tão bem, jamais se comandou tão bem. Os chefes de orquestra wagnerianos, em particular, são dignos de uma era que a posteridade um dia chamará, com timorata reverência, de era clássica da guerra. Wagner sabia comandar; também nisso foi mestre. Ele comandava como implacável vontade de si, como disciplina duradoura de si: Wagner, que oferece talvez o maior exemplo de autoviolentação na história das artes. (Nietzsche, 2016, p. 33, §11)

As preocupações do filósofo, diante da obediência e do encanto que uma sociedade de massa teria diante do autoritarismo político e cultural, prefiguram as críticas de Adorno e Horkheimer quando denunciam a relação da indústria cultural com o fascismo. O problema do niilismo em Nietzsche passa ao largo de se restringir somente a uma problemática existencial e atingem uma dimensão antropológica. Quanto mais a modernidade avança, mais a cultura europeia se converte em uma fábrica de niilistas, a tautologia favorece a decadência. Mas, como Nietzsche explicaria a formação de uma sociedade tão doente ao ponto de não reconhecer a decadência e contribuir mais ainda para este empobrecimento espiritual? Suas raízes se encontram em um desenvolvimento niilista que atravessa a história intelectual do ocidente.

Primeiramente, afirma-se que, para Nietzsche, o problema do niilismo é inerente à condição humana, ou seja, as pessoas se deparam com a falta de sentido da vida e com o estremecimento diante do nada. O filósofo buscou identificar em sua obra os modos de lidar com esta inevitável angústia existencial. Identifica quatro categorias de niilistas: os que negam completamente esta realidade e inventam um cosmos organizado e repleto de sentido são chamados de niilistas negativos; os que refutavam a religiosidade dos anteriores, mas mantêm a crença na verdade através da ciência e do progresso político social, são os niilistas reativos; aqueles que não têm crença alguma e entendem a vida como uma condição de impossibilidades e incertezas, que afligem o ser humano são identificados como niilistas passivos; por fim, há os que aceitam a vida tal qual ela é; assim como o anterior, não nutrem esperanças sobre Deus e o Homem, mas não se entregam ao apequenamento de sua existência no mundo, pelo contrário, bailam e dançam com ela, são os niilistas positivos.

Na primeira parte do livro *Vontade de potência*, uma obra incompleta, póstuma e organizada pela irmã de Nietzsche, que apresentava tendências políticas nacionalistas que divergiam muito da filosofia de seu irmão. Essa obra se faz importante no que tange a uma explicação mais técnica sobre esse complexo fenômeno cultural. Fundamentalmente, o niilismo para Nietzsche é a percepção de que todos os grandes valores e sistemas metafísicos foram criados “em vão”, pois a existência se constitui como algo completamente desprovido de sentido. A palavra sagrada se converte em palavra ordinária, e o desespero ressentido responsável pelos mundos ideais se torna evidente (Nietzsche, 2011, p. 142). Consequentemente, o ser humano deixa de acreditar no próprio valor, sem o amparo metafísico filosófico-religioso. Ele se reconhece como um ente abandonado em meio ao caos indiferente da natureza; é uma experiência psicológica extremamente depreciativa. Daí vem a *vontade de fim* em detrimento da *vontade de potência*. O niilismo é um sentimento de desamparo muito hostil.

Mas, se o niilismo é uma reação a uma estrutura moral fictícia, ela deve ter uma origem: Nietzsche a identifica na filosofia platônica, que mais tarde iria evoluir para o cristianismo, como um modo de disseminação popular mais palatável (Volpi, 2012, p. 57). O filósofo identifica estas duas tendências como modos de negação radical do niilismo. Seus pensadores criam um mundo superior e perfeito que só é

possível de ser acessível pela intelecção ou pela alma imortal que está em todos os seres humanos. A vida se torna uma parte insignificante da realidade, pois a verdade é muito mais ampla do que a experiência existencial e cotidiana pode abarcar, é uma troca genuína da vida pela morte. A moral se converte em um antidoto contra o niilismo. Mas, além deste sentido existencial, o niilismo platônico-cristão também é movido por outro grande objetivo, o combate aos homens superiores:

> Ora, a moral protegeu a existência contra o desespero e a autodestruição entre os homens e as classes que foram violentadas e oprimidas por outros homens: porque é a impotência em face dos homens, e não a impotência em face da natureza, que produz o amargo desespero de viver. A moral tratou como inimigos os homens autoritários e violentos, “os senhores” em geral, contra os quais o simples deveria ser protegido, quer dizer: antes de tudo, encorajado e fortificado. Consequentemente, a moral ensinou a odiar e a desprezar, o que forma o traço fundamental do caráter dos dominadores: sua vontade de potência. Suprimir, negar, decompor essa moral: isso seria olhar o mais odiado instinto com um sentimento e estimação contrários. (Nietzsche, 2011,149 – 150)

Neste momento, é forjada uma moral que concede valor ao fraco e pune o forte por assumir os ímpetos da *vontade de potência*; a negação dos desejos se transforma em uma virtude e a morte se torna o ápice da vida, o cristo morto e mutilado se converte no exemplo máximo do belo, do bom e do justo. Aqui, Nietzsche promove sua polêmica e, muitas vezes, mal compreendida critica a moral cristã, pois denuncia que a negação da vida em nome da idealidade também nega a liberdade do ser humano de exercer a *vontade* que pulsa em seu interior. Ele deve apequenar sua potência criativa para se nivelar diante da mediocridade alheia. Conforme o filósofo expressa na §2 de *O Anticristo:* “O que é bom? – Tudo o que aumenta o sentimento de poder, a vontade de poder, o próprio poder no homem” (2012, p. 24). Este seu pensamento inicia uma forte suspeita sobre o relativismo moral ou imoralismo, mas acredita-se que estas acusações não se sustentam diante de exames mais precisos sobre o *super-homem* que encontrado em *Zaratustra.*

Por este motivo Nietzsche considerava os pensadores dos grandes sistemas de valores tradicionais como sendo niilistas negativos. Eles seguem na contramão direta ao niilismo, concedem valor a tudo o que existe a partir de um mundo outro ideal. Esta busca pelo mundo divino invisível se estabelece em torno do conceito de *verdade*; o caminho do verdadeiro é a marca do *páthos* ressentido desses filósofos. Negam veementemente a realidade concreta imediata para perseguir esse conceito

fantasmagórico e fantasioso que só passa a fazer sentido em uma consciência alienada de sua genealogia; isto é, da noção de que as ideias não são imutáveis e eternas, mas sim pensadas por uma racionalidade frágil, em algum momento, em algum lugar.

Ironicamente é, justamente, esse ímpeto de busca pelo verdadeiro que colocaria em crise os valores metafísicos tradicionais. O desenvolvimento da precisão científica passou a colocar em xeque os métodos desenvolvidos pelos filósofos gregos e cristãos. O auge deste movimento se expressa na obra kantiana em que o mundo não passa de uma representação da consciência, impossibilitando o alcance da verdade sobre a coisa em si; as certezas metafísicas são destruídas (Volpi, 2012, p. 58). Interessante notar que este mesmo raciocínio acompanha Nietzsche desde o seu primeiro livro. A ruptura kantiana aparece como um legado filosófico crucial para sua obra (Marton, 2006, p. 59).

Curiosamente essa consciência sobre a impossibilidade da verdade metafísica absoluta não gerou imediatamente o niilismo desnorteador que inquietava Nietzsche. O alvorecer da racionalidade científica resultou em um niilismo incompleto, ou seja, embora ele não seja tão ingênuo a ponto de negar totalmente a vida, ele não renuncia à ideia de verdade e de progresso. Para ele, os positivistas são niilistas reativos, eles mesmos querem transformar o mundo em um lugar melhor através da matéria. Na figura de Kant há um expoente desta mudança (não tão mutável) de paradigma:

> [...] A escada dos fundos que conduzia para o velho ideal permaneceu aberta; o conceito de “mundo verdadeiro” e o conceito de moralidade como essência do mundo (– os dois erros mais viciosos que jamais existiram!) eram mais uma vez, graças a um ceticismo sutil e astucioso, se não demonstráveis, pelo menos irrefutáveis... Eles fizeram da realidade uma mera “aparência”; uma completa mentira chamada “mundo do ser” – o da essência – foi transformado em realidade... O sucesso de Kant é apenas um sucesso de teólogo; Kant era, como Lutero e Leibniz, mais um entrave à retidão alemã, já tão pouco sólida. (Nietzsche, 2012, p. 32, §10)

Embora a teoria epistemológica kantiana de fato tenha abalado a metafísica, sua perspectiva moral parece resgatar os ideais de “bom” e “verdadeiro”. O imperativo categórico que deve pautar toda ética a partir de princípios fundamentais soa para Nietzsche como uma refundação da moral absoluta platônico-cristã. Não à toa sua proposta ética é diametralmente oposta à de Kant: o *super-homem* é a autonomia moral absoluta.

> Portanto, mesmo se não aparece assim no Zaratustra, o sentido supra moral do "imperativo" da ética nietzschiana poderia ser enunciado da seguinte maneira: viva como se cada instante de sua existência fosse retornar eternamente. Isto é, se, no momento de fazer algo, alguém se perguntar se quer fazê-lo um número infinito de vezes, isto será para ele o mais sólido centro de gravidade. Ideia que Deleuze, ao salientar que ela dá à vontade humana uma regra tão rigorosa quanto a regra kantiana, embora diametralmente diferente desta, vê como sua paródia. O imperativo categórico, fundamento da moral kantiana, diz: "Age unicamente segundo a máxima que faz com que possas querer que ela seja uma lei universal." A paródia aparece do seguinte modo na formulação de Deleuze: "O que quiseres, queira-o de tal modo que também queiras o seu eterno retorno." (Machado, 2013, p. 134)

Nietzsche evidencia que, praticamente, toda a história da filosofia está voltada para a busca do "mundo verdadeiro" ignorando a imediaticidade do real. Neste sentido, é importante salientar que o seu rompimento com a religião se faz de modo diferente dos céticos; afinal, estes declaram seu ateísmo buscando a "verdade" que não está na religião, enquanto Nietzsche não busca a refutação de Deus em sentido absoluto, mas sim do discurso ressentido religioso (Machado, 2013, p. 64). Poder-se-ia dizer que Deus é um problema indiferente para Nietzsche?

Nesta altura de sua reflexão aparece a famosa constatação de Nietzsche sobre a morte de Deus, muitas vezes interpretada de modo equivocado e sensacionalista. Esta afirmação nada mais é do que a mudança de paradigma do ocidente sobre o lugar da religião enquanto ordenadora do cotidiano e do imaginário. As radicais mudanças sócio-históricas que forjaram a modernidade enfraqueceram o discurso religioso por exaltarem as capacidades humanas de domínio sobre o mundo. Para o filósofo, Deus foi deposto pelo homem.

> A expressão "morte de Deus" é a constatação da ruptura que a modernidade introduz na história da cultura com o desaparecimento dos valores absolutos, das essências, do fundamento divino. Significa, portanto, a substituição da autoridade de Deus e da igreja pela autoridade do homem considerado como consciência ou razão; a substituição do desejo de eternidade pelos projetos de futuro, de progresso histórico; substituição de uma beatitude celeste por um bem-estar terrestre. (Ibid., p. 47)

Este racionalismo responsável por reavivar a busca do "mundo verdadeiro" é o resultado de um "niilismo incompleto". Embora Nietzsche reconheça a falácia das grandes narrativas tradicionais não abandona seus fundamentos. O que outrora pertencia a uma esfera ideal inalcançável se converte em esperança concreta. Daí surgem as teleologias modernas que pretendem construir um paraíso terrestre. Este

niilismo reativo se manifesta na racionalidade científica, na política e até mesmo no campo artístico. Ele se funda na crença do próprio humano controlar o mundo que o cerca; a potência ordenadora do *logos* divino agora está sob domínio do Homem (Volpi, 2012, p. 61). No entanto, Nietzsche anuncia o século XIX como uma era sombria, em que a chama do iluminismo se enfraquece e o niilismo completo passa a se apoderar da sociedade europeia:

> O século XIX é mais animal, mais vulgar, mais feio, mais realista, mais da gentalha, e, em consequência disso, "melhor", mais "honrado", mais flexível a qualquer realidade, mais verdadeiro; porém, muito fraco de vontade, triste e obscuramente desejoso, mais fatalista. Nem terror, nem respeito diante da "razão" nem diante do "coração"; intimamente persuadido do domínio dos apetites (Schopenhauer chama de "vontade", no entanto, nada é mais característico para sua filosofia que a ausência de vontade). A própria moral reduz-se a um instinto ("compaixão"). (Nietzsche, 2011, p. 162)

Vale dizer que Nietzsche é um pensador da segunda metade do século XIX. Toda sua obra foi construída ao longo de dezoito anos, entre 1870 e 1888. Ele já podia vislumbrar as gritantes contradições modernas que prometiam o progresso através da técnica. Mas, junto com estes avanços ocorreram guerras nunca vistas, explorações trabalhistas desumanas, ímpetos de domínio imperialista que justificavam qualquer barbárie e mudanças socioculturais que desorientavam os indivíduos ao abalarem os valores tradicionais. Este desencantamento frente à modernidade também aparece na literatura da época com obras como: *Fausto* de Goethe, *Moby Dick* de Melville, *Coração das trevas* de Conrad, *As flores do mal* de Baudelaire e a grande literatura russa que marca de modo mais detido os efeitos advindos da crise da tradição, devido à acelerada modernização russa, se comparada com o restante do Ocidente, processo que ficaria ainda mais intenso a partir de 1825 (Pondé, 2021, p. 13).

Contando com escritores excepcionais que foram capazes de mapear em suas obras as consequências da ocidentalização russa, com Gogol e sua denúncia do consumismo burguês em *O capote* e Tolstói em sua profunda reflexão histórica em *Guerra e paz*. Para Nietzsche, o autor que mais se destacou foi Dostoiévski. Suas incursões sobre as consequências do niilismo na prática moral foram cruciais para o diagnóstico psicológico que o filósofo alemão buscava. Deste escritor destacam-se as obras *Crime e castigo, Os demônios, Os irmãos Karamazov* e o conto *O sonho de um homem ridículo*. Ele conseguiu trabalhar o niilismo da maneira mais ampla possível, concebendo-o como um veneno que possuía a alma russa e gerava crises morais

tamanhas que inclinava indivíduos a cometerem crimes atrozes em nome da transvaloração, por se reconhecerem como pessoas acima da moral comum, como seres extraordinários, tal qual Raskolnikov. No entanto, seus personagens sempre acabavam sendo vítimas da culpabilidade moral e se arrependiam de suas maldades. Em Dostoiévski o sujeito está submisso as profundas raízes culturais (Volpi, 2012, p. 41).

A presença da obra de Dostoiévski em Nietzsche evidencia o fato de que ele conhecia as consequências da transvaloração em nome do crime e da barbárie. Sua filosofia não almeja a criação de homens como Raskolnikov, o protagonista homicida de *Crime e castigo*. O *além-do-homem* se constitui como uma liberdade estética-existencial diante da mentalidade de rebanho. Nietzsche tinha como objetivo o poeta dionisíaco, criador dos seus próprios valores, e não justificativas para ações imorais de pessoas mal-intencionadas. Tal qual o escritor russo, o filósofo também tinha consciência do quão fundo a cultura pode penetrar nos homens: “Mas todos nós carregamos, sem saber e contra nossa vontade, valores, palavras, fórmulas, morais de procedências contrárias – somos *falsos*, psicologicamente considerados...” (2016, p. 44). A luta nietzschiana é da superação destas “doenças” diminuidoras da *vontade de potência* que se encontram na cultura ocidental, como o platonismo, o cristianismo e, na modernidade, Wagner.

Outro autor importante para este diagnóstico sobre a mudança de paradigma do século XIX tomado pelo niilismo seria o crítico literário e romancista francês Paul Bourget, autor do conceito de *décadence* que marcaria profundamente o último Nietzsche em sua crítica estética:

> O termo tem dois sentidos análogos, segundo ele: um refere-se à sociedade; outro, ao estilo e à literatura. Ora, é possível comparar com um organismo tanto a sociedade como a língua. Dá-se a decadência da sociedade quando os indivíduos que a compõe se tornam independentes e “os organismos que compõe o organismo total deixam de submeter sua energia à energia do todo, e a anarquia que se instaura constitui a decadência do conjunto”. Desse conceito de decadência social Bourget extrai, por analogia, a teoria da decadência literária, formulada em termos que Nietzsche retomará literalmente. (Volpi, 2012, p. 47)

*Décadence* é, portanto, a degradação fisiológica do organismo social ou artístico, em que as partes passam a ter mais relevância do que o todo formado pelas suas relações. O individualismo e o tribalismo passam a dominar uma sociedade em que os cidadãos não conseguem mais enxergar as relações que os unem. Do mesmo

modo na arte as partes que compõe a obra ganham mais relevância do que a orquestração temática no seu todo, passando a ser uma arte que se sustenta mais nos momentos e nos efeitos do que em sua experiência como um todo. A *décadence* é um movimento de independência das partes em prejuízo do todo. Porém, Paul Bourget não condenava este movimento cultural. Embora a tradição estivesse em crise, o autor considerava esse momento importante por causa das renovações estéticas propiciadas por ele. Eis uma nova possibilidade para a literatura e as artes se reinventarem diante do esgotamento das formas clássicas.

Por mais que Nietzsche absorvasse o conceito de Bourget, ele não partilha de seu entusiasmo sobre a renovação das artes. Para ele a *décadence* é fruto da crise niilista vivida pelo ocidente, a ascensão das partes sobre o todo é a igualdade absoluta entre os indivíduos, não se consegue mais discernir o forte do fraco, tudo é igual e sem valor, não existe mais obras completas, apenas partes que estão “aí” e se juntam ocasionalmente para formarem “obras Frankenstein”, repletas de efeitos e carentes de sentido (Volpi, 2012, p. 53). Era assim que Nietzsche concebia a obra de Wagner, efeitos para agradar um público ignorante, a música se torna “teatro”, isto é, se vulgariza em nome do sucesso comercial. Conforme o diretor teatral declara no *Prólogo no teatro* de *Fausto*: “Dais uma peça? É dá-la logo em peças! / Não falhareis numa iguaria dessas; / Tão fácil é inventar quão exibir o engodo. / De que vos serve apresentar um todo? / O público o esfrangalha mesmo, às pressas.” (Goethe, 2020, p. 37).

Aqui há uma sinalização por parte de Goethe sobre os impactos que as emergências comerciais têm sobre a construção poética, uma vez que ela preza a quantidade de seus espectadores e não a qualidade de suas obras. Uma boa peça se faz em “peças”, e todo o rigor de unidade dramática do classicismo é completamente descartado pelos efeitos que muito impressionam, mas que pouco fazem refletir. Também pode-se observar esta tendência no cinema hollywoodiano, sobretudo em sua fase *blockbuster,* em que os imperativos comerciais governam os filmes sem a menor preocupação dramática, uma vez que seu lucro advém de produtos exteriores ao longa-metragem.

A partir das considerações de Paul Bourget, Nietzsche estabelece o vínculo entre a falência da *vontade de potência* com o empobrecimento artístico. Portanto, o conceito de *décadence* junto às críticas de Dostoiévski sobre o niilismo europeu, faz

com que o filósofo alemão identifique o século XIX como o período em que a chama do iluminismo se enfraquece defronte à escuridão niilista.

Neste século aparecem os dois últimos niilistas classificados por Nietzsche. Ambos aceitam as consequências últimas desta experiência psicológica fundamental para o homem ocidental. No entanto há dois extremos diante de seu aceite: de um lado apresenta-se o *último homem*, o niilista passivo, completamente abalado pela impotência e ausência de sentido; este se apequena e cultiva a *vontade de fim* como única verdade possível diante de sua frágil condição existencial. No outro extremo há o *além-do-homem*, o niilista ativo, que consegue extrair da própria vida seus valores e atender as demandas da *vontade de potência* (Volpi, 2012, p. 62).

Em *Assim falava Zaratustra* Nietzsche usa da figura do protagonista para discutir estes dois tipos de niilismos. Da superação do niilismo passivo para o ativo. A narrativa central da obra se desenvolve em torno da transformação desse sábio que vivia isolado da sociedade e decide peregrinar pelo mundo e disseminar seus conhecimentos. Nesta jornada ele mesmo se transforma ao descobrir a doutrina trágica do *eterno retorno*. No entanto, no começo do livro, Zaratustra ainda não foi acometido pelo abalo psicológico niilista; exerce um olhar apolíneo sobre o mundo, como anuncia a saudação ao sol no início de sua jornada; ele é luminoso, resplandecente, esplendoroso e fulgurante (Machado, 2013, p. 39). Desce de sua montanha para declarar a novidade do *super-homem* para os homens comuns, seu intuito é trazer luz sobre as trevas da ignorância.

Antes de chegar na cidade e se deparar com a cega ignorância dos homens, Zaratustra encontra em seu caminho um santo ancião que também vivia isolado na mesma região; ao conversar com ele o protagonista fica atônito com o fato de seu interlocutor ainda louvar a Deus, pois para o herói trágico nietzschiano a morte da divindade suprema aparece como um fato básico para sua jornada, só assim seria possível vislumbrar a possibilidade do *além-do-homem*. Neste momento, Zaratustra concebe a jornada da transvaloração como um progresso histórico contínuo. Assim como Deus foi superado pelo homem, este assim será pelo *super-homem*. Sua concepção é teleológica e progressiva, ainda está distante de compreender a concepção de *eterno retorno*.

Ao chegar na cidade e usar de toda sua racionalidade apolínea para declarar a teleologia do *super-homem* é completamente rejeitado pelos seus habitantes que

estão tomados pelo niilismo passivo; não são capazes de vislumbrar a *vontade de potência* no futuro, pois estão dominados pela *vontade de fim*. Aqui há um contraponto interessante entre o *além-do-homem* e o *último homem.*

> Portanto, mesmo que Nietzsche não seja um filósofo da esperança, a mensagem de esperança de Zaratustra nesse momento é clara: o homem pode não ter um deus e – por isso mesmo – ter um futuro. Mas, vendo sua mensagem não surtir o efeito desejado, Zaratustra chama a atenção para o perigo de que, depois do niilismo da morte de Deus, ou da substituição de Deus pelo homem reativo, o niilismo continue não apenas mudando de forma, mas atingindo sua etapa mais terrível: o desaparecimento de toda vontade, a ausência de todo valor, o fim do amor, da criação, do anseio. Pois o último homem não é o que, para usar uma ideia explicitada por Deleuze, prefere um nada de vontade, isto é, extinguir-se passivamente, a uma vontade de nada? (Machado, 2013, p. 55 – 56)

Vale dizer que o aspecto negativo do *último homem,* de certo modo, é uma continuidade do niilismo negativo que começa com Platão, pois esta postura filosófica de negação da vida em prol de uma verdade metafísica outra, retira todo o valor da vida e o insere em outra instância da realidade, não sendo capaz de reconhecer o valor da vida por ela mesma. O niilista passivo é acometido de um grande cansaço, reconhece apenas a morte de Deus sem considerar o valor do próprio homem em sua *vontade de potência*; o *último homem* fica apenas com o lado negativo da filosofia platônica, ataca o mundo sensível sem uma possibilidade de escape para o mundo ideal, apegado à desolação da falta de fundamentos da moral, não é capaz de reconhecer os valores da estética. Deste modo, a *vontade de verdade* se converte em *vontade de fim* (Ibid., p. 65).

O que Nietzsche propõe é a autenticidade de uma existência que não é pautada por uma negação da vida e seus ímpetos, por isso a importância da solidão de Zaratustra. O filósofo não prega a imoralidade e a barbárie como solução, mas sim a fuga da vida de rebanho que precisa de pastores para aliviarem sua miséria existencial. O sujeito se torna senhor de sua própria jornada e passa a julgar ele próprio o que é apropriado ou não para ela. A instância última do pensamento nietzschiano é a liberdade estética como fundamento da própria ética.

Por mais crítico que fosse o Zaratustra da primeira parte da obra, pode-se considerá-lo quase como um niilista reativo; embora sua crença não seja na ciência e que ele esteja livre o *páthos* da verdade, sua esperança na humanidade é teleológica, isto é, no futuro há um horizonte redentor onde se encontra o *super-homem*. No

entanto, após uma jornada de derrotas e decepções em que não consegue se comunicar com os “homens comuns” para transmitir-lhes sua doutrina, é acometido de grande frustração e revolta, em uma noite é tomado pela “tentação dionisíaca”. No capítulo *O canto da noite* na segunda parte do livro, o herói nietzschiano entende o valor das sombras sobre a luz, e de modo similar ao que foi exposto em *O nascimento da tragédia*, o filósofo demonstra o apolíneo como o véu que embeleza o mundo e o dionisíaco como uma expressão mais verdadeira da *vontade*.

> É noite; agora eleva-se mais a voz das fontes. E a minha alma é também uma fonte.
> É noite; agora despertam todos os cantos dos amantes. E a minha alma é também um canto de amante.
> Há qualquer coisa em mim não aplicada nem aplicável, que quer elevar a voz. Há em mim um anelo de amor que fala a linguagem do amor.
> Eu sou luz. Ah! Se fosse noite! Mas é esta minha solidão: ver-me rodeado de luz.
> Ah! Se eu fosse sombrio e noturno! Como sorveria os seios da luz!
> E também vos bendiria a vós, entrelinhas que brilhais lá em cima como pirilampos! E seria venturoso com vossos mimos de luz.
> Eu, porém, vivo da minha própria luz, absorvo em mim mesmo as chamas que de mim brotam.
> Eu não conheço o prazer de receber, e frequentemente tenho sonhado que roubar deve ser ainda maior deleite do que receber.
> A minha pobreza reside em que minha mão nunca se cansa de dar, a minha inveja são os olhos que vejo esperando, e as noites vazias do desejo.
> Ó miséria, de todos os que dão! Ó eclipse do meu sol! Ó desejo, de desejar! Ó fome devoradora na fartura! (Nietzsche, 2013, p. 90)

Neste trecho, retirado do capítulo *O canto da noite*, Zaratustra faz uma comparação muito interessante entre a natureza da luz de imanar e a da escuridão que é absorver, indo na contramão da autarquia grega em que o filósofo alcançava a autossuficiência existencial a partir da filosofia, exercendo a virtude como finalidade dela mesma e, assim, disseminando conhecimento de modo constante para aqueles que almejavam atingir o mesmo grau de independência e liberdade racional que seus mestres. Nietzsche busca justamente o inverso, sua “autarquia” consiste em se manter nas sombras e receber a luz, não necessariamente da filosofia, mas de estar no mundo e se relacionar com os estímulos internos da *vontade* e externos da realidade, dissolvendo sua ilusão apolínea de identidade e se entregando à vida. A escuridão da noite é a metáfora da potência orgiástica dionisíaca de dissolução do Eu em nome da experiência estética da *vontade de potência*.

O problema da luminosidade filosófica para Nietzsche é o seu ocultamento sobre o lado sombrio da vida, as belas formas escondem sua realidade cruel. O dionisíaco pretende a experimentação para o que der e vier na existência. O *além-do-homem* é vulnerável em todos os lugares, exceto no calcanhar; ele se constitui como um anti-Aquiles, sua esperança não é sofrer uma bela morte para se imortalizar em um belo poema; na verdade nem há esperança, há o viver no presente da *vontade* do modo mais pleno e autêntico possível (Machado, 2013, p. 99). Sob esta nova perspectiva a compreensão teleológica do *super-homem* entra em crise.

Ainda nesta segunda parte de *Zaratustra* o filósofo faz considerações muito interessantes sobre o tempo e a criação de valores. Em primeiro lugar só é possível haver criação de valores se eles forem relativos e existirem na história, caso sejam absolutos não há nenhuma criação, apenas aceitação da doutrina. Eis o apequenamento da potência criadora do Homem na tradição (Ibid., p. 104). Depois, ele se volta para sua própria esperança teleológica e entende que aquilo que move tal sentimento é a vontade de vingança para com o passado. Projetar no futuro a possibilidade de uma realidade melhor é expressão de ressentimento sobre o passado, como se o tempo vindouro pudesse ser "corrigido" diante dos erros de outrora. Neste sentido, a perspectiva teleológica, que dominou as correntes políticas modernas, é fruto de um *páthos* ressentido, tal qual o da religião.

A solução de Zaratustra para conseguir abraçar a tentação dionisíaca é primeiro redimir o passado, só assim a vida poderia ser aceita em sua plenitude. O aceite do passado naquilo que ele tem de horrendo é tomar a existência como um todo, apenas aceitando o eterno retorno dos fatos; tal qual eles foram é possível "dançar com a vida" (Ibid., p.107). Nietzsche não defende o *além-do-homem* como uma tentativa de exaltar a vida como algo maravilhoso e perfeito, mas sim como o único modo de construção de autenticidade. Aqui se reencontra o conceito de *amor fati*. Uma citação do epílogo de *Nietzsche contra Wagner:*

> Desses longos e perigosos exercícios de autodomínio retornamos uma outra pessoa, com algumas interrogações mais – sobretudo com a vontade de doravante questionar mais, mais profundamente, severamente, duramente, maldosamente, silenciosamente do que até hoje foi questionado na Terra... A confiança na vida se foi; a vida mesma tornou-se um problema. – Mas não se creia que isso torne alguém necessariamente sombrio, uma coruja agourente. Mesmo o amor à vida é ainda possível – apenas se ama diferentemente... É o amor a uma mulher da qual se dúvida... (Nietzsche, 2016, p. 70, §1)

A proposta nietzschiana não é ingênua ou utópica. A vida é um problema e amá-la exige cautela e desconfiança. No entanto isso não deve provocar desânimo, pois ao ser traído por esta mulher duvidosa, retorna-se a ela com novas questões e inquietações que antes não existiam, tornando o homem mais criativo e autêntico diante dela. Esta decisão de amar a vida como ela é, sedutora e incerta, é uma possibilidade acessível à humanidade em seu tempo presente, uma decisão a ser tomada diante da imediaticidade da existência.

O *super-homem* nietzschiano refere-se à solidão e poesia. Solidão devido à necessidade de escapar da sociedade de rebanho, ressentida e ignorante, e poesia, por conta da busca que é desfrutar ao máximo a experiência estética da vida em si mesma. O sujeito trágico de Nietzsche não precisa assistir a uma tragédia para ter uma redenção metafísica dionisíaca. Ele está a todo momento saboreando a poeticidade da própria existência, está em constante reinvenção de si, pois não se apega a dogmas inabaláveis, cria e recria seus próprios valores tomando o eterno retorno de si mesmo como parâmetro. Neste sentido, como fica a relação do filósofo com a tragédia wagneriana? E o que esta relação nos diz sobre a construção cultural do século XX em que o cinema se desenvolveu?

Em 1888, último ano intelectualmente produtivo de Nietzsche, ele escreve dois textos sobre Wagner – já citado ao longo deste capítulo – são eles: *O caso Wagner* e *Nietzsche contra Wagner*. Além de ambos expressarem de modo mais acabado a profunda mudança de paradigma que o filósofo teve sobre o renomado compositor, as duas obras também aparecem como um diagnóstico profético sobre o que seria a cultura ocidental no século XX. Para ele a obra operística desta célebre figura da música alemã expõe de modo exemplar a decadência moderna. Por modernidade Nietzsche entendia a uniformidade que, consequentemente, elimina as contradições, uma sociedade que não permite a existência de dúvidas e conflitos; o poder é capaz de nos mostrar a direção do sim e do não, para as massas só resta a obediência.

> Porque o moderno é exatamente a anulação das oposições, isto é, a uniformidade ampla e planetária. Isso vale para a moral, mas aqui sobretudo para a estética. Bayreuth – o wagnerismo – não é um lugar de peregrinos ávidos por música, é uma invenção para os cristãos. Toda a construção de Wagner é uma neutralização da dúvida, é lá que se diz sim e não, é com ele que passamos a ouvir e não ouvir, mesmo que instintivamente algo grite pela libertação, como uma “contradição instintiva” irresoluta, bêbada e perdida, como a humanidade que viria.

> O caso Wagner é um legado não apenas para nosso pensamento estético, mas para nossa época. (Burnett, 2018, p. 82)

Na modernidade, a arte perde sua rica capacidade de expressão e se torna apenas um acúmulo de estímulos e efeitos que o artista joga sobre o público. Ela se torna vulgarmente sedutora ao ter como mantra o “brutal”, o “artificial” e o “inocente (idiota)” (Nietzsche, 2016, p. 19, §5). O aspecto teatral, “agrado das massas”, passa a dominar as produções artísticas que visam o lucro; o artista se rebaixa ao nível rasteiro do público pagante. Deste modo, os músicos se convertem em “atores” e a falsidade passa a dominar este campo.

A pobreza artística, sedutora do grande público, é convertida em um meio de transmissão de ideias e teorias que estão muito além do espetáculo, as obras não se sustentam mais em uma leitura própria, elas viram vitrines da ideologia. No dizer de Nietzsche (2016, 30, §10):

> “A música é apenas um meio”: esta era a sua teoria, esta era, sobretudo, a única prática para ele possível. Mas músico nenhum pensa deste modo. – Wagner precisava de literatura para convencer todo o mundo a levar seriamente, levar profundamente a sua música, “porque significava coisas infinitas”; durante a vida ele foi comentador da “ideia”.

O trágico, enquanto reflexão da contingência humana, não tem espaço no progresso positivista moderno que coopta as artes como forma de propagandear suas utopias. O que Nietzsche estava observando no final do século XIX era o iluminismo se convertendo em mistificação das massas, a conversão do catolicismo em wagnerismo que prenunciava a era da simulação e simulacro tão discutidos ao longo do século XX (Burnett, 2018, p. 81). A história e os valores passariam a existir enquanto espetáculo, ao mesmo tempo inebriante e propagandista. A sociedade administrada não se limita apenas aos processos político-econômicos, ela também avança sobre as consciências daqueles que são governados por ela através da indústria cultural. Nietzsche presenciou este desenvolvimento da cultura massificada ainda em estágio embrionário.

A “doença Wagner” é a falta de percepção do espetáculo vazio que controla o gosto popular, a obra do compositor estaria longe de fornecer qualquer tipo de redenção para a vida; suas óperas se constituíam como antíteses ao trágico proposto por Nietzsche. Conceito este que revive a oposição já vista entre a filosofia e a tragédia

na Grécia antiga para se atualizar no embate moderno entre o iluminismo e o pensamento anti teleológico.

O trágico na modernidade refere-se a assumir a impossibilidade de sua realização utópica. É negar a arte massificada enquanto instrumento de alienação, assumindo a singularidade contingente do destino humano para além dos planos traçados previamente pelo progresso positivista que aniquila a individualidade e a insere no "planejamento social". O trágico retorna em Nietzsche como uma antecipação dos limites da era moderna antes de sua grande crise no século XX e ao surgimento da pós-modernidade, que é fortemente marcada pelas epidemias de depressão e ansiedade entre jovens que não encontram um sentido para suas vidas. Eis o triunfo do niilismo passivo após a queda do niilismo reativo que o filósofo tanto temia.

O legado nietzschiano foi fundamental para os pensadores do século XX. Embora muitos o rejeitem é inegável que suas críticas aos grandes paradigmas ocidentais se mostraram muito importantes, para não dizer absolutamente verdadeiras. Todo pensador que se pretende crítico do status quo burguês e das ambições teleológicas ocidentais devem tributos à obra de Nietzsche.

O próximo capítulo dará uma continuidade a esta crítica sobre os efeitos de Wagner na cultura europeia a partir da indústria cultural de Adorno e Horkheimer, pensadores que também oferecem um debate sobre o lugar do trágico e da tragédia na produção cultural do mundo administrado.

Neste capítulo inicial da tese buscou-se evidenciar a importância de compreender os conceitos de trágico e tragédia com a profundidade devida antes de utilizá-los como categoria de análise para obras contemporâneas, diferentemente de John L. Simons e Robert Merrill no livro *Peckinpak´s tragic westerns: a critical study*, em que os autores apresentam uma noção muito simplista sobre ambos os conceitos, chegando até a confundi-los em determinados momentos, como se sinônimos fossem, sem dar a devida atenção a sua construção histórica e filosófica como apresentada neste capítulo.

Fundamentalmente, viu-se que o trágico sempre se estabeleceu como um contraponto ao esclarecimento, no que diz respeito às potencialidades do humano no mundo, ressaltando a contingência, a impotência, a impossibilidade, a degradação e o inevitável aniquilamento e desaparecimento provocados pela caótica natureza que

domina o homem. A tragédia grega se constitui como uma experiência estética que vai além da percepção racional apolínea. Sua pretensão é refletir sobre as contradições da pólis e do humano a partir de uma abordagem catártica. O público sentia a mesma dor e agonia que os personagens em cena, pois o herói e o espectador são seres humanos que perecem diante dos deuses; as tragédias lembravam os gregos, no apogeu de seu iluminismo, que eles são criaturas passionais, inconstantes e impotentes, mas não com argumentos retóricos. As peças os fazem sentir a sua humanidade do modo mais latente. O teatro dionisíaco é o mal-estar da pólis esclarecida.

O embate retorna na obra de Nietzsche, mas agora sob um exame filosófico crítico. O trágico é forjado como o contraponto ao iluminismo moderno. A pretensão do filósofo era ir na contramão do planejamento positivista da sociedade de rebanho. Ser trágico é criar os próprios valores a partir da própria existência, manter um olhar estético sobre a realidade que ultrapasse os dogmas moralistas sustentados ao longo da história da filosofia. O *além-do-homem* pula no abismo dançando como a melhor maneira de se defrontar com o nada. Quais seriam suas opções? Rezar como um niilista negativo? Tentar buscar algum apoio para impedir a queda como os niilistas reativos? Choramingar igual os passivos? O trágico em Nietzsche é enxergar o abismo e desfrutar deste espetáculo.

Já o iluminismo moderno se afasta do trágico por considerá-lo inútil para suas pretensões dominadoras. Aceitar este tipo de pensamento seria rejeitar as conquistas do progresso positivista, independente do preço que se pague por ele. A modernidade tenta esconder a ferida trágica da humanidade ao prometer um “final feliz” para todos, desde que estejam submissos aos seus projetos, caso contrário serão protagonistas de uma tragédia, tal qual os vilões dos filmes hollywoodianos. A modernidade moraliza a tragédia, fazendo-a parecer um destino aceitável para os marginais que desafiam seu projeto de poder.

Hollywood viria a se tornar uma das maiores máquinas de disseminação do iluminismo moderno; sua cinematografia é iluminista, e ler o trágico e a tragédia sem ter isso em vista, junto com a oposição conceitual histórica de ambos, é ter uma leitura empobrecida do fenômeno. Neste sentido, o cinema de Sam Peckinpah vai muito além de uma filmografia que se adequa à estrutura dramática analisada por Aristóteles. Nela ressurgem os mesmos embates vistos vimos na Grécia antiga e na Alemanha

moderna com Nietzsche. Alguns de seus filmes usam do trágico para desconstruir a tradição clássica e pós-clássica dos *blockbusters*. O trágico assume um papel estético fundamental na era moderna, ser a desconstrução do discurso ideológico mistificador das massas. Mas para entender melhor como o iluminismo se objetiva nas produções hollywoodianas é preciso fazer uma reconstituição histórica de sua formação.

## CAPÍTULO II. O DISCURSO HOLLYWOODIANO

Como primeiro passo, para se entender o trágico como desconstrução do discurso iluminista hollywoodiano, apresenta-se a constituição da grande indústria cinematográfica americana e a significação de seus filmes a partir de três teorias distintas: na primeira parte estão assinaladas as teorias culturalistas para contextualizar, devidamente, o surgimento de Hollywood e compreender as condições que fizeram essa indústria se transformar ao longo do século XX. São explicadas as particularidades do cinema americano a partir de sua herança da indústria cultural nascente do século XIX, em que obteve fortes influências das dinâmicas administrativas das companhias teatrais, das estruturas narrativas derivadas dos contos que circulavam em revistas populares, além da identificação dos gostos dos espectadores a partir da publicidade. Depois, são expostas a criação e consolidação das premissas classicistas a partir da cinematografia griffthiana que conseguiu mesclar tipos de montagens usadas no primeiro cinema, de modo a criar uma organicidade estrutural e utilitária entre a história narrada pela obra e sua estética fílmica.

Apresentado este primeiro momento, parte-se para os impactos que a lei antitruste teve sobre os estúdios e seus anos de agonia que deram origem ao *American Art Film*, como um modo de produzir para um público segmentado e complexo. Este movimento seria marcado pelo surgimento de muitos diretores autorais, dentre eles, a presença de Sam Peckinpah como um dos subversores do discurso hollywoodiano. A crise resultaria no aparecimento dos *blockbusters high concept* como a nova tendência que dominaria o mercado cinematográfico até os dias atuais. Este novo tipo de filme também promoveria duros impactos sobre o classicismo – que serão definidas a seguir – por sustentar sua significação em uma cadeia mediática e mercadológica, que transcende os limites do cinema e condena suas produções a privilegiar os imperativos consumistas em detrimento dos imperativos narrativos, fazendo com que muitos teóricos apostassem na ideia de um cinema pós-clássico.

Após assinalar o cinema clássico como um produto de condições culturais e materiais específicas do contexto americano, virá a segunda parte para se considerar a teoria da indústria cultural, de Adorno e Horkheimer, como base para a compreensão do vínculo do discurso ideológico hollywoodiano com o progresso positivista

burguês[17]. Os autores citados denunciam o entretenimento mediático como instrumento de alienação social e o responsabilizam pela manutenção da condição socioeconômica desigual que condena o ser humano à coisificação. O cinema se apresenta como uma das formas mais avançadas de mistificação das massas ao se servir da racionalidade técnica para eclipsar a racionalidade reflexiva. Afinal as massas não precisam de verdades, vivem de ilusão.

Após a apresentação da crítica filosófica que os pensadores judeus alemães, em situação de diáspora, têm a respeito do papel do cinema, sobretudo o clássico na sociedade moderna, serão expostas as considerações de Arlindo Machado sobre a teoria da enunciação para se observar a particularidade da experiência estética cinematográfica. Nesta última parte o foco será o modo de construção intersubjetiva que o "texto" cinemático proporciona ao seu espectador elipsado, fazendo com que ele se identifique com o "narrador" ausente da câmera e, mais tarde, com a subjetividade dos personagens em cena.

A partir deste tripé teórico que valoriza a importância de compreender o cinema enquanto o produto de um meio e que o localiza dentro do desenvolvimento do esclarecimento ocidental e, por fim, destrincha a relação do público com o filme, serão estabelecidas as condições necessárias para se compreender Hollywood como um palco que receberá o cinema trágico e crítico de Sam Peckinpah.

## 2.1 O PODER IDEOLÓGICO DE HOLLYWOOD

Hollywood é um dos maiores braços da indústria cultural em seu exercício de poder ideológico ao redor do mundo, através do seu dominante anti-intelectualismo, simplismo, maniqueísmo, escapismo e espetacularização; molda imaginários acríticos e alienados viciados no *amusement* que suas telas proporcionam como remédio para o cotidiano chato, produtivista e repetitivo em que todos estão inseridos. Sua ideologia consiste na preservação do *status quo* vigente. Por mais que celebridades gostem de fazer discursos eloquentes e apelativos em premiações da própria indústria, não se

[17] Vale ressaltar que nas primeiras décadas do século XX o tema da técnica era central para os debates acadêmicos, devido aos impactos que as inovações tecnológicas estavam (e estão) gerando no cotidiano das pessoas que estavam presenciando a dissolução do mundo tradicional e o estabelecimento do mundo secular desde a revolução industrial. Para Martin Heidegger (2012), por exemplo, a técnica poderia ser a expressão do niilismo das práticas produtivas da sociedade moderna, como também poderia ser a expressão da verdade (*aletheia*) das coisas e ajudar a se ter uma vida mais autêntica, próxima do ser.

pode enganar: seu compromisso é com a conservação dos costumes, da política e da economia liberal capitalista. O que não seria diferente se o olhar fosse para outros modelos de indústria cultural de outros países com outras referências político-econômicas.

Como já dito, Hollywood se destaca pela sua hegemonia mundial, mas como conseguiram este feito? Naturalmente, as causas são múltiplas, uma delas reside justamente na sedutora narratividade de seus filmes que possibilitou a formação de vasto público, com enfoque em ações extremamente visuais e roteiros pouco complexos. Tais produções se tornaram um entretenimento acessível e leve para as primeiras gerações de cinéfilos, tendo como objetivo central a diversão fácil e barata (Epstein, 2008, p. 93).

Em primeiro lugar, será ressaltada a objetivação de sua ideologia na estética fílmica, mas esta análise não pode se limitar a uma crítica estética por excelência; necessário se voltar para as condições materiais e culturais que forjaram o cinema clássico narrativo hollywoodiano. Enquanto na Europa a sétima arte foi tomada como novidade pelas elites intelectuais como uma forma de explorar experiências estéticas, até então inéditas dentro do campo das artes, nos EUA foi explorado desde o seu princípio como uma nova possibilidade comercial no mundo do entretenimento, sendo os anos 1920 marcados pelo forte contraste entre vanguardas europeias de um lado e o cinema estadunidense do outro (Xavier, 1984, p. 12).

Quando as produções cinematográficas começaram nos EUA já havia uma indústria do entretenimento em curso, e pode-se dizer que o cinema narrativo clássico é o resultado de uma série de junções de práticas anteriores a ele. No final do século XIX surgiu a mescla do cinema com as variadas atrações dos *vaudevilles*, onde uma série de apresentações de 10 a 20 minutos eram realizadas (Cesarino, 2015 p. 19). Aqui, os filmes aparecem como uma curiosidade científica que se misturavam com as feiras de atrações; o público estava mais interessado na fenomenologia da câmera do que no conteúdo que viria a ser exibido; com esquetes curtas e diversas o cinema começou a conquistar seu espaço nesta indústria cultural emergente.

Na medida em que os filmes foram aumentando sua duração, nos anos 1910, a tarefa de reter a atenção do público se tornava mais árdua, fazendo com que os cineastas se afastassem da estrutura de *vaudeville* para uma maior aderência à ficção e ao drama. Seus competidores mudaram das casas de show para a literatura popular

e o teatro melodramático popular; neste momento, a sétima arte teve que aperfeiçoar sua narratividade diante de um mercado mais antigo e estabelecido. No quesito econômico passaram a aderir a mesma estrutura administrativa que as companhias dramatúrgicas aderiram a partir dos anos 1870: primeiro, centralizaram a produção e suprimiram unidades isoladas; segundo, passou a haver uma rígida divisão de tarefas e setores neste novo esquema; terceiro, os produtos se tornaram padronizados, o controle de qualidade veio a ser uma preocupação central; quarto, o controle e o poder das grandes empresas só cresceu neste novo método de gestão (Thompson, 2005, p. 253). A necessidade industrial de padronização dos filmes a partir de estruturas técnicas, narrativas, estilísticas e estéticas[18], a longo prazo, virariam clichês e sufocariam a criatividade dos filmes, levando o classicismo ao esgotamento e à crise, como veremos mais à frente.

Com esse modelo administrativo o cinema pode se organizar para ocupar um lugar de destaque na produção de cultura de massa norte-americana, se tornando um novo *player* no mercado. Além disto, baseou sua concepção de *mise-en-scène* do progresso no teatro do século XIX. Para Oliveira (2014, p. 25):

> A história da encenação teatral é a do crescimento constante da função do encenador. Ao longo de todo o século XIX, o teatro se constrói muito mais na visualidade do espetáculo que na excelência de um texto poético. Cria-se uma tradição de truques, magias, efeitos espetaculares que aumentam o teor ilusionista da representação. Alterações de pano de fundo, sobreposições e outros recursos cênicos fazem do teatro uma experiência visual excitante e múltipla. Cada peça pede um cenário diferente, um figurino, um arsenal de efeitos, uma iluminação, uma movimentação de atores, um tom de diálogo, e o responsável pela orquestração de tudo isso é o *metteur en scène*. "*Mettre en scène* é 'montar a ação no palco*'* e isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino etc." (Bordwell 2008, p. 33). A partir dos anos 1910-1920, a revolução está concretizada e a arte teatral torna-se, para muitos, a arte da encenação. Esse "teatro puro" coincide com o papel central, diretor e impulsionador, do *mettre en scène*: ele especializa e gestualiza o texto, para em seguida lhe acrescentar uma interpretação pessoal.

O ilusionismo e a espetacularização unidos à representação de uma trama vêm para o cinema norte-americano como a herança de um movimento estético que já havia sido trabalhado pelo teatro por décadas. Os cineastas desta época tentaram

[18] É bom esclarecer a diferenciação entre o estilístico e o estético para não haver nenhuma confusão interpretativa por parte dos leitores. Enquanto o estilo está ligado à forma que o conteúdo ganha dentro da realização artística, a estética é a experiência derivada da arte como um todo, sendo mais abrangente do que o campo da forma.

usar das peculiaridades do meio cinematográfico para potencializar tais características; a fotografia e a montagem se juntariam como duas grandes aliadas para a produção da ilusão, buscando suscitar no público emoções que não seriam vividas em nenhum outro espetáculo.

Antes de apresentar as propostas estéticas griffithianas como possibilitadoras da realização de um cinema facilmente apreensível, será ressaltado o peso do conto popular como ponto de partida para a estruturação narrativa do cinema clássico hollywoodiano. É evidente que modelos de peças teatrais e a densidade psicológica que os romances conferiam a seus personagens também influenciaram na consolidação dos roteiros cinematográficos, mas Kristin Thompson (2005) chama a atenção para o fato de que os primeiros roteiristas profissionais dos anos 1910 eram contistas ou pessoas que já haviam trabalhado neste seguimento literário. No início do século passado havia um mercado muito grande e relativamente lucrativo para escritores que submetiam seus contos para revistas especializadas, a indústria cinematográfica frequentava este ambiente em busca de histórias rejeitadas, *freelancers* e profissionais fixos (Thompson, ob. cit., p. 256).

A autora prossegue sua análise histórica jogando luz sobre o surgimento de manuais de escritas de contos, desde Edgar Allan Poe até os primeiros anos do século XX. Recortando a rapidez de sua leitura como uma característica fundamental, foi reconhecido pelos contistas a necessidade de um efeito impactante sobre o espectador como um diferencial desta experiência literária efêmera, para isto o princípio de unidade se torna norteador (Ibid., p. 257). Basicamente, o princípio de unidade propõe uma abordagem pragmática de economia de recursos narrativos em prol da qualidade do efeito do conto sobre o leitor a partir de uma estrutura que priorize o que é estritamente necessário. Considerando que este gênero literário dispõe de poucas páginas para transmitir sua mensagem, o contista deve otimizar seu curto espaço para potencializar ao máximo os efeitos pretendidos, sem perder tempo com caminhos alternativos. Dentro do cinema produzido por Hollywood estas premissas ganham maior intensidade dada a abundância dos recursos audiovisuais.

Ao se retornar à literatura antiga, medieval ou renascentista não se encontrará este mesmo princípio que visa à potencialização máxima da narrativa em uma modernidade tomada pela comercialização literária. Por mais que a pretensão de gerar efeitos sobre os receptores já estivesse presente em obras desses períodos, os

autores ainda não tinham um olhar tão utilitarista para seus textos. Não é à toa que muitas adaptações clássicas de Homero, Sófocles, Shakespeare, Dante, entre outros, enxuguem as obras originais visando à maior agilidade e unidade narrativa.

Diferentemente da literatura, o cinema silencioso não tinha a mesma abundância de palavras para contar suas histórias; por mais que o recurso de cartelas explicativas aparecessem nos filmes, a imagem em movimento ainda deveria ser priorizada como meio principal do discurso fílmico. Os cineastas foram encontrando harmonizações entre a linguagem e a expressão da mensagem preterida, agilizando o entendimento das obras ao mesmo tempo que construíam um discurso orgânico que atendesse ao princípio de unidade.

Mascarello (2015) destaca mais cinco características centrais da narrativa clássica baseados na obra de Bordwell:

> Das conhecidas características dramatúrgicas, narrativas e estilísticas que, segundo Bordwell, definem o modo clássico, podemos destacar: (1) os personagens bem-definidos e com objetivos claros; (2) as ações lineares organizadas no que tange a causa e efeito; (3) a unidade de ação, tempo e espaço no interior de cenas e sequências; (4) a subserviência do estilo às necessidades de exposição da história; e (5) a comunicabilidade e a redundância. (Mascarello, ob. cit., p. 458)

Um filme clássico deve ser facilmente compreendido; tudo o que está em tela necessita de um motivo e de clareza, não pode haver confusão entre espaço, tempo, ação e percurso narrativo, as obras sempre estão carregadas de um teor didático preocupado com o entendimento do espectador. O roteiro precisa ser autossuficiente, todos os problemas anunciados ao longo da trama devem ser resolvidos até o encerramento do último ato; as dúvidas são aliadas até os créditos finais, depois se tornam inimigas, e o público deve cultivá-las esperando as respostas didáticas da tela.

Ainda baseados nessa indústria dos contos, os filmes passaram a aderir à técnica de repetir estereótipos de personagens para acelerar a trama sem a necessidade de ter que desenvolvê-los profundamente. Sabe-se quais são as características comportamentais de um detetive solitário, de uma prostituta da noite, do jovem estudante ingênuo, do vaqueiro que preza pela segurança de sua comunidade, da moça inocente de família e do cientista empenhado na corrida espacial. A partir desta estratégia os filmes poderiam reservar mais tempo para seus personagens principais, construindo camadas que favoreceriam a relação do público

com os protagonistas, além de possibilitar caminhos que tornassem essas tramas mais profundas.

Além do teatro e da literatura, a propaganda também seria uma herança do século XIX muito importante para o cinema. Neste século ocorre o desenvolvimento voraz desta prática de comunicação mercadológica, produtos que antes eram anunciados de forma genérica e pouco convincente começaram a adquirir marcas que eram proliferadas em jornais e cartazes. Em 1841 já aparecem registros de agências publicitárias na América; os gastos nesta área subiram de oito milhões de dólares em 1865 para duzentos milhões em 1880 e ultrapassariam oitocentos milhões em 1904. A indústria cinematográfica necessitaria da propaganda, do *marketing* e da publicidade para identificar as preferências do público e pautar sua produção a partir delas (Staiger, 2005, p. 100).

Naturalmente, o caráter tecnológico se tornou um forte atrativo para a nascente arte cinematográfica; os cartazes enfatizavam o espetáculo e o realismo que os filmes eram capazes de expressar, conferindo às obras o potencial de colocar os espectadores diante de simulacros perfeitos de acontecimentos históricos, situações do próprio cotidiano e representações visuais fidedignas de clássicos da literatura, como, por exemplo: guerras ou batalhas importantes, assaltos noticiados em jornais, o dia-a-dia de bombeiros, transpor para a tela as epopeias de Homero etc. Esse compromisso com a fiel representação de uma realidade outra significa que a linguagem não poderia ser o único atrativo do filme, pois se esgotaria rapidamente em sua capacidade de inovação; em vez disto, se tornou uma forma de permitir que gêneros e narrativas diferentes se construíssem tomando por base o pragmatismo realista (Ibid., p. 103).

Steve Neale (2000) lembra da importância da propaganda para a constituição dos rótulos e gêneros cinematográficos surgidos nos EUA; afinal, os anúncios tinham a função de orientar o público sobre o produto que escolheriam para assistir, além de ser um teste para os produtores sobre os tipos de narrativas, imagens e sequências que deveriam estar em suas obras. A intertextualidade, entre os cartazes publicitários, suas propagações via rádio, mais tarde em outras mídias, e o modo como os filmes correspondiam a estas expectativas geradas nas campanhas de *Marketing*, é fundamental para se entender o contexto de surgimento e estabelecimento da cinematografia hollywoodiana (Neale, 2000, p. 35). Com a chegada dos *blockbusters*

*high concept* a pesquisa de mercado e as campanhas publicitárias se tornariam ainda mais importantes para essa indústria, afinal o consumo não poderia mais se centrar apenas nos filmes, mas sim em produtos que se ligariam externamente a eles.

Os astros da indústria cinematográfica também são herdados de práticas usadas pelo teatro e pelos shows de atrações; tal comunicação criava grandes nomes de atores e cineastas para dar a entender que sua presença nas obras as tornava melhores. Suas vidas eram objeto de revistas especializadas que promoviam empreitadas intertextuais e criavam personas que ajudavam na segmentação das produções audiovisuais (Staiger, 2005, p. 104).

A propaganda foi fundamental para orientar o cinema sobre os rumos que deveria tomar para melhor se adequar às expectativas da sociedade e se diferenciar dos demais segmentos da indústria cultural, características centrais da cinematografia hollywoodiana como o pragmatismo realista. Espetáculo, astros famosos e gêneros populares tiveram o discurso publicitário em sua gênese.

Após traçar este percurso sobre a importância do teatro, da literatura e da propaganda para a consolidação da sétima arte nos EUA, pode-se debruçar sobre seu desenvolvimento estético e suas peculiaridades cinematográficas.

É neste contexto que D.W. Griffith ganha importância central como um dos grandes precursores do classicismo cinematográfico. O realizador em questão não foi o inventor de todas as técnicas que usava, mas soube orquestrá-las muito bem em seus filmes, usando da forma para cadenciar a narrativa e consolidar a ideologia propagada por Hollywood. Fundamentalmente, foi seu trabalho no campo da montagem que promoveria a singularidade do cinema norte-americano da época. Griffith reuniu quatro técnicas que já haviam sido desenvolvidas, mas poucas vezes combinadas na mesma obra. *O nascimento de uma nação* (1915) aparece como marco primordial desta conjunção e mostra pela primeira vez um potencial até então desconhecido e subestimado do cinema para narrar histórias a fim de reter a atenção do espectador. Neste filme o diretor transforma a jornada de terrorismo, racismo e violência da *Ku Klux Klan* em heroísmo, patriotismo e romance (Xavier, 1984 p. 56). Quatro eram os tipos de montagem usados: alternada, analítica, em contiguidade e plano/contraplano (Cesarino, 2015 p. 51).

As montagens analítica e plano/contraplano são complementares no sentido de exploração e fragmentação do ambiente fílmico; elas marcam a aproximação da

câmera para atores e objetos, além da divisão em “bloco” da *mise-en-scène*, ao invés de se acompanhar uma sequência distanciada da cena em geral, com a liberdade de se percorrer o quadro livremente com os olhos. Esta decupagem mais elaborada permite que o diretor conduza o olhar do espectador sobre as cenas influenciando seu posicionamento, além de tornar a experiência mais dinâmica e estimulante.

Obviamente, isso também geraria impactos muito marcantes na construção da *mise-en-scène* americana. Eis um dos fatores principais de diferenciação com a cinematografia europeia, segundo relata Cesarino (2015, p. 59 – 60):

> Em 1913, mudanças de estilo começaram a diferenciar as produções europeias das norte-americanas. De 1908 a 1913, a montagem tinha se tornado um instrumento fundamental no trabalho de Griffith e outros norte-americanos influenciados por seu estilo, mas não se desenvolveu muito do outro lado do Atlântico. Os europeus tendiam a usar a profundidade do espaço e jogar com a encenação dentro do plano. Esse processo foi apontado por Bem Brewster e Salt. Enquanto o cinema americano diminuía a duração dos planos e apoiava-se em atuações mais contidas e realistas, os cineastas europeus usavam cenários elaborados e realizavam atuações complexas dentro deles. Criavam ambientes com várias camadas, cheios de portas e aberturas que deixavam ver as salas adjacentes, onde parte das ações era encenada. Para melhor captar a profundidade de campo, a câmera ficava a uma distância menor do chão, na *altura da cintura*. Bem diferentemente dos filmes norte-americanos, que tinham uma tendência de encenar a ação dentro de um único plano, com os atores entrando e saindo pelos lados. Usando painéis pintados e sem se preocupar em disfarçar a cara de cenário de teatro, os filmes dos EUA contrastavam com filmes italianos e franceses que começavam a criar ambientes impossíveis de construir no teatro.

A montagem em contiguidade consiste em transmitir a ideia de transição entre espaços próximos. Isto pode ocorrer mostrando a trajetória de um personagem que percorre vários espaços que são mostrados sucessivamente, como *os filmes de perseguição* que consolidam o primeiro gênero autossuficiente do cinema por não precisarem de nenhum alicerce para além da imagem em movimento e da edição (CESARINO, ob. cit., p. 39). Além desta ilusão de movimentação entre ambientes próximos, o plano/contraplano pode servir à contiguidade ao ser usado entre um olhar de um personagem e o objeto olhado pelo mesmo, como na célebre experiência de Kulechov[19], mas sem a mesma consciência da semiose promovida pelo cineasta.

[19] Lev Kulechov (1899 – 1970), cineasta russo e teórico do cinema, sua pesquisa marcou o campo da montagem cinematográfica e se faz influente até os dias de hoje.

Esta técnica ajuda a construir a ilusão de inserção em uma realidade outra que tem seus espaços próprios ao se acompanhar o desnovelar da trama pela perspectiva da câmera, diferentemente do que se fazia em muitos filmes do primeiro cinema que apresentavam o espaço fílmico como um palco onde aconteceram coisas que foram registradas e agora sendo exibidas. A montagem em contiguidade ajuda o espectador a entrar neste mundo junto com os personagens.

A montagem alternada ou paralela tem duas funções: mostrar diferentes cenas que estariam acontecendo simultaneamente ou estabelecer alguma relação comparativa entre elas. No primeiro caso ela se vale de noções muito claras de tempo e de espaço para criar a simultaneidade; tem-se dois ou mais lugares distintos em que acontecem coisas diferentes em um mesmo momento. Este recurso é muito rico para criar situações diversas, de humor, terror ou ação. D.W. Griffith costumava utilizá-lo no último ato de seus filmes para criar uma tensão crescente, de acordo com o *deadline* da edição até a apoteótica solução final.

Pode-se citar uma famosa sequência do ato final de O *nascimento de uma nação* (2015) em que se acompanha a “heroica” cavalgada da *Klan* rumo a uma fazenda que estava sendo atacada por soldados negros rebeldes. Griffith apresenta três ambientes, a corrida da milicia supremacista, o interior da casa onde se vê a família branca e seus escravos desesperados, resistindo até suas últimas forças aos invasores violentos que estão no ambiente externo. A questão central aqui é o tempo entre a velocidade dos heróis contra a velocidade dos vilões. Inevitavelmente, a montagem instiga a temer pela família, torcer pela chegada da cavalaria e desejar o fracasso dos negros. Neste universo fílmico, construído pelo diretor, o maniqueísmo ganha corpo dentro do seu esquema narrativo. Ao se inverter os papéis evitando o racismo do autor a essência do discurso não seria alterada e a ideologia simplista e anti-intelectualista continuaria predominando sobre a complexidade dos acontecimentos reais.

A segunda função da montagem paralela é a comparação do contraste entre as cenas, seja pelos elementos imagéticos ou dramáticos. A exigência da simultaneidade de tempo para lugares diferentes não é obrigatória, pode-se fazer comparações entre tempos históricos diferentes, como Griffith fez em *Intolerância* (1916). Esta técnica tenta instigar determinadas conclusões abstratas no público,

como a denúncia da desigualdade social pela contradição entre a pobreza e a riqueza, como em *A corner in wheat* (1909), entre outras ideias possíveis.

A grande potência do discurso de *O nascimento de uma nação* está justamente nas comparações intencionalmente maliciosas que a montagem promove entre brancos e negros, sulistas e nortistas, homens e mulheres, políticos oportunistas e políticos honestos, construindo um sistema orgânico de contrastes e correspondências que devem se harmonizar no desenrolar da trama (Deleuze, 2018, p. 56 – 57). Griffith entendeu que não são os roteiros que fazem o discurso cinematográfico, mas sim a montagem, as imagens e suas formas de estruturação.

*O nascimento de uma nação* gerou grande impacto na sociedade estadunidense; de um lado houve um estrondoso sucesso dado o mal-estar reacionário diante de transformações em curso, como: o enfraquecimento do puritanismo, aumento da imigração por conta da industrialização, tensões vindas do crescimento urbano e o surgimento de lideranças e organizações negras em favor de direitos ainda não adquiridos após o fim da escravidão. O renascimento da *Ku Klux Klan*, neste mesmo período, aparece como um dos ápices deste descontentamento, e a função do filme foi fornecer fundamentos míticos para este movimento. Nem toda a sociedade embarcou nesta infeliz onda. Mesmo com menos recursos e poderes, associações como a *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) fizeram duras campanhas contra o longa-metragem, além de processos judiciais (Xavier, 1984, p. 60 – 61).

Este embate coloca um ponto muito importante sobre a relação do público com as obras clássicas, desmistificando abordagens apocalípticas que condenam, frequentemente, o espectador a uma passividade absoluta, beirando a demência, sem capacidade crítica alguma, um zumbi completamente dominado pela indústria cultural. Neste caso histórico compreende-se que o filme é um signo complexo, polissêmico por surgir, inevitavelmente, em um contexto sociocultural. O espectador é aquele que está inserido neste ou em outro contexto e produzirá uma série de interpretantes durante seu contato com a obra, não sendo possível a nenhuma teoria generalizar tais semioses por ser um processo ininterrupto e anárquico.

Esse conflito cultural em torno de *O nascimento de uma nação* aparece como a concordância de muitas interpretações que atingiram o consenso em suas respectivas bolhas sociais e decidiram avançar para manifestações coletivas e

reativas. Sobre a identificação ou não com os filmes será discutido mais à frente, entretanto, é preciso frisar que a ideologia incorporada pela forma fílmica é parte de um processo complexo que envolve experiências individuais e coletivas na construção de sentido.

Com relação ao funcionamento da proposta clássica, caberia ao público saber as estratégias narrativas utilizadas pela indústria para poder entender os filmes, caso contrário ficará perdido ou surpreendido, como os espectadores que presenciaram sua origem. Neste sentido, a teoria da “montagem invisível” como algo que não é percebido pelos espectadores e os conduz sem que eles se deem conta se mostra errática, uma vez que existe a necessidade de competências para compreender a linguagem clássica (Bordwell, 2005 p. 24).

Tomando essas premissas por base, pode-se dizer que o classicismo tem uma forte base ilusionista em sua proposta, como se a pessoa estivesse diante de uma janela que revela os acontecimentos de um mundo tão realista quanto o nosso; experimenta-se a história em tela com a mesma intensidade de emoções que os personagens da ficção, deixando-se conduzir pela inebriante proposta cinematográfica graças ao puro prazer de sonhar de olhos abertos (Droguett, 2005).

O cinema clássico sustenta uma decupagem conservadora e a autonomia do sistema produtivo, ao mesmo tempo que existem convenções e necessidades estéticas que emergem do roteiro, havendo espaço para o exercício da criatividade dos realizadores. A objetividade manifesta estagna as potencialidades poéticas da obra, além de fazer com que todos os filmes se tornem muito parecidos; em contrapartida, o excesso de originalidade artística por parte da equipe descaracteriza o filme enquanto um produto industrial que corresponde a uma série de imperativos comerciais e se transforma em uma obra destoante.

Estas foram as bases principais para o surgimento do classicismo cinematográfico: atuações realistas e minimalistas, utilização de múltiplos enquadramentos, montagem ativa e dinâmica que dita o tensionamento da trama, princípio de unidade, que deve tornar as histórias fáceis de serem representadas e compreendidas, intertextualidades propositais que pautam a experiência do espectador, espetacularização audiovisual e narrativas que exigem mais emoções do que reflexões abstratas. Na forma clássica a ideologia surge como o espetáculo em

si, exigindo o silêncio dos espectadores e a fé no sistema político-econômico predominante.

Além da consolidação do classicismo e sua proposta didática, outro fator muito importante para a expansão hollywoodiana foi a Primeira Guerra Mundial. Considerando a grave situação trazida pela guerra, os estúdios aproveitaram da aliança que os EUA estabeleceram com países europeus aliados e exigiram o fim das tarifas sobre seus filmes, além de ocuparem massivamente os cinemas da Europa. Epstein (2008, p. 93) destaca que:

> Terminada a guerra, os estúdios de Hollywood não só expandiram seus centros de distribuição pela Europa como ainda adquiriram participações nas principais produtoras de filmes europeias, incluindo a UFA, na época o maior estúdio da Alemanha. Em 1926, os filmes americanos respondiam por cerca de três quartos das bilheterias da Europa, e a venda de ingressos no velho continente proporcionava a Hollywood pelo menos um terço de sua renda.

Esta invasão cinematográfica faria muitos cineastas europeus reagirem com movimentos vanguardistas que contestavam o classicismo americano, e os maiores movimentos foram: expressionismo alemão, surrealismo, impressionismo francês e construtivismo russo. Estas grandes empreitadas estéticas de reinvenção dos fundamentos cinematográficos não obtiveram vida longa, nem conseguiram afundar o cinema hollywoodiano “invasor”, mas forneceram leituras que seriam utilizadas até os dias atuais, inclusive por Hollywood. A sonorização surgida no final dos anos 1920 seria um fator muito importante para a perda de popularidade dos filmes americanos na Europa.

Os anos 1930 foram marcados por dificuldades financeiras, baixa lucratividade no continente Europeu e a língua se tornou uma barreira muito difícil de ser vencida. As dublagens não conseguiam emplacar por causa da precariedade tecnológica da época, resultando em um produto malfeito que mais atrapalhava do que ajudava na imersão dos espectadores. As legendas também não solucionariam os problemas devido à boa parte do público ser analfabeto ou não conseguir enxergá-las. Refilmagens de longas-metragens hollywoodianos com atores europeus também não funcionaram pela ausência de estrelas americanas, tornando os filmes pouco populares. Como se não bastasse, o crescente nacionalismo da época fez com que países da Europa impusessem duras censuras nos filmes americanos que confrontavam seus ideais autoritários propagandeados pelos meios de comunicação

de massa. Esta debilidade resultou no enfraquecimento de produções voltadas para o estrangeiro por parte de Hollywood que se concentrava cada vez mais no mercado interno (Epstein, 2008, p. 94).

As produções hollywoodianas só voltariam a ganhar força mundial após o fim da Segunda Guerra Mundial com a ocupação americana na Alemanha, Itália, Áustria, Coréia do Sul e Japão. Os EUA usaram o cinema para publicizar o *american way* e valores democráticos da sociedade liberal capitalista. Aqui, a ideologia teria uma função especial de doutrinação política e estética desses povos. Além deste espaço aberto pela ocupação direta dos países que perderam a guerra, outro fator que fez Hollywood estabelecer alianças de co-produção internacional e aperfeiçoar suas estratégias de *marketing* e dublagem, para ampliar seu mercado consumidor ao redor do mundo, foram as consequências advindas do decreto antitruste de 1948 que desmantelaram o sistema de estúdios e a perda de público para a televisão.

> Além disso, como o decreto antitruste não coibia a contratação em pacotes de filmes nos cinemas fora dos Estados Unidos, os estúdios podiam recorrer à força bruta do *marketing*, apoiados em visitas estratégicas dos astros dos filmes americanos nas estreias e festivais de cinema no exterior, para conseguir os melhores horários e salas de exibição para seus produtos. Eles descobriram que o público europeu, assim como o do Japão e da América Latina, podia ser alimentado com a mesma dieta de filmes de ação, fantasia e de incidentes que atraíam a plateia americana. (Epstein, ob. cit., p. 95)

Quando estas práticas começaram nos anos 1950 os filmes americanos ocupavam 30% dos cinemas da Europa e do Japão, na década de 1990 já estavam com 80%. As indústrias dos países dominados por Hollywood começaram a refilmar seus filmes de sucesso e mudar seus estilos de produção, visando a americanização de seu produto para voltarem a conquistar espaço comercial dentro de seus próprios territórios (Ibid., p. 96). O movimento de incorporação internacional de gêneros, temas e técnicas usadas por Hollywood representou o triunfo do domínio ideológico sobre os imaginários ao redor do mundo, por mais que estes elementos ganhassem novos contornos, como no famoso revisionismo faroeste espaguete. A hegemonia hollywoodiana é a globalização dos pressupostos estéticos e narrativos que servem à lógica do consumo fácil e descompromissado, do repúdio completo ao pensamento e práxis críticos no campo reflexivo do cinema.

Dos anos 1950 em diante Hollywood só aumentaria seu domínio mercadológico pelo mundo; a aliança com a televisão favoreceu este negócio,

sobretudo na era dos *blockbusters high concept* que a usavam tanto para o *marketing* como na forma do consumo expandido através de programas televisivos, vídeo clips e desenhos animados. O investimento estrangeiro também teve um papel importante neste movimento: investidores da Austrália, França, Alemanha, entre outros, ajudaram a fortalecer os impérios audiovisuais norte-americanos, expandindo seu capital e promovendo-os dentro dos próprios países (Ibid., p. 97).

Muitas foram as esperanças surgidas ao longo do século XX sobre a emancipação social diante da indústria cultural com o avanço da comunicação em rede. Autores, como Henry Jenckins (2014), ressaltaram a crescente diversidade de conteúdos que se encontra nas redes; nunca se produziu tanto, em tantos lugares distintos. A democratização das tecnologias portáteis que permitem rápido aprendizado de produção e disseminação de mensagens promoveram uma verdadeira revolução informacional. Neste cenário, como ficaram as grandes empresas de comunicação de massa? Faliram? Entraram em decadência? Perderam a sua capacidade de dialogar com a sociedade? Ou nunca estiveram tão fortes?

Os números referentes aos lucros das bilheterias aparecem como um índice da crescente popularidade que os *blockbusters* hollywoodianos continuam tendo entre nós. Segundo o site *Henancius entertainment*[20], quarenta e cinco filmes arrecadaram acima de um bilhão de dólares e dentre eles cinco conseguiram valores acima de dois bilhões. Na década de 1990 surgiu *Titanic* (1997) como o primeiro marco deste fenômeno comercial que se tornaria cada vez mais frequente no século vindouro, com a impressionante marca de 2.1 bilhões, até hoje a terceira maior arrecadação do meio cinematográfico. O filme se tornaria um marco para Hollywood e uma meta a ser superada. *Titanic* inaugura uma potencialização do *blockbuster high concept.* Surgido na segunda metade dos anos 1970, a obra é fruto direto de pesquisas de mercado que visam formular uma construção narrativa que agrada a maioria do público mundial.

> Na outra extremidade está *Titanic*, situado na linha dos novos *blockbusters*. O filme recupera um episódio de fama internacional e explora com facilidade o apelo da tragédia na memória do jornalismo e do folclore de grandes acidentes. O perfil do imigrante pobre na formação da América. O homem da ciência, engenheiro do navio, idealizador e "projetista". A soberba dos financiadores do projeto, a falta de autonomia do comandante, a esfera do poder. Personagens de boa-fé, como a nova-rica americana, os irlandeses e os italianos da

[20] http://www.henancius.com/henancius/top100.html (acesso: 22/03/2022)

> terceira classe. As corridas pelo navio e o gozo diante da representação cênica da mobilidade social, um dos mais recorrentes prazeres oferecidos pelo cinema americano. *Blockbuster* da globalização, *Titanic* é capaz de conciliar diversos gêneros narrativos e gostos de público. Há o filme-catástrofe como promessa irrefutável do episódio histórico, cenas velozes de ação, a história adolescente de um amor interclasses (narrada com um distanciamento etário pela voz *over*/*flashback* da protagonista já nonagenária), e expressivos personagens secundários, com histórias e pontos de vista periféricos, capazes de manter na plateia outros conjuntos de sensibilidade, faixas etárias e demandas. O filme permite várias leituras, várias formas de adesão. (Manevy, 2017, p. 335 – 336)

Nos anos 2000 seis foram os longas-metragens que entraram para o citado ranking. Em ordem decrescente são eles: *Avatar* (2009) com 2.7 bilhões, segunda maior arrecadação da história, seguido por *O senhor dos anéis: O retorno do rei* (2003), *Piratas do Caribe: O baú da morte* (2006), *Toy story 3* (2010), *Alice no país das maravilhas* (2010) e *Batman, o cavalheiro das trevas* (2008). Na década passada as arrecadações bilionárias se tornaram recorrentes; trinta e sete produções realizaram este feito, dentre elas três que ultrapassaram a marca de dois bilhões: *Vingadores: Guerra infinita* (2018), *Star wars: Episódio VII – O despertar da força* (2015), e *Vingadores: Ultimato* (2019), maior arrecadação até os dias atuais. *Homem-Aranha: Sem volta para casa* (2021) já abre nossa década ocupando a sexta posição no ranking com 1.8 bilhões. A crítica cinematográfica popular identifica essas obras como “filmes evento”. Sua alta popularidade os transforma em eventos sociais, e assisti-los transcende a experiência fílmica em si para uma vivência coletiva que se desdobra em conteúdos disseminados no debate público em maior ou menor profundidade. Embora tenha uma diversidade considerável de gêneros e estilos de filmes, dentro dessa lista de grandes arrecadações, o *blockbuster* aparece como uma unanimidade, mas afinal o que é essa categoria de filmes?

Hollywood passou por uma intensa crise criativa e econômica de trinta anos que perdurou entre 1945 até 1975. Neste período houve a decisão governamental que encerrou o vínculo entre as produtoras e o circuito de exibição por considerar essa prática monopólio, fazendo os estúdios perderem a garantia de distribuição de todos os filmes que produziam, recorrendo à terceirização de suas obras e relegando a produtoras independentes os riscos financeiros. Também ocorreu a ascensão da televisão como meio de comunicação de massa e o declínio do público que estava saturado das mesmas fórmulas e propostas (Mascarello, 2015, p. 458).

> Os historiadores econômicos descrevem a etapa 1945-1975 como um período transitório de forte instabilidade para Hollywood – abrindo espaços para o *art film* (logo fechados) e, a seguir, para o *high concept*. A decisão da Corte Suprema em 1948 não apenas obriga ao desmantelamento da integração vertical entre produção, distribuição e exibição, como leva as *majors* a migrarem do modelo de produção centralizada (*unit production*) para o de produção independente (*package production*). Na opinião de um pesquisador como Schatz, esse colapso do *studio system*, de par com a ascensão da televisão, "demarca o fim da era 'clássica' de Hollywood dos anos 1920, 1930 e princípio dos 1940". Baseado nisso, ele vai a ponto de afirmar que, "em seu sentido histórico mais amplo", o termo Nova Hollywood aplica-se ao "cinema americano depois da Segunda Guerra Mundial" – embora julgue mais adequado limitar o seu uso específico ao cenário pós-1975, de reestabilização econômica via *blockbuster*. (Ibid., p. 460)

Diante dessa crise advinda da junção destes três fatores principais, os anos 1950 foram marcados por grandes produções nível "A" por parte dos estúdios. Pode-se dizer que neste contexto surgiu o *blockbuster* se servindo de grandes orçamentos, grande elenco, estratégias de *marketing* elaboradas e tecnologias de última geração, como a colorização e o formato *widescreen*. Hollywood queria mostrar sua superioridade artística e técnica diante da televisão (Mascarello, ob. cit., p. 463). No entanto, a década seguinte traria novos desafios que continuariam frustrando os planos da grande indústria, salas de cinema começaram a ficar obsoletas em grandes cidades; enquanto os *drive-in* ganhavam popularidade entre os jovens, espaço este que beneficiava o circuito alternativo de filmes B e cinema artístico, resultando em fracassos de bilheteria para as grandes produções da época (Ibid., p. 464).

Em paralelo às grandes empreitadas comerciais dos estúdios, estava ocorrendo um forte movimento *off*-Hollywood sobre influência do modernismo europeu, com equipamentos compactos e baixos orçamentos; produções de teor experimental confrontavam o *mainstream* clássico. Cineastas como: John Cassavetes, Jonas Mekas e Kenneth Anger são expoentes desta tendência. Esta prática só despontaria em Hollywood no ano de 1967, tendo *Bonnie & Clyde, uma rajada de balas*, de Arthur Penn, como marco inicial. Este movimento, que seria nomeado como *American Art Film*, aliava o clássico ao moderno, explorava temáticas americanas sobre um viés crítico ligado à contracultura. Seus protagonistas eram figuras marginais que tinham trajetórias crepusculares, além disto, esse movimento representava a sexualidade e a violência de modo ousado para a época. Embora não tenha tido longa duração, obteve sucesso considerável de crítica e público. Em seu

panteão pode-se colocar Sam Peckinpah, Stanley Kubrick, Mike Nicholas, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, entre outros (Ibid., p. 461).

Os ciclos de cinema alternativos do *drive-in*, o circuito *art house* que exibiam o modernismo europeu, o passado hollywoodiano reprisado pela televisão, revistas especializadas e cursos universitários sobre cinema concederam à juventude dos anos 1960 um repertório importante e inédito sobre a história e teoria da sétima arte. Os cineastas, os críticos e os espectadores dessa geração promoveram novas abordagens sobre produzir e avaliar obras cinematográficas, que deveriam ser encaradas como um meio de debate político, social e cultural, não podendo se limitar ao entretenimento fácil e alienado.

Os sucessos de filmes independentes e artísticos (americanos e estrangeiros) junto ao fracasso dos *blockbusters* fez Hollywood perceber que não poderia tratar seu público como uma massa indiferenciada, mas conquistá-lo por segmentos, assim como já haviam feito em outros momentos de sua história. Decidiram investir nesta nova onda artística que contemplava diversidade temática e ousadia criativa. No entanto, a primeira metade dos anos 1970 começaria a sinalizar a queda do *American Art Film* com o ciclo dos *blockbuster*-catástrofe. *O destino do Poseidon* (Ronald Neame, 1972) e *Terremoto* (Mark Robson, 1974) seriam expoentes desta nova tendência que enfraqueceria as produções artísticas, fadadas a perder cada vez mais público e espaço.

Mesmo com filmes fundamentais para a história do cinema, como: *Taxi driver* (Scorsese, 1976), *A conversação* (Coppola, 1974), *Um estranho no ninho* (Forman, 1975), *Pat Garrett & Billy the Kid* (Peckinpah, 1973), *Chinatown* (1974) e *Laranja mecânica* (Kubrick, 1971), este movimento artístico e rebelde não poderia resistir diante da nova era dos *blockbuster high concept* que estava por vir. Paulatinamente, o cinema independente seria incorporado por Hollywood como uma ferramenta de testagem e experimentação. Afinal, na medida em que os estúdios investiam em *blockbusters* maiores em menor quantidade, acabavam criando oportunidades para nichos de mercado (Suppia, Piedade e Ferraraz, 2017, p. 309).

Conforme Fernando Mascarello (2015, p. 452), existem três conceitos recorrentes para compreender o fenômeno *blockbuster*: o primeiro conceito é o de Nova Hollywood referente ao pós-1975. Esta nomeação também pode ser encontrada para se referir ao *American Art Film*, porém o movimento não foi capaz de realizar

mudanças substanciais no *modus operandi* de Hollywood por mais inventivo que fosse. Diferente do que viria a acontecer a partir de 1975 com *Tubarão* (Spielberg), que seria seguido por *Star wars IV – Uma nova esperança* (Lucas, 1977) e *Os embalos de sábado à noite* (Badham, 1977). O enorme sucesso comercial das três obras começaria uma guinada importante para o modo de organização econômico da indústria, além dos impactos estéticos sobre os filmes subsequentes. Este seria o ponto de virada para a verdadeira renovação da produção cinematográfica hollywoodiana.

> Tomados em conjunto, os três *blockbusters* de Spielberg, Lucas e Badham introduziram um sem-número de elementos (típicos da "sinergia" do *high concept*) que pautarão a estratégia econômica da Hollywood pós-1975. Do ângulo do consumo, ainda que se mantenha e refine a ideia da segmentação, a indústria descobre no público adolescente e juvenil do período – o da apolítica geração pós-contracultura – o seu novo cliente massivo (que, em breve, será esmagadora maioria) no circuito primário de exibição. Individualmente falando, *Tubarão* inaugura com seminal sucesso a lógica de lançamento e publicidade por saturação – estreia simultânea em 409 salas (ainda modesta para os padrões atuais) somada a intensa campanha na TV –, que tem por objetivo transformar o filme em evento nacional. *Os embalos de sábado à noite*, por sua vez, revelam as imensas possibilidades de aproximação mercadológica entre as indústrias do cinema e da música, até ali pouco exploradas – além de romper, com John Travolta, a barreira histórica entre os mercados de atuação para cinema e TV. Por fim, *Guerra nas estrelas*, constitui o primeiro (e maior até hoje) exemplo do chamado "filme-franquia", dando início ao florescimento da indústria de negócios conexos – intimamente associada, é claro, à prática (deflagrada pelo filme) das reprises e, sequência. (Mascarello, 2015, p. 466)

Neste sentido, Nova Hollywood define o contexto de produção cinematográfica *mainstream* que se afasta do *American Art Film* e dos modelos narrativos e produtivos da *Velha Hollywood* em prol de um esquema de produção que preza pelo consumo não só no cinema, mas em outros ambientes e em outras formas também. Os filmes em menor ou maior grau se tornam parte de uma cadeia de consumo.

O segundo conceito analisa com mais especificidade a semiose dos *blockbusters*. *High concept* é o termo que se refere a uma nova onda de filmes que são feitos a partir de uma pressão econômica inédita sobre sua estética. A obra cinematográfica existe em função do *marketing* e da comercialização de produtos relacionados ao filme. A equipe de produção deve mobilizar seus esforços para criar narrativas, ícones, personagens, cenas e estilos que beneficiem uma lógica de

consumo para além da obra cinematográfica, a ponto de não ser discernível as dimensões fílmicas em si de seus imperativos comerciais (Mascarello, ob. cit., p. 454).

Filmes *high concept* têm como ambiente primordial o *marketing*. Pode-se pensar em um filme, como *Batman* (Burton, 1989), e todos os brinquedos, fantasias, jogos eletrônicos e produtos afins que foram vendidos em função desta obra, como se o longa-metragem fosse um produto semiótico responsável por conferir sentido e coesão às mercadorias comercializadas que tomam o mesmo como ponto de partida, enquanto ele as toma como ponto de chegada.

Cinema pós-clássico aparece como o terceiro conceito, porém em caráter hipotético, uma vez que as premissas estéticas do cinema clássico ainda estão em vigor na cinematografia hollywoodiana contemporânea. No entanto, a consequência máxima do filme *high concept* está na desnarrativização em prol do que vem “depois”, ou seja, o consumo. Algumas características percebidas em muitos *blockbusters* desse tipo são: a falta de sentido, a gratuidade de acontecimentos e o enfraquecimento dramático compensados por artifícios audiovisuais que visam o excesso de estímulos sensoriais para ausentar a percepção destas falhas narrativas. Deste modo, a proposta clássica de colocar a história como prioridade é subvertida pelo novo esquema (Ibid., p. 477).

O pós-clássico relega para segundo plano preocupações narrativas que ocupavam o centro da proposta clássica, como: desenvolvimento de personagem, coesão de acontecimentos, solução coerente de todos os problemas levantados pelo roteiro. Em suma, o princípio de unidade é substituído pelo princípio do consumismo. Na situação “pós” os personagens têm pouca complexidade, muitas sequências são exageradas além de pouco agregar para a trama; os filmes são excessivamente estilizados, muitos problemas dramáticos têm soluções fáceis ou sem sentido e a superficialidade das histórias se torna ainda mais intensa do que na era clássica de Hollywood.

A dependência mercadológica advém também da própria incapacidade do *blockbuster high concept* em si de fazer dinheiro. Em termos estritamente cinematográficos este tipo de produção é inviável comercialmente, uma vez que: suas produções são muito caras, as despesas de divulgação e lançamento chegam a ser maiores do que o custo de produção do filme e, por fim, há um tempo de exibição curto nos circuitos comerciais. Tendo um percurso muito complicado com todos estes

empecilhos listados, os prejuízos de bilheteria são compensados pelas mercadorias secundárias ligadas ao longa-metragem, transformando o *high concept* em uma estratégia viável e segura para os produtores (Mascarello, ob. cit., p. 470). A expansão do mercado de *home vídeo*, somado ao enfraquecimento das salas de cinema, também seria importante para o estabelecimento deste novo modelo de produção e gestão de Hollywood. De acordo com Manevy (2017, p. 341 – 342):

> A fragilidade do modelo clássico abre espaço para o "cinema pós-clássico". Ele teria uma de suas principais causas no aprofundamento da globalização, na forte expansão da economia americana, como força motriz da atual etapa da integração econômica mundial. "Na Europa oriental, o número de videocassetes vendidos subiu de 500 mil em 1978 para 40 milhões, ou um terço de todos os lares, dez anos depois. Por volta de 1990, a venda de vídeos na Europa ocidental se aproximou de 4,5 milhões" (Balio 1998, p. 60). Essa expansão global chegaria a ser mais importante que o crescimento do mercado doméstico, assim como o então emergente *home vídeo* se tornaria mais importante que as experiências de fruição coletiva em salas.

Os modos de acessos variados aos filmes, para além das salas de cinema, é o resultado da união entre a indústria do cinema e da televisão. A própria maneira de conceber os produtos audiovisuais fogem da necessidade estrita do consumo localizado em apenas uma mídia. A partir de deste momento, uma nova complexidade envolvendo a emissão e a recepção deve ser levada em conta na construção das mensagens, seja na forma ou no conteúdo. Naturalmente, os impactos que presenciamos com a internet representa a intensificação deste mesmo sistema, mas sobre uma lógica mais efêmera que permite *feedbacks* mais instantâneos que favorecem a adequação da indústria às necessidades do público.

Epstein (2008, p. 182) faz questão de alertar sobre os altos custos do *marketing* dos filmes nos anos 2000, afinal a tarefa destas campanhas publicitárias não deve apenas convencer as pessoas de irem ao cinema, ainda mais em um mundo com tantas possibilidades de entretenimento. Seu objetivo é a formação de um público fiel que retorne ao cinema quando obras semelhantes forem lançadas pelos estúdios. O autor chega a evocar uma comparação com campanhas eleitorais em que comprar o ingresso se assemelha a votar no candidato promovido. Ultimamente, com a imediatez do *streaming* o acesso aos filmes se torna mais agradável ao público, mas a competição interna à indústria se torna ainda mais acirrada.

Outro forte problema, que envolve a sustentação financeira no filme em si, encontra-se na baixa porcentagem que os estúdios ganham com as vendas de

ingressos, divididos entre impostos, exibidores, distribuidores e os próprios estúdios (isto quando alguns dos astros do filme não tiver participação na bilheteria). Os cinemas estão mais interessados na venda de pipoca do que nos filmes que são exibidos, afinal, a maior parte do seu lucro vem deste produto barato e salgado que acaba exigindo a companhia de um refrigerante para ser consumido confortavelmente (Ibid., p. 198).

O *blockbuster* não se sustenta apenas no fetiche da mercadoria, ele é pensado como um filme para a família toda; ele contém muita ação, porém, pouca violência gráfica; também há romance, mas sem vulgaridade. São obras conseguem a medida certa entre o cômico e o dramático. Por mais que temas sérios sejam evocados ao longo da trama tudo é tratado com leveza e descontração. Nazistas se tornam vilões atrapalhados e um professor de arqueologia é transformado em um super-herói. Tudo é possível para agradar a todos que estão comprometidos em esquecer a realidade e suas matizes complexas.

Outra característica muito marcante destes filmes refere-se à sua absoluta irrelevância enquanto discurso reflexivo. A prova disto está na profunda contradição entre o número exorbitante de pessoas que os consomem e seu rápido esquecimento, enquanto obras mais artísticas com muito menos impacto comercial de cineastas, como Bergman, Antonioni e Kubrick, são debatidas recorrente e sistematicamente. As experiências vividas pelos espectadores logo são descartadas por dois fatores principais: primeiro a pobreza das ideias que constituem as mensagens propagadas, no máximo reforça o senso comum. Em segundo lugar há no horizonte a vinda de filmes muito semelhantes com gosto de ineditismo, tornando o “depois” mais atrativo do que o “agora”, ou seja, a novidade é um dos pilares constitutivos das produções *blockbusters.*

Desde 1975 fica inviável pensar Hollywood sem se considerar o consumo de produtos secundários aos filmes (quando estes não são os secundários). Esta grande indústria sempre estabeleceu laços com outros setores, mas nunca de modo tão fundamental e dependente como na Nova Hollywood. Acreditar na decadência da indústria cultural pela ascensão da comunicação em rede é fechar os olhos para os meios pelos quais o capital se expande em seu domínio das práticas simbólicas cotidianas.

Para finalizar esta parte sobre a construção ideológica do cinema hollywoodiano serão tratadas algumas considerações sobre o modo que esta indústria lidou com sua condição pós-moderna diante de seu legado clássico.

Os anos 1960 e 1970 foram marcados por mutações cinematográficas que resultaram no *American Art Film* e no *blockbuster high concept*, movimentos essencialmente revisionistas sobre sua herança clássica. Os filmes destes movimentos se encontram em intenso diálogo com aquilo que veio antes deles, como se tivessem consciência de sua posição na história do cinema. As imagens passam a ser releituras maneiristas de discursos passados (Oliveira, 2014, p. 175). O cinema pós-moderno aparece como expressão da crise da modernidade pela crítica ao imaginário de progresso social e humano.

Este movimento consciente de sua posteridade não lida apenas com a decadência da estética clássica, mas com o crepúsculo das esperanças modernas que apareciam na Velha Hollywood, marcada pelo otimismo diante da sociedade e do sujeito, não raro olhando para um horizonte teleológico de prosperidades. No cinema pós-moderno as mesmas questões aparecem com descrédito e autoironia (Droguett e Miranda, 2021, p. 259). Pode-se dizer que os filmes de arte americanos se voltam a essa tradição buscando desconstruí-la, colocando o cinema em papel de destaque quando se trata de discussões sobre o imaginário político-social, enquanto os *blockbusters* retornam a essa herança com simulacros pobres e gratuitos que se valem pelo próprio saudosismo e estilismo.

Comparando-se o retorno ao *noir* com *Blade Runner* (Scott, 1982) e *Batman* (1989): o primeiro leva o pessimismo social e a corrupção da alma humana ao limite neste mundo em que as máquinas ensinam a ter empatia, enquanto o segundo se vale desta famosa tradição para construir uma atmosfera atemporal para uma adaptação de história em quadrinhos, onde o bem se veste de morcego e o mal de palhaço. Enquanto o lado sombrio do cinema *noir* é efetivamente revivido na ficção científica, que joga um olhar sombrio sobre o futuro da humanidade e do capitalismo, a aventura fantasiosa se vale apenas da estilização em si.

O *American Art Film* estava efetivamente preocupado em revisar a iconicidade hollywoodiana para promover debates sobre o imaginário e a cultura; já os *blockbusters* bebiam nestes referenciais como fontes de construção imagética “pura”, sem levar em conta questões muito profundas sobre o reviver destas imagens. Esta

diferenciação se aprofundará quando se tratar da cinematografia de Peckinpah e sua relação com as tradições nascidas e desenvolvidas em Hollywood.

Devido às alterações materiais nos processos de produção e distribuição dos filmes feitos em Hollywood sua carga ideológica também foi alterada, ao invés de expressar uma representação de mundo simplista, maniqueísta, anti-intelectualista pelo viés da espetacularização de uma história autossuficiente, que visa ser consumida de modo alienado, reforçando de modo precário ideais do capitalismo liberal, há neste novo modelo, o imperativo do consumo intenso e alucinante de tudo o que é oferecido nos mais diversos meios pela indústria cultural. O fundamento ideológico do audiovisual está na sua participação dentro de uma cadeia de consumo extensa. Quanto menor é sua inserção neste percurso, maior é o experimentalismo que sofrerá por parte da indústria em busca de respostas positivas dos espectadores que desembocarão em grandes produções *blockbuster high concept*.

Prosseguindo a análise sobre o sistema de produção hollywoodiano, a partir da célebre teoria da indústria cultural de Adorno e Horkheimer, joga-se luz sobre as contradições da racionalidade que se equilibra entre o esclarecimento pleno e o fornecimento de mecanismos tecnológicos de controle e administração do mundo e da sociedade, sufocando tudo aquilo que desafia o próprio sistema em seu exercício de poder.

## 2.2 INDÚSTRIA CULTURAL

Escolheu-se, aqui, a teoria da indústria cultural para o aprofundamento da crítica sobre os modos de construção e propagação ideológica que beneficiam a conservação do *status quo* da sociedade capitalista moderna, agora sob um prisma que destaca a relação do cinema com a modernidade e a desvalorização das artes tradicionais. A partir desta abordagem complementar será contemplada também a crise do trágico diante da industrialização das narrativas e a originalidade e importância da cinematografia de Sam Peckinpah. Mesmo que as considerações de Adorno e Horkheimer ajudem a estabelecer uma crítica contundente à produção hollywoodiana, não se adotará sua iconoclastia diante da sétima arte, será desenvolvido um olhar que faça jus à polissemia fílmica.

A Escola de teoria social e filosófica associada ao Instituto de pesquisas e investigações sociológicas da Universidade de Frankfurt foi uma instituição muito

importante para a filosofia contemporânea, sobretudo por forjar a Teoria Crítica que propunha caminhos intelectuais alternativos às teorias tradicionais que tomavam o positivismo científico como norte, responsáveis por gerar as concepções políticas modernas e suas barbáries. A abordagem crítica foi uma reação direta às ideologias do nazifascismo, do socialismo autoritário e do capitalismo emergente, que dividiam a Europa e não encontravam uma resposta contundente por parte da classe operária. Este problema também estava atrelado ao esvaziamento da perspectiva marxista, devido a uma leitura ortodoxa que não explorava adequadamente sua potencialidade metodológica, à “inevitabilidade da história” e ao fato de a dominação ter lugar unicamente nos confins privados do trabalho. Estas concepções deveriam ser revistas diante dos novos cenários apresentados pelo século XX (Droguett e Miranda, 2021, p. 129).

A Teoria Crítica está profundamente comprometida com a avaliação do progresso positivista e suas consequências para a sociedade. Parte da ausência de um debate ético nas práticas da ciência, uma vez que a ética não pode ser analisada e comprovada objetivamente; isso é, os mecanismos epistemológicos científicos modernos não conseguem abordar com eficácia esse tema que deveria servir como balizador do seu poderoso potencial de transformação da realidade material da sociedade, acabando por relegar esta decisão para outras instituições, como o estado e empresas capitalistas, tornando horrores de guerra e crimes sociais passiveis de relativização (Ibid., p. 130). Ainda, segundo os autores citados (ob. cit., p 131)

> A racionalidade positivista representa um atentado para a subjetividade e o pensamento crítico. Ao se liberar de todo compromisso ético, o positivismo proclama o absolutismo do factual, tirando importância à discussão entre o mundo tal como ele é e como poderia ser. A ciência é reduzida à mera metodologia baseada na recolecção e classificação dos fatos sem que estes sistemas conceituais que mediam a seleção, organização que, em definitiva, definem os fatos que sejam considerados. De modo que, ao se ocupar de problemas filosóficos tal como o fundamento da verdade, o único que em realidade busca é o ponto de contato entre conhecimento e a realidade, reforça Moritz Schlick. Os fatores que se encontram por trás do fato ficam sem considerar o ser humano, da mesma forma que acontece com a história que o congela.6

Diante de um domínio tão avassalador da racionalidade técnica sobre toda a sociedade, não são somente as produções acadêmicas que ganham destaque como modo de confrontação, mas a arte e a estética se tornam caminhos fundamentais para emancipação das consciências, ocupando um lugar central nos debates filosóficos e

sociológicos dessa escola que se deparava com a alienação massiva das consciências por meio da indústria cultural.

O debate desenvolvido por Adorno e Horkheimer tem início com o *Sitz im Leben* da *Aufklärung*. Por mais que este conceito surgido no romantismo alemão tenha a ver com a definição da realidade comunicativa dos gêneros literários, que futuramente se cristalizariam no texto bíblico (Leite, 2021, p. 2), os autores partem desse conceito para contextualizarem as condições de surgimento e desenvolvimento do esclarecimento que desembocariam na racionalidade positivista estruturante da modernidade. Sem entender este movimento a leitura sobre as críticas desses autores ficam incompletas. O arrojamento do homem no mundo se torna a condição base para o entendimento de sua postura dominadora diante da natureza, visto que, a razão técnica e simbólica é o único artifício humano que pode fazer frente à entropia caótica do mundo da vida.

Para apresentar melhor este debate, será tratada uma das obras centrais da Escola de Frankfurt, responsável por traçar a genealogia filosófica da *Aufklärung*. Mas, antes, serão feitas algumas considerações sobre a tradução deste termo alemão para o português. Conforme Guido Antônio de Almeida, o tradutor da edição seguida neste trabalho, o conceito é usado por Adorno e Horkheimer para designar o "desencantamento do mundo" como um processo de libertação diante do medo da natureza. Sendo assim, os autores abordam um movimento de esclarecimento a priori ao iluminismo que caracteriza um movimento intelectual do período moderno que tomava a racionalidade e a ciência em alta conta para a desmistificação do mundo. Esses pensadores usam o termo de forma mais ampla do que a abordagem moderna; para eles, os mitos já representam uma primeira forma de esclarecer a realidade para o humano, uma vez que a linguagem e a cultura aparecem como mediadores desta relação irremediável e entrópica (Almeida, 2014, p. 5). Sendo assim, alinhados com o pensamento do tradutor optamos por utilizar o termo "esclarecimento" como correspondente conceitual mais preciso, ao invés de "iluminismo" como outros o fazem.

*Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* escrito em 1944, nos EUA na Universidade de Columbia, por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer durante exílio da Alemanha nazista, fornece fundamentos importantes para a crítica das ideologias modernas norteadas pelos processos técnico-científicos. Os autores

promovem comparações diretas entre o controle das subjetividades feitas através do rádio e do cinema no regime nazista com a indústria do entretenimento americana. Enxergam nos meios de comunicação de massa o resultado de um longo processo histórico do esclarecimento contra si mesmo, ou seja, de uma racionalidade emancipadora que usa de mecanismos para alienar essa potencialidade humana e conservar o regime gerido por ela mesma. O mecanismo de desencantamento do mundo se transforma na mistificação das massas em um regime político-econômico perverso que pretende o empobrecimento do espírito e a reificação do homem em nome do progresso do mundo gerenciado.

Na teoria da comunicação Adorno e Horkheimer inauguram um movimento contrário ao que se fazia dentro da academia americana nas teorias funcionalistas de Harold Lasswell, Robert Merton e Paul Lazarsfeld. Estes pesquisadores entendiam os meios de comunicação de massa como ferramentas importantes para a construção da democracia moderna, estabelecendo uma relação harmoniosa entre a sociedade e a cultura de massa. Buscavam estudar modos mais efetivos de construir a comunicação social e desenvolver suas potencialidades de manipulação e influência. Naturalmente, estes estudos foram financiados pelo Estado e por empresas privadas com segundas intenções; diversos métodos de coletas de informações e estatísticos foram aplicados e aperfeiçoados em prol da vigilância e controle das mensagens propagadas (Droguett e Miranda, 2021, p. 188). Eis aí um exemplo claro do tipo de teoria tradicional combatida pela Teoria Crítica.

Indo na contramão dos funcionalistas, os pensadores citados da Escola de Frankfurt construíam suas análises a partir de debates filosóficos altamente refinados e adotavam o ensaio como método literário, enquanto os pesquisadores norte-americanos estavam preocupados em atender aos requisitos positivistas de validação científica, uma vez que havia no horizonte uma finalidade prática extraída de seus resultados acadêmicos. Adorno e Horkheimer não estavam interessados em terem sua teoria “integrada” às práticas do poder, por isso, incorporaram sua proposta estética e crítica a sua escrita. Em seus textos encontram-se parágrafos longos, compostos por frases que nem sempre contém ligações claras entre si, como se tivessem juntado vários aforismos que abordam o mesmo tema a partir de pontos diferentes. A compreensão de sua escrita se aproxima da observação de constelações estrelares em que uma imagem é formada pela ligação de vários pontos de luz em

lugares distintos. Esta proposta exige a atenção e o repertório do leitor para além da literatura clara e didática que, geralmente, encontramos na indústria cultural e nas produções acadêmicas tradicionais, visto que o esforço intelectual faz parte de sua proposta reflexiva contra a banalização.

Como representantes da filosofia contemporânea, eles colocaram em xeque bases do pensamento moderno que foram importantes para a consolidação das teleologias humanistas, que atravessaram a modernidade até sua crise a partir da Segunda Guerra Mundial. Servindo-se de pensadores como: Hegel, Marx, Nietzsche e Freud, por vezes de modo revisionista, denunciaram a fragilidade da subjetividade diante das estruturas de poder e a perversidade dos sistemas político-econômicos que conduzem a modernidade.

Por mais que a indústria cultural seja um conceito usado recorrentemente em análises críticas da estética e da cultura, seu vínculo com a crise da modernidade, em decorrência das contradições dialéticas da razão, é por vezes ignorado, tendo suas raízes conceituais completamente ignoradas por uma leitura superficial que não localiza devidamente o conceito dentro da obra de Adorno e Horkheimer, fazendo uma interpretação pontual e superestimada, mas não orgânica.

Para dar início a este embate é importante o debruçar-se sobre o primeiro capítulo do livro: *O conceito de esclarecimento*. Aqui, pode-se observar a contradição fundamental desta tendência humana de emancipação da ignorância promovida pelo desencantamento o mundo, mas ao mesmo tempo de construção de mecanismos de autopreservação deste novo sistema advindo do próprio esclarecimento por meios técnicos e simbólicos, gerando uma nova situação de aprisionamento à ignorância, pela impossibilidade de pensar caminhos alternativos para a humanidade (Adorno e Horkheimer, 2014, p. 21).

A primeira empreitada esclarecida do ser-humano se deu pelos mitos na tentativa de manipular a realidade por meio de rituais sagrados. Nesta ótica, a linguagem e seu objeto de representação se confundiam e a nossa relação com a natureza foi transformada de uma situação de submissão para domínio mágico. Cabe salientar que entre o mito e o rito há um distanciamento entre a abstração e a aplicação objetiva. Partindo da “onipotência do pensamento” os sujeitos passaram a crer que podiam manipular o mundo ao atribuir sentido a ele através de nomes ou imagens, nisto consistia a magia do “primeiro esclarecimento”. Por mais que os mitos

sejam ilusórios, e não tenham uma eficácia concreta comprovada objetivamente, expressam os princípios da racionalidade ao proporem uma divisão clara entre o território de hegemonia humana e o território da natureza a ser subjugado (Ibid., p. 22).

O pensamento mitológico contém o antropomorfismo em sua essência, as divindades e os demônios são projeções do homem sobre a natureza para torná-la passível de interpretação sistemática, só assim poderia se considerar razoável as negociações ritualísticas com este outro dominador, um paralelo muito claro do que o próprio humano faz através do pensamento mágico. A pretensão de poder absoluto é transferida para o animismo do mundo que condena a humanidade a uma condição entrópica insuperável. Quando Édipo desvenda que o enigma da Esfinge é o próprio homem que está atentando para o ciclo gravitacional onde circulam os anseios do esclarecimento. Mas aqui Sófocles já está distante do mundo dominado pela magia e o mito é convertido em tragédia (Ibid., p. 19).

> Mas os mitos que caem vítimas do esclarecimento já eram o produto do próprio esclarecimento. No cálculo científico dos acontecimentos anula-se a conta que outrora o pensamento dera, nos mitos, dos acontecimentos. O mito queria relatar, dominar, dizer a origem, mas também expor, fixar, explicar. Com o registro e a coleção dos mitos, essa tendência reforçou-se. Muito cedo deixaram de ser um relato, para se tornarem doutrina. Todo ritual inclui uma representação dos acontecimentos bem como do processo a ser influenciado pela magia. Esse elemento teórico do ritual tornou-se autônomo nas primeiras epopeias dos povos. Os mitos, como os encontraram os poetas trágicos, já se encontram sob o signo daquela disciplina e poder que Bacon enaltece como o objeto a se alcançar. (Adorno e Horkheimer, 2014, p. 20)

Como se sabe, o esclarecimento mitológico foi ultrapassado por um movimento filosófico que partia da razão para compreender a realidade. Esta proposta tinha a necessidade de construir suas abstrações a partir de métodos lógicos que deveriam ser testados em debates intelectuais, desta maneira a verdade seria investigada a sério e comprovada racionalmente. Por mais que não haja modos verdadeiramente científicos de comprovação da metafísica filosófica grega, o que, consequentemente, invalida o valor objetivo da maior parte das conclusões filosóficas deste período, aqui, há a gênese de um esclarecimento que retornaria com força total na modernidade com o iluminismo.

O banimento proposto por Platão contra os poetas da república ideal expressa a inutilidade da linguagem enquanto arte pura e simples. Na filosofia a palavra é

alçada ao patamar de instrumento investigativo que dá vazão às abstrações racionais; não à toa o filósofo grego dedica boa parte de sua obra à definição semântica correta de conceitos fundamentais para o éthos pessoal e da pólis, como a justiça, o belo, o bom e a verdade (Adorno e Horkheimer, 2014, p. 29). Ironicamente a mesma coisa seria feita em relação a sua obra pelo positivismo moderno, considerando insuficiente a retórica de seus textos por não encontrarem fundamentação científica. Neste novo movimento do esclarecimento a linguagem é separada da realidade, o mundo se torna seu objeto de exploração e os signos a sua ferramenta. Desta vez o domínio será concreto, passível de medição quantitativa e qualitativa. (Ibid., p. 34).

> O pensamento reifica-se num processo automático e autônomo, emulando a máquina que ele próprio produz para que ela possa finalmente substituí-lo. O esclarecimento pôs de lado a exigência clássica do pensar o pensamento – a filosofia de Fichte é o seu desdobramento radical – porque ela desviaria do imperativo de comandar a práxis, que o próprio Fichte no entanto queria obedecer. O procedimento matemático tornou-se, por assim dizer, o ritual do pensamento. Apesar da autolimitação axiomática, ele se instaura como necessário e objetivo: ele transforma o pensamento em coisa, em instrumento como ele próprio o denomina. Mas, com essa mimese, na qual o pensamento se iguala ao mundo, o factual tornou-se agora a tal ponto a única referência, que até mesmo a negação de Deus sucumbe ao juízo sobre a metafísica. Para o positivismo que assumiu a magistratura da razão esclarecida, extravagar em mundos inteligíveis é não apenas proibido, mas é tido como um palavreado sem sentido. Ele não precisa – para sorte sua – ser ateu, porque o pensamento coisificado não pode sequer colocar a questão. De bom grado o censor positivista deixa passar o culto oficial, do mesmo modo que a arte, como um domínio particular da atividade social nada tendo a ver com o conhecimento; mas a negação que se apresenta ela própria com a pretensão de ser conhecimento, jamais. (Ibid., p. 36)

Antes da separação dos campos de conhecimento, promovidos na modernidade, todos os temas eram trabalhados pela filosofia; os pensadores da antiguidade não promoviam uma divisão clara entre as áreas a que se dedicavam. Ética, política, estética, epistemologia, física, retórica, lógica e metafísica se confundiam em suas obras. É comum ser encontrada uma ligação sistemática entre esses temas sob uma fundamentação metafísica que devesse orientar a prática humana em um alinhamento cosmológico que expressasse a verdadeira natureza do ser. O “pensar o pensamento” estava na base de suas propostas reflexivas, uma vez que a orientação das ações e das abstrações estava diretamente atrelada à devida compreensão da essência das coisas e as leis do ser se confundiam com as leis dos homens.

Por mais que seja notório a exclusão da ética, enquanto objeto dos estudos científicos, é preciso dizer que a filosofia moderna tinha uma avaliação positiva do próprio exercício de esclarecimento em si pela emancipação que promovia diante da ignorância e da superstição, conforme Kant defendia (Adorno e Horkheimer, ob. cit., p. 83). É claro que o momento histórico de enfraquecimento da filosofia produzida no período medieval, mal-estar diante das monarquias, avanço da secularização, desenvolvimento da industrialização e florescimento dos ideais humanistas burgueses, favoreciam essa percepção. A luz da racionalidade iluminaria as trevas da ignorância em que a humanidade estava submersa.

Os progressos materiais e científicos estavam atrelados diretamente ao iluminismo; seu domínio da natureza e suas reformulações conceituais sobre o homem em sua relação com o mundo pareciam parte de um processo emancipatório que não encontrava pares na história humana. O dogmatismo aparentava desaparecer diante do ceticismo, que beneficiava a humanidade por não se ater a princípios imutáveis e ideais que não poderiam ser provados; esta libertação favorecia a interpretação de que o bem e o esclarecimento coincidiam. Aqui, nascia a contradição de um sistema reflexivo que imobilizava a reflexão, transformando o esclarecimento em mistificação. Este dogma científico seria usado pelos fascistas para legitimar suas ações e descartar qualquer crítica que conflitassem com seus interesses. O horizonte prometido pelas teleologias modernas de transformar o mundo em um paraíso terrestre justificava quaisquer meios, por mais sórdidos que fossem (Ibid., p. 88).

A crise da moralidade na era científica foi identificada por pensadores, como Sade e Nietzsche, que usaram suas obras para levar até às últimas consequências os problemas do niilismo moderno e escancarar as impossibilidades argumentativas contra o horror. Afinal, se Deus não existe tudo é permitido:

> Os vícios privados são em Sade, como já eram em Mandeville, a historiografia antecipada das virtudes públicas da era totalitária. O fato de ter não encoberto, mas bradado ao mundo inteiro a impossibilidade de apresentar em argumento de princípio contra o assassinato ateou o ódio com que os progressistas ainda hoje perseguem Sade e Nietzsche. Diferentemente do positivismo lógico, ambos tomaram a ciência ao pé da letra. O fato de que insistem na *ratio* de uma maneira ainda mais decididamente que o positivismo tem o sentido secreto de liberar de seu invólucro a utopia contida, como no conceito kantiano de razão, em que toda grande filosofia: a utopia de uma humanidade que, não sendo mais desfigurada, não precisa mais de desfigurar o que quer que seja. Proclamar a identidade da dominação e da razão,

> as doutrinas sem compaixão são mais misericordiosas que as doutrinas dos lacaios morais da burguesia. (Ibid., p. 117)

Neste sentido, a política como caminho balizador do futuro da humanidade perde sua força diante de um processo positivista incondicional e amoral que dita as verdadeiras regras do jogo, empobrecendo a ética enquanto disciplina séria. Este movimento representa o nascimento da banalidade do mal que se objetiva em um mundo técnico onde os fins justificam os meios. As pessoas inseridas dentro deste sistema devem trabalhar para a manutenção e desenvolvimento das estruturas de poder, dependem dele material e simbolicamente, os condena à ausência total de autonomia, e suas ações existem dentro de possibilidades pré-definidas, restando-lhes apenas a virtude da obediência.

O caráter dialético do esclarecimento consiste fundamentalmente em sua tautologia diante dos seus objetos de análise; a *coisa em si* kantiana é a expressão da impossibilidade da razão de penetrar no ser, pois está fadada a auto referencialidade daquilo que confere a coisa (Adorno e Horkheimer, ob. cit., p 36). Sobre esta perspectiva a ciência é tão alienante quanto o mito, uma vez que ambos condenam o ser humano a um processo autista de interpretação da realidade, afirmando e negando, simultaneamente, sua própria natureza que desencanta o mundo, mas encanta os olhares sobre si mesma (Ibid., p. 37). A natureza tautológica do esclarecimento torna a autopreservação uma de suas características centrais, visto que toda forma de esclarecimento tem mecanismos de autodefesa internos. Adorno e Horkheimer identificaram a indústria cultural como uma destas instituições de defesa contra o pensamento dissonante a partir do controle da linguagem e do imaginário.

A superação do pensamento mítico, enquanto elemento organizador da realidade, não suprimiu completamente seus fundamentos; a pretensão ditatorial de seu esclarecimento continuaria presente nas abordagens filosóficas e científicas vindouras, pois o ser humano continua sendo o senhor de um mundo que deve ser controlado. Na sociedade pós-mitológica observa-se o nascimento do eu racional; os mecanismos de controle não dependem mais da convivência tribal fundamentada na magia e no ritual, mas da racionalidade de um ego autônomo e autossuficiente; a razão surge como um elemento diferenciador primordial do homem com relação à natureza; a *Odisseia* de Homero aparece como marcador literário desta tendência. Na história, acompanha-se Odisseu vencendo várias adversidades naturais, divinas e

humanas pela sua incrível sagacidade. Aqui está a ascensão do homem apolíneo que inquietava Nietzsche.

A figura do herói aparece como modelo da individualidade plena pelo seu caráter excepcional. O “Eu” aparece como uma nova potência em um mundo controlado por divindades, destacando-se pela sua relativa autonomia sobre seu próprio destino. Por mais que o humano seja frágil diante dos deuses, carrega a responsabilidade sobre sua *hybris* e as consequências desta. No mundo literário grego das epopeias e das tragédias ainda há uma noção de impossibilidade e submissão diante do cosmos. Muitas vezes, a virtude dos heróis reside em entender suas limitações, como Édipo e Belerofonte. Isso se transformará, gradualmente, com o avanço da filosofia, que confere ao ser-humano a capacidade de desvendar o funcionamento da realidade e propor caminhos de transformação que sejam prósperos para a humanidade. Nietzsche identificaria neste movimento a substituição do pessimismo trágico pelo otimismo filosófico.

Ao tapar os ouvidos de sua tripulação e se amarrar no mastro da nave, Odisseu consegue passar pelas sereias sem ser cativado por elas, mas, consequentemente, na medida em que avança para Ítaca, o seu grande objetivo, regride na sua condição humana e de seus semelhantes à instrumentalização plena. A supressão dos sentidos de seus subordinados e o engessamento da própria mobilidade representam a coação física e espiritual exigida pelo exercício do trabalho, afogando tudo o que fuja de suas pretensões. Adorno e Horkheimer (ob. cit., p. 45) identificam nesta passagem paradigmática um presságio da dialética do esclarecimento em que o preço do progresso esclarecido é a cegueira diante da barbárie retrógrada da desumanização.

> Eles reproduzem a vida do opressor juntamente com a própria vida, e aquele não consegue mais escapar a seu papel social. Os laços com que irrevogavelmente se atou à práxis mantêm ao mesmo tempo as Sereias afastadas da práxis: sua sedução transforma-se, neutralizada num mero objeto da contemplação, em arte. Amarrado, Ulisses assiste a um concerto, a escuta imóvel como os futuros frequentadores de concertos, e seu brado de libertação cheio de entusiasmo já ecoa como um aplauso. Assim a fruição artística e o trabalho manual já se separam na despedida do mundo pré-histórico. A epopeia já contém a teoria concreta. O patrimônio cultural está em exata correlação com o trabalho comandado, e ambos se baseiam na inescapável compulsão à dominação social da natureza. (Ibid., p. 44)

Observa-se que a reificação humana não aparece como uma falha dentro do projeto de esclarecimento positivista, muito pelo contrário, este é o resultado pretendido dentro de uma lógica utilitarista de administração absoluta sobretudo o que pode ser controlado, sem a medição de esforços para tal. Sobre esta perspectiva, o esclarecimento dominador se transformou em uma prática econômica perversa de alienação das potencialidades reflexivas, na qual imergiu toda a sociedade em uma irracionalidade administrada que transformaria a escrita de um poema em ato de barbárie.

Sobre as contradições internas do esclarecimento, Adorno e Horkheimer ainda dedicam dois capítulos para destrincharem melhor este tema antes de entrarem de pronto na indústria cultural. O segundo capítulo do livro, *Ulisses ou mito e esclarecimento*, faz um mergulho profundo na obra homérica como um dos primeiros testemunhos literários do surgimento dos embriões da civilização burguesa ocidental. No terceiro capítulo, *Juliette ou esclarecimento e moral*, os autores promovem um estudo sobre Kant, Sade e Nietzsche, fazendo um mapeamento das leituras sobre a objetividade cega do mundo positivista e a destruição da moralidade. Finalmente, no quarto capítulo, *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, os filósofos trazem a crítica da conversão do esclarecimento em ideologia em um regime de alienação social por meios de comunicação de massa. Aqui, o antagonismo entre indústria e cultura se torna central para o debate.

A reflexão tem início com o reconhecimento da extinção das diferenças entre o universal e o particular na era da cultura industrializada. Tal monopólio padroniza as produções estéticas e sufoca toda criatividade que foge do “ritmo do aço”. A forma, a matéria e o conteúdo idênticos de toda cultura de massa são a manifestação do esclarecimento convertido em ideologia; todas as expressões, a favor ou contra o *status quo*, são assimiladas na indústria cultural na medida em que são fabricados pelas suas tecnologias, pelos seus empregados, pela sua lógica produtiva e comercializados no seu sistema financeiro (Ibid., p. 119). O máximo que um cineasta subversivo, como Orson Welles, poderia fazer neste cenário é reforçar a normatividade das práticas dos estúdios pela dissonância de suas obras (Ibid., p. 127).

Para combaterem o óbvio reconhecimento do público consumidor de suas padronizações mercadológicas as indústrias apelam para o fetichismo da mercadoria como elementos de diferenciação entre os produtos; insistem na retórica de diferenças

abissais entre os automóveis, os filmes, as músicas, as comidas enlatadas, entre outros, uma vez que esta percepção desvenda sua verdadeira natureza industrial (Ibid., p. 122).

Diferentemente de outras definições que se pode encontrar do conceito "ideologia", que o concebem como um ponto de vista ou um discurso falacioso, aqui, é apresentado como algo que ganha corpo dentro das práticas cotidianas mediadas pelas tecnologias desenvolvidas pela racionalidade técnica dentro de um sistema político-econômico. O "DNA" da cultura nascida neste meio está impregnado pelas estruturas de poder dominantes; sua existência é em menor ou em maior grau parte de um processo de comercialização que permite sua realização e sua circulação social, excluindo outros espaços de fecundidade diferentes do capital. Isto resulta na prevalência das práticas mercadológicas, leia-se ideológicas, como norteadores do fazer artístico.

Para além do entretenimento, todos os temas de interesse público que são mediatizados também estão submissos à ideologia. É difícil discernir os limiares da ficção dos filmes com os cinejornais, afinal seus signos são compostos pelas mesmas técnicas que atendem aos mesmos princípios ideológicos. A indústria cultural é um filtro que codifica o mundo segundo os interesses políticos e econômicos das elites financeiras.

Por mais que muitos concebam o avanço tecnológico como uma evolução natural da humanidade, Adorno e Horkheimer fazem questão de escancararem a racionalidade técnica como o próprio exercício de poder das elites. A técnica conquista seu espaço na sociedade na medida em que os economicamente mais fortes o fazem, e as tecnologias do cotidiano, os meios de vigilância e controle do estado e a indústria cultural fazem parte do mesmo sistema de dominação sobre as massas e as consciências (Adorno e Horkheimer, ob. cit., p. 120). A indústria cultural atua especificamente no "tempo livre" dos cidadãos, período em que estariam supostamente fora do alcance dos meios coercitivos do capitalismo, ao invés disto tem seu intervalo de produção ocupado pelo espetáculo (ibid., p. 135).

Como a mais alta expressão das tecnologias da informação da época, o cinema ocupa uma posição especial neste texto. Os filósofos ressaltam sua capacidade de representar a realidade de modo similar à fenomenologia humana, sendo difícil para os espectadores dissociarem suas vidas dos filmes exibidos nas

telas, sequestrando a imaginação do público e submetendo-a ao exercício ideológico da técnica, condenando as subjetividades a replicarem este modelo estético no fundamento de suas concepções de mundo. A ideologia do universal, que é a situação político-econômica de toda a sociedade, coincide com o particular individual dos cidadãos por meio da indústria cultural que estende a dominação capitalista do mundo do trabalho para o cotidiano (Ibid., p. 125).

A linguagem que outrora foi utilizada em cultos ritualísticos para domínio mágico da realidade, e depois foi convertida em instrumento intelectual de exploração do mundo, aparece na indústria cultural como um modo de eclipsar a racionalidade crítica, definindo padrões de pensamento por meio de um entretenimento tão fácil de ser assimilado que a aderência às suas práticas se torna, por vezes, involuntária. A cultura industrializada é didática, simplista, divertida, estimulante, hipnotizante e fascinante, construída milimetricamente para encantar os sentidos e afastar a reflexão, tal qual o classicismo hollywoodiano.

A indústria cultural usa do excesso de estímulos para inebriar e ocupar todo tempo necessário para a construção de uma reflexão sólida. Como é possível contemplar as imagens e as histórias narradas pelo cinema se a cada cinco segundos surge novas informações audiovisuais bombardeando os espectadores? Como apreciar devidamente uma música que além de frenética é usada como pano de fundo para outras atividades, como bailes, refeições e esportes? O excessivo excitar dos sentidos soterra a racionalidade e adormece a consciência de pertencimento a uma estrutura social regida por uma lógica econômica, tirando a autonomia intelectual do sujeito em um processo de reificação.

> A indústria vale-se dos avanços tecnológicos para ter a passividade dos espectadores e poder mostrar os estereótipos a seguir como a maldade, bondade, obediência; votar por tal candidato ou comprar tais produtos. A linguagem dos meios chega a ser tão elaborada que se converte em mágica. Então, o ponto de sedução está na linguagem, a qual com a repetição e rapidez das mensagens impregnadas pelos esquemas da Indústria Cultural coisifica o indivíduo. (Droguett e Miranda, 2021 p. 190)

A linguagem utilizada pela indústria vem de tecnologias que demandam especialistas em um sistema de produção complexo, tornando inviável a pluralidade de produções pela falta de acesso em larga escala destas ferramentas, seja pelo domínio técnico ou pela carência de recursos. No contexto em que Adorno e Horkheimer escrevem as produções independentes e os ciclos alternativos ainda

havia um espaço muito pequeno diante das grandes corporações de comunicação que canonizaram os gêneros narrativos da indústria cultural como as únicas possibilidades estéticas, estilísticas e narrativas possíveis dentro da comunicação social. Este movimento canônico cristaliza e condiciona os imaginários das massas que passa a operar unicamente dentro deste jogo simbólico.

Sobre essas bases materiais de produção é que se desenvolve o antagonismo entre a arte e a indústria, enquanto a cultura industrializada é metricamente planejada para provocar efeitos emocionais, cognitivos e comportamentais sobre seu público a partir de gêneros formatados canonicamente por Hollywood. A arte tem o confronto com a tradição e a imprecisão estilística em sua base, evidenciando com clareza as distinções do universal com o particular. O sujeito aparece como elemento fundamental do processo criativo, ao contrário da produção cultural em massa que suprime toda subjetividade pelo cálculo do departamento de *marketing*. O desaparecimento do indivíduo criador diante das estruturas econômicas do entretenimento é a expressão da absorção dos sujeitos pela sociedade massificada. Artistas de um mesmo movimento têm diferenças gritantes entre si para os padrões da indústria cultural que, provavelmente, proporia uma “correção” ou “alinhamento” das obras em nome da comercialização. O conceito de “cultura” sempre foi oposto a práticas culturais que fogem de classificações precisas ao expressarem as dissonâncias que promovem a emancipação das consciências e o movimento dialético do esclarecimento (Adorno e Horkheimer, 2014, p. 129). Diante disto, que espaço teriam Homero, Kant, Sade e Nietzsche no domínio da indústria cultural?

Além da supressão da subjetividade artística, as histórias da indústria cultural narram trajetórias de personagens genéricos desprovidos de qualquer individualidade específica, expressando desta maneira o espírito dos cidadãos fagocitados pelas estruturas de poder da sociedade administrada e convertidos em uma massa desforme e passiva. A identificação que o público tem com relação aos personagens é a mesma que tem para com as mercadorias disponíveis nas prateleiras, sem perceberem que estão diante de um espelho que reflete sua condição reificada (Ibid., p. 144).

Para os representantes da Escola de Frankfurt, a grande fonte de poder da indústria cultural não está na significação que seus produtos encontram nas mentes interpretadoras, mas na mistificação diante do espetáculo gerado pela técnica que é

a materialização do esclarecimento convertido em ideologia (Ibid., p. 134). A sedução do entretenimento mediático está na tautologia de reafirmação do positivismo enquanto fonte máxima de construção da experiência humana. A hiper-realidade é a expressão da auto referencialidade do esclarecimento no mundo moderno e por ser um mecanismo de autorrepresentação a partir de seus próprios fundamentos, a indústria cultural é o espelho narcísico da modernidade. A necessidade do eterno retorno da representação industrializada se assemelha aos ciclos ritualísticos do pensamento mágico que justificavam o *modus vivendi* e a importância de sua conservação. A magia mistificava a tribo, a indústria cultural mistifica as massas.

A experiência tautológica da ideologia só se concretiza plenamente na assimilação e reprodução dos espectadores, gerando por consequência a demanda de mercado que retroalimenta a indústria (Ibid., p. 142). A liberdade de consumir eclipsa o poderio emancipatório do esclarecimento, e a reflexão crítica não encontra espaço neste ciclo de alienação consumista.

> Em compensação, a linguagem e os gestos dos ouvintes e espectadores, até mesmo naquelas nuanças que nenhum método experimental conseguiu captar até agora, estão impregnados mais fortemente do que nunca pelos esquemas da indústria cultural. Hoje, a indústria cultural assumiu a herança civilizatória da democracia de pioneiros e empresários, que tampouco desenvolvera uma fineza de sentido para os desvios espirituais. Todos são livres para dançar e para se divertir, do mesmo modo que, desde a neutralização histórica da religião, são livres para entrar em qualquer uma das inúmeras seitas. Mas a liberdade de escolha da ideologia, que reflete sempre a coerção econômica, revela-se em todos os setores como a liberdade de escolher o que é sempre a mesma coisa. (Ibid., p. 166)

Desta maneira, o fascínio mítico irracional retorna a conquistar espaço no imaginário popular e o totalitarismo passa a ser a essência das relações de poder na modernidade positivista. Indiferentemente de ser um regime nazista, fascista, socialista ou liberal, as massas estão sujeitas a serem comandadas pelas tecnologias estruturantes do *status quo* e empobrecedoras do espírito (Adorno e Horkheimer, ob. cit., p. 165). Por mais que nossa era seja reconhecidamente niilista, por depreciar os grandes valores tradicionais a partir de uma experiência material e histórica que preza pelo progresso ao invés da tradição, o niilismo nietzschiano, que enxergava no horizonte dessa decadência possibilidades emancipatórias para uma vida estética que vale por si mesma, é soterrado pelo maniqueísmo da indústria cultural que introjeta os

valores judaico-cristãos em suas produções para alienar movimentos rebeldes, como o que o filósofo propunha, e endossar a harmonia social pela obediência.

Neste sentido, Nietzsche, junto com outros pensadores críticos, é estigmatizado na cultura de massa como um pensador perigoso de ideias subversivas que deve ser excluído do plano cultural, tendo a complexidade de sua filosofia soterrada pelo sensacionalismo das indústrias mediáticas que passam a pautar os fundamentos morais da modernidade capitalista pelo espetáculo.

Esta pesquisa toma o cinema de Sam Peckinpah como forma de contestação crítica que parte do ambiente material e estético de Hollywood para subverter sua ideologia ao denunciá-la enquanto tal e evidenciar a trágica condição humana, possibilitando desta maneira novas maneiras de interpretação da realidade.

Considerando-se a indústria cultural pode-se dizer que a repressão dos desejos está no cerne de sua proposta. Embora as sensibilidades sejam excessivamente estimuladas pelo espetáculo da indústria, seus conteúdos não são capazes de sublimar os desejos dos espectadores, ao invés disto os reprimem na medida em que não os atendem e os relegam à ficção plena, reforçando a existência do inescapável cotidiano monótono. Toma-se como exemplo o sexo: por mais que a obscenidade e a pornografia tenham grande espaço na indústria cultural, a prática sexual não é estimulada, muito pelo contrário, seu conteúdo metonímico recalca o desejo pelo excesso da reprodução dos objetos sexuais, tornando o “escondido” e o “proibido”, que excitam a imaginação e o corpo, duas categorias inexistentes (Ibid., p. 139). O objetivo da indústria cultural não é produzir uma arte que toque o mais fundo dos espectadores a ponto de exigir tempo para que estes se recomponham dela, mas proporcionar um leve descanso para que as pessoas logo retornem despreocupadas para seus postos de trabalho (Ibid., p. 138).

Além disso, a experiência repressora que a indústria cultural proporciona aos seus espectadores tem a pretensão de combater a corrupção moral que seria gerada na promiscuidade, como encontrado na literatura sadiana ao retratar a natureza do mundo e que habita no humano como uma entidade extremamente agressiva e indiferente, estabelecendo o sexo como um modo de sua manifestação. Mas, diferentemente de Sade, que atenta para as ineficiências das instituições para controlar tais pulsões, além de denunciar a razão como um instrumento que auxilia a execução das perversões, como se pode acompanhar em *120 dias de Sodoma ou*

*escola da libertinagem*, a indústria cultural assume a hipocrisia moralista que se pretende pedagógica para o espectador médio.

A generalidade do discurso industrializado é um dos pilares de sua ideologia; isso permite sua versatilidade de assimilação de tendências e perspectivas para se adequarem com mais precisão ao público consumidor. A indústria cultural funciona como um grande filtro que converte temas diversos em mercadorias, codificando o mundo por meio de sua linguagem e lógica econômica, iludindo seus espectadores pela falsa acessibilidade à veracidade dos conteúdos. A dificuldade em combatê-la é construir uma experiência estética que não sucumba diante de sua capacidade de assimilação mercadológica e ao mesmo tempo consiga dialogar com o imaginário condicionado das massas.

Como se pode intuir, as adaptações de temas e modelos narrativos para as estruturas da indústria cultural ocorrem a partir de distorções ideológicas. Tomando-se a tragédia, o grande tema desta tese, como exemplo: ao ser trazida para este contexto industrial perde suas raízes literárias e teatrais gregas para ser convertida em entretenimento mercadológico; o destino trágico não é mais encarado por heróis que se defrontam com a inevitabilidade das ameaças místicas. Neste lugar entram os vilões das narrativas moralistas que acabam justificando seus percursos trágicos como resultado de seu embate contra o que é considerado correto pela sociedade burguesa. Neste sentido, o cinema se transforma em uma instituição de aperfeiçoamento moral ao se apropriar de elementos próprios do trágico para exemplificar aos seus espectadores o futuro reservado para os subversivos (Adorno e Horkheimer, 2014, p. 151).

A coragem necessária para o enfrentamento do inevitável que engrandecia os heróis gregos é convertida em motivo de vergonha, perseguição e miséria no mundo administrado; a oposição de outrora entre humanos e deuses é convertida para integrados e marginais; quem desafiar o *status quo* sucumbirá tragicamente, como os gangsters do cinema *noir*. As tragédias de hoje descartam o protagonismo heroico da antiguidade por uma ameaça direta para as massas. Aqui, observa-se a sociedade de controle pasteurizando a moral e aniquilando a ética em suas dimensões universais e particulares, em uma tentativa de automatizar os comportamentos em nome do progresso positivista. A descaracterização da narrativa trágica na indústria cultural é

sintoma deste processo de irrelevância do indivíduo dentro do planejamento econômico social. Segundo os autores citados (ob. cit., p. 152 – 153):

> Na fraqueza deles, a sociedade reconhece sua própria força e lhes confere uma parte dela. Seu desamparo qualifica-os como pessoas de confiança. É assim que se elimina o trágico. Outrora, a oposição do indivíduo à sociedade era própria substância da sociedade. Ela glorificava "a valentia e a liberdade do sentimento em face de um inimigo poderoso, de uma adversidade sublime, de um problema terrificante". Hoje, o trágico dissolveu-se neste nada que é a falsa identidade da sociedade e do sujeito, cujo horror ainda se pode divisar fugidiamente na aparência nula do trágico. Mas o milagre da integração, o permanente ato de graça da autoridade em acolher o desamparado, forçado a engolir sua renitência, tudo isso significa o fascismo. Ele já se deixa entrever no sentimento humanitário onde Döblin entra um refúgio para seu personagem Biberkopf, assim como nos filmes de tema social. A própria capacidade de encontrar refúgio e subterfúgio, de sobreviver à própria ruína, com que o trágico é superado, é uma capacidade própria da nova geração. Eles são aptos para qualquer trabalho porque o processo de trabalho não os liga a nenhum em particular. Isso lembra o caráter tristemente amoldável do soldado que retorna de uma guerra que não lhe dizia respeito, ou do trabalhador que vive de biscates e acaba entrando em liga e organizações paramilitares. A liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo.

Um bom exemplo para entender esta disparidade entre o lugar que o sujeito ocupava na narratividade trágica do contexto grego e da indústria cultural é a importância dos guerreiros na *Ilíada* e no filme *Tróia* (Wolfgang Petersen, 2004), Na epopeia homérica, que não foi classificada como tragédia por Aristóteles, mas que tem o trágico em sua base narrativa, todos os heróis são ressaltados pela sua individualidade, seus nomes, suas descendências, seus reinos e até suas habilidades são registrados na medida em que cumprem uma função essencial para o cosmos em maior ou menor grau. O poema aparece como um registro necessário dos atos bélicos grandiosos, tornando-se um documento pedagógico importante que toma esses heróis como modelos para a sociedade guerreira da época. Na obra cinematográfica apenas os protagonistas, interpretados por astros e estrelas hollywoodianas, têm suas individualidades exploradas, o restante dos soldados (figurantes) tem suas identidades ocultadas, como uma massa de indivíduos descartáveis que cumprem uma função pragmática.

A supressão da individualidade no interior da indústria cultural retoma o mal-estar Nietzschiano diante da tragédia wagneriana. O filósofo identificava o apequenamento da *vontade de potência* individual nesta nova leva de produções

artísticas marcadas pela decadência moderna. Para ele, não haveria nenhum enobrecimento espiritual que pudesse ser extraído deste espetáculo musical que tem como único objetivo a geração de efeitos em seus espectadores; sua filosofia do trágico se forja justamente na retomada daquilo que a potência criativa humana oferece de mais nobre em seu interior. No plano cultural, pode-se dizer que o trágico em Nietzsche é a tentativa de evitar a massificação moderna sobre o espírito, e a autenticidade é a fuga do projeto ideológico iluminista de padronização da cultura.

Desta maneira, percebe-se uma continuação quando Adorno e Horkheimer retornam ao tema. A profunda modificação sofrida pela tragédia identificada pelos pensadores alemães é o triunfo do iluminismo sobre o trágico dionisíaco. A indústria cultural enquanto filtro iluminista ideológico não pode admitir a impotência humana diante do próprio destino, seu ímpeto controlador e ordenador é diametralmente oposto, o heroísmo se converte na defesa e na vitória conservadora do *status quo*, no lugar da grandeza de admitir a própria cegueira diante do destino tal qual Édipo.

Em uma abordagem ontológica o iluminismo aparece como um recalque da ferida narcísica trágica; ele é o véu apolíneo que esconde a *vontade* orgiástica que está no substrato do ser, segundo Schopenhauer e Nietzsche. No entanto, o véu apolíneo fabricado pela indústria cultural não busca a nobreza do autodomínio e da verdade sobre si, como os gregos antigos faziam, na era moderna ele aparece como uma produção de estereótipos que comportam as possibilidades consumistas oferecidas ao público. É na figura dos artistas de massa que o vínculo “humano” se constrói entre o consumidor e a mercadoria.

Os astros que protagonizam as obras da indústria não têm importância enquanto indivíduos, mas, sim, enquanto base material onde serão extraídos simulacros mercadológicos. A partir deste *casting* definido pelo *marketing* se conquista a simpatia do público que reconhecerá nos atores os princípios abstratos que sustentam a retórica dos reclames publicitários que os seduzem. A heroificação do indivíduo mediano em sua insignificância cotidiana, como engrenagem das estruturas de poder, é a ilusão final do consumo, tornando as celebridades metas atingíveis e referências sólidas para o *éthos* da vida cotidiana. A indústria cultural ajuda a calcular as relações simbólicas na vida cotidiana, ensinando padrões normativos que orientem o agir humano fora do condicionamento mecânico do trabalho.

Por mais que as reflexões de Adorno e Horkheimer contribuem para se entender com mais profundidade as estratégias coercitivas da indústria cultural e suas finalidades em um plano sócio-histórico, não se pode aceitar esta visão como interpretação final no que tange ao espaço do cinema na cultura moderna. Diretores, como: Alfred Hitchcock, John Ford, Fritz Lang, Billy Wilder, Howard Hawks, entre muitos outros expoentes do cinema clássico hollywoodiano, não podem ter suas particularidades artísticas e a complexidade dos seus discursos generalizados por uma leitura que não está preparada para reconhecer as sutilezas e as virtudes do discurso fílmico em nome da denúncia contra a ideologia alienadora.

Mesmo que a segunda metade do século XX esteja marcada pelo avanço paulatino da hegemonia mundial das práticas cinematográficas hollywoodianas e o pós-1975 represente o início da era do *blockbuster high concept*, até hoje predominante, é preciso observar a importância da lei antitruste de 1948 para o cinema americano que daria início às empreitadas cinemáticas independentes e sua incorporação por Hollywood, que deixaria que enxergar o público como uma massa desprovida de identidade para uma multidão complexa e segmentada que demanda de produções culturais específicas. Além disto, deve-se ressaltar as trocas intensas entre as cinematografias europeias e norte-americanas durante os anos 1950 e 1960 que promoveria a capacidade de o cinema refletir sobre si mesmo para além de uma mercadoria que faria jus à lógica da indústria cultural.

Em suma, propõe-se cautela com o uso da teoria crítica para não se realizar a falsa equivalência entre filmes e latas de sopa de tomate, ao mesmo tempo que não se pode ignorar suas críticas dialéticas sobre o risco de se tornar ingênuo diante do empobrecimento do espírito promovido pelo progresso da barbárie positivista.

A seguir, uma análise tendo como enfoque a relação do sujeito com o cinema.

## 2.3 NECESSIDADE, DEMANDA, DESEJO DO PÚBLICO ESPECTADOR

Para contemplar devidamente a particularidade da experiência cinematográfica retoma-se à primeira parte da obra *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço* de Arlindo Machado (2007), em que o autor destrincha a teoria da enunciação como uma proposta interpretativa importante para se entender a dinâmica psicológica existente entre o discurso fílmico e o espectador. Como o próprio subtítulo do livro anuncia, os modos de enunciação seriam alterados

com as transformações que a comunicação social sofreria com o decorrer dos anos. A ampliação de telas no cotidiano e a interação entre ambientes mediáticos diferentes demandariam novas teorias que privilegiassem mais o contexto de construção cultural dos filmes do que análises mais capilarizadas sobre as obras em si – conforme realizado na primeira parte deste capítulo.

O ponto de partida para o movimento de mudança de perspectiva diante das críticas apocalípticas de Adorno e Horkheimer é o de estabelecer um novo olhar diante do imaginário, ao invés de uma abordagem marxista que o considera uma consequência das relações econômicas que regem a sociedade. Importante entendê-lo como uma estrutura transcendente em constante mutação que se equilibra entre a percepção da realidade concreta e as subjetividades dos indivíduos. Segundo Droguett (2007, p. 3 – 4):

> A recepção desempenha ativamente uma condição de possibilidade e realização contra a "lógica binária da separação" apontada por Maffesoli. A representação da realidade social sempre é mediada e transformada simbolicamente em uma cristalização do sentido que o cinema propositalmente provoca, graças à veemência de sua intenção comunicativa. Assim, por exemplo, Castoriadis afirmou que o imaginário "não é imagem de...; é criação incessante e essencial indeterminada porque o ponto é dado pelo social, histórico e psíquico de figuras, formas e imagens, a partir das quais se pode falar de realidade". O que se chama "realidade" ou "racionalidade" é a obra-prima disto. Segundo Gilbert Durant, o imaginário é o denominador fundamental no qual se situam todos os procedimentos do pensamento humano. Para muitos, o imaginário é transcendente, a própria realização do real enquanto ficção. Na sua chave sociológica, Maffesoli afirmou que o imaginário é "uma reserva latente que assegura a manutenção do querer viver coletivamente". A condição social é, para o imaginário, o espaço de suas realizações nas quais se reconstrói a imagem do receptor.

Neste sentido, o cinema aparece como um marcador de estruturas imaginárias do momento de sua realização e ao mesmo tempo como objeto de reflexão que movimenta o imaginário dos espectadores. Devido a esta contradição de cristalização e crítica do simbólico, os filmes acabam expressando a dialética do imaginário; desta maneira, a recepção por parte do sujeito se desenvolve pelo confronto entre o que é apresentado em tela e seu repertório prévio; afinal, o filme emerge dentro de um contexto sociocultural e opera dentro das construções semióticas desta sociedade.

Sendo assim, o elo entre o público com os filmes não se constrói unicamente pelo espetáculo e pelo cálculo coercitivo das indústrias cinematográficas, e não são

raros os exemplos de grandes *blockbusters* que seguiram as fórmulas estabelecidas pelo mercado de entretenimento e fracassaram miseravelmente em sua tarefa de cativar o público. A aderência social aos filmes é o grande termômetro de validação de sua mensagem. O imaginário coletivo é o responsável pela reprodução massiva das estruturas cinematográficas que se canonizam como gêneros; sua significação social é a expressão das obsessões e voyerismos que permeiam a sociedade e se transformam em escopofilias no campo do cinema, como será visto. O trágico em Peckinpah renasce como reação direta ao imaginário do progresso moderno que estava entrando em decadência na segunda metade do século XX, e sua cinematografia representa o inevitável crepúsculo da história, da sociedade e do humano.

Estabelecida a importância do imaginário para a experiência cinematográfica, parte-se para a teoria da enunciação como uma forma interpretativa que valoriza a relação sujeito-tela a partir dos mecanismos de identificação e projeção que os filmes propiciam aos seus espectadores.

A questão enunciativa contemporânea surge no início dos anos 1960 como uma crítica aos limites da linguística saussuriana, que compreendia a linguagem verbal como um modo de transmitir informações, uma ferramenta comunicativa por excelência, em que a língua é um código que contém os signos de representação simbólicos de mundo, enquanto a fala e a escrita são processos de expressão que tomam este sistema linguístico por base para construírem as interações sociais e individuais. Enquanto esta visão apresenta um olhar estruturalista para a relação que os sujeitos têm para com os signos que os cercam no dia a dia, a teoria da enunciação toma esta relação como uma produção intersubjetiva e plural. De acordo com Droguett e Miranda (2021, p. 118):

> Quando um sujeito usa a língua, seja de forma falada ou escrita, o faz de uma forma pessoal e de acordo com as circunstâncias que o rodeiam, fazendo-o de modo mais ou menos subjetivo; para analisar a forma como esse sujeito usa a língua pode-se partir da enunciação, isto é, do ato de apropriação individual e concreto; e desde o enunciado, ou seja, do produto ou resultado dessa apropriação.

A teoria da enunciação busca entender o uso da linguagem a partir de uma perspectiva capilarizada, privilegiando o uso individualizado da língua como objeto de análise. No caso do cinema essa teoria se ateve mais detalhadamente nas produções clássicas que propõe uma imersão subjetiva maior dos espectadores. Ao invés de se

ater em valores universais, que se replicam no particular, como as teorias funcionalista e crítica defendem, seja por uma perspectiva pessimista ou otimista diante das estruturas de poder do capital, a investigação enunciativa se atentará sobre a troca do sujeito com a tela.

Este debate deve ter início com a identificação do "narrador" no cinema, isso é, aquele que transmite a história que se está vendo na tela, diferentemente da literatura em que há narradores relatando as histórias com algum grau de envolvimento ou conhecimento sobre ela. No cinema clássico tem-se a câmera como dispositivo de inserção nos ambientes nos quais se passa a trama e permite que o espectador olhe por perspectivas diferentes sobre as situações apresentadas, promovendo uma verdadeira "polifonia" narrativa (Machado, 2007, p. 14). Por mais que filmes, como *Cidadão Kane* (Welles, 1941), insistam na figura de personagens que assumem a postura de narradores que contam fatos que são "ilustrados" pelas imagens em movimento, dentro destas "ilustrações" a câmera assume uma perspectiva por vezes muito diferente da subjetividade do narrador, estabelecendo-se como um ponto de vista diverso que conduz efetivamente a relação do espectador com o filme. O relato literário se constrói posteriormente aos acontecimentos narrados, enquanto o relato cinematográfico mostra a história em "tempo real" (ibid., p. 18).

Enquanto a literatura se constrói como memória de fatos já ocorridos, que são relatados posteriormente no texto pelo narrador da história, o cinema estabelece um processo onírico em que se vivencia os acontecimentos exibidos pelo projetor. Não há "passado" nos filmes; quando a projeção começa as ações dos personagens são acompanhadas pelo espectador em tempo presente (Ibid., p. 19). O narrador que media a relação com a história não existe no cinema como na literatura. Por mais que isso seja simulado na voz-*off* da trilha sonora, a câmera está no lugar de um "alguém" que o público deve tomar o lugar, o que coloca o espectador no centro do processo de significação do filme, uma vez que a obra audiovisual é realizada em função deste "vazio" a ser preenchido pelo sujeito (Ibid., p. 20).

É evidente que este processo de assujeitamento promovido pela narrativa está intimamente ligado com o olhar; a perspectiva deste ausente que olha é adotada pelo espectador, por mais que no universo ficcional não haja ninguém de fato olhando para o que se está vendo; ou seja, um plano objetivo, já que a cena é construída em função deste enquadramento. Isto é uma herança direta da pintura renascentista do

*Quattrocento*, que construía um ponto de fuga em suas telas para simular um olhar sobre uma paisagem real para situar o papel daquele que contempla o quadro (Machado, 2007, p. 22). O código renascentista expressa a humanização da cultura de um sujeito transcendente e metafísico, apartado do mundo que o toma como seu objeto de exploração. Sendo assim, o elemento fundamental deste movimento está no condicionamento das paisagens sobre uma perspectiva subjetiva que a olha. Sem a visão deste "Eu" racional e transcendente não haveria motivo para representar a realidade (Ibid., p. 24).

A grande potência ideológica do cinema está no seu modo de representação da realidade ser próximo à fenomenologia humana. Esta "transparência" do olhar da câmera máscara toda lógica produtiva que fez a obra cinematográfica ser como é. A proposta do sujeito transcendente retorna de modo malicioso, uma vez que sua "transcendência" só alcança os limites preestabelecidos pelos realizadores do filme (Baudry, 2008, p. 392).

Na sua condição de herdeiro, o cinema incorpora este olhar de um sujeito que justifica a representação do mundo tal como aparece nas imagens, mas promove um passo a mais que conferirá à sétima arte uma condição narrativa até então inédita: a união da onisciência do narrador literário com esta estrutura imagética renascentista, resultando na ubiquidade cinematográfica, que é a capacidade de tudo representar no seu campo fictício sobre qualquer ângulo (Machado, 2007, p. 28). É justamente neste caráter ubíquo que está a capacidade de o cinema clássico produzir o fascínio nas plateias, ao colocá-las em situações diversas que instiguem seus desejos e seu voyerismo de raiz dupla, de um lado observar e, de outro, ser flagrado pelo Outro. A força da enunciação cinematográfica está na ubiquidade narrativa.

Diferentemente da proposta renascentista em que havia um objeto a ser observado por um sujeito em uma relação hierárquica e idealista, a ubiquidade cinematográfica evidencia o olhar do espectador e revela o olhar do olhado, em um jogo de campo/contracampo que desconstrói o *cogito* cartesiano e se aproxima da "fase do espelho" de Lacan, que seria a primeira experiência de esboço do "Eu" como formação do imaginário, passo inicial para se ter consciência de que um depende do outro para se constituir a identidade dentro de uma cadeia discursiva (Ibid., p. 41). Na experiência cinematográfica clássica nota-se a queda da transcendência da subjetividade pela localização constante das perspectivas que hora são objeto e hora

são sujeito. Desta maneira, a geometria dos olhares se destaca como contexto base para a existência da percepção de mundo (Ibid., p. 42).

Essa diversidade de perspectivas, oferecidas pelo cinema junto às situações apresentadas pelas tramas, constrói a base do maior prazer cinematográfico: a escopofilia. Aqui, a imagem técnica se faz uma extensão do voyerismo e tanto o objeto do olhar como o próprio olhar fazem parte da experiência. Como seria assistir um assassinato? Como seria assistir um assassinato na perspectiva da vítima? E do criminoso? E de um terceiro? (Ibid., p. 45). O poder do cinema clássico está em transformar as obsessões psíquicas da sociedade em objetos de perversão voyeurista, fazendo os espectadores experimentarem a ambiguidade da pulsão, conforme a psicanálise explica:

> Num trabalho de 1915, aprofundando seu estudo da escopofilia, Freud observa que o destino da pulsão é reverter-se no seu oposto, quando o prazer do olhar do outro e a sua finalidade ativa substituída pela finalidade passiva (ser olhado). O prazer do *percipere* e o prazer do *percipi*, escopofilia e exibicionismo na linguagem das perversões, são, portanto, duas faces da mesma moeda. Além do mais, o exibicionista permanece ainda um *voyeur*, só que o seu prazer é se ver na visão alheia, é mirar-se no espelho do outro. (Ibid., p. 51)

O mecanismo de enunciação do cinema faz-se completo neste retorno do olhar sobre si, para além do desejo *voyeur* de olhar o proibido pelo buraco da fechadura; os protagonistas dos filmes projetam desejos e ideais dos espectadores possibilitando uma visão direta sobre esta projeção, transformando as imagens em um grande espelho sobre eles mesmos. O campo/contracampo consegue produzir no imaginário a dualidade da pulsão descrita por Freud. A escopofilia só atinge sua potência máxima no cinema clássico quando toma o próprio espectador como objeto refratário (Machado, ob. cit., p. 53). Neste sentido, a dramatização se faz necessária para envolver o público com a história e realizar projeções sobre os personagens que conduzem a trama. Assim, a narratividade do cinema é antes de tudo um modo de construir um elo psíquico com o espectador e permitir que este faça incursões no imaginário.

A ubiquidade cinematográfica faz o espectador depender das perspectivas dos personagens para se situar dentro do campo ficcional. No filme clássico a ambiguidade do olhar se multiplica para vários personagens diferentes que encarnam o eu ideal, o ideal do eu e o super eu e, por consequência, tem olhares diferentes entre si (Ibid., p. 58). No entanto, esta característica do cinema comercial não

desemboca em um caos de perspectivas onde tudo é permitido. Faz-se necessário evidenciar que há uma autoridade narrativa que controla o saber do público diante desta pluralidade de olhares em prol da evolução da trama e da coesão da história (Ibid., p. 63). Todas as perspectivas apresentadas pelo cinema clássico gravitam em torno de um centro narrativo e temático balizador que dá coerência para o desenvolvimento do filme.

A relação do sujeito com a imagem sempre se constrói pela ausência que demanda de um observador. A incompletude da contemplação imaginária é base constitutiva da leitura que deve "suturar" esse espaço vazio. Neste processo de preenchimento ocorre o ato de enunciação do sujeito na tela. Conforme Lacan, o ser humano só se constitui no plano simbólico e aparece como sujeito quando se mascara por detrás do significante. A foraclusão no plano do discurso é o modo de constituição do sujeito enquanto um "alguém" em uma cadeia de relações. A sutura simbólica preenche a ausência do sujeito no próprio discurso (Ibid., p. 74).

O cinema tem a capacidade de promover suturas em si mesmo pela lógica do campo/contracampo. A quarta parede, que seria um lugar originalmente ocupado exclusivamente pelo observador externo à obra, é sempre evidenciada por um contracampo que mostra o outro lado do mundo ficcional. Não há verdadeira diferença entre sujeito e objeto dentro de um filme. Assim como se adota o ponto de vista do protagonista, também se toma a perspectiva de uma pedra como elemento constitutivo da narrativa cinemática. Todos os elementos imagéticos projetados na tela são simultaneamente sujeitos e objetos (Machado, 2007, p. 76). Neste sentido, o lugar de sutura do espectador não depende das subjetividades dos personagens, mas de todos os elementos cinematográficos que produzem o ambiente ficcional e fornecem as condições de leitura sobre a obra (Ibid., p. 85). O narrador que constitui o centro gravitacional orquestra a linguagem audiovisual buscando construir os espaços vazios a serem suturados pelos espectadores.

Não se pode adotar uma perspectiva simplista e atribuir unicamente à orientação geográfica ou à subjetividade do personagem como elemento definidor da significação cinemática; sua construção de sentido depende de um espectador capaz de incorporar ou rejeitar o que está sendo apresentado pela obra. Não é porque se está diante de um plano subjetivo de um personagem racista que se concorda com sua visão de mundo; mesmo os protagonistas que simbolizam o "bem" devem

conquistar a confiança para o espectador se alinhar com suas posições. Esta precisa ter em mente que o filme clássico é um dispositivo retórico por excelência (Ibid., p. 89).

O próprio filme clássico constrói os modos de leitura sobre si. Ele conduz a interpretação dos espectadores a partir do próprio desenvolvimento da obra, não declara abertamente suas intenções a partir de um discurso direto, ao contrário, dilui a entidade narradora nos mais diversos elementos do filme (Ibid., p. 92). Desta maneira, o público é levado a acreditar que suas conclusões sobre a obra são frutos genuínos de sua capacidade interpretativa e não de caminhos apresentados pelo próprio texto. Esta percepção do mascaramento da autoridade narrativa é importante para combater leituras deterministas que creditam a significação dos filmes a dispositivos técnicos, como a ideia de que planos subjetivos levam a concordar automaticamente com o personagem em questão, ou planos filmados de um ângulo baixo sempre representam superioridade e vice-versa, entre outros (Ibid., p. 94).

A culminância da teoria da enunciação se encontra no reconhecimento de que a sintaxe cinematográfica está no uso de múltiplos olhares e audições para pulverizar olhos e ouvidos atentos ao filme, ou seja, todas as subjetividades estão canalizadas na enunciação da obra (Machado, ob. cit., p. 95). A relação conflitiva e complementar entre o sujeito e o outro é materializada na forma cinematográfica. Segundo Machado (ob. cit., p. 98):

> O vidente e o visível funcionam em relação ao olhar como o avesso e o direito. Um não existe sem o outro, um não é senão a reversão, o desdobramento do outro, como os corpos que se acariciam se invadem um ao outro, se contaminam e se confundem nem quiasma. Na verdade, não existimos nem eu nem o outro, nem o sujeito nem o objeto, nem o vidente nem o visível: somos o outro lado um do outro, com o olhar entre nós, na dobra, no ponto de virada. No cinema, quem sabe exatamente quem vê e quem é visto, se os vários olhares do filme se cruzam, se trocam e se revertem uns nos outros? Circularidade infinita que é, esta sim, a sintaxe mais profunda do filme.

Como dito anteriormente, esta circularidade infinita de olhares é domada por um narrador que faz o público se identificar com determinadas perspectivas escolhidas por ele, mas este processo de “identificação” não é sólido e estável, muito pelo contrário, ele se caracteriza pela maleabilidade. No decorrer da experiência fílmica o público experimenta vários olhares sobre o mundo fictício do “texto”; sua leitura é marcada por uma alternância sobre um Outro que é uma entidade escorregadia e móvel (Ibid., p. 99). Neste sentido, por mais que todos os elementos

cinemáticos gravitem sobre uma órbita manipulada pelo “narrador”, o filme não se resume a uma experiência simples, direta e sólida, uma vez que se transita entre várias facetas do Outro. Esta dinâmica se torna mais clara quando se lê a identificação no cinema a partir das considerações lacanianas sobre a identificação primária e secundária como processos formativos do eu.

Antes de abordar a fase das identificações em Lacan serão apresentadas considerações importantes sobre dois traumas pregressos à fase do espelho e formativos do sujeito. Em uma condição de prematuridade neuronal a criança não sabe delimitar suas próprias dimensões ontológicas, seu ego se estende para tudo e todos que a cercam. Neste sentido, o desmame aparece como o grande primeiro trauma da criança ao se construir a partir do desencontro entre o desejo de mamar e o seio que nutre, fazendo a criança perceber que a experiência ao mesmo tempo erótica e nutricional depende de um Outro que escapa do domínio de sua vontade. A substituição do seio por outras formas de alimentação constitui mais um agravante do trauma, ao estabelecer uma pluralidade maior de possibilidades alimentares distantes da intimidade estabelecidas entre a mãe e o filho na amamentação.

Além do processo de desmame, que afasta a mãe e o filho e estabelece uma relação mais abstrata e menos carnal entre os dois, também há o processo de intrusão, quando o desejo do Outro passa a competir com o da criança sobre os mesmos objetos de desejo. Podemos pensar em situações cotidianas como uma disputa entre irmãos pelos mesmos brinquedos, ou pela percepção de que a atenção da mãe se divide entre a própria criança e o pai. Antes de se deparar com a própria imagem no espelho o infante já experienciou o embate com os Outros que aparecem como empecilho para a realização de suas vontades.

Para se entender a identificação primária no cinema deve-se voltar às considerações de Lacan – citado por Machado (2007, p. 102) – sobre a fase do espelho. Para este psiquiatra o momento de reconhecimento do “Eu” e do Outro pela tomada de consciência de si pelo reflexo do espelho se desenvolve entre os 6 e 18 meses de vida. Esta experiência é marcada por duas condições fundamentais do corpo infantil: primeiro, a suspensão da motricidade e, segundo o predomínio da função visual, uma situação análoga ao do espectador na sala de cinema. Assim como o reflexo do espelho revela o Eu como um Outro refletido, o agenciamento do olhar pela câmera situa a presença do espectador na obra como o preenchimento deste

ausente que enquadra as cenas. Embora as duas imagens, tanto a espelhada como a filmagem, contenham a expressão do sujeito na imagem há uma diferença fundamental que deve ser ressaltada: na experiência infantil a criança se reconhece no espelho, enquanto no cinema o espectador tem a consciência de ocupar o lugar de um ausente que está presente em cena.

A identificação primária no cinema é marcada, portanto, pelo alinhamento do olhar do espectador com a perspectiva da câmera que é conduzida pelo "narrador" da obra. Esta primeira fase de identificação é importante para introduzir o sujeito no ambiente fílmico e situá-lo como parte deste ambiente diegético. A segunda etapa deste processo ocorre de modo gradual pela transferência de si para os personagens que conduzem a trama – aqui ocorre a identificação secundária.

> O olhar da personagem vidente cruza obliquamente o olhar do espectador e vai se confundir com este na medida em que ambos têm em comum o fato de indicarem um sujeito fora do quadro, o sujeito vê a imagem da forma como ela é apresentada. Assim, a identificação primária já se encontra marcada por um encavalamento de projeções: o olhar do espectador necessariamente mediado pelo enquadramento da câmera, é trabalhado pelo "narrador" através do manejo dos códigos e subcódigos cinematográficos, para depois se desdobrar no olhar da personagem ausente e finalmente se atomizar nos olhares que figuram na cena. Ao longo desse percurso, ele vai saindo de si, transferindo-se para as personagens, convertendo-se em outro, até se metamorfosear em identificação secundária. (Machado, 2007, p. 104)

Para a psicanálise lacaniana a identificação secundária como etapa constitutiva imaginária do Eu é um processo que se desdobra ao longo de toda a existência do indivíduo, e tem seu apogeu na crise do complexo de Édipo, quando se identifica contraditoriamente com o pai que o priva de seu desejo. Deste modo, a identificação com o Outro passa a ser base constitutiva para o Eu, em uma cadeia complexa de identificações que se movimenta em projeções incoerentes e conflituosas (Ibid., 105). No cinema clássico essa relação emerge da geometria de olhares que canalizam as obsessões do público em escopofilias que tomam os personagens ora como sujeitos e ora como objetos deste processo, mas, devido à figura do "narrador" a identificação secundária no filme se torna mais coerente e harmônica se comparada à dinâmica do cotidiano.

Depois deste percurso psicanalítico, como o apogeu da construção intersubjetiva que a experiência cinematográfica fornece, conclui-se que a enunciação está na relação dúbia sujeito-objeto da identificação fílmica. Neste cenário o Eu ideal,

o ideal do Eu e o Outro se mesclam em uma escopofilia catártica que promove movimentações profundas no imaginário, se bem-sucedida. A enunciação permite que o espectador tome seu "reflexo" na tela como objeto de reflexão pessoal, social e simbólico.

A partir da teoria da enunciação pode-se entender a força catártica que a tragédia no cinema traz ao colocar o espectador no lugar do herói trágico na medida em que também ele olha sua trajetória com a distância de um observador terceiro. Nas obras de Peckinpah é o público que experiencia o entardecer de uma modernidade decadente que não é capaz de civilizar o humano, apenas possibilita que sua força destrutiva seja potencializada, como no filme *Cruz de ferro* onde se acompanha a jornada do sargento Steiner (James Coburn) durante os violentos embates entre nazistas e soviéticos na invasão alemã. Aqui, retrata-se o afunilamento das esperanças na humanidade vivenciada pelo oficial alemão que é espelhado em uma sociedade marcada pela ressaca dos fracassos militares do Vietnã; o sentimento trágico ganha corpo com a tropa nazista na eminência de sua derrota ante o exército inimigo, expressando as insuficiências das teleologias modernas em construir um mundo melhor. Seja nos anos 1940, 1970 ou contemporaneamente, a barbárie está no horizonte e é a humanidade que paga o preço.

A teoria da enunciação no cinema foi construída por diversas linhas teóricas entre os anos 1970 e 1980 na França e na Inglaterra. Todas elas culminavam na ideia de que o próprio "texto" localizava o espectador em seu interior, restando à teoria entender os mecanismos cinematográficos que conduzem à subjetividade dos seus espectadores. A teoria da enunciação foi muito criticada por movimentos sociais engajados que não conseguiam extrair dela fundamentos para criticar a ideologia dos filmes. Sua visão excessivamente negativa das possibilidades de emancipação do sujeito no interior do "texto" seria confrontada diretamente por estudos culturalistas que defenderiam a ideia de um espectador conflitivo que estabelece sua relação com o cinema a partir de seu contexto sociocultural (Machado, 2007. 126).

Enquanto a teoria da enunciação negligenciava o conjunto de circunstâncias de construção e recepção das obras audiovisuais, os estudos culturais faziam deste o seu foco principal, rejeitando modelos linguísticos e psicanalíticos em prol de uma análise mais pragmática sobre as relações do filme com o espectador, baseado na racionalidade do senso comum. Autores como: David Bordwell, Janet Staiger (ambos

citados na primeira parte deste capítulo), Richard Arlen e Noël Carroll chegam a acusar as análises enunciativas de “deterministas” por acreditarem em uma relação ideal do sujeito com o dispositivo fílmico (Ibid., p. 127).

Na tentativa de despsicologização do receptor os culturalistas propuseram uma heterogeneidade dos espectadores, alegando que as pessoas não têm a mesma leitura sobre as obras apresentadas, além de negociarem com o que está representado na tela sem imergirem facilmente no discurso fílmico. O enfoque de suas pesquisas não está no “texto”, mas no uso que a sociedade faz do “texto”. Sua preocupação estava na aderência que as pessoas tinham sobre os filmes, assimilando-os ou não as suas agendas culturais, evidenciando que certos espectadores pervertem os produtos cinematográficos com leituras previamente construídas a partir de seus contextos socioculturais, como os conflitos raciais – já citados – na sociedade americana devido à polissemia que *O nascimento de uma nação* encontrou por parte das plateias brancas e negras (Ibid., p. 128).

As teorias que sucederam o estruturalismo como fundamentação para a análise cinematográfica se constituíam como estudos que abrangiam cineastas, gêneros, públicos, cinematografias nacionais, políticas de produção e distribuição, de modo eficaz para entender o cinema como fruto de um meio, mas pobre no seu estofo filosófico e científico. Mesmo assim, não veem isso como um problema uma vez que pretendem esclarecer questões cinematográficas de modo efetivo, sem grandes pretensões teóricas (Machado, 2007, p. 129).

Nesta tese não há a pretensão de se olhar para a tragédia apenas como um gênero narrativo fruto de um contexto cultural específico. O elemento desconstrutivo do trágico, diante da cinematografia clássica e pós-clássica hollywoodiana, é a expressão de um *páthos* presente na experiência humana que retorna de tempos em tempos e se objetiva em produções culturais trazendo a lembrança de insuficiências diante da realidade, indo na contramão direta da utopia e do progresso iluminista. Aqui, busca-se situar o gênero trágico como uma experiência atávica coletiva.

Outro motivo fundamental que justifica esta mudança das abordagens acadêmicas está nas transformações que o mundo audiovisual sofreu nos anos 1980 e 1990. A invenção de novos meios de comunicação e a interação entre eles exigiram o surgimento de novas formas de leitura sobre o mundo mediático. DVD, videocassete, videogame e computador surgiram como novidades importantes no

cotidiano dos consumidores médios, mudando a relação que tinham com o cinema até então. A partir deste momento os fundamentos para novas teorias do audiovisual não se restringem apenas ao campo cinematográfico (Ibid., p. 133).

No próximo capítulo serão exploradas as teorias: da enunciação, culturalista e crítica para evidenciar a significação que a narrativa trágica de Peckinpah teve em seu contexto ao ir na contramão da ideologia predominante no classicismo iluminista hollywoodiano. A teoria da enunciação será usada para se explorar o modo como o cineasta situava seu público nesta experiência cinematográfica subversiva para os moldes da indústria cultural da época. As análises culturalistas alimentarão a crítica com informações que enriquecerão a construção semiótica dos filmes e sua relação contextual. Por fim, a teoria crítica servirá como continuação do mal-estar nietzschiano diante da decadência cultural moderna, servindo para se identificar o que é o novo iluminismo que se defrontará com o trágico de Peckinpah.

Neste segundo capítulo buscou-se apresentar o cinema clássico a partir de três abordagens teóricas distintas que, embora conflitantes em suas premissas, são complementares em seus resultados, o que contribui para situar o cinema comercial hollywoodiano como um fenômeno complexo que não se contenta com leituras unilaterais, tornando-se necessário evocar essa diversidade de autores para se fazer jus a este fenômeno cultural. Na primeira parte tratou-se de abordagens culturalistas e econômicas com o objetivo de contextualizar os ambientes de surgimento e transformação do classicismo; investigou-se como as indústrias do entretenimento do século XIX moldaram as características predominantes do cinema americano, além da apresentação das adaptações do mercado hollywoodiano para manter sua hegemonia no mercado interno e mundial, resultando na ascensão do *blockbuster high concept* pós-clássico como produto feito para as massas, enquanto que as obras independentes e artísticas ficam reservadas para um público mais seleto e segmentado. Deste modo, compreende-se os fundamentos estéticos que serão trabalhados no cinema subversivo de Peckinpah.

Na segunda parte percorreu-se um caminho mais filosófico ao se optar pela teoria da indústria cultural como modo de entender devidamente o discurso ideológico propagado por Hollywood como uma retórica a favor do projeto positivista moderno burguês. Seus produtos são o reflexo do espírito humano reificado em uma sociedade massificada, funcionando como um instrumento de alienação da racionalidade

reflexiva. Aqui ocorre a formação de um novo iluminismo, não mais aquele que se consagrou ao combater a superstição e a ignorância no início da era moderna, mas uma nova forma, agora industrializada, que usa da linguagem como ferramenta de controle das consciências e dos espíritos.

Na terceira e última parte foi feito um mergulho nas teorias da enunciação para se compreender o fascínio que o cinema clássico gera em seus espectadores por permitir que estes se projetem ora como sujeitos e ora como objetos em sua ubiquidade cinemática, levando o público a uma experiência mais profunda no que tange sua contextualização, alienação e identificação. A partir daqui pode-se compreender os fundamentos da nova catarse trágica, experiência fundamental para a cinematografia analisada no próximo capítulo.

## CAPÍTULO III. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA DESCONSTRUÇÃO FÍLMICA

Com este capítulo chega-se à culminância desta pesquisa, que trará a análise de sete filmes de Sam Peckinpah, enquanto uma proposta desconstrutiva da indústria cultural hollywoodiana a partir de um viés trágico, nos longas-metragens: *Pistoleiros do entardecer* (1962), *Meu ódio será sua herança* (1969)*, Sob o domínio do medo* (1971), *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973), *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia* (1974), *Elite de assassinos* (1975) e *A cruz de ferro* (1977). A tese defende que de modo análogo ao que as tragédias gregas representaram frente à filosofia, e o pensamento trágico nietzschiano em confronto direto com o pensamento teleológico moderno, a cinematografia de Peckinpah também o faria ao contestar o iluminismo (enquanto mistificação das massas) das produções de Hollywood.

Se o pensamento trágico, seja como tragédia ficcional ou como filosofia, representa uma noção de profunda desconfiança sobre as potencialidades humanas diante de sua própria sina, concebendo a condição existencial como algo que flutua sem rumo em um mar revolto de forças incontroláveis que afoga e esmaga de modo cego e brutal, pode-se dizer que a concepção trágica se estabelece como a antítese de uma proposta iluminista que concebe o mundo como uma potência a ser domada razão. Aqui retorna-se à oposição feita por Nietzsche em seu primeiro livro, *O nascimento da tragédia*; de um lado há a racionalidade apolínea tentando codificar o mundo em belas formas bem definidas e organizadas, destacando a individualidade do Homem como o elemento ordenador da realidade. Do outro lado, o trágico como um representante da perspectiva dionisíaca que se constitui enquanto uma experiência estética de dissolução da individualidade humana em meio à natureza, fazendo com que as fronteiras do Eu e do Outro sejam abolidas e o mundo passe a ser percebido mais como *vontade* do que como representação.

Nesta perspectiva levanta-se o questionamento sobre a capacidade do cinema, sobretudo o produzido em Hollywood, de proporcionar uma experiência dionisíaca, uma vez que seu viés de representação da realidade é dominado pela proposta apolínea. A clareza das formas, da trama, dos personagens, do desenvolvimento dramático, constitui o cerne do cinema clássico, como já visto, o didatismo (às vezes excessivo) está no coração da proposta de uma cinematografia popularesca e anti-intelectualista. O levantamento deste problema pode ameaçar a

possibilidade de uma construção dionisíaca trágica nos filmes de Peckinpah. No entanto, aqui, evoca-se mais uma vez Nietzsche quando sinaliza a importância do legado epopeico de Homero para a construção da tragédia grega, que se vale deste passado heroico para usar dos personagens mitológicos célebres, que outrora serviam como modelos de comportamento e na tragédia são usados como base para alegorias daquilo que há de mais fraco e contraditório na natureza humana e na pólis. O herói trágico se faz excepcional pela sua capacidade de aceitar sua demasiada humanidade e não por transcendê-la.

Dadas as devidas proporções, considerando que Nietzsche fala de uma passagem do poema épico para a dramatização teatral e no caso de Sam Peckinpah a linguagem cinematográfica se mantém, pode-se dizer que o cineasta americano promoveu um movimento parecido em seus filmes; ele parte das convenções estabelecidas pelo classicismo hollywoodiano para construir um discurso trágico que subverte o heroísmo ingênuo da indústria cultural em uma jornada que exalta as impossibilidades do projeto moderno, que não foi capaz de realizar seus anseios utópicos e acabou construindo uma sociedade ainda mais hostil para seus cidadãos. Neste sentido, seus filmes se estabelecem como uma desconstrução do apolíneo hollywoodiano, seu maneirismo age como um espelho que reflete o passado promovendo distorções em suas belas formas. Quanto à experiência estética dionisíaca, pode-se percebê-la de modo mais intenso em suas cenas de ação, que geram uma imersão dos espectadores em uma série de imagens violentas que se desenrolando em câmera lenta, em que corpos, armas, tiros, sangue, dor, fogo, se mesclam em uma orgia cinematográfica que busca prolongar o momento no qual o espírito humano é aniquilado, deixando para traz uma estrutura física sem vida e deformada.

A obra de Sam Peckinpah é marcada por um profundo sentimento de revolta frente à sociedade americana. Sua perspectiva trágica aparece como um discurso dissonante daquilo que se apresentava nos meios de comunicação de massa do período. Embora sua cinematografia seja localizada em um tempo de turbulência criativa em Hollywood, que buscava conquistar o público jovem a partir de filmes que exalavam contracultura e representavam o sexo e a violência de um modo muito mais explícito do que se fazia até então, Peckinpah se destaca dos demais por levar até o limite a capacidade do cinema de caracterizar a violência em seu aspecto mais cruel,

ao mesmo tempo que estabelece a barbárie destrutiva como um traço essencialmente humano, algo que não se altera na época atual em que se vive. A pulsão aniquiladora é a força inconsciente mais forte da humanidade.

Sustenta-se que o trabalho de Peckinpah sob o legado clássico hollywoodiano se constitui como uma desconstrução. Não será aplicado o conceito seguindo rigorosamente o percurso intelectual de Derrida, mas encontrar neste debate fundamentos que ajudarão a entender a obra do cineasta como uma proposta que se estabelece na subvenção dos princípios do classicismo. Conforme esse pensador francês defende, a desconstrução não seria um ponto de chegada absoluto, mas sim um percurso de eterno questionamento diante do logos-teleológico da intelectualidade ocidental. Desta maneira defende-se que o cinema de Sam Peckinpah é um capítulo importante de um percurso desconstrutivo que se estenderá para outras cinematografias, sempre buscando ultrapassar os limites estabelecidos pela indústria cultural em seu iluminismo mistificador.

Após ser definido o trágico em Sam Peckinpah como um modo desconstrutivo do classicismo e acompanhar esta evolução de modo cronológico nas obras selecionadas da filmografia, seguirá uma jornada de identificação do trágico em produções contemporâneas, com destaque para os gêneros terror, western e ficção científica.

## 3.1 TRADIÇÃO E RUPTURA DO CLASSICISMO CINEMATOGRÁFICO

Para bem compreender a rebeldia cinematográfica de Sam Peckinpah é necessário revisar alguns fatos importantes que ocorreram nos anos 1960, tanto no que se refere à história americana, como com relação às mudanças da indústria cinematográfica daquele período. Embora no capítulo anterior já tenha sido explicado o fenômeno do *Ameriacan Art Film,* como uma proposta que mesclava a narratividade clássica com as rupturas modernas feitas pelo cinema europeu, com sucesso entre uma juventude marcada pela contracultura, é necessário comentar sobre a flexibilização ocorrida nas diretrizes de censura da própria indústria, mudança que possibilitaria os cineastas a tratar de temáticas polêmicas poucas vezes retratadas, explicitamente, em Hollywood.

Stephen Prince explica em seu livro *Savage cinema: Sam Peckinpah and the rise of ultraviolent movies* (2010), que existem dois fatores centrais para a produção

de um novo cinema a partir do final dos anos 1960. Seriam eles a revisão do código Hays em 1966 e a criação do *Code and Rating Administration.* Dois anos depois, com o seu esquema classificatório: G: público em geral; M: conteúdo maturo; R: conteúdo restrito, menores de 16 anos só poderiam assistir acompanhados de adultos; X: conteúdo restrito para menores de 16 anos. Os estúdios concordaram que só distribuiriam seus filmes se estes recebessem este novo selo classificatório. A ideia de Jack Valenti, presidente da *Motion Picture Association of America* (MPAA) a partir de 1966, era reduzir os entraves causados pelos sistemas de autocensura da indústria visando maior liberdade criativa para os cineastas.

De fato, se for considerado que o código Hays, foi elaborado em 1930 como uma cartilha moralista, regulariza a representação de conteúdos impróprios ligados ao sexo, violência, criminalidade, religião e drogas nos filmes americanos, e que na década de 1960 as pessoas assistiam à guerra do Vietnã na televisão, parece incoerente que os estúdios tenham que se preocupar com o uso banalizado da palavra "Deus" durante uma filmagem, enquanto o noticiário da noite escancara explosões e morte no horário nobre. Aqui retorna-se ao discutido no capítulo anterior, o "bom-mocismo" dos filmes clássicos estava criando problemas de identificação com o público jovem; a contracultura e a percepção das contradições do *American way* provocavam uma disparidade de perspectivas entre a juventude americana e a indústria cultural vigente. Por este motivo houve a flexibilização da censura, compreendendo a importância de realizar filmes mais maduros para públicos maduros. De acordo com Prince (2010, n.p.):

> O ímpeto para esse novo clima de liberdade criativa foram as correntes de forte protesto social e dos valores contraculturais que tomaram a sociedade americana depois de 1966 e, de importância econômica e institucional mais imediata, o surgimento de um público jovem considerável para filmes e de uma geração mais jovem de executivos de estúdio que estavam dispostos a desrespeitar as convenções cinematográficas. Uma pesquisa de audiência da MPAA, conduzida por Daniel Yankelovitch and Associates, revelou que em 1968, 48 por cento das bilheterias eram da faixa etária de 16 anos. O vice-presidente de propaganda e publicidade da Twentieth Century-Fox destacou a conexão entre a mudança de conteúdo do novo cinema americano e esse público jovem. "Estamos atrelados ao mercado jovem do futuro, temos que acompanhar os porquês dos jovens. Eles

> estão tratando de modo franco os principais temas que preocupam [o] mundo contemporâneo."[21]

Para além de um público que não se reconhece mais no discurso moralista construído no classicismo hollywoodiano, também havia uma nova geração de cineastas adentrando aos estúdios para confrontarem a tradição e promoverem rupturas que melhor se adequassem ao *zeitgeist*. O cinema não precisaria mais ser compreendido como uma produção genérica feita para a massa, agora haveria a ideia de segmentação de público. Se os jovens estão dispostos a pagar para assistir rebeldia a 24 quadros por segundo, há uma indústria disposta a produzi-la. É evidente que a aderência da contracultura por parte da indústria cinematográfica hollywoodiana não pode se resumir a um movimento de autopreservação capitalista apenas, aqui há uma expressão cultural legitima da convulsão moral pela qual passavam os EUA durante a segunda metade dos anos 1960.

Com relação à escalada da violência no cinema, é importante destacar duas obras que marcaram este processo, a famosa trilogia dos dólares de Sergio Leone e *Bonnie e Clyde – Uma rajada de balas* de Arthur Penn, ambos lançados em 1967 nos EUA. Os três filmes italianos, *Por um punhado de dólares*, *Por um punhado de dólares a mais* e *Três homens em conflito*, compõem uma sequência cinematográfica significativa no que se refere à história do *western*. Nenhum outro cineasta antes de Leone explorou com tanta intensidade a crueza da violência no Oeste americano. O diretor italiano retirou todo o moralismo que envolvia a história da conquista civilizatória da fronteira e fez com que pistoleiros niilistas matassem cegamente, empilhando corpos diante dos espectadores americanos. A violência do faroeste espaguete era rápida, indiferente e abundante, embora o aspecto gráfico ainda fosse muito menos *gore* do que viria a fazer Peckinpah. O assassinato representado de

[21] The impetus for this new climate of creative freedom was the gale winds of social protest and countercultural values that swept through American Society afther 1966 and, of more immediate economic and institutional importance, the emergence of a sizable Youth audience for motion pictures and for a younger Generation of studio executives who were willing to flout motion Picture conventions. Na MPAA audience survery, conducted by Daniel Yankelovitch and Associates, revealed that in 1968, 48 percent of box-office admissions were from 16-16 age group. The vice-president of advertising and publicity at Twentieth Century-Fox stressed the connection between the changing content of the new American cinema and this yuouth audience. "We are tied to the youthful market of the future, we have to keep up with the whythm of young people. Films have already attained the pace o four times. They are treating outspokenly the main themes worrying [the] contemporary world."

modo tão banal apareceu como uma subversão importante para o imaginário americano, acostumado a assistir a sua própria mitologia com matizes de heroísmo.

Stephen Prince alega que os filmes de Leone foram responsáveis por inspirar um novo tipo de sadismo nas plateias americanas; aquele universo italiano estrangeiro muito distante das produções reguladas pelo código de censura apresentavam um espetáculo mórbido inédito e excitante. Além de desmoralizar completamente o *western* ao filmá-lo como um lugar sujo, decadente, selvagem e desnorteado, também jogou de escanteio toda a carga histórica que sustentavam os faroestes clássicos e manteve apenas a iconografia do gênero como contexto básico para seu espetáculo da violência. Não que os filmes de Sergio Leone sejam banais. Embora banalizem a complexidade histórica americana, sua obra apresenta uma perspectiva de falência do discurso progressista americano, ressaltando sua hipocrisia e mantendo o resultado principal deste suposto progresso: a barbárie.

A verdade do *western* de Leone não está na sua fidelidade histórica, pois seu retrato historiográfico absurdo é uma sátira da não exatidão do cinema americano diante do seu próprio passado; a liberdade criativa do diretor italiano se justifica pelo fato de a história existir enquanto simulacro no interior do gênero cinematográfico. Posto isto, o cineasta se dá a autonomia de transformar este ambiente mitológico em uma alegoria para a hipocrisia do discurso liberal americano em meio às contradições da sociedade de consumo, seja pelos horrores da guerra do Vietnam em nome da "liberdade", seja pelo desencontro com a juventude que não se reconhecia no discurso do poder. Seu Oeste, dominado pelo mais forte, é um retrato da verdade que rege as relações sociais; aqueles que governam não ocupam esta posição por conta de princípios de cidadania, mas sim por terem poder, em diversas instâncias. A única possibilidade de ser livre é pelo caminho da marginalidade, do niilismo e da violência, conforme o pistoleiro imortalizado por Clint Eastwood. Embora o retrato de Leone seja profundamente depreciativo sobre aquilo que foi estabelecido pelo classicismo hollywoodiano, sua trilogia não chega a ser trágica, seus protagonistas conseguem construir sua liberdade e escapar do sistema. O preço da emancipação é o isolamento, as instituições sociais são condenadas neste palco italiano.

No caso de *Bonnie e Clyde – Uma rajada de balas* o espectador acompanha um avanço importante sobre a violência cinematográfica americana, pois agora esta nova abordagem iniciada por Leone germinaria na própria indústria cinematográfica

do país, iniciando uma outra fase nas produções hollywoodianas, sendo forjada pelas mãos de novos realizadores e refletindo a visão de mundo de um diferente público. A violência aparece como um importante marcador de mudança geracional no cinema americano. Esta ruptura para com o puritanismo clássico corresponde à demanda que os tais cineastas e cinéfilos têm para com o explícito daquilo que já existia no classicismo, mas sempre representado de modo velado, não só para preservar o público deste tipo de conteúdo, muitas vezes, inapropriado, mas também como uma maneira de limpar as controversas figuras do *cowboy*, do policial, do soldado, etc. Deste modo, a morte e a agressão passam a não ser tão terríveis; é a indústria cultural fazendo um retrato ingênuo da violência histórica e do monopólio da força. Explicitar o horror dos corpos se dilacerando por armas de fogo modernas é evidenciar a barbárie do projeto moderno, questionando o grau de humanidade que há nestes homens violentos responsáveis pela manutenção das coisas serem como são.

O heroísmo hollywoodiano não combina com banho de sangue. Os vilões podem ser pessoas cruéis e sujas, mas os "mocinhos" devem ter seus atos de barbárie amenizados. Como poderia uma plateia simpatizar com um xerife que desfigura um indígena com um tiro no rosto? Melhor seria mostrá-lo morrendo distante, em uma queda teatral e sem sangue. Por outro lado, os cineastas do *American Art Film* equiparam o vilão e o herói ao mostrar a similaridade do *gore* em suas ações. É evidente que a violência nesta nova fase do cinema americano não se resume ao explícito, embora ele seja importante, a própria violência é discutida em nível profundo pelos cineastas, como se percebe no trabalho de Arthur Penn.

O filme de Penn trata a violência de um modo muito mais complexo do que a trilogia italiana havia feito; a morte, o crime, a transgressão e a imoralidade não são banalizadas. Mesmo Bonnie e Clyde, o casal criminoso que percorre a América promovendo assaltos e se confrontando com a polícia, têm sérios dilemas éticos sobre suas ações, ao ponto de cogitarem desistir da vida criminosa no final da trama. A violência promovida pelo casal foge da abordagem óbvia do banditismo convencional; eles não almejam conseguir bens materiais através da força. Sua história tem uma aura quixotesca; o inconformismo diante da vida banal, cotidiana e medíocre é o que faz Bonnie e Clyde adotarem a contramão e percorrerem o caminho da marginalidade.

O primeiro encontro deles é marcado por uma forte tensão sexual. A garota percebe que há um malandro tentando roubar o carro de sua mãe, então, ela decide

confrontá-lo e logo uma amizade incomum se inicia. Clyde vê o fascínio de Bonnie sobre sua persona criminosa e logo assalta o mercadinho da esquina para provar sua rebeldia. Depois do delito os dois fogem em um carro roubado; no caminho a mulher avança vorazmente no seu novo parceiro de crime, mas logo ele a rejeita; não há o grande gozo sexual como forma de comemoração do triunfo subversivo. Neste anticlímax é estabelecido a peculiaridade deste filme de gênero policial para com os outros que compõem a mesma categoria. Clyde explica para sua nova companheira que ele não é um *loverboy*; o que ele almeja com sua criminalidade não é gozar de prazeres materiais; sua aventura é inconformista; ele é um herege do senso comum e sua marginalidade é apresentada como uma fuga do mundo administrado e planejado.

Essa rebeldia é o que dá origem ao casal, e não no hedonismo sexual e violento, como geralmente é concebida sua história. Na visão de Penn, Clyde sofre de uma disfunção erétil que impede a consumação de seu relacionamento com Bonnie. No entanto, isto não impede que eles se unam contra a sociedade. A contestação para com a ordem estabelecida acaba sendo um vínculo mais poderoso do que a relação desenvolvida a partir do coito. É interessante considerar a ligação entre a impossibilidade do gozo real com a excessiva violência com que o casal age com relação à sociedade; embora este problema do protagonista não seja explicado claramente durante a trama, o contexto da contracultura em reação a uma sociedade fortemente repressiva talvez dê um *background* que guie nesta questão. A agressividade pode ser um modo de sublimar a frustração sexual do casal, que é apaziguada após a realização do ato amoroso no final da trama, fazendo com que a dupla de amantes repense o sentido de sua jornada criminosa. Seria a libertação contracultural a solução dos problemas destes dois jovens?

Assim como *Dom Quixote de la Mancha*, os protagonistas também são espectadores de suas próprias histórias. Eles criam e acompanham sua fabulação nos meios de comunicação de massa, estão comprometidos em criar uma epopeia da insubordinação, se destacar da homogenia social mostrando que há um caminho alternativo a ser seguido. Vivem suas vidas imersos no gozo ficcional, assim como o cavaleiro andante criado por Cervantes. O ápice de sua jornada acontece quando Bonnie divulga para a imprensa um poema que escreveu sobre suas aventuras com Clyde, prevendo inclusive o seu final verdadeiramente trágico ao lado de seu

companheiro. Ao ler a poesia e se descobrir imortalizado nas palavras da amada, o rapaz aparenta ter encontrado uma justificativa para toda sua conturbada existência. Em um ato de euforia se relaciona com ela e consuma sua relação em meio a um campo aberto em plena luz do dia. Assim como os heróis de Homero a dupla de criminosos parece aceitar os seus destinos trágicos diante da recompensa da imortalidade nas belas formas apolíneas.

Diferente de Leone, em que o triunfo do pistoleiro solitário aparece no final da trama, Penn dá um final trágico por excelência. O encerramento do filme é abrupto e brutal; o casal é ferozmente fuzilado durante uma emboscada policial quando param à beira de uma estrada para ajudar um conhecido a trocar o pneu do carro. Durante o tiroteio não se vê os carrascos, apenas uma enxurrada de balas saindo de arbustos e os dois corpos se contorcendo de dor. Esta sequência é marcada por muitos cortes e por diferenças de velocidade entre os planos. O recurso da câmera lenta, que seria muito explorado por Peckinpah, já está em *Bonnie e Clyde*. Por fim, surge dois planos lentos que destacam o momento exato da morte dos criminosos. Clyde se vira de bruços no chão e Bonnie quase despenca do carro. Suas mortes reais têm valor estético diametralmente oposto à beleza que foi construída na poesia que saiu nos jornais.

O trágico seria comum neste período criativo de Hollywood. Além do filme de Penn e das obras selecionadas de Peckinpah, que serão analisadas nesta tese, cita-se também, *Sem destino* (1969, Dennis Hopper), *Chinatown* (1974, Roman Polanski), *Um estranho no ninho* (1975, Milos Forman), *Perdidos na noite* (1969, John Schlesinger) e *Um dia de cão* (1975, Sidney Lumet). Aqui sempre há uma tensão entre indivíduos marginalizados que desafiam o *status quo* e acabam pagando com a própria vida. Muitas vezes sua ação inconformista é desorientada e incoerente, mas isto não se torna um problema, pois não há uma contraproposta formal diante do poder vigente. Eles não são revolucionários, apenas rebeldes em menor ou maior grau. Muitas vezes, os próprios protagonistas não compreendem aquilo que os move na direção contrária. Nesta tese decidiu-se ficar com os filmes de Sam Peckinpah em virtude do modo visceral como o diretor se volta contra a tradição clássica hollywoodiana.

O cinema estava espelhando as fortes tensões que a sociedade americana dos anos 1960 vivia ao ser impactada pela violência que permeava a guerra

televisionada, os protestos sociais e mortes de personalidades importantes, seja no campo artístico ou político. Segundo Prince (2010, n.p.):

> Os acontecimentos do final dos anos 60 colocam a violência na agenda cultural como tema a ser debatido, medo, fascínio e de necessidade para que ela seja compreendida e controlada. Escrevendo sobre estudantes radicais, Kenneth Keniston notou que "a questão da violência é para esta geração o que a questão do sexo era para o mundo vitoriano". Ele aponta que crimes, tumultos e assassinatos políticos tornaram a sociedade americana obcecada pela violência. "O medo da violência levou a um fascínio por ela que nos envolve ainda mais com seus sintomas" O ex-membro do SDS, Todd Gitlin, diagnosticou a violência como "o canto da sereia do final dos anos 60" e observa que a violência se tornou parte da vida de fantasia de todo o mundo. Na sociedade, uma obsessão sem fim alimentando o discurso público e a produção cultural. A cultura dos anos 60, ele sugere, foi fixada em uma mitologia da "morte como a refutação final da plenitude", com sacrifícios que se estendem de JFK a Malcolm X, Martin Luther King, Bobby Kennedy, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin e os heróis marginais de Bonnie e Clyde e Easy Rider. Os heróis foragidos de Peckinpa em The Wild Bunch participam dessa mitologia da morte, alcançando a transcendência e libertando-se de uma história social corrupta por meio de um martírio violento.[22]

O *American Art Film* se estabelece como um panorama reflexivo que fazia frente ao conformismo consumista que tentavam apaziguar os ânimos da sociedade americana, alienando sua potência reflexiva e reafirmando o status quo capitalista. Os cineastas deste movimento estavam comprometidos em desvelar o espetáculo despolitizado da indústria cultural em nome de uma desconstrução que denunciasse a realidade controversa que era a América dos anos 1960 e 1970. É interessante ressaltar que sua proposta não tinha um viés necessariamente realista, conforme vanguardas da época, como o Neorrealismo italiano e o Cinema Novo. Os filmes de arte americanos não buscavam a negação das infraestruturas do estúdio hollywoodiano, pelo contrário, se serviam dos seus avanços tecnológicos para

[22] The events of the late sixties put violencec upon the cultural agenda as a topic for commentary, fear, fascination, and for urgente commands that it be uderstood so thet it could be controlled. Writing about student radicals, Kenneth Keniston famously notes that "the inssue of violence is to this generation what the issue of sex was to the Victorian wold." He points out that crime, riots, and political assassinations have made American Society into one obsessed with violence. "The fear of violence has led to a dascination with it that further sorrounds us eith its symptoms" former SDS member Todd Gitlin has diagnosed violence as "the siren songo f the late Sixties" and notes that violence becamepart of the fanrasy life of the entire Society, na endless obsession fueling public discourse and cultural production. Sixties culture, he suggests, was fixed on a mythology of "death as the final refutation of plenitude," with sacrifices extending from JFK to Malcolm X, Martin Luther King, Bobby Kennedy, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin, and the outlaw heroes of *Bonnie and clyde* and *Easy Rider*. Peckinpa´s outlaw heroes in *the Wild Bunch* partake of this mythology of death, achieving transcendence and realese from a corrupting social history through a violent martyrdom.

propiciar uma experiência estética mais visceral ainda, indo além do que fora estabelecido no classicismo. Sua busca pelo real se constituía como um anti-espetáculo espetacular; os cineastas não queriam escancarar a realidade na tela, mas sim ir além do discurso ideológico hollywoodiano discutindo o seu legado e desconstruindo suas convenções. Aqui há o esclarecimento do mito.

Neste cenário Sam Peckinpah se destaca como um autor que busca despertar as consciências dos espectadores sobre as barbáries reais que aconteciam na sociedade americana através do horror violento de seus filmes. Tal qual a proposta de Siegfried Kracauer, que entendia o cinema como uma forma de espelhar para o público aquilo que há de terrível na sociedade, deixando este conteúdo palatável para uma construção reflexiva, distante da petrificação que existe diante da monstruosidade real. Para ser mais didático o autor promove uma brilhante analogia com o escudo espelhado de Perseu que possibilita o herói matar a górgona sem ser transformado em pedra pelo seu olhar monstruoso (Didi-Huberman, 2020, p. 253). O diretor não buscava ser realista em suas cenas de ação. Embora a denúncia da violência real fosse um dos seus objetivos, suas obras são marcadas por um exagero que buscava o choque em uma sociedade anestesiada e indiferente. Não à-toa as inúmeras críticas, tanto a especializada como a popular, que acabaram por apelidá-lo como *bloody Sam*, sempre incomodaram muito Peckinpah. Ele não conseguia entender como havia espectadores que se mobilizavam contra seus filmes, que eram meras ficções, ao passo que ignoravam a violência que acontecia na realidade. Por conta da exagerada bestialidade dos seus filmes a crítica sempre teceu um olhar equivocado e superficial para eles, falhando na construção de uma compreensão justa sobre seu verdadeiro significado.

> Essa visão tendeu a obscurecer o ponto importante de que Peckinpah pretendia estilizar seus materiais e que essa estilização procedeu de sua convicção de que era a única maneira de despertar as pessoas para a violência em uma cultura cuja brutalidade as anestesiara até sobre a morte sangrenta. Peckinpah acreditava que as pessoas haviam se acostumado à violência por meio da televisão, que domesticou a violência da Guerra do Vietnã e, ao colocá-la entre os comerciais, insinuou-a nas rotinas diárias da vida do consumidor. Em uma cultura e durante um período tão fortemente saturado de matança, as pessoas haviam se tornado estranhamente insensíveis, acreditava Peckinpah, e ele sentiu que, ao aumentar a violência por meio da estilização, poderia quebrar o ciclo de consumo em que a

> perturbadora violência social da época estava embutida.[23] (Prince, 2010, n.p.)

Peckinpah pretendia ultrapassar a banalização promovida pela indústria cultural que colocou o absurdo no cotidiano das pessoas em forma de mercadorias imaginárias, junto com propagandas e *show business*. A mesma televisão que exibe a guerra também propaga comerciais de sabão em pó e séries televisivas de segunda categoria. A morte aparece como imagem documentada no noticiário e encenação dramática no seriado; o simulacro toma conta da realidade e tudo perde o seu peso no mundo eletrônico que pode ser ligado e desligado com o apertar de um botão. Eis o filtro da realidade denunciado por Adorno e Horkheimer. Deste modo, o cineasta elegeu o cinema como o espaço do esclarecimento social; um lugar que fugiria da dominação do imaginário que cercava a todos. Sua filmografia proporcionaria uma experiência estética que provocaria uma reação crítica diante da sociedade americana, da natureza humana e do progresso histórico positivista. Todo este debate será esmiuçado na volta a seus filmes, assim se compreenderá melhor os matizes desse brilhante e rebelde cineasta.

Antes de se adentrar nesta análise é preciso nos debruçar sobre o *modus operandi* de sua proposta desconstrutiva.

Em princípio, é importante dizer que o conceito de desconstrução se desenvolve de modo mais denso no interior da filosofia de Jacques Derrida, importante pensador do século XX que pertenceu ao pós-estruturalismo, movimento iniciado na década de 1960 que tinha como grande objetivo o constante evidenciar dos limites do discurso científico e filosófico. Isto é, denunciar que toda enunciação tem a necessidade de se estabelecer a partir de uma base ficcional estável, porém limitada, o enunciador estabelece um “recorte” diante da realidade para construir sua narrativa (Williams, 2013, p. 15).

Há quem acuse os pós-estruturalistas de irracionalistas e anti-humanistas devido aos seus constantes questionamentos. Embora sempre mantenham os

[23] This view has tended to obscure the importante point that Peckinpah aimed to stylize his materials and that this stylization proceeded from his conviction that it was the only way to wake people up to violence in a culture whose brutality had anesthetized them to bloody death. Peckinpah belived people had become inured to violence through the médium of television, which domesticated the violence of the Vietnam War and, by sandwiching it between commercials, insinuated it into the daily routines of consumer life. In a culture and during a period so heavly saturated with killing, people had become oddly desensitized, Peckinpah belived, and he felt that by heightening violence through the article os style he could break the cycle of consumption in which the era´s disturbing social violence was embedded.

princípios descritos acima, é um equívoco colocá-los como inimigos do esclarecimento reflexivo, pois sua postura não consiste apenas em atacar o âmago estabelecido. Este ato de afirmação do limite é fonte para um interminável movimento de transformação e criação de novas concepções de mundo. Sua luta é pela mutação constante da intelectualidade e do imaginário. Nas palavras de James Williams: “O pós-estruturalismo é constantemente revivido pela abertura ao novo (à pura diferença). É oposto a qualquer certeza absoluta, mas só pode funcionar mediante essa oposição em repetidas práticas críticas e criativas” (Ibid., p. 20).

Os pós-estruturalistas são herdeiros diretos do legado nietzschiano. Aqui, mais uma vez, o retorno da desconfiança diante do *logos* racional; sua autoridade enquanto legitimadora da verdade absoluta foi reduzido ao relativismo de ser percebido como mera ficcionalidade. Uma vez que todas as ideias são frutos de perspectivas forjadas no tempo e no espaço, a genealogia dos valores os retira do plano sagrado e os confinam na condição do ordinário. Vê-se na primeira grande herança de Nietzsche, incorporada pela escola francesa, a necessidade de se pensar as ideias e os valores a partir de uma genealogia. Neste sentido, dá-se a morte do absoluto transcendente, todo o discurso que o profere não passa de signos enunciados por um sujeito que existe no mundo concreto e teve sua perspectiva intelectual forjada no desenrolar desta existência (Ibid., p. 31).

Além da constatação de que todos os valores são imanentes e que todas as verdades externas abstratas são ilusões, os pós-estruturalistas também foram fortemente marcados pela ideia de estilo ou performance que se encontra em Nietzsche. Como visto na terceira sessão do primeiro capítulo, a obra literária do filósofo alemão se destaca, entre outros méritos, pela sua forma aforística de expressar suas ideias como uma pulsão interior que borbulha o tempo todo e pede sua vazão de modo imediato, diferente das metodologias acadêmicas que pedem clareza e precisão de seus escritores. A necessidade de um estilo literário que se destaque do “espaço comum” é justamente a preservação de uma expressão individual diante da ordem estabelecida. A originalidade da escrita escapa da massificação da forma-conteúdo que geralmente deve tributos ao logocentrismo consagrado na filosofia ocidental.

Por fim, o movimento pós-estruturalista se serve da necessidade de repensar as bases metafísicas do ocidente, não mais como um lugar em que toda a realidade

converte para uma harmonia cosmológica, mas sim enquanto uma percepção que compreenda a insuperável condição de confronto entre os seres. Os pensadores desse movimento se inspiram na metafísica nietzschiana de maneiras muito diversas, no entanto o ponto de partida é o conceito de *vontade de potência*.

> A doutrina de Nietzsche da vontade de poder (tudo é vontade de poder e nada mais) oferece um exemplo do tipo de explicações necessárias para justificar afirmações acerca de múltiplas perspectivas, da necessidade da genealogia e da ausência de quaisquer valores transcendentes. Todas as coisas são incessantes processos, como lutas entre diferentes vontades de poder, entre diferentes valores, diferentes modos de vida e entre diferentes formas de vida. Nenhuma ideia pode subsistir fora dessas lutas. (Williams, 2013, p. 32)

É evidente que além de Nietzsche há uma série de outros filósofos e de debates filosóficos que também tiveram influência sobre o pós-estruturalismo. No entanto, é imprescindível reconhecer o peso das ideias nietzschianas sobre a genealogia; o estilo e a *vontade de potência* que tiveram sobre a construção da desconfiança diante do *logos*, dando continuidade a esta suspeita que remonta desde a Grécia clássica. Por mais que a escola francesa também aposte no estilo como um dos modos de fugir da dominação logocêntrica, sua proposta ainda se constitui em um plano reflexivo racional, não abraçam a experiência estética com a mesma intensidade que os trágicos gregos e as obras dionisíacas de Nietzsche.

Deste contexto altamente intelectualizado e crítico destaca-se a obra de Derrida como uma teorização que não se limitou ao campo filosófico e conseguiu abrir espaço entre as artes. Embora não haja nenhum indício de que Peckinpah tenha lido Derrida, é possível traçar paralelos entre suas obras, afinal a revolta com relação à ideologia burguesa e â necessidade por caminhos que subvertessem tal discurso aparecia como uma demanda importante para o *zeitgeist* dos anos 1960. Mesmo que Sam Peckinpah não tenha ido tão fundo quanto Jacques Derrida em sua profundidade desconstrutiva de constante reinvenção. Uma vez que o cineasta tem como finalidade a expressão do trágico, é importante dizer que sua cinematografia se constitui como um capítulo importante de um movimento desconstrutivo que marcaria a história de Hollywood.

A desconstrução é estabelecida como um dos conceitos centrais da obra derridiana. O autor a concebe como uma ação racional que reconhece os limites dos frutos desta mesma racionalidade.

> A “racionalidade” – mas talvez fosse preciso abandonar esta palavra, pela razão que aparecerá no final desta frase –, que comanda a escritura assim ampliada e radicalizada, não é mais nascida do *logos* e inaugura a destruição, não a demolição, mas a de-sedimentação, a *desconstrução* de todas as significações que brotam da significação de *logos*. Em especial a significação de *verdade*. Todas as determinações metafísicas da verdade, e até mesmo a que nos recorda Heidegger para além da onto-teologia metafísica, são mais ou menos imediatamente inseparáveis da instância do *logos* ou de uma razão pensada na descendência do *logos*, em qualquer sentido que seja entendida: no sentido pré-socrático ou no sentido filosófico, no sentido entendimento infinito de Deus ou no sentido antropológico, no sentido pré-hegeliano ou no sentido pós-hegeliano. (Derrida, 2017, p. 13)

Para o filósofo existe uma “racionalidade” na escritura que foge da concepção totalizante e logocêntrica do livro enquanto expressão por excelência da ideia no que se refere à idealidade metafísica. Derrida apresenta uma escrita que esbanja uma natureza aforística, como na obra de Nietzsche, pois consegue usar da palavra para subverter sua própria pretensão apolínea organizadora do mundo. A escrita boa seria aquela que surge espontaneamente, “naturalmente” em seu autor, sem corresponder a esquemas logocêntricos pré-estabelecidos, expressando o interior de uma natureza, enquanto a escrita má está atrelada à sistematização da totalidade, aquela que encobre os textos em um livro, em uma arquitetura intelectual absoluta.

> Assim, a boa escritura foi sempre *compreendida*. Compreendida como aquilo mesmo que devia ser compreendido: no interior de uma natureza ou de uma lei natural, criada ou não, mas inicialmente pensada numa presença eterna. Compreendida, portanto, no interior de uma totalidade e encoberta num volume ou num livro. A ideia do livro é a ideia de uma totalidade, finita ou infinita, do significante; essa totalidade do significante somente pode ser o que ela é, uma totalidade, se uma totalidade constituída do significante preexistente a ela, vigiando sua inscrição e seus signos, independentemente dela na sua idealidade. A ideia do livro, que remete sempre a uma totalidade natural, é profundamente estranha ao sentido da escrita. É a proteção enciclopédia da teologia e do logocentrismo contra a disrupção da escrita, contra sua energia aforística e, como precisaremos mais adiante, contra a diferença em geral. Se distinguirmos o texto do livro, diremos que a destruição do livro, tal como se anuncia hoje em todos os domínios, desnuda a superfície do texto. Esta violência necessária responde a uma violência que não foi menos necessária. (Derrida, 2017, p. 21 – 22)

Portanto, a racionalidade da escritura tem a potência de evidenciar o limite do discurso logocêntrico totalizante, a partir de seu ímpeto espontâneo e criativo que ultrapassa as sistematizações conceituais restritas pelo amago do *logos*, podendo proporcionar aquilo que Barthes nomeia como o *prazer do texto*, a capacidade de ir

além das estruturas ideológicas comuns e proporcionar uma experiência estética verdadeiramente autêntica: “O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra*” (Barthes, 2015, p. 11).

Neste sentido a desconstrução de Derrida se alinha com a necessidade da criação e recriação constante; sua empreitada intelectual não combate o discurso em si, apenas a sua pretensão totalitária, quando este é incapaz de se perceber de modo imanente, desejando ocupar a posição do absoluto. A desconstrução abraça a escrita enquanto fonte criativa e rejeita a autoridade do *logos*.

> A desconstrução explicita um *background* metafísico e seu papel inquestionado na força de afirmação que dependem dele. Desse modo, uma boa estratégia de leitura da *Gramatologia* é percorrer o caminho que leva das afirmações a seus pressupostos metafísicos. Então, é examinar como esses pressupostos são abalados por tais afirmações. É frequente uma forma fortemente tradicional e lógica de desconstrução: ela descobre argumentos circulares e aponta contradições. (Williams, 2013, p. 52)

Ao afirmar que o trágico de Sam Peckinpah desconstrói os princípios positivistas de Hollywood, não se confere ao trágico em si o status de desconstrutor, mas ao movimento promovido pelo cineasta; movimento este que continuaria após a sua obra. A desconstrução existe enquanto mutação plena. Conforme a descrição de Williams sobre o método desconstrutivo achar argumentos circulares e evidenciar suas contradições, o cineasta baseia sua construção imagética fílmica nas convenções clássicas hollywoodianas, promovendo imagens de segundo grau que refletem sobre o clichê genérico de outrora. Seu cinema é consciente de tal posteridade, sua forma é maneirista, remete aos gêneros cinematográficos clássicos para evidenciar o limite de seus discursos, ultrapassando-os e criando uma nova cinematografia nas bases materiais da grande indústria do cinema americano.

A desconstrução de Derrida é um modo para tentar evidenciar o Outro, a fuga por excelência da hegemonia. É um movimento de desorientação e desestabilização que mantém a pessoa aberta para a incontingência do mundo. É estar atenta para a impotência diante do real e, ao mesmo tempo, pronta para aceitá-lo quando recair sobre ela. Segundo o pensador francês, este é o ato de justiça por excelência:

> O motivo da justiça anima e põe para funcionar todo o pensamento da desconstrução derridiana. Ela é um outro nome para a desconstrução. “A desconstrução é a justiça”, diz-nos Derrida em “Do direito à justiça”. Há mesmo uma aposta, uma aposta hiperbólica da desconstrução

> nesse motivo da qual poderíamos aproximarmo-nos, telegraficamente, entendendo-o como o endereçamento ao outro na sua singularidade absoluta. Uma aposta que tem a figura – sem figura – de uma “crença”, de uma fé (messiânica) numa justiça por vir, no advento do outro como a justiça mesma. (Maia, 2021, p. 101)

Sob está ótica interpretativa a desconstrução se torna a busca da alteridade perdida no projeto moderno homogeneizador. Aqui reaparece a importância do ritual teatral grego dionisíaco da dissolução do sujeito e da confusão sobre a própria identidade em seu espetáculo mascarado em que o Eu e o Outro se confundem, ao passo que a escopofilia do cinema no seu jogo de olhares em que ora o Eu se torna o Outro, e vice-versa parecem fontes importantes para se pensar o caminho poético da desconstrução. O cinema de Sam Peckinpah é capaz de reunir ambos, produzindo uma escopofilia dionisíaca trágica, como se verá a seguir com a análise dos filmes selecionados.

## 3.2 INFLEXÕES DESCONSTRUTIVAS DO MOTIVO ILUMINISTA

Chega-se ao ponto culminante deste trabalho ao se analisar algumas obras de Sam Peckinpah, enquanto representantes do ressurgimento do trágico dentro dos mecanismos de produção hollywoodiano, confrontando diretamente sua ideologia burguesa através de um olhar sombrio sobre a condição humana, a sociedade e a história. Importante ressaltar os lúgubres filmes policiais dos anos 1930 – 1940 que a crítica identificou como *cinema noir*; um conjunto de produções cinematográficas que destoavam do otimismo e ingenuidade comumente encontrados nas produções de mesma época, tornando evidentes as contradições sociais americanas, os ímpetos irracionais humanos e a falta de sentido da vida. No entanto, essas obras tinham um forte teor moralista com seus vilões sempre sendo punidos no final da trama, além de antecederem o momento maneirista de Peckinpah em que o próprio imaginário cinematográfico se torna objeto de debate. Sendo assim, não se pode atribuir ao *noir* um renascimento pleno do trágico em Hollywood, embora características suas estejam lá presentes. Neste sentido apresenta-se, aqui, a filmografia do diretor em questão como uma chave de repensar o lugar comum da mitologia americana a partir da impotência, da cegueira, do niilismo, da impossibilidade e do real.

Esta etapa da pesquisa terá início com seu segundo filme, *Ride the High Contry*, ou como foi muito bem nomeado no Brasil, *Pistoleiros do entardecer*. Enquanto o título original destaca a bela paisagem montanhosa onde se passa o enredo, que trata sobre a degradação humana e ambiental em nome do avanço moderno ganancioso, o título brasileiro se detém sobre a tragédia que os protagonistas de meia idade vivem por terem perdido o "trem da história". Realizado em 1962, este longa-metragem de Sam Peckinpah se constitui como seu primeiro filme verdadeiramente autoral, inserido naquilo que se compreende ser a sua "primeira fase", delineada entre suas primeiras três produções cinematográficas, contando também com as películas *Parceiros da morte*, de 1961, e *Juramento de vingança,* de 1965.

Este último filme, que encerra a primeira fase, foi construído a partir de uma produção muito conturbada, além de não ter conseguido um bom resultado de bilheteria, deixando os estúdios receosos diante das capacidades do diretor. Então, Peckinpah só voltaria a lançar um longa-metragem em 1969, o consagrado faroeste *Meu ódio será sua herança*, que muitos acreditam ser sua obra-prima. Sendo justo ou não colocá-la neste patamar, é inegável que esta produção seria um importante ponto de virada em sua carreira e um marco para a história do cinema, iniciando uma nova fase em que o cineasta está muito mais maduro e profundo do que aquele visto nos três primeiros longas já citados.

Além do diferente rumo que a sua cinematografia seguirá a partir de 1969, também se destaca quatro características muito marcantes dos seus três primeiros filmes que perderiam força ou desapareceriam no restante de suas obras. São elas: 1) A representação da violência seguiria os moldes convencionais da indústria, sem o *gore* e sem a contemplação lenta, em múltiplas perspectivas e em montagem paralela. 2) Os personagens principais são figuras de algum modo marginalizadas e atormentadas que procuram a redenção dos seus erros a partir de ações virtuosas contra a maldade hegemônica do mundo. 3) Final positivo e conciliador, em que os conflitos entre os personagens principais terminam em nome do bem comum. 4) Suas aventures envolvem longas viagens que buscam ao mesmo tempo o cumprimento dos objetivos impostos pela história como também pela procura da felicidade idílica enquanto fuga da realidade.

O primeiro item classificatório desta lista de características, que destacam as primeiras obras de Peckinpah do restante de sua filmografia, pode ser observado a partir de uma simples comparação com os outros filmes produzidos na época. Embora os longas-metragens do diretor fossem violentos, a “poética da violência” que viria a ser o grande traço autoral do diretor ainda estava distante de acontecer, tendo início com o banho de sangue que abre *Meu ódio será sua herança*. Antes disto pode-se destacar em *Pistoleiros do entardecer* um primeiro plano em que se vê o rosto de Joshua Knudsen (R.G. Armstrong) perfurado por um tiro, com sangue escorrendo ao redor do orifício. Em *Juramento de vingança* há um *gore* mais aparente, não só em confrontos da companhia militar, mas também nas cicatrizes e marcas desta violência, com destaque para o braço amputado de Samuel Potts (James Coburn) e o corpo complemente ensanguentado do capitão Benjamin Tyreen (Richard Harris), após seu sacrifício que garantiu o escape dos seus companheiros do exército francês. *Juramento de vingança* já apresenta as tendências mais extremas e sombrias que o cineasta buscava em sua representação da violência na tela.

A segunda e a terceira categorias já demonstram uma ruptura maior com a concepção de protagonistas trágicos que pagarão pelos seus erros em um mundo controlado por forças caóticas, internas e externas que o esmagam, conforme visto em boa parte dos seus filmes pós-1969. A partir de *Meu ódio será sua herança*, os heróis pouco farão para conseguirem algum tipo de redenção diante dos seus erros, muitas vezes enfrentando empreitadas homicidas-suicidas, se lançando desesperadamente contra o mal insuperável da humanidade. Enquanto os personagens principais da primeira fase possuem uma bússola moral muito bem definida, os outros parecem estar completamente perdidos, sem rumo e sem esperança, não são capazes de acreditarem em finais felizes.

Retornado à primeira fase, em *Parceiros da morte* pode-se acompanhar a jornada de vingança do ex-sargento do exército do norte Yellowleg (Brian Keith) contra Turk (Chill Wills), um soldado confederado que tentou escalpelá-lo vivo durante a guerra civil americana. Por mais que a motivação do protagonista seja sombria, no decorrer do filme, descobre-se Yellowleg como um homem extremamente honrado e com um senso moral muito ajustado. Seu compromisso com Kit Tilden (Maurren O’Hara), após ter acidentalmente matado seu filho, demonstra uma sensibilidade humana muito mais desenvolvida do que os outros protagonistas de Peckinpah. No

final da trama Yellowleg desiste de matar seu antigo algoz e o entrega para a lei, fazendo prevalecer o estado de direito e não sua ânsia vingativa criminosa; além disto, o ex-militar ainda forma um par romântico com Kit que o perdoa, e os dois decidem começar uma nova vida, distante da violência e da prostituição (antiga ocupação de Kit). Nessa obra o protagonista não sucumbe aos seus ímpetos destrutivos como em outros filmes do cineasta, aqui ele é senhor de si e do seu destino, contando com a ajuda de sua nova companheira que o faz superar seu passado violento e buscar por um novo rumo, conforme os clichês mais baratos do *western* de então.

No filme que será analisado a seguir, *Pistoleiros do entardecer*, o diretor nos apresenta o seu personagem mais virtuoso, um homem disposto a se sacrificar e perecer por aquilo que ele considera ser certo. Para ele, a virtude vale por si, não há necessidade de se recompensar uma boa ação, o bem está nela mesma. Seu nome é Steve Judd (Joel McCrea); ele é um ex-xerife que sofre com o alvorecer moderno no Oeste americano, tentando manter sua dignidade fazendo trabalhos como segurança em bordeis. A história inicia quando ele recebe a proposta de transportar uma quantia alta de ouro para uma mineradora. Sua jornada é cheia de perigos morais e físicos que exigem heroísmo e coragem. É um personagem que não negocia sua moralidade por ter a certeza da retidão de suas ações. Embora Judd ocupe uma posição marginal nesta sociedade, por ser uma figura antiquada e reativa, a desordem não está nele mesmo, mas sim no mundo que o cerca. A busca de redenção do herói não se limita a ele mesmo, se estende também para os seus próximos que foram corrompidos pela decadência social crescente.

Por mais que em *Pistoleiros do entardecer* se presencia a derrocada do protagonista, que se sacrifica pela redenção do seu mundo corrompido, tornando este filme uma tragédia ambígua, ao mesmo tempo que o herói sucumbe às forças trágicas que movem a existência humana, ele consegue a redenção de duas almas perversas que haviam se degenerado nessa modernidade nascente. No final da trama ele devolve a honra perdida de seu amigo e mostra a direção correta a um jovem rebelde. O mal foi superado e as possibilidades de redenção são reais. A obra se constitui ao mesmo tempo como uma tragédia cristã e uma tragédia convencional.

Por fim, em *Juramento de vingança* o protagonista é uma figura comprometida com o resgate de sua honra militar. Após ter cometido erros muito graves na batalha de Gettysburg, Major Dundee é condenado a cuidar de um campo de prisioneiros

confederados no Novo México. Seu chamado à aventura ocorre quando descobre um grupo apache rebelde que está devastando a região e sequestrando crianças. Então, o guerreiro decide reunir um batalhão para perseguir o bando desordeiro e pôr fim a este terror. Com um grupo militar completamente caótico, contando com soldados negros, indígenas, prisioneiros confederados e criminosos das mais diversas ordens, o personagem principal consegue fazer com que eles esqueçam suas diferenças e se unam contra o mal maior que assola a região. A mensagem do filme é clara, os americanos devem se unir para vencer a barbárie. O ápice desta jornada de união e consolidação patriótica ocorre quando o líder dos confederados se suicida para que essa célula incomum do exército yankee possa escapar das forças francesas que os perseguem no México. No final do filme Dundee recupera seu valor militar e seus subordinados superam suas diferenças, entendendo a necessidade da cooperação para a defesa da nação.

A quarta característica, referente às longas jornadas nas quais os personagens acabam se deparando com belos momentos idílicos que lhes permitem revisar os rumos da própria existência, é algo que irá se manter em seus filmes, mas sobre um olhar cético, chegando a ser colocado como idealização pura, como no caso de *Cruz de ferro*. Em *Parceiros da morte* destaca-se o longo deserto atravessado por Kit e Yellowleg como um ambiente, que embora inóspito, se faz de palco para a dissolução da solidão e sofrimento de ambos, em uma relação empática que iria evoluir para um belo romance de duas almas atormentadas. O filme se constitui como uma fuga para o deserto que culminará na reinvenção dos personagens, encontrando amor e afeto no desamparo e no horror. *Ride the High Contry* já apresenta no seu título a localidade idílica em que nosso protagonista encontra harmonia e familiaridade, local este que será cada vez mais devastado pela modernidade, diminuído as chances da existência do belo no mundo. *Juramento de vingança*, o filme mais violento desta primeira fase, também é marcado por um dos momentos mais sublimes da filmografia do diretor, quando Major Dundee tem uma bela cena amorosa com uma mexicana linda em um rio cercado por uma floresta deleitável e aconchegante, se constituindo como a antítese perfeita ao cenário bélico em que o drama se desnovela.

Em suma, a primeira fase da cinematografia de Sam Peckinpah tem ares muito mais otimistas do que o restante de sua obra. Nos seus primeiros três filmes

fica muito nítido o livre arbítrio humano entre o bem e o mal; a corrupção e a degeneração moral são caminhos que as pessoas optam por seguirem, assim como a justiça e a virtude. Sua primeira fase é maniqueísta e marcada pelo senso comum hollywoodiano. Mesmo assim, em *Pistoleiros do entardecer* identifica-se críticas muito importantes sobre a modernidade e a cegueira histórica que se desenvolverão de modo mais pleno nas suas outras tragédias. Ainda que o bem triunfe no final, ele é só uma pequena mudança em um ritmo de desenvolvimento feroz que traga o mundo de modo alucinado. Os novos tempos não se limitam a desprezar homens virtuosos como Steve Judd, eles também os matam.

*Pistoleiros do entardecer* se constitui como a obra mais rica deste período, pois consegue ser mais ambígua e poética do que as demais, além de conversar com o restante da filmografia vindoura. Não à toa neste filme Peckinpah teve toda a liberdade criativa para fazer o que quisesse, diferentemente de *Parceiros da morte* que, praticamente, era um subordinado do estúdio que ia até o set para gritar “ação” e “corta” sem qualquer tipo de abertura para sua veia autoral, por isso inclusive há um roteiro tão ruim e inconsistente. *Juramento de vingança* não fica atrás. Além dos prazos corridos de pré-produção e produção, o diretor foi vetado de participar da edição final, impossibilitando a realização da sua concepção originalmente pretendida para um filme com maior duração do que o corte que foi para os cinemas. Dito isto, considera-se *Pistoleiros do entardecer* como o primeiro passo para a construção da arquitetura trágica do autor.

#### 3.2.1.1 Pistoleiros do entardecer: solidão e sacrifício na modernidade nascente

André Bazin em sua obra *O que é o cinema?* (2018) apresenta o importante conceito de *metawestern*. Por meio deste, o consagrado teórico busca evidenciar como os faroestes pós-segunda guerra ficaram muito mais complexos e conscientes sobre a própria estrutura genérica que estava em seu DNA, fazendo frente ao “ar mitológico puro” do seu período clássico. Filmes como *Os brutos também amam* (George Stevens, 1953), *Matar ou morrer* (Fred Zinnemann, 1952), *Rastros de ódio* (John Ford, 1956) evidenciam esta guinada do gênero, que passou a ser utilizado como plataforma para melhor pensar a sociedade americana e seu mito fundador da conquista fronteiriça do Oeste, colocando em xeque os valores morais dos *cowboys*,

a barbárie causada contra indígenas neste processo e as hipocrisias sociais. Infelizmente, o renomado crítico francês não chegou a conhecer a obra de Peckinpah; no entanto, o diretor em questão concentra em seus filmes os exemplos mais refinados do fenômeno descrito por Bazin. Se John Ford foi o grande nome no faroeste clássico, ao construir e refletir sobre o mito americano de maneira excepcional, Sam Peckinpah se destaca como o grande cineasta do *metawestern* por desconstruir o mito ao confrontá-lo com o trágico.

Em princípio, é importante salientar que este filme é extremamente poético, pois um olhar desatento, acostumado ao *design* de produção característico dos faroestes produzidos nas décadas de 1950-60, pode não perceber a riqueza de detalhes que o diretor confere a esta trama através de sua direção de arte. Sam Peckinpah consegue ser muito original no modo como constrói os seus cenários, tornando-os sínteses das ideias principais da obra. Nesta jornada sobre a corrupção do mundo provocada pelo avanço moderno, trata-se inicialmente de Hornitos, uma cidade "clichê" de *western* que cada vez mais se descaracteriza enquanto paisagem histórica da colonização do Oeste; ao passo que parece se uniformizar com as cidades modernas ordinárias, em crescente desenvolvimento urbano, com carros na rua, polícia e elementos de globalização como um camelo e um restaurante chinês.

Sam Peckinpah opta por não inserir seus personagens nos vastos desertos que cercavam as pequenas cidades isoladas encontrados na maioria dos faroestes. Aqui são florestas e serras que os protagonistas têm que percorrer em sua aventura. Geralmente, neste consagrado gênero cinematográfico, o ambiente natural é representado como hostil aos americanos que pretendem conquistar o Oeste; com frequência os cineastas ressaltam a vastidão insalubre da natureza selvagem contra a pequenez dos heróis, mas o diretor subverte tal convenção e apresenta a natureza como um paraíso terrestre a ser devastado pela modernidade. Peckinpah leva o espectador à contemplação de belezas naturais, ao mesmo tempo que provoca arrepios com sua degradação devido à ação humana. *Pistoleiros do entardecer* não é apenas um drama sobre homens da lei antiquados que não conseguem mais encontrar espaço no constante progresso histórico, mas também uma encantadora reflexão sobre o que se deixa pelo caminho neste irrefreável avançar teleológico.

Além de Hornitos e as florestas, também há a fazenda da família Knudsen e Coarsegold. Nela vivem um pai religioso e uma filha infeliz, isolados do mundo

corrompido. No entanto, neste lugar não se encontra nada além de escuridão e claustrofobia. Coarsegold, por sua vez, se estabelece como a cidade que representa a antítese absoluta das belas paisagens naturais que são contempladas durante a aventura: um cenário cinza, lamacento e coberto por neve. Este lugar de mineradores semi-animalescos é o coração do câncer da ganância moderna que deforma o mundo para melhor explorá-lo. Eis o palco de Sam Peckianpah.

Os créditos iniciais abrem com um percurso da câmera sobre a bela paisagem montanhosa. Embora Steve Judd não apareça em tela, intui-se que neste início se percorre o mesmo caminho que ele, pois esta região selvagem e poética circunda a cidade de Hornitos, para onde ele ruma, indo receber as instruções para intermediar a compra e o transporte do ouro de Coarsegold pelo banco municipal. Os enquadramentos dessa abertura são contra-plongée, isto é, a perspectiva se constrói de baixo para cima, assim o diretor ressalta a grandiosidade das montanhas da região. No entanto, além do aspecto mais imediato da imagem que ressalta a beleza contida neste cenário natural, há também o simbolismo da grandeza moral e virtuosa de Judd; ele desce dos montes para lidar com os homens que habitam as terras inferiores. Abaixo vemos a paisagem que o protagonista percorre.

Figura 3:Paisagem bucólica que cerca Hornitos.



Fonte: PISTOLEIROS do entardecer. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. vídeo.

Esta dramaturgia lembra o início de *Assim falava Zaratustra*, em que um homem que está para além da vida de rebanho se desloca para ensinar algumas lições aos que não conseguem se libertar da condição subalterna ao senso comum. É nítido que há uma grande diferença do ponto de vista moral entre o personagem

nietzschiano e o de Peckinpah. Enquanto o do filósofo vem de sua montanha para ser o arauto do super-homem, Judd surge como a reiteração reacionária de uma moralidade tradicional corrompida. Mesmo assim, *Pistoleiros do entardecer* apresenta um mal-estar crescente diante das barbáries modernas e da sociedade de rebanho, culminando em um desfecho trágico-redentor para o herói.

Em contraponto direto às belas montanhas contempladas de um ângulo baixo, Hornitos é apresentada em plongée, de cima para baixo; assim o cineasta estabelece um antagonismo da grandeza moral do protagonista, que percorreu as montanhas para descer até este decadente embrião do século XX. No entanto, este polo urbano não aparece entregue ao seu dia a dia comum; há a um festival de variedade; cidadãos perambulam próximos a uma tenda de circo, enquanto ao fundo toca uma música pretensamente indiana em uma flauta incomum aos instrumentos da cultura popular do Oeste americano, servindo de trilha sonora para uma mulher que dança sensualmente, fantasiada com panos de cores extravagantes, fingindo ser uma concubina que saiu direto do harém de algum sultão poderoso. Este breve plano de abertura instaura uma das mensagens mais importantes da cinematografia de Peckinpah, a história do Oeste se tornou um simulacro comercial que passou a coexistir com qualquer outro tipo de atração oferecida pelo espetáculo moderno, conforme a *mise-en-scène* demonstra:

Figura 4: Festival circense da cidade de Hornitos.




Fonte: PISTOLEIROS do entardecer. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. vídeo.

O evidenciar da conversão da história enquanto mito viria a se tornar um tema importante no seu cinema, que pretendia promover a desmitologização do Oeste, não por escancarar a veracidade histórica dos fatos, mas por retrabalhar o próprio imaginário sedimentado e desgastado pelo cinema clássico através da denúncia da condição trágica humana que faz contraponto direto ao otimismo propagado pela indústria cultural. Sam Peckinpah não pretende atingir a realidade dos fatos, mas sim retrabalhar a poética do imaginário cinematográfico de sua época; seus filmes demonstram consciência da crítica de Baudrillard quando este estabelece que “a história é o nosso referencial perdido, isto é, o nosso mito. É a esse título que se faz a rendição dos mitos no ecrã” (1991, p. 59). Partindo desta consciência o cineasta pretende ser um poeta do simulacro em seu competente cinema maneirista.

Depois do plano de estabelecimento do festival, o filme mostra a chegada de Steve Judd em meio a este carnaval. Vê-se uma ampla multidão se escorando nos cantos da rua à espera de algo; dois policiais tentam controlá-la. Até aqui, Peckinpah mostra que o estado alcançou efetivamente o Oeste com a institucionalização da violência pelas forças policiais, retirando a necessidade da existência de xerifes que asseguravam a lei e a ordem sem ter passado, necessariamente, por um treinamento e preparo formal tal qual a instituição policial fornece para seus membros.

Então, surge o protagonista, desavisado do evento subsequente; cavalga no meio da rua, vendo a multidão que parece aguardar por algo; imagina que ela está lhe dando às boas-vindas e a cumprimenta com gracejos; logo percebe que querem que ele dê licença para algo. Judd olha para o lado e vê um casal em um carro cochichando sobre ele com ar de deboche. Mais um forte símbolo do quão antiquado é a figura do ex-xerife nesse novo ambiente emergente. Depois de mostrar a superação de homens como Steve Judd, o diretor foca na lendária figura do cavalo; o carro é a previsão da “obsolescência” do animal quanto meio de transporte primordial do novo mundo. O casal que ri são os pais das futuras gerações que crescerão longe do ambiente histórico original de Judd. Peckinpah usa dos cônjuges no automóvel para predizer a inevitabilidade histórica insuperável que ultrapassou o Oeste selvagem do século XIX.

Vale ressaltar a sagacidade do cineasta quando, ao construir esta troca de olhares entre o casal do automóvel e Judd, o público é colocado na perspectiva do protagonista, recebendo diretamente o olhar de reprovação e estranhamento dos cidadãos modernos de Hornitos. Peckinpah constrange seu público a passar pela

mesma experiência humilhante do veterano, estabelecendo uma identificação entre ambos neste mal-estar social normativo. Peckinpah tona a posição subjetiva de Judd diante daqueles que o ridicularizam:

Figura 5: Casal em automóvel que debocha de Steve Judd.



Fonte: PISTOLEIROS do entardecer. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. vídeo.

Um policial muito truculento e mal-educado grita para que Judd dê espaço à corrida que terminará naquela rua. Sob xingamentos referentes a sua idade, o recém-chegado sai do lugar onde ocorrerá o páreo entre três cavalos e um camelo, que vence os equinos sem grandes dificuldades, demonstrando mais uma vez sua falta de necessidade no novo Oeste. Durante a competição de velocidade, a câmera, em uma sequência sagaz, realiza um movimento panorâmico da direita para a esquerda, que parte do camelo que está em primeiro lugar e o segue até enquadrar um carro que está estacionado no canto da rua, deixando claro que as habilidades destes animais ficarão restritas ao ambiente lúdico das competições, pois sua serventia para o mundo cotidiano prático foi praticamente reduzida a zero. Para fechar esta sequência com um didatismo ainda maior, depois de Steve Judd descer do seu cavalo e se dirigir para o outro lado da rua é alertado pela buzina do carro do casal sobre sua passagem, ele não entende o som vindo do automóvel e prossegue. mas é interrompido pelo policial que grita "*watch out, old timer!*". Judd para e o carro cruza a rua como prioritário de movimento do espaço público. As cidades modernas são planejadas para os carros e não para os pedestres, legitimados pela força policial que prioriza sua passagem.

Estabelecida a relação do protagonista com seu meio histórico-social, o filme segue identificando os dois coadjuvantes que partilharão a aventura com Judd. Primeiro é apresentado Heck Longtree (Ron Starr), o típico jovem encrenqueiro e espertalhão que não respeita nenhuma autoridade e quer levar vantagem em tudo; por mais que ele possa ser grande e forte no auge da sua virilidade masculina, como indica seu sobrenome, lhe faltam raízes morais profundas que direcionem sua ação. Ele é o representante principal da juventude corrompida da era moderna; o seu niilismo faz contraponto direto aos valores ancestrais de Steve Judd. Em certa altura da jornada do ouro, Judd revela ter sido um jovem arruaceiro que foi salvo desta vida pecaminosa por um xerife que o puniu e disciplinou, mostrando a direção moral correta. Desde então, ele teria se tornado o homem visto na tela. A tal experiência disciplinadora é o que falta para Heck, que tem como "figura paterna" Gil Westrum, ex-parceiro corrompido de Judd. Deste modo, Peckinpah estabelece que a extinção de homens éticos e coerentes, como o protagonista, implica na degradação moral da juventude por falta de tutores adequados.

Longtree era o jóquei que montava o camelo vencedor; logo após o final da corrida um dos competidores que estava a cavalo o interpela sobre a validade da competição, uma vez que Heck teria consciência prévia da superioridade do camelo sobre o cavalo, se negando a pagar o que tinha apostado. Longtree, então, de modo traiçoeiro, finge desistir de pegar o dinheiro com seu adversário, mas logo em seguida o esmurra, acertando-o desprevenidamente. Após ter derrubado o homem no chão toma o dinheiro prometido na aposta. Steve Judd vê toda a ação com estranhamento e descontentamento; logo a câmera, de novo em plongeé, passeia pelo carnaval de variedade e apresenta o terceiro personagem masculino fundamental da trama, Gil Westrum, último papel interpretado pelo lendário Randolph Scott que se notabilizou pelo grande número de faroestes que fez em sua carreira.

Westrum está em uma barraca de tiro ao alvo; em volta de sua tenda está escrito um longo *slogan* sobre o personagem lendário que ele está interpretando: "O Oregon Kid em pessoa, o homem da lei da fronteiriça que dominou Dodge City e Witchita e que, sozinho, enviou a notória gangue de Omaha para seus túmulos [24]". Dentro da cabine está Westrum fantasiado desta figura mítica, com roupas

[24] The Oregon kid in person, the frontier lawman who tamed Dodge City and Witchita, and who single handed sent the notorius Omaha gang to their graves.

extravagantes, cabelos e barbas ruivas postiças que o tornam mais jovem. Assim como seu amigo e “aprendiz” Longtree, ele também usa da trapaça para ganhar dinheiro em sua tenda. A munição usada pelos clientes que apostam dinheiro para acertar os alvos são de festim, enquanto as do seu revólver são verdadeiras. Em uma postura diametralmente oposta à resistência moral de Steve Judd, Gil Westrum abraça o simulacro espetacular capitalista e prostitui o seu próprio passado pela tentativa de uma sobrevivência financeira em um mundo niilista irrefreável.

Steve Judd reconhece seu antigo amigo e vai conversar com ele. Gil Westrum mostra certo desconforto diante de seu ex-parceiro e o interroga sobre o motivo de sua vinda à cidade. Judd o convida para transportar 250 mil dólares em ouro de Coarsegold; o veterano aceita com demasiada alegria maliciosa e logo os dois se separam. Na sequência surge Heck Longtree perguntando para Westrum o que eles farão para ganhar dinheiro, agora que as festividades estavam acabando. O antigo xerife responde que eles beberão 250 mil dólares em champanhe, revelando que suas intenções para com Judd não são de ajudá-lo, mas sim roubar a carga transportada.

Eis, portanto, os três personagens masculinos principais: um veterano fiel aos seus valores, outro veterano corrompido e um jovem completamente desorientado. Peckinpah não se limita a instaurar o debate acerca das transformações da modernidade em um conflito geracional de adultos deslocados em um mundo corruptor de jovens. O confronto central não se estabelece entre Judd e Longtree, mas sim entre os dois xerifes “aposentados”. Westerum representa a impossibilidade da permanência da honestidade e dos valores tradicionais em meio à modernidade niilista. Para sobreviver a ele, Gil passa a atuar sobre seus termos, entra no carnaval de simulacros de fantasia e “tudo o mais”. No mundo moderno de Peckinpah quase nada é capaz de perdurar a sua sedução; o utilitarismo e a ganância diante de uma produção de riqueza jamais vista na história tornam a virtude, enquanto aquela possui valor por si mesma, uma ação moral sem sentido. Os diálogos entre Judd e Westerun no decorrer de sua aventura irão se contrapor neste sentido, enquanto Longtree será a representação alegórica de uma juventude dividida entre a ética cristã e o cálculo utilitário niilista.

Steve Judd ruma para o banco que lhe dará as instruções sobre o ouro a ser transportado de Coarsegold; de pronto, os seus contratantes, o sr. Sansão, um idoso careca e seu filho, estranham o fato de Judd ser mais velho do que eles imaginavam,

e alegam que seu passado glorioso não reflete na pretensa qualidade do seu serviço, uma vez que ele se encontra no outono de sua existência, principalmente em um percurso tão perigoso como este em que muitos transportadores foram vítimas de latrocínio. Porém, quando percebem que apenas o veterano e mais ninguém aceitará esta missão decidem ficar com Steve. Na sequência revelam que o valor a ser transportado não será de 250 mil dólares em ouro, mas sim 20 mil, o que torna o trabalho de Steve Judd muito mais barato. O protagonista entende que foi ludibriado e decide cobrar um valor alto por seu ofício, além de um adicional para dois ajudantes.

Encurralados em uma difícil situação, Sansão e seu filho aceitam os termos de Judd e lhe dão o contrato para assinar. Sabiamente o antigo xerife se retira para lê-lo no banheiro com seus óculos, temendo que seus novos chefes desfaçam o acordo por conta de sua debilidade visual em decorrência de sua idade. Este momento, aparentemente insignificante, revela a angústia do herói diante das suas limitações físicas que impactam diretamente na sua virtude guerreira. Sua luta de resistência também é contra sua própria vitalidade que se esvai a cada dia; o personagem idoso e careca de Sansão é o futuro inevitável que o aguarda. O contrato é assinado e ambas as partes estão de acordo.

O filme mostra a última cena que se passará em Hornitos. Peckinpah traz um restaurante que será o lugar da reunião entre os personagens principais em que Longtree será apresentado para Judd pelo intermédio de Westrum. Aqui a obra estabelece pela primeira vez o conflito direto entre gerações, contrapondo o péssimo comportamento de Longtree, que exala depravação e agressividade, ao passo que há o olhar crítico e receoso de Judd com relação à inclusão do jovem na missão.

Inicialmente vê-se Gil e Heck do lado de fora do bar observando Steve. O jovem diz para o mentor que seu velho amigo não o surpreendeu, desdenha do novo parceiro de trabalho antes mesmo de conhecê-lo. Westrum o aconselha a ficar quieto e deixar que ele mesmo fale com Judd para convencê-lo a aceitar sua participação nessa empreitada. Ao entrarem no recinto Heck assedia a garçonete e passa a mão em suas nádegas. Gil praticamente o arrasta para a mesa de Judd, que come em uma ala do restaurante dedicada à culinária oriental. Além da louça exótica para o ambiente americano há papeis de parede com escrituras em chinês. Ao se sentarem, Westrum começa sua retórica à favor da participação do jovem, mas Heck ignora a conversa enquanto fica cobiçando descaradamente a garçonete. Judd aproveita a distração do

garoto e pega sua arma da cintura; demonstrando seu amadorismo diante de situações bélicas, como se ainda não bastasse, Steve comenta sobre a higiêne de seu armamento, comentário que pode ser compreendido tanto no âmbito literal sobre seu desleixo, como também sobre a imoralidade nos atos do jovem pistoleiro.

Em seguida, Judd discursa sobre a nova geração não ter valores morais e, portanto, não serem confiáveis, denunciando a fraude na corrida entre o camelo e os cavalos. Heck se levanta e chama o veterano para uma briga, mas no momento entram os homens que foram ludibriados pelo jovem e uma briga entre Longtree e os enganados tem início; eles quebram o restaurante inteiro e Heck acaba sendo nocauteado. Por mais que o rapaz tenha se mostrado um sujeito completamente depravado, a briga também mostrou as suas qualidades guerreiras para Judd que o aceita na aventura, mesmo que receoso.

A primeira parte do filme é encerrada, os antagonismos característicos do gênero faroeste são estabelecidos por Sam Peckinpah na chave interpretativa de um mundo tradicional que se dilui completamente em meio a uma modernidade niilista que forma jovens desvirtuados. Mesmo assim, ao terminar com o aceite de Judd com relação à ajuda de Longtree, a obra parece buscar construir uma possível reconciliação entre as duas gerações. Destaca-se também as vis intenções de Westrum com relação ao seu amigo, insistindo na participação do jovem para facilitar sua vilania. Neste sentido Heck aparece à juventude que deverá escolher entre o caminho da virtude ou do vício.

Inicia-se o segundo segmento da obra com os três personagens cavalgando no cenário idílico, já contemplado na sequência de abertura. Vale notar que as longas cavalgadas respondem diretamente aos automóveis que apareceram na cidade como índices de progresso histórico. Este filme é o relato da necessidade de cavalheiros, como Judd; sua aventura não pode ser percorrida por carros modernos, apenas cavalos são capazes de vencer a geografia pela qual ele deve atravessar; apenas homens honrados como ele podem realizar estes feitos. Peckinpah destaca a figura do *cowboy* de uma ambientação histórica e ressalta o elevado valor de sua moralidade transcendente. *Pistoleiros do entardecer* é uma grande apologia do imperativo categórico.

O segundo ato do filme tem início com um dos momentos mais significativos da obra: o encontro dos *cowboys* com a família Knudsen em sua fazenda. A sequência

tem início com Joshua e Elsa (Mariette Hartley) trabalhando arduamente em um celeiro escuro. A garota veste largas roupas masculinas que camuflam completamente sua sensualidade feminina; em um primeiro momento surge a dificuldade para identificar a bela natureza do seu corpo. O primeiro contato entre os visitantes e os anfitriões ocorre quando a jovem está levando um grande carrinho de mão cheio de feno para fora do celeiro e avista os homens a cavalo se aproximando. Neste avistamento há um enquadramento médio de Elsa que olha através de uma porta e tem seu rosto iluminado pela forte luz que vem de fora, em contraste com a escuridão do recinto em que ela está. Peckinpah aproveita tais circunstâncias para ressaltar o ímpeto esperançoso juvenil da garota que é obrigada a permanecer presa na propriedade do patriarca. Entre as vestes masculinas o diretor nos apresenta o espanto e a excitação da jovem diante dos recém-chegados viajantes:

Figura 6: Elsa presenciando a chegada de Judd, Westrum e Longtree



Fonte: PISTOLEIROS do entardecer. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. vídeo.

Por mais que ela não tenha conseguido ver nitidamente quem eram as três pessoas que se aproximavam, por conta das árvores, a garota dispara em direção a sua casa para se arrumar e melhor receber os visitantes. Ao entrar no seu quarto e se despir, o espectador contempla suas belas costas jovens e sensuais que estavam escondidas pela roupa de trabalho larga e suada, antítese absoluta da sua fluorescente feminilidade.

Figura 7: Elsa tirando suas roupas masculinas para receber os visitantes com seu vestido e exibe seu belo corpo feminino para o público que a observa como um voyeur.



Fonte: PISTOLEIROS do entardecer. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. vídeo.

Os três forasteiros entram na fazendo e se aproximam de Joshua que veste um terno preto; eles se apresentam e pedem para passarem a noite em sua propriedade. O anfitrião permite que eles durmam no celeiro, e surge ao fundo Elsa saindo de casa com um simples, porém belo, vestido rosa desbotado. Longtree assovia de modo provocativo, os dois veteranos a cumprimentam de modo respeitoso; seu pai a apresenta, mas logo repreende sua vestimenta, mandando que ela troque de roupa para não provocar os desejos dos visitantes. Elsa se retira cabisbaixa; no entanto, Heck elogia seu vestido, os dois jovens flertam e ela volta para o interior da casa escura. Aqui Peckipah instaura uma pista sobre um relacionamento futuro entre os dois personagens.

Logo em seguida, Joshua pede para eles deixarem os cavalos no celeiro e se arrumarem para o jantar, que não será cobrado, pois a riqueza do senhor não pode ser vendida. Gil vira-se para Heck e cochicha com ar jocoso que por mais que isto seja verdade, as riquezas do diabo estão à venda e se pode pagar por elas. Mais um reforço narrativo sobre as más intenções de Westrum, que encarna uma figura diabólica que tenta o jovem companheiro.

Adentrando-se na cena do jantar, em uma iluminação barroca com forte contraste entre o claro e o escuro, Joshua em sua oração, que precede a refeição, pede para que Deus perdoe os desejos mercenários dos seus hóspedes. Judd rebate deixando claro que eles são apenas transportadores, e logo se inicia um debate com

denso palavrório de citações bíblicas entre Steve e seu anfitrião sobre a validade de seu ofício. Enquanto isto Elsa e Heck não param de flertar um com o outro e Gil mostra grande ironia ao agradecer a preocupação do sr. Knudsen com relação aos seus ímpetos ambiciosos. Após o jantar, surgem três conversas muito significativas para o desenvolvimento da trama. Abaixo vê-se o modo como o cineasta monta a cena da refeição noturna:

Figura 8: R.G. Armstrong (de pé), sentados a esquerda estão Joel McCrea e Mariette Hartley, a direita estão sentados Ron Starr e Randolph Scott.



Fonte: PISTOLEIROS do entardecer. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. vídeo.

No celeiro Judd e Westrum dialogam sobre o antigo amor de Steve, Sara Truesdale. De modo muito ardiloso Gil diz que não a culpa por não ter se casado com o amigo, afinal seu salário de xerife era muito baixo e a profissão era muito arriscada. Judd parece estar conformado pelo fato de não ter se casado com ela, embora esteja bem-informado sobre o rumo que levou a vida de Sara com seus filhos e netos, realidade oposta à do veterano. Diante das angústias de Gil e da serenidade de Steve sobre o rumo solitário e pobre que suas vidas tomaram, pode-se esboçar a distinção como ambos lidam com relação à virtude. Enquanto Judd aceita ônus de sua vida guerreira, entendendo que o seu caminho vale por si só, Westrum aparece completamente ressentido por não ter sido compensado do modo devido, arrependido por ter dado suas melhores qualidades e receber o desprezo da sociedade como pagamento. Sua maldade é fruto de uma amarga mágoa interna.

Elsa, escondida do pai, se encontra com Heck do lado de fora da casa para conversarem sobre o desejo da garota de deixar aquela granja e conhecer o mundo.

O jovem promete levá-la para conhecer cidades famosas e modernizadas, como São Francisco e Chicago, caso ela parta com ele. Mas a moça declara que já está comprometida com Billy Hammond (James Drury), um minerador de Coarsegold que a pediu em casamento. Longtree não se abala e se aproxima dela para beijá-la. A garota parece ceder a sua sedução, porém, são interrompidos por Joshua que empurra Heck e leva sua filha para casa. Dentro do lar o pai a adverte sobre os vis desejos masculinos e a necessidade da garota se prevenir contra eles. Elsa confronta o patriarca expressando seu descontentamento diante de sua proteção exagerada, ironizando a condenação que Joshua faz com todos os homens, com exceção dele mesmo. Ele reprime sua filha com um tapa e pede para que ela ouça com atenção suas palavras fundamentadas da bíblia, deixando-a sozinha em meio à escuridão e entra no quarto.

Figura 9: R.G. Armstrong de pé ao fundo e Mariette Hartley sentada no chão após ter recebido o tapa.



Fonte: PISTOLEIROS do entardecer. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. vídeo.

A melancólica cena da garota solitária se mescla em uma fusão, responsável pela transição da cena, com a lápide de Hester, sua mãe, que morreu quando a personagem ainda era criança. Logo abaixo da lápide lê-se em uma placa esta passagem bíblica: “Portanto, ó prostituta, ouça a palavra do senhor: eu te julgarei como mulheres que quebram o casamento e derramam sangue são julgadas: eu te darei sangue em fúria e em ciúme[25]”. A câmera se afasta e se vê Joshua rezando ao lado do túmulo e os *cowboys* partindo ao fundo. A história da esposa de Joshua é

[25] Wherefore, Oh Harlot hear the wold os the lord: I will judge thee as women that break wedlock and shed blood are judged: i will give thee blood in fury and in jealodsy

nebulosa, pouco se fala sobre o que ocorreu com ela, seu local de sepultamento é a melhor fonte sobre sua trágica sina. O dizer bíblico parece sugerir duas possibilidades sobre sua morte: ou Hester foi assassinada por seu marido devido à um adultério ou ela saiu de casa para levar uma vida errante e acabou encontrando a morte mais brevemente. De um modo ou de outro, o que esta transição de cenas sugere é que o destino de Elsa está fadado ao mesmo fim trágico de sua genitora. O patriarca nunca irá permitir que ela seja feliz desfrutando dos prazeres estéticos mundanos que pulsam no seu entusiasmo juvenil, acabando por aniquilar seu corpo e espírito.

Muito além da dualidade óbvia e clichê que o personagem Longtree estabelece em contraponto com as gerações mais velhas, Elsa Knudsen aparece como representante de uma concepção mais generosa e complexa sobre a juventude. Se até então o filme havia estabelecido que a depravação e má educação do jovem que acompanha Steve e Gil é fruto de uma degeneração niilista, Elsa aparece como aquela que vem de um mundo inteiramente oposto, ao invés de crescer em meio ao ritmo do progresso moderno, passou sua vida sob a tutela religiosa de Joshua e jamais saiu daquele pequeno “Éden” construído por ele. No entanto, não é feliz neste mundo, sobretudo pelo fato do seu pai tentar controlá-la pela brutalidade. Neste momento, o diretor faz um comentário muito ácido sobre o mundo religioso alienado. Assim como a modernização exacerbada não é positiva para o humano, a vida religiosa pura também não é capaz de suprir suas necessidades, produzindo um mundo sombrio e moralista que tenta adequar, por meio da força, o ímpeto desejoso humano a sua pretensão religiosa. Elsa é a representante de uma juventude sedenta para se emancipar da tradição e alcançar a liberdade de viver sobre seus próprios termos; é o símbolo do mal-estar que estava dando origem à contracultura.

A sequência da fazenda dos Knudsen deixa o filme menos óbvio; se na cidade há os erros da juventude em contrapartida às virtudes morais de Judd, aqui aparecem testemunhas dos equívocos do mundo tradicional religioso em contraste com as potências criadoras e esperançosas da juventude. Steve não é como Joshua e Heck não é como Elsa. O filme propõe achar um equilíbrio para estes desencontros.

Encerrado o ciclo da fazenda, os protagonistas seguem sua jornada do ouro, atravessando a bela paisagem montanhosa que se constitui como o verdadeiro Éden do filme. Diferente do rancho dos Knudsen, o belo se objetiva no próprio cenário natural, expressando a beleza divina de forma imanente, muito diferente do que se

encontra no lar barroco de Joshua onde há uma busca desesperada por um Deus silencioso. A seguir a paisagem percorrida pelos personagens:

Figura 10: A bela e vasta paisagem percorrida pelos protagonistas



Fonte: PISTOLEIROS do entardecer. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. vídeo.

Durante o percurso, Westrum tentará corromper a alma de Judd. Esta seção se assemelha aos feitos antigos de cristãos que se isolavam no deserto para combater as forças demoníacas que atormentavam suas almas. No caso do filme, Gil corporifica a tentação diabólica; utiliza de uma retórica que visa ressaltar o ressentimento e a desvalorização dos homens da lei no Oeste, atacando a humildade do amigo e provocando sua ganância. Gil Westrum é um reflexo do hedonismo niilista pragmático que rege a crise moral moderna.

Depois de ter investido sutilmente contra Judd, relembrando seu fracasso amoroso com Sara na noite em que eles dormiram no celeiro dos Knudsen, na retomada da viagem sua abordagem será mais direta. Westrum escancara a pobreza material e a falta de reconhecimento da sociedade para com eles. Enquanto Steve banha seus pés no riacho, mostrando sua harmonia com a natureza, muito diferente da relação de Longtree que polui o meio ambiente sem consciência alguma, Gil relembra seu velho parceiro de um conhecido deles que também dedicou a vida a fazer do Oeste um lugar mais seguro e “civilizado”. Porém, acabou morrendo pobre com apenas três pessoas em seu funeral. Como já explanado no decorrer da exposição sobre *Pistoleiros do entardecer*, Steve Judd é um homem que tem o exercício de sua vocação como o fim dela mesma; não age de modo justo buscando

a recompensa, pois a própria justiça da ação é recompensadora. Sendo assim, a retórica de Westrum passa longe de desequilibrar sua balança moral.

Longtree percebe a ineficácia de Gil em corromper o amigo veterano e sugere que eles tenham que apelar para a violência. Westrum ainda acha que é cedo para tal, mas não descarta a possiblidade, deixando uma pista para um possível confronto futuro entre os dois velhos amigos por conta do vil metal, que corrói o espírito humano como Joshua havia dito na cena da sala de jantar. Deste modo, volta-se para o grau de maldade de Westrum: será que ele será capaz de assassinar seu amigo em nome da cobiça?

Em seguida das investidas diabólicas, a segunda parte da viagem é marcada pela surpreendente chegada de Elsa ao grupo de *cowboys*. A moça pede para que eles a escoltem até Coarsegold, terra do seu noivo Billy. Os veteranos se mostram resistentes em aceitar a companhia da moça, dado o perigoso percurso que eles estão trilhando, mas Longtree se oferece como segurança particular de Elsa, fazendo com que seus comparsas aceitem ajudá-la. A decisão de Heck surpreende por parecer uma evolução de seu caráter niilista em consideração a sua jovem amiga, mas logo o filme subverterá expectativas sobre seu aperfeiçoamento moral.

No final daquela tarde após o jantar, os dois jovens estão conversando à beira do rio, enquanto Elsa lava a louça da refeição. Heck aproveita novamente a abertura de sua amiga para beijá-la, ela permite, mas logo tenta afastá-lo. Porém, ele continua o ato libidinoso sem o consentimento dela, caindo encima com Elsa no chão; a moça grita e logo Judd e Westrum vem socorrê-la; ambos batem em Longtree e repudiam seu ato nefasto. Nesta cena o filme mostra o quão grave é a decadência moral do jovem Heck ao tentar cometer um estupro, até mesmo Gil, que faz às vezes de um vilão diabólico, repreende seu pupilo, relembrando-o do motivo que os levaram àquela viagem. Naquela noite Elsa vai até o local onde Longtree estava dormindo para perdoá-la, mas o rapaz, sentindo-se enganado por ela, que o beijou e depois desistiu de seguir com o ato, a repudia.

A euforia sexual de Heck mais uma vez dá razão para as advertências de Joshua sobre a natureza humana. Deste modo, Peckinpah mostra que a desmedida moral do patriarca não está no seu discurso bíblico, que também fundamentam as ações de Judd, suas falhas estariam na maneira radical que leva sua vida se isolando do mundo e falhando em educar sua filha. Embora Elsa seja mais bondosa do que

Heck, ela também carece de uma orientação adequada para seus atos; mesmo sendo uma mulher comprometida cede às investidas de Longtree, o que acabou gerando uma situação muito constrangedora na viagem. No entanto, a punição da jovem por seus atos pouco refletidos ainda estariam por vir, de maneira mais cruel, como a sequência a seguir demonstrará. Se Heck falha pela falta de noções morais básicas, Elsa peca pela impulsividade.

Finalmente chegam a Coarsegold, a cidade do ouro e do casamento de Elsa, local que se constituiu como o grande objetivo dos personagens, sendo palco para uma das maiores reviravoltas dramáticas dos filmes de Peckinpah. Diametralmente oposto às belas montanhas e florestas iluminadas pelo radiante sol que os personagens atravessaram, o povoado agora aparece como um verdadeiro inferno gelado perto daquilo que seria um pedaço perdido do Éden. Coarsegold é uma região gélida, coberta de neve, com mineradores pobres morando em tendas e cabanas, e que, pela falta de infraestrutura, jogam seus detritos no meio da rua. Se a modernidade é um processo de transformação que traga a natureza, Coarsegold é a chama que intermedeia as cinzas daquilo que está por ser consumido pelo fogo. As pessoas que lá vivem são embrutecidas e praticamente amorais, com destaque para os irmãos Hammond, parece que se observa uma tribo exótica que não conheceu a civilidade. Por mais incoerente que seja existir em uma região tomada por uma nevasca ao lado de uma paisagem solar, entende-se este elemento visual como uma metáfora para a ausência do florescer nesta terra degenerada, onde só existe a exploração da natureza em busca de ouro, e nada mais.

Nesta cidadezinha improvisada de mineradores pobres, Sam Peckinpah aproveita para fazer um dos seus comentários mais mordazes sobre as contradições do capitalismo americano. Para existirem cidades em desenvolvimento, como Hornitos, Chicago e São Francisco, é necessário que existam lugares iguais a Coarsegold, em que o preço da degradação ambiental, humana e moral se tornam evidentes para o progresso sofisticado da sociedade moderna. Neste ponto as prevenções alienantes de Joshua se fazem mais uma vez sensatas, em um mundo no qual haja a necessidade de uma exploração radical do homem pelo homem. Para que possam existir casais metidos que andam de carro e debocham de homens virtuosos como Judd, é melhor estar fora disso e buscar por Deus, mesmo que este nunca responda. Afinal, por mais que Steve não tenha construído toda esta estrutura

social decadente, ele é mais uma das engrenagens que a fazem funcionar. Curiosamente, este aspecto político-social do filme é amplamente ignorado pela crítica. Um plano geral da rua principal de Coarsegold:

Figura 11: Coarsegold.



Fonte: PISTOLEIROS do entardecer. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. vídeo.

Enquanto Judd e Westrum vão comprar ouro pelo intermédio do banco, Longtree leva Elsa para seu noivo, que está em um modesto acampamento de tendas com os seus irmãos. No plano introdutório desta sequência vê-se Jimmy Hammond (John Davis Chandler) se barbeando diante de um espelho trincado em cinco partes, imagem recorrente nos filmes de Peckinpah. Deste modo, o diretor prenuncia a vilania deste grupo de irmãos que será responsável pela maioria dos conflitos subsequentes. Jimmy se reconhece na fragmentação e distorção do espelho quebrado, pois seu *éthos* é corrompido e deturpado, habituou-se com uma autoimagem pervertida.

Figura 12: Jimmy Hammond se barbeando em um espelho estilhaçado.



Fonte: PISTOLEIROS do entardecer. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. vídeo.

Após Longtree entregar a noiva para Billy, os Hammond especulam sobre o que poderia ter acontecido na longa viagem até Coarsegold entre os dois jovens. Elsa, tentando evitar uma situação de confronto, elogia, falsamente, o comportamento de Heck, nomeando-o como um *perfect gentleman*. Neste momento o público cria a expectativa de uma postura respeitosa e grata por parte da família de mineradores para com os bons modos de Longtree, que possibilitaram à garota chegar ao seu destino em segurança. No entanto, Billy e seus irmãos debocham da sexualidade do rapaz e o expulsa do seu acampamento com pedradas. Neste momento, percebe-se a presença de um terreno de valores muito estranhos a princípios morais básicos de civilidade.

A situação de Elsa parece piorar cada vez mais. Depois da saída de Heck, aparecem estranhamentos da garota junto àquele ambiente inóspito. Além de Billy e Jimmy, surgem os demais irmãos Hammond. são eles: Sylvus (L.Q. Jones), Elder (John Anderson) e Henry, interpretado por Warren Oates em sua primeira parceria com Peckinpah, colaboração esta que culminaria anos mais tarde no polêmico e mordaz *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia*. No acampamento dos irmãos é comum vê-los se tratarem com extrema agressividade, seja ela verbal ou física. A violência parece ser o único afeto que eles conhecem. Mas, o ponto culminante desta experiência indigesta é quando apenas, o público, sem o conhecimento de Elsa, é

informado de que os Hammond pretendem transformá-la na esposa de todos os cinco irmãos, tornando-a uma escrava sexual do bando selvagem.

Após a apresentação de todos os personagens essenciais da trama, é interessante notarmos a ausência de figuras paternas e maternas no filme. Mesmo que Elsa seja a única personagem que tem algum tipo de vínculo com ambos, sua relação é frágil, pois sua mãe está morta e o pai foi abandonado por ela. Peckinpah escancara a incomunicabilidade intergeracional como fruto dos abalos sofridos pela tradição diante do avanço moderno; seus personagens estão submersos em um mundo de constante transformações onde nada consegue perdurar. A dissolução da tradição se concretiza na impossibilidade do reconhecimento das novas gerações nas narrativas das gerações anteriores. Conforme Benjamin (1987, p. 197 – 198):

> Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais. Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.

Todo o moralismo cristão disseminado por Judd e Joshua soam estranhos para a nova juventude que não encontra respaldos em dimensões concretas de sua experiência cotidiana. Para que serve o *éthos* guerreiro de Steve Judd em uma sociedade que a violência foi institucionalizada pela polícia? Melhor não seria ceder espaço para as autoridades do estado e se empenhar no ganho de bens materiais para se obter algum valor neste novo modelo de sociedade, conforme Westrum? Qual a validade dos dizeres bíblicos de Joshua diante de uma juventude que não encontra nenhum tabu nos prazeres carnais? Por que Elsa deveria trancafiar sua beleza juvenil no cativeiro sombrio construído pelo seu pai? Esta incomunicabilidade desemboca em um grande niilismo que condena a sociedade americana do século XX ao regresso moral que propicia a existência da barbárie dentro da civilização plena, seja em sua infraestrutura na relação Hornitos-Coarsegold, seja no plano individual com a tentativa

de estupro de Elsa por Longtree. Eis a *hybris* da modernidade, segundo *Pistoleiros do entardecer*.

O casamento entre Elsa e Billy constitui o auge das barbáries apresentadas pelo filme. Este será o ponto máximo da escalada de horrores que os nossos personagens irão se confrontar. A cerimônia matrimonial seria o cume de uma montanha russa de malevolências, das trapaças de Longtree e Westrum no festival de Hornitos até a tentativa de estupro coletivo dos Hammond sobre Elsa. No entanto, a partir deste momento começa um movimento de descida em que a maldade será cada vez mais suprimida, ao passo que o bem encontrará mais espaço para florescer. De agora em diante vê-se gradualmente as redenções: primeiro de Heck e depois de Gil, rumando para um final esperançoso para a humanidade nesta imponente estrutura niilista construída na modernidade.

Elsa, Billy e os outros Hammond atravessam a cidade a cavalo em uma comitiva que canta e comemora o casamento do irmão (e de todos os demais), como não foi visto nenhuma igreja em Coarsegold (e em nenhum outro lugar), até então não se sabe ao certo para onde eles rumam. Então ouve-se disparos e um grupo de homens gritam e festejam a chegada do casal em um estabelecimento chamado *Kate's place*, o prostíbulo da cidade. Elsa, que está usando o vestido branco de sua mãe, não consegue entender o que está acontecendo, mas curiosamente todos ao seu redor agem com grande naturalidade, conduzindo a noiva para dentro do bordel onde será realizada a cerimônia matrimonial. Sem dúvida alguma esta cena constitui um dos modos mais alegóricos e criativos de manifestar a morte de Deus no cinema.

Dentro do *Kate's place* há uma subversão infernal de valores, o alcouce se faz de igreja, o juiz de paz está completamente bêbado, as damas de honra são prostitutas, todos estão se embriagando o tempo todo e a única figura que parece ser estranha àquele ambiente é a própria Elsa, trajada para um casamento formal. Após embriagarem a pobre senhorita Knudsen, realizam a cerimônia e oficializam o casamento. Logo depois do casal celebrar a união com o tradicional beijo, o marido salta para os braços de uma prostituta e seus irmãos fazem fila para um a um beijar a esposa que tenta recusar os bárbaros mineradores. A festa é tomada por uma atmosfera dionisíaca. Não é possível diferenciar a esposa das prostitutas, nem diferenciar o marido dos clientes, tudo se confunde e se pulveriza em uma atmosfera orgiástica crescente. Billy leva Elsa para um dos quartos do prostibulo; ela tenta

resistir, mas não consegue, chegando até a ser esbofeteada. No entanto, um acidente acontece e o recém-casado cai e bate a cabeça, desmaiando instantaneamente. Elsa acha que está livre da humilhação de ser desvirginada dentro de um bordel, todavia, vê entrando no quarto dois irmãos de Billy que pretendem estuprá-la, por conseguinte começa a gritar histericamente. A cena da cerimonia de casamento no bordel:

Figura 13: Casamento de Elsa e Billy no prostibulo.



Fonte: PISTOLEIROS do entardecer. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. vídeo.

Do lado de fora, em uma tenda estão Judd, Westrum e Longtree, contando o ouro que conseguiram até então para o banco, quando ouvem os gritos de pavor da garota. Heck e Steve vão até à casa de tolerância para resgatarem Elsa. O jovem entra no lugar e começa uma briga com os Hammond, sem grande sucesso, quando Steve entra e saca seu revólver intimidando todos que estavam no estabelecimento, conseguindo abrir caminho para que a jovem pudesse ir para perto deles. Billy protesta pela ilegalidade dos pistoleiros em raptarem sua esposa, mas Judd decide proteger a garota até o dia seguinte para averiguar a validade do casamento, uma vez que o juiz de paz está completamente bêbado. Elsa chega à tenda dos seus protetores e começa a chorar. Neste momento, é o início de uma evolução importante para Longtree; a partir de agora ele se alinhará cada vez mais à moralidade de Steve e menos de Gil, entendendo seu dever moral de combater a maldade do mundo conforme os pistoleiros de outrora fizeram.

No dia seguinte, Judd e os mineradores decidem fazer um tribunal para investigarem a legitimidade do casamento; dependendo do resultado Elsa deveria

ficar junto dos Hammond, caso contrário, voltaria para a casa do seu pai junto dos *cowboys*. Heck deixa claro que caso a garota tenha que ficar em Coarsegold ele também ficará para protegê-la. Westrum protesta sobre a decisão de seu pupilo, lembrando-o da necessidade de se transportar o ouro do banco adquirido na cidade, mesmo assim Longtree mantém sua posição. Gil vai até o prostíbulo encontrar com o juiz de paz e ameaça matá-lo caso ele diga a verdade sobre sua autoridade legal, roubando sua licença jurídica assinada pelo governador da Califórnia, caso alguém procure por ela. Na cena seguinte, que se passa depois de uma elipse que pulou o julgamento favorável a Elsa, os Hammond entram no *Kate's place* e espancam o juiz para se vingarem da derrota. Nesta sequência não fica claro se Westrum agiu pelo bem da moça ou pela conveniência de seu plano que é roubar o ouro de Judd.

Distantes da cidade, os quatro viajantes fazem o caminho de volta. Primeiro irão deixar Elsa na fazenda do pai, e após, seguirão para Hornitos. Vê-se Gil rasgando a licença do juiz, evidenciando sua trapaça no julgamento. Steve questiona este truque e, uma vez que a jovem ainda está legalmente casada com Billy, Westrum diz que ela pode se divorciar e isto encerra a questão. Judd aproveita para contar ao amigo um episódio em que ele infringiu a lei quando jovem. Neste momento, Gil aproveita para fazer sua última empreitada retórica contra o antigo parceiro. Judd narra que quando tinha mais ou menos a idade de Longtree andava em má companhia, se comportando como um verdadeiro arruaceiro. Uma noite, em um bar, quando estava completamente bêbado, arranjou uma briga e foi preso pelo xerife da cidade, que não satisfeito de tê-lo prendido, deu-lhe uma surra para ensiná-lo o valor de respeitar a si mesmo. Desde então, Judd passou a se comportar de maneira diferente.

Westrum relativiza a moralidade da história relatada pelo amigo e questiona sobre o quão vale este respeito próprio no mundo material. Steve diz que para ele este respeito é um dos seus bens mais valiosos, independentemente deste valor não ser importante para as outras pessoas, acrescentando que ele mesmo está recuperando o orgulho próprio nesta aventura, depois de passar anos trabalhando em bordeis para sobreviver. Gil investe novamente contra Judd e diz que a única coisa que os homens pobres levam para o túmulo são as roupas do orgulho que não podem aquecê-los quando mortos, e tão pouco quando vivos, finalizando por perguntar ao velho amigo se este seria seu verdadeiro objetivo de vida. O veterano responde que

a única coisa que ele almeja quando morrer é saber que teve razão sobre sua moralidade. Mais uma vez observa-se a exaltação do imperativo categórico no discurso de Judd em contrapartida ao utilitarismo niilista de Westrum. Gil vai até Longtree e diz que o jovem tinha razão sobre Steve. Ele pretende roubar o ouro naquela noite, todavia, o jovem reluta em ajudar o mentor, que percebe a transformação do pupilo. De um modo ou de outro, aquela será a noite derradeira para o golpe.

É noite. O espectador vê os sorrateiros passos de Westrum e Longtree fugindo com o cavalo que transportava o ouro. Judd os surpreende com o revólver em mãos, dizendo que a traição seria previsível por parte de Gil depois de todas as conversas estranhas que tiveram na viagem. Após pedir para Heck jogar sua arma para longe vai até seu velho parceiro e o estapeia, depois guarda sua arma e pede para que ambos duelem ali mesmo, mas Westrum desiste e joga seu revólver no chão. Agora os dois patifes são os prisioneiros de Judd. Mais uma vez a ação de Gil Westrum é ambígua, não se sabe se ele desistiu de se confrontar com Steve por medo de matá-lo ou se apenas desistiu do duelo por medo de morrer. Independentemente disto, o filme segue na sua sequência de ascendência do bem e condenação do mal.

Em 1h13 o faroeste entrega sua primeira sequência de ação com armas de fogo. Faltando 20 minutos para acabar o filme, Peckinpah ainda estava distante de ser o poeta da violência que viraria em *Meu ódio será sua herança*. Os protagonistas continuam seu retorno com Westrum e Longtree de mãos amarradas, quando repentinamente são abordados por Billy e Henry que descobriram a trapaça de Gil e pedem que eles entreguem Elsa, mas Steve se nega a cooperar e o confronto tem início. Judd solta Heck e lhe entrega uma arma; Westrum pede o mesmo, mas não é digno de confiança do seu velho amigo. A juventude de Longtree inspira o veterano a querer ajudá-lo no seu caminho de redenção, assim como foi feito com ele no passado.

Eles sobem para o alto de um monte para melhor se protegerem, quando Jimmy Hammond, que estava escondido entre as pedras, tenta surpreendê-los, mas é baleado por Heck. Chegando no lugar estratégico, utilizando uma barreira de pedras para se protegerem, percebem que os rifles estão sem munição e temem serem cercados pelos outros irmãos que os estão encurralando com seus tiros de espingarda. Judd tenta se levantar para fazer vigia na parte de trás do morro, caso

suas retaguardas sejam atacadas, porém é impedido por Longtree que o empurra no chão e corre para o ponto tático sobre uma rajada de balas dos seus algozes. Ao chegar do outro lado do monte encontra Sylvus com uma carabina em mãos prestes a emboscá-los e o mata com um tiro no peito, o minerador cai no chão agonizando, Heck toma sua arma. Depois de perderem dois irmãos e descobrirem que não têm mais a vantagem da distância, pois seus adversários agora possuem uma arma de longo alcance, os Hammond se retiram para organizarem outra empreitada.

Nesta cena de ação nota-se a redenção completa de Heck; ele arriscou sua vida para proteger os demais e conseguiu repelir os ataques inimigos com êxito. O jovem personagem absorveu toda a bravura e honra inspirada por Judd. Por mais que a decadência moderna insista em avançar, haverá um representante da sobrevivência dos ideais morais e guerreiros dos homens da lei do passado. Vale notar também que as cenas de ação deste filme não têm absolutamente nada de especial; embora bem construídas, prova de virtuosismo técnico da direção, a violência em si é realizada de modo genérico, sem poeticidade alguma. Mesmo que este filme seja importante para se compreender a construção do olhar trágico de Peckinpah, ainda está distante da estética que iria consagrá-lo na história do cinema hollywoodiano, mesmo que de forma controversa.

Em sequência, os protagonistas estão acampando em meio a uma floresta em um fim de tarde. Apenas Gil está com as mãos amarradas, Longtree, que está com seu revólver na cintura, traz seu prato de janta vazio e o joga junto aos outros que estão pertos da mochila com ouro. Judd olha para a carga transportada e percebe que Heck não devolveu sua arma depois do confronto, conforme haviam combinado, então pede que o jovem entregue o armamento. Repentinamente, Longtree saca seu revólver e aponta para Steve. Neste momento Westrum se levanta vislumbrando a possibilidade de conseguir reverter a posição a seu favor, mas logo o rapaz entrega a arma para Judd e se desculpa pela brincadeira. Westrum, decepcionado, diz que o garoto irá se arrepender quando eles estiverem na cadeia pagando pelo crime que cometeram. Judd manda os dois dormirem longe dele. Gil pede para soltá-lo, e apela para o fato dele não conseguir mais dormir tão bem como outrora, tentando fazer seu velho amigo se compadecer pelo peso dos anos que aflige a ambos. Judd cede e corta suas amarras. Ao se afastarem, Gil diz à Heck que tem um plano, mas o jovem o ignora e se afasta. Sua parceria esta desfeita.

Elsa diz a Judd que seu pai acreditava que o certo e o errado eram distinguíveis de um modo muito claro e questiona sobre esta leitura maniqueísta de mundo. O veterano responde que a realidade não é tão simples quanto Joshua pregava e, em seguida, declara que irá depor no tribunal à favor de Longtree e contra Gil, pois ambos eram amigos. Esta cena marca uma diferença central sobre a postura moral de Joshua e Steve, embora os dois sejam cristãos conhecedores da bíblia. O primeiro a toma em uma perspectiva fundamentalista alienada, sem perceber o grau de complexidade da realidade e o próprio mal que ele submete Elsa; já o segundo, que está em constante contato com o mundo naquilo que ele tem de mais intenso, compreende que é preciso atuar sobre ele negociando com suas matizes, por isso vai depor à favor do jovem no tribunal e desamarrou seu velho amigo, mesmo sabendo que isto poderia ser um truque para sua fuga.

No dia seguinte, Heck corre para Judd e anuncia que Westrum fugiu. Quando questionado por Elsa sobre o motivo pelo qual o jovem não seguiu o facínora, Longtree responde que não via mais futuro naquela aliança; ele está pronto para voltar para sua cidade e enfrentar as consequências legais dos seus atos para recomeçar sua jornada em um caminho semelhante ao de Judd. O corpo de Sylvus está caído ao lado de seu cavalo e uma arma em seu cinto. Gil aparece e toma o revólver e o cavalo do morto, mas ao invés de ir para o caminho oposto do de seus ex-companheiros de viagem, faz o caminho de volta e começa a segui-los. Agora que está armado e a cavalo, o filme dá a entender que este retorna para se vingar do grupo e roubar o ouro.

Ao se aproximarem da fazendo de Joshua Knudsen, Heck lamenta sobre a punição jurídica que vai enfrentar quando retornar para sua cidade, mas Elsa diz que irá esperar por ele, prometendo um romance vindouro. O amor entre os dois jovens, já transformados no final desta aventura, com Longree tendo aprendido o valor da honra e com Elsa estando ciente do alto preço que se paga pela irreflexão impulsiva, é o contraponto ao casal do carro, visto no início do filme. Nesta união observa-se a formação de uma família que passa adiante os valores adquiridos de Judd. Ao longo de toda a obra a crise das figuras materna e paterna foi ressaltada, mostrando a incomunicabilidade entre as gerações. No entanto, este final parece ser a redenção deste problema, uma vez que se assiste a construção de um casal que entende e incorpora a moralidade tradicional, distante do niilismo moderno responsável pelas crises que o filme denúncia.

Quando descem dos cavalos e se aproximam da casa, Elsa percebe que seu pai está rezando no túmulo de sua mãe em um horário incomum, uma vez que ele costuma fazer suas orações no início da manhã e não ao entardecer. Judd percebe que algo de errado está acontecendo, e tiros começam a ser disparados de dentro da casa na direção deles. São os Hammond que voltaram para se vingar, matando Joshua e colocando seu corpo sem vida debruçado sobre a cova da esposa. Steve, Heck e Elsa se escondem atrás de um tronco tombado de árvore. Longtree tenta ir até os cavalos pegar as armas de longo alcance, mas é baleado na perna; Judd vai ajudá-lo a voltar para o esconderijo e toma um tiro na barriga; ambos conseguem retornar para a cobertura do tronco, mas sem terem pego os armamentos. Eles estão encurralados.

De repente, Westrum surge atirando contra os Hammond, que conseguem derrubá-lo de seu cavalo. O filme não explica muito bem como isto acontece, pois, aparentemente, nem o animal nem o pistoleiro foram baleados. Por um instante pensa-se que o mataram, mas logo ele levanta e se junta aos seus companheiros de aventura. Um sacrifício lógico em nome do suspense. Neste ponto o filme nos mostra a redenção de Gil; toda a ambiguidade de suas ações é desvelada em feitos bem-intencionados legítimos, frutos de uma alma atormentada e ressentida pela pobreza e desprezo que experienciou nessa modernidade nascente. Conforme o próprio Steve declara, seu amigo era um homem bom, ele apenas se esqueceu disto. Westrum sugere ao seu velho parceiro de desafiarem os Hammond para um duelo à moda antiga. Os veteranos, então, provocam os jovens irmãos que aceitam o desafio. Elder sugere deles emboscarem os dois adversários, mas o próprio Billy o repreende e o faz participar do duelo honrado.

Esta sequência de duelo final, que ocorre no meio da fazenda entre Westrum e Judd contra Billy, Elder e Henry, é o retorno mítico dos clássicos confrontos finais do *western*. Aqui toda ancestralidade bélica preservada pelos dois ex-xerifes, que representam a sobrevivência decadente de um velho Oeste imaginário consagrado nos filmes clássicos do gênero, retorna como o momento definidor do último segmento da película. A superação do mal por meio da violência é a sobrevivência do ritual clássico após um filme inteiro sobre sua desintegração histórica; é a vitória da tradição, o eterno retorno do imaginário. Os dois grupos se confrontam, Judd e Westrum atiram em seus adversários em um enquadramento de contra-polgée, similar ao das

montanhas na sequência de abertura. Esta ligação reforça mais uma vez o elo entre a grandeza moral da dupla e o valor ancestral de sua ação emoldurado pelos grandes montes de onde veio Steve no começo de sua jornada.

Figura 14: Randolph Scott (a esquerda) e Joel McCrea (a direita).



Fonte: PISTOLEIROS do entardecer. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. vídeo.

Os heróis conseguem dar cabo dos três irmãos, mas Judd é mortalmente ferido. Westrum o tranquiliza dizendo que ele terminará a aventura conforme seu amigo faria, resgatando sua honra que havia sido suplantada pelo niilismo que havia tomado conta de sua alma. Os dois amigos se despedem e Steve cai, mas atrás dele está uma grande montanha que liga seu corpo com os céus, podendo ser um símbolo religioso da ascensão do seu espírito ou apenas uma representação do monumento ético que ele deixa para trás ao conseguir redimir Heck e Gil, possibilitando a continuidade dos seus valores.

Figura 15: Steve Judd caído e as montanhas atrás dele.



Fonte: PISTOLEIROS do entardecer. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1962. vídeo.

A tragédia aparece nesse desfecho com a morte de Steve Judd, ou melhor dizendo, o seu sacrifício. O protagonista de *Pistoleiros do entardecer* tem uma jornada praticamente cristã ao se confrontar com um mundo tomado pela corrupção e se sacrificar em nome da redenção do outro. Entende que sua salvação só será possível com o resgate dos espíritos perdidos que não conseguem alcançar consciência moral suficiente para distinguirem o bem e o mal. Ao morrer confronta toda a decadência moderna responsável pela decadência do seu mundo, pois embora tenha morrido, conseguiu plantar sementes que permitirão a continuidade do seu *éthos*, demonstrando a potência positiva do livre arbítrio humano.

O olhar trágico do diretor se detém mais na dissolução da tradição no desenvolvimento moderno do que no ser humano propriamente. Sua prevenção se estabelece entre a relação sujeito-ambiente e não na pulsão de morte que arrasta a humanidade para o seu próprio aniquilamento, como fará posteriormente. Seu segundo longa-metragem marca o mal-estar de Peckinpah diante da ideia teleológica de progresso histórico. O iluminismo burguês aqui é colocado em xeque, ao evidenciar o preço que se paga para obtê-lo, diante de crises ambientais, sociais e morais iminentes. Neste sentido, a condição humana se faz trágica, pois será inevitavelmente atropelada por esta máquina imparável. O único modo como se poderá "resistir" a isto seria a partir da rigidez moral do imperativo categórico, um meio de tentar frear esta máquina de moer irrefreável e cega chamada modernidade a partir de parâmetros éticos muito bem definidos frente ao niilismo gerado por ela. O máximo que se conseguirá é o nobre sacrifício pelo outro. Aqui Sam Peckinpah entrega simultaneamente uma tragédia cristã e histórica.

#### 3.2.1.2 Meu ódio será sua herança: Cegueira histórica e barbárie

Conforme já anunciado nesta tese, *The wild bunch* ou como chegou ao Brasil em uma tradução estranha e espalhafatosa, *Meu ódio será sua herança*, marca um ponto de virada importante na filmografia de Peckinpah aqui se presencia efetivamente, o surgimento do "poeta da violência" que viria a desenvolver seu estilo de modo cada vez mais intenso e visceral nos filmes subsequentes. Mas, seria muito simplista localizar esta mudança apenas na nova estilização que as sequências violentas passariam a ter em sua obra. Fugindo de uma análise superficial, que capta

apenas o que há de mais chamativo nesta nova fase do cineasta, busca-se estabelecer um vínculo orgânico entre o trágico e a ultraviolência, esta última enquanto uma performance desconstrutiva-escopofílica-dionisíaca-trágica, isto é, uma orgia de imagens cinematográficas que saem do escopo clássico e desconstroem o ideal de "segurança" promovida pelo aperfeiçoamento bélico iluminista, na medida em que denuncia o progresso técnico enquanto instrumento aniquilador da humanidade, índice absoluto da impossibilidade da realização positiva da teleologia moderna, que, sob o olhar trágico do diretor, faz a condição humana regredir na medida em que esta pretensão histórica "avança".

Primeiramente, é importante ressaltar o desaparecimento de Deus nesta nova fase, seja enquanto entidade metafísica ou como autoridade moral; o niilismo passa a compor integralmente o seu cinema; a religião será citada apenas enquanto objeto de escárnio. Ao se tomarmos como parâmetro os embates religiosos entre Judd e Joshua em *Pistoleiros do entardecer*, sendo o primeiro representante da possibilidade de uma orientação moral positiva, a partir de valores cristãos, e o segundo sendo uma sátira para a alienação metafísica que nada constrói de concreto, pode-se dizer que o diretor optou em ficar com a segunda perspectiva para simbolizar figuras religiosas. A grandeza moral de Judd, simbolizada pelas montanhas da paisagem, que no final do filme unem o corpo do veterano morto ao Céu, dá lugar a claustrofobia de um mundo que não pode haver redenção, pois as tramas dos personagens são apenas pequenos reflexos de um mal maior, estrutural e endêmico, muitas vezes sendo encarado, de forma alienada, como progresso histórico.

Por mais que o marginalismo já estivesse presente em sua primeira fase, conforme analisado, é nessa segunda que ele ganhará ainda mais força, pois Yellowleg, Steve Judd e Major Dundee tinham uma bússola moral coerente em suas ações, enquanto, a partir de *Meu ódio será sua herança* as certezas se fazem cada vez mais escassas e o impulso (auto)destrutivo se torna a única maneira de "remar contra a maré". Nesta filmografia são os párias, desgraçados, solitários e excluídos que terão a coragem para se lançar contra seus próprios pares para tentar tornar o mundo um lugar um pouco melhor, embora este ato seja praticamente insignificante diante de uma condição trágica mais ampla. Por mais que o gênero trágico trate justamente das impossibilidades humanas diante de forças insuperáveis que as determinam, os personagens de Peckinpah se veem como agentes responsáveis por

seu agir no mundo, e aqui pode-se traçar alguns paralelos entre Sam Peckinpah e as tragédias de Shakespeare.

Embora as obras do cineasta e do dramaturgo sejam consideravelmente diferentes: ao passo que nos filmes de Peckinpah há tramas simples e personagens calados que guardam suas angústias para si, nas peças shakespeareanas, em comparação, há enredos complexos, cheios de subtramas, além de personagens altamente reflexivos que expõem a todo momento considerações profundamente existenciais e políticas. Mesmo assim é possível construir paralelos ricos que irão orientar melhor a compreensão do objeto desta tese. Shakespeare aparece como um importante autor para a história do gênero trágico ao retirar o cosmos e a metafísica enquanto condicionadores da tragédia humana para imputar aos próprios personagens a responsabilidade e a liberdade sobre seus destinos, inserindo este gênero dramatúrgico em uma perspectiva moderna. No dizer de Araujo (2021, p. 48):

> Essa ênfase sobre o conflito interior em relação aos conflitos exteriores é algo que distingue o trágico moderno do trágico antigo, haja vista que no modelo grego do trágico a pena consiste no enfrentamento (ou acolhimento) do herói das condições impostas pelo Destino; e no drama moderno, a primazia é a tensão no "coração" do herói, a batalha que ele trava contra si mesmo no seu íntimo. Isto é, o processo trágico do herói moderno é composto por um movimento mais voltado para sua própria interioridade. O desenvolvimento do teatro trágico shakespeariano foi construído no sentido da referida interioridade conflituosa como ponto mais importante em relação ao contexto exterior.

Diferentemente dos tragediógrafos gregos que construíam seus personagens como joguetes dos deuses, em que nada poderiam fazer para mudar os seus destinos, restando-lhes aceitar o inevitável com dignidade, no palco barroco shakespeareano, o "Eu" assume protagonismo ao se constituir como um agente transformador da realidade. Esta ideia pode ser encontrada de modo sintetizado no solilóquio de Edmundo, personagem vilanesco de *Rei Lear*, que debocha daqueles que acreditam que há alguma relação concreta entre o mal humano e os astros tão distantes que nos iluminam.

> Eis a sublime estupidez do mundo; quando nossa fortuna está abalada – muitas vezes pelos excessos de nossos próprios atos – culpamos o sol, a lua e as estrelas pelos nossos desastres; como se fôssemos canalhas por necessidade, idiotas por influência celeste; escroques, ladrões e traidores por comando do zodíaco; bêbados, mentirosos e adúlteros por forçada obediência a determinações dos planetas; como se toda perversidade que há em nós fosse pura instigação divina. É a admirável desculpa do homem devasso – responsabiliza uma estrela

> por sua devassidão. Meu pai se entendeu com minha mãe sob a Cauda do Dragão e vim ao mundo sob a Ursa Maior; portanto devo ser lascivo e perverso. Bah! Eu seria o que sou, mesmo que a estrela mais virginal do firmamento tivesse iluminado a minha bastardia. (Shakespeare, 2013, p. 22 – 23)

Os personagens shakespeareanos trágicos são altamente atormentados, pois sabem que precisam agir por conta própria, mesmo tendo dúvidas irrespondíveis sobre essas mesmas ações. Por exemplo: Macbeth deveria ou não assassinar o rei para tomar seu lugar? Se sim, cometerá um crime, se não, jamais será rei; Otelo deveria acreditar ou não nas injurias feitas pelo seu amigo Iago sobre a moral de sua esposa? Se sim, ele deverá puni-la severamente, se não, seu companheiro mais próximo é na verdade um grande mentiroso que o ludibriou a vida inteira; Rei Lear não cessa de examinar a própria consciência sobre a divisão antecipada de seu reino para suas duas filhas Goneril e Regan, que fizeram juras infinitas de amor antes de receberem sua parte da herança e depois jogam-no de escanteio como um velho inútil, chegando até a tentar matá-lo. No caso mais famoso está o melancólico Hamlet que se questiona se deveria cometer suicídio e escapar de uma existência repleta de dores e fadada a retornar ao pó, ou tentar lutar contra a corte delituosa e hipócrita de Claudio. Eis o famoso solilóquio do príncipe dinamarquês que imortaliza o debate trágico não metafísico do dramaturgo inglês:

> Ser ou não ser – eis a questão.
> Será mais nobre sofrer na alma
> Pedradas e flechadas do destino feroz
> Ou pegar em armas contra o mar de angústias –
> E, combatendo-o, dar lhe fim? Morrer; dormir;
> Só isso. E com sono – dizem – extinguir
> Dores do coração e as mil mazelas naturais
> A que a carne é sujeita; eis uma consumação
> Ardentemente desejável. Morrer – dormir –
> Dormir! Talvez sonhar. Aí está o obstáculo!
> Os sonhos que hão de vir no sono da morte
> Quando tivermos escapado ao tumulto vital
> Nos obrigam a hesitar: e é essa reflexão
> Que dá à desventura uma vida tão longa.
> Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo,
> A afronta do opressor, o desdém do orgulhoso,
> As pontadas do amor humilhado, as delongas da lei,
> A prepotência do mando, e o achincalhe
> Que o mérito paciente recebe dos inúteis,
> Podendo, ele próprio, encontrar seu repouso
> Com um simples punhal? Quem aguentaria fardos,
> Gemendo e suando numa vida servil,
> Senão porque o terror de alguma coisa após a morte –
> O país não descoberto, de cujos confins

> Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,
> Nos faz preferir e suportar os males que já temos,
> A fugirmos pra outros que desconhecemos?
> E assim a reflexão faz todos nós covardes.
> E assim o matiz natural da decisão
> Se transforma no doentio pálido do pensamento.
> E empreitadas de vigor e coragem,
> Refletidas demais, saem de seu caminho,
> Perdem o nome de ação. (Shakespeare, 2015, p. 67 – 68)

Inicialmente o príncipe reflete sobre a solução suicida para os males da vida, dialogando diretamente com um outro solilóquio anterior proferido por ele mesmo, na segunda cena do primeiro ato, em que lamenta o fato de Deus ter criado leis contra o suicídio ao mesmo tempo que abandonou este jardim tomado por ervas daninhas e "aberrações da natureza". Portanto, a angústia de Hamlet se faz na tensão entre uma punição metafisica, que ele nomeará no monólogo acima como o "sonho" do dormir da morte, e o silêncio divino que revela a condição de abandono da humanidade, permitindo as maiores atrocidades acontecerem sem que o sujeito possa agir sobre elas ao se paralisar diante da punição que estaria para além da vida terrestre. É possível extrair desta passagem da peça uma manifestação contrária ao conformismo religioso, pois o protagonista também flertava com atitudes que fazem contraponto direto aos dogmas cristãos, segundo os quais, as ações que Hamlet cometeria no desvelar da tragédia, matando Polônio, Laertes, Rosencrantz, Guildenstern, e finalmente, Claudio, além de ter criado situações que provocaram o suicídio de Ofélia e a morte acidental de sua mãe, provavelmente levariam o nobre dinamarquês para as profundezas do inferno junto ao espírito amaldiçoado de seu pai, que retorna das torturas infernais para clamar por vingança usando seu único filho como instrumento.

Mesmo tendo conversado com o fantasma de seu pai, Hamlet nomeia o pós-morte como "O país não descoberto, de cujos confins jamais voltou nenhum viajante", descartando a metafísica como um elemento ordenador de suas ações. Este é o dizer moderno que exalta o "Eu" enquanto agente reformador da realidade. Ele não se contenta com a punição divina vindoura; toma para si a missão de vingar os males cometidos pelo seu tio contra seu pai. Afinal, caso ele não o faça, Claudio continuará tendo uma vida feliz e festiva ao lado de sua mãe Gertrudes. A jornada de Hamlet é a superação de seu medo religioso enquanto um obstáculo que atrapalha sua capacidade de mover o mundo, o "punhal" que o monólogo se refere como modo de

encontrar repouso para as aflições da vida servem tanto para um ato de violência contra si mesmo, quanto para com o outro causador dos males.

No entanto, isto não coloca a tragédia shakespeareana ao lado dos fervores teleológicos iluministas, que também imputam ao ser humano a capacidade de tomar o mundo como um objeto passivo moldável. O dramaturgo inglês preserva o pessimismo surgido na literatura trágica grega sobre os limites de ação humanos, por mais que não sejam deuses que estejam guiando o destino passo a passo, a humanidade está sujeita a conflitos irreconciliáveis entre impulsos baixos da Vontade e premissas morais fundamentais para o convívio coletivo.

Shakespeare usa suas tragédias para denunciar as fragilidades deste “Eu”, que embora pretencioso no seu ímpeto de agir no mundo, está suscetível à cegueira das paixões, aos equívocos racionais, a ser ludibriado pela retórica e, principalmente, a ser prisioneiro das incertezas. Seus heróis trágicos sabem que estão condenados irremediavelmente à infelicidade da insatisfação, mas, mesmo assim, não cessam de tentar escapar dela e pagarão os maiores preços por isso. Em pleno desenvolver moderno de ascensão do antropocentrismo, o dramaturgo inglês antecede as angústias que afligirão estes cidadãos da nova era, impossibilitados de realizar plenamente suas pretensões iluministas, entregues aos eternos embates sobre a liberdade do agir sem Deus e aos afogos das consequências destas ações. Em suma, depois de Shakespeare torna-se impossível conceber as tragédias da mesma maneira.

A tragédia, enquanto gênero teatral-literário, sempre teve uma ligação muito intensa com a política. Em Shakespeare e em Peckinpah não é diferente, a distinção entre ambos se concentra no lugar hierárquico que os seus heróis ocupam. Enquanto o dramaturgo se ocupa de figuras importantes da nobreza e do exército, o cineasta escolhe pessoas comuns e ordinárias que, por vezes, fazem parte da “escória” social. O autor inglês estabelece o risco da decadência de um povo a partir da degradação moral de seus soberanos; o diretor americano estabelece que a condição trágica de seus personagens está organicamente ligada a uma degeneração social profunda, sendo estes personagens um pequeno reflexo do todo. Para William Shakespeare, a vitória sobre o mau significa o triunfo da nação sobre uma decadência que se inicia no topo da pirâmide social e se espalha para o resto. Já Sam Peckinpah estabelece a superação da maldade como uma impossibilidade, restando a seus protagonistas

combaterem apenas os sintomas de uma doença terminal. Dito isto inicia-se a análise do filme.

Primeiramente, é interessante notar que os eventos de *Meu ódio será sua herança* se passam alguns anos após os acontecimentos de *Pistoleiros do entardecer*. Este faroeste se faz ainda mais tardio, chegando a ser mais fronteiriça sua relação com o consagrado gênero. Pode-se dizer que a jornada dos heróis são os últimos respiros dos antigos *cowboys* neste mundo moderno que está cada vez mais próximo da Primeira Guerra Mundial. Mas, diferentemente da jornada de Steve Judd, nem os protagonistas têm qualquer tipo de moralismo atávico redentor que pretendem pôr em prática; na verdade, eles são produtos legítimos do mundo niilista moderno; serve-se da própria racionalidade para subverter a ordem civilizada; seus crimes são sempre muito bem-organizados e planejados. É o iluminismo contra si mesmo.

Similar à abertura de *Pistoleiros do entardecer* quando ocorre a chegada de Judd a uma pequena cidade para ir até o banco municipal e receber as instruções de seu serviço de segurança, *Meu ódio será sua herança* também apresenta o grupo de protagonistas adentrando em uma cidade para “fazer negócios” com o banco local, mas, diferentemente de Steve Judd que aparece como um *cowboy* que faz contra ponto às forças policiais que formalizam a segurança pública, nesse filme são os protagonistas que aparecem vestidos como membros do exército.

Embora o grupo criminoso seja maior que a imagem de abertura apresenta, nela surgem os cinco personagens centrais da aventura. O líder do grupo é Pike Bishop (William Holden), Dutch Engstrom (Ernest Bornine), o seu braço direito, logo atrás seguem os terríveis irmãos Gorch, Tector (Ben Johnson) e Lyle (Warren Oates), por fim, Angel (Jaime Sánchez), o único do grupo que parece preservar alguma moralidade diante da tradição do seu povo. Por mais que o protagonismo do filme recaia principalmente na figura de Pike, devido ao modo como os seus dramas pessoais ganham mais destaque do que os dos outros, não se pode atribuir a Bishop o mesmo peso dramático que outros heróis de Peckinpah. O bando como um todo concentra o verdadeiro protagonismo da história por ser capaz de construir valores morais legítimos, baseados na amizade e no companheirismo frente a uma era niilista catastrófica. O próprio *wild bunch* aparece ao mesmo tempo como produto e resposta diante das barbáries da modernidade, conforme o encerramento do terceiro ato deixará claro. Eis a imagem de apresentação do bando:

Figura 16: Os protagonistas adentrando a cidade disfarçados como militares.



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

É muito significativo que o filme comece com um bando de criminosos vestidos com roupas militares, pois deste modo Peckinpah evidencia que a institucionalização da ordem passa necessariamente por uma construção simbólica que pode ser facilmente falsificada em seu aspecto semiótico mais imediato. Apenas descobrimos que este grupo militar, na verdade, são nossos protagonistas subversivos por causa do título da obra, *Wild bunch,* que aparece ao lado da turba em um movimento de paralização imagética para evidenciar a intencionalidade do encontro do título com os personagens. A falsificação da autoridade, desta primeira cena, faz uma ligação direta com o exército de Mapache (Emilio Fernandez) que será visto no México a partir da segunda metade do filme, em que de fato o público estará diante de forças bélicas "legitimas" e "oficiais", mas sua moralidade em praticamente nada difere da gangue liderada por Pike Bishop. Na continuidade desta sequência a crítica do diretor se intensificará ainda mais quando os protagonistas entrarem em um tiroteio com um grupo de caçadores de recompensa que mais parecem criminosos. Este é o mundo de *Meu ódio será sua herança*. Não é possível distinguir o bem e o mal com a mesma obviedade icônica que a Hollywood clássica construiu.

Ainda nesta imagem de abertura nota-se o contraste entre os trilhos do trem e os cavalos. Eis uma oposição similar ao que foi visto na abertura de *Pistoleiros do entardecer* entre o cavalo de Judd e o carro do casal grã-fino. Os protagonistas não se enquadram no planejamento social moderno, eles não "seguem os trilhos", conservam sua liberdade de movimento em seus cavalos, mesmo que estes sejam mais lentos do que o trem. A subversão do bando de Bishop não consiste apenas em

sabotar as instituições sociais, mas também em construir uma independência marginal que conserva a autonomia dos *cowboys* do imaginário americano que sempre tinham um horizonte a conquistar, sem estarem necessariamente atrelados a um movimento progressista histórico, embora isto estivesse presente ao longo da história do faroeste. Peckinpah preserva o cavalo como símbolo de uma independência perdida na evolução iluminista; os militares de verdade provavelmente chegariam à cidade de trem, já os homens de Pike chegam a cavalo.

Logo em seguida os personagens passam por um grupo de crianças que se divertem jogando escorpiões no meio de um formigueiro; elas usam gravetos para mexerem nos insetos e riem das agonias destes animais que se contorcem em desespero uns contra os outros. Esta passagem é marcada por um forte tom poético dentro do filme, pois ao mesmo tempo pode-se dizer que ela reflete sobre a maldade inerente ao ser humano, estampada em sorrisos infantis genuínos de felicidade enquanto contemplam a tortura. Também é possível extrair disto um comentário metafísico de Peckinpah, que enxerga as forças cósmicas que constroem as circunstâncias existências como potências caóticas e destrutivas, tal qual se observa na *Ilíada* de Homero, em que os deuses jogam a todo momento contra a humanidade, pois mesmo quando propiciam fortuna para uns, isto se reverte em desfortuna para outros. Os escorpiões contra as formigas anteveem os membros do bando selvagem contra o exército de Mapache, o destino dos heróis está previsto desde o começo. Aqui se tece mais um paralelo com Shakespeare com a fala do Conde de Gloucester em *Rei Lear,* após ser traído por Edmundo; seu filho bastardo, e ter seus olhos arrancados por seus próprios hóspedes:

> Na tempestade da noite passada vi um tipo que me fez refletir que o homem não é mais do que um verme. Lembrei-me de meu filho, embora meu sentimento lhe fosse pouco amigo. Desde então aprendi muito. Somos para os deuses o que as moscas são para os meninos: matam-nos só por brincadeira. (2013, p. 96)

Peckinpah estabelece a tragicidade do filme a partir do choque dialético entre os acontecimentos que norteiam a história e crianças torturando insetos, tal qual os deuses gregos faziam com a humanidade:

Figura 17: Grupo de crianças brincando com insetos.



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Figura 18: Escorpiões e formigas lutando pela sobrevivência.



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Figura 19: Perverso sorriso infantil diante da tortura animal.



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Após Peckinpah apresentar o bando criminoso que irá protagonizar o filme e colocar o público diante de uma representação alegórica das Moiras sádicas que irão governar os destinos dos heróis, a obra leva a uma tenda onde está acontecendo uma cerimônia religiosa em que todos vestem roupas escuras e ouvem atentamente ao ministro religioso que disserta sobre os perigos da embriaguez alcoólica. Aqui, o diretor aproveita para fazer mais uma de suas ironias sobre a religião, mostrando um grupo fiel devoto e alienado do verdadeiro mal que chega a sua cidade, responsável por um terrível massacre que aconteceria logo em seguida.

Depois dos nossos protagonistas descerem dos seus cavalos e encontrarem com mais comparsas que os esperavam em frente ao banco, acontece um evento significativo que chamou a atenção de John L. Simons e Robert Merrill quando analisaram esse filme. Ao se dirigir ao banco municipal, Pike Bishop acidentalmente esbarra em uma mulher derrubando todas as suas compras no chão. Ainda no seu papel de militar cavalheiro, ele se desculpa, pega os itens derrubados e oferece seu braço para auxiliar a senhora a atravessar a rua, enquanto Dutch faz a gentileza de carregar os pacotes. Importante ressaltar aqui, o conflito entre a masculinidade viril e belicosa de Bishop e o feminino delicado e criador que parece não encontrar espaço no mundo do bando selvagem, que toma as mulheres única e exclusivamente como prostitutas, sem serem capazes de ir além nesta relação; não conseguem fazer nada que gere frutos, apenas destroem ou tomam o que é do Outro para si. Mas esta questão pesa ainda mais para Pike Bishop como se verá. Sublinha-se este conflito arquetípico que retorna sistematicamente ao longo da obra com uma série de imagens que confrontam o feminino e o masculino.

Enquanto os heróis se dirigem até o banco, descobre-se que estão sendo observados do alto de um prédio por caçadores de recompensa liderados por Pat Harrigan (Albert Dekker), um agente penitenciário, e Deke Thornton (Robert Ryan), ex-membro da gangue de Pike que agora trabalha junto com o governo para matar seu antigo parceiro. Deke está sentado em um canto como se estivesse dormindo; sua face expressa exaustão e desconforto. Ele aparece como um personagem envelhecido e infeliz que deve trair seus parceiros para se safar da prisão. A estratégia do grupo de Thornton faz pensar sobre sua validade moral. Afinal, mesmo sabendo com antecedência dos planos de Bishop, os caçadores permitiram que os criminosos entrassem no banco para realizar seu assalto, pretendendo emboscá-los na fuga do

roubo. Ou seja, este grupo de “justiceiros” não estão comprometidos com a funcionalidade correta das instituições da lei, mas sim com o extermínio da criminalidade sob quaisquer meios possíveis, o que revela a hipocrisia do poder e confunde mais ainda a orientação moral dentro da trama cinematográfica. Não à toa a aparência destes pistoleiros remete diretamente àquilo que há de mais sujo na natureza humana; suas roupas rasgadas, seus dentes podres, sua pele suja e suas barbas mal-feitas espelham também sua pobreza moral interior, que fica evidente quando estes massacram propositalmente civis durante o tiroteio com os homens de Pike.

A quadrilha entra no banco e revela sua verdadeira índole criminosa; agridem os funcionários fazendo deles reféns e Pike ordena de modo claro e direto *“if They move... kill ‘em!”*. Neste momento, a imagem paralisa pela última vez e o nome de Sam Peckinpah é apresentado ao público como realizador da obra. Assim se encerra a sequência de apresentação do filme, e a trama começa a se desenvolver plenamente. Até aqui Peckinpah mostrou os três grupos que irão protagonizar a primeira cena de ação significativa do filme. Além de Bishop e Thornton, também os inocentes cidadãos que participam da cerimônia religiosa, os mais prejudicados desta história, que saem em uma passeata sem desconfiarem que sua cidade servirá como um campo de batalha sangrento.

Após Angel perceber rifles no telhado do prédio que está de frente para o banco e alertar seus comparsas, Pike decide aproveitar a passeata religiosa para dificultar a emboscada. Enquanto o clima de tensão aumenta, Peckinpah oferece uma longa sequência de troca de olhares entre os mercenários e os criminosos. Com este movimento descobre-se que há mais homens de Pike espalhados pela cidade, embora não estejam vestidos com trajes militares. Os caçadores de recompensa se agitam cada vez mais revelando sua posição, Deke se enfurece ao perceber que a passeata passará na frente do banco, antecipando o movimento do seu adversário, mas o agente penitenciário que o supervisiona diz que eles não poderão abortar sua missão por conta deste “capricho”. Toda esta tensão “pré-tiroteio” é marcada pela música amena da passeata, que dá um tom irônico para a situação. Um recurso sonoro interessante utilizado no filme é que a percussão da procissão começa a adquirir um ritmo diferente do compasso musical, e parece marcar cada vez mais o de um coração que se acelera.

Neste momento se inicia a primeira cena de ação com o estilo que consagraria Peckinpah na cinematografia americana. Seu modo de elaboração da *mise-en-scène* se mostraria muito mais complexo nos sentidos técnicos e poéticos do que vinha sendo feito até então. A sequência tem início com Pike testando seus algozes ao esperar a multidão religiosa passar para jogar de dentro do banco no meio da procissão um dos seus funcionários, tentando chamar a atenção dos atiradores pelo modo abrupto que arremessou o homem para fora do estabelecimento, emulando o mesmo ímpeto fugitivo veloz que um ladrão de banco teria. O resultado foi conforme o planejado pelo protagonista, os caçadores de recompensa começaram a atirar contra a passeata e o homem inocente sem pararem para verificar seu alvo de modo mais cuidadoso.

O confronto bélico tem início entre os dois grupos, e logo Peckinpah introduz uma de suas inovações ao filmar mortes em câmera lenta e intercalar estas imagens com montagem paralela de outros acontecimentos simultâneos. Esta técnica de captar a morte em câmera lenta não foi propriamente uma inovação do diretor, pode-se identificar esta característica no filme *Os sete samurais* de Akira Kurosawa realizado 15 anos antes do lançamento de *Meu ódio será sua herança*. Nesta obra o cineasta japonês usa da desaceleração do tempo para melhor ressaltar a sombria plasticidade da morte, sem realizar montagens paralelas como Peckinpah, apenas deixando a câmera fixa no corpo que tomba no momento em que sua vida se esvai. Também cabe lembrar que *Bonnie e Clyde – Uma rajada de balas*, lançado dois anos antes, aproveita da mesma técnica em algumas cenas de violência. No entanto, por mais que Sam Peckinpah não tenha sido pioneiro nesta aplicação seu modo de uso foi muito além do que Kurosawa e Penn haviam feito em seus filmes.

Na sequência de imagens, que será mostrada a seguir, demonstra-se o modo caótico que Sam Peckinpah organiza suas sequências de ação, expressando o caos, o medo, o horror e a velocidade que regem suas cenas de violência, ao mesmo tempo que aparece a morte de um homem atingido por um tiro, caindo de um telhado, há a continuidade do massacre de modo cego e praticamente automático. É o poderio bélico moderno acelerando o aniquilamento de modo a banalizar a mortalidade. Não há tempo para a morte ser sentida ou contemplada em uma sociedade possuída pela dromocracia. A cobertura múltipla que o diretor propõe tenta acompanhar a complexidade do morticínio do século XX.

Peckinpah incorpora na própria forma fílmica a barbárie bélica iluminista, quando se observa simultaneamente o trágico fim de uma existência em uma lenta contemplação mórbida, ao passo que imagens de violência se intercalam de modo frenético na tela, a técnica cinematográfica acompanha a técnica militar mortífera; a violência na tela busca fazer jus à violência real construída pela modernidade; o alto rebuscamento cinematográfico corresponde ao refinamento armamentista. Há uma orgia cinematográfica dionisíaca que mescla sons, imagens e sentidos para construir uma complexidade para além da montagem clássica convencional. É a desconstrução no sentido performático do filmar e do montar diante da herança clássica que se constituiu como artificio cultural simplificadora de mundo. É a máquina da indústria cultural desmistificando sua própria ideologia.

Apresenta-se, aqui, paralelos com a oposição escrita-livro de Derrida. Isto é, a sequência de ação em si seria a escrita enquanto esta performance aforística que pode compor ideias sistematizadas em um livro que produz uma visão de mundo "fechada" estruturalmente, que não permite a própria performance aforística que o compõe. No caso de Hollywood seria o filme este elemento organizador do potencial performático cinematográfico que o constrói. Em *Meu ódio será sua herança* a sequência destacada transcende as exigências pragmáticas da Hollywood clássica e praticamente alcança um patamar de autossuficiência diante do filme, atingindo o pós-classicismo naquilo que ele tem de mais potente e subversivo em relação ao imaginário americano. Sam Peckinpah é um dos responsáveis por devolver ao cinema hollywoodiano sua capacidade aforística desconstrutiva.

Neste primeiro emprego da câmera lenta em montagem paralela separa-se o primeiro momento de um homem sendo atingido por um tiro; o segundo, de um atirador, não tão enquadrado, que corre na medida em que atira nos seus adversários. Na terceira imagem volta-se ao homem que despenca em queda livre do prédio e por fim, mais um atirador que tem seu rosto tampado pela espingarda que cospe fumaça:

Figura 20: Homem baleado tombando do alto de um prédio.



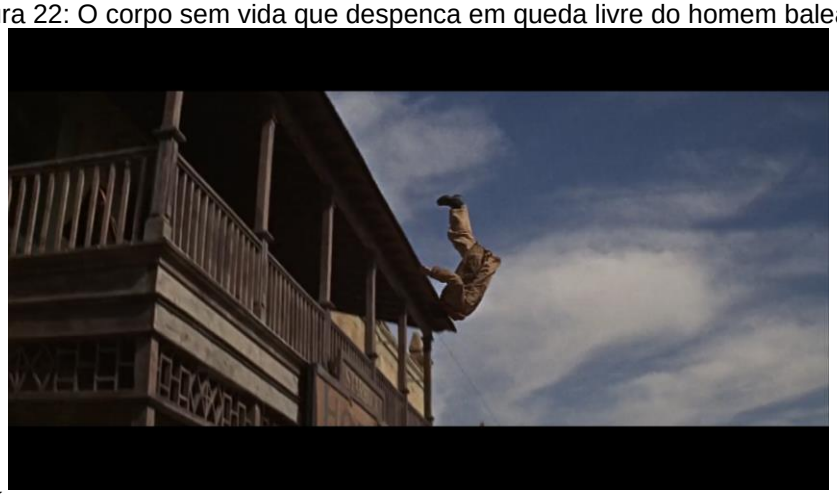
Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Figura 21: Lyle correndo enquanto atira nos seus adversários.



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Figura 22: O corpo sem vida que despenca em queda livre do homem baleado.



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Figura 23: Um dos homens de Pike atirando de dentro do banco.



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Das quatro imagens selecionadas que intercalam neste primeiro momento de ação, percebe-se o modo como Peckinpah distorce os corpos que compõe esta orgia de bestialidades. Na primeira figura da sequência há um corpo que cai sobre a plateia; o homem baleado tomba em direção ao espectador; sua feição está desfigurada pela dor; do buraco do seu peito escorre sangue e a fraqueza dos seus membros, que não conseguem mantê-lo de pé, tombam em cima dessa platéia. Peckinpah joga a morte em seu público. A segunda imagem é extremamente rápida, ao ponto de ninguém ser capaz de reconhecer aquele que a atravessa; apenas sabe-se que faz parte do bando de Bishop pela roupa militar, mas de resto, este homem aparece como um borrão que tenta desaparecer do conflito; similar a Odisseu e seus subordinados que para escaparem das sereias devem aniquilar sua própria individualidade para se confundirem com a paisagem e resistirem ao canto. O personagem perde sua imponência guerreira e se torna uma mancha no ecrã.

A terceira imagem aparece como a mais poética desta passagem toda. Em meio a um terrível conflito bélico o público se deleita com a mórbida, porém bela, imagem de um homem “flutuando” em câmera lenta entre o céu e a terra. Um corpo à deriva que se entrega ao vazio da morte, pairando no nada, abandonado por Deus. Esta imagem da queda se repetirá no decorrer do filme, compondo um mosaico do despencar humano em meio à modernidade latente. Por fim, na quarta figura, há mais um dos homens de Pike. Desta vez em um enquadramento mais estável, mas ainda impossível de se identificar com precisão sua individualidade. Os braços que empunham a arma fumegante cobrem o seu rosto; não se sabe quem é, nem no que

atira. Eis a crítica de Peckinpah à barbárie do automatismo bélico moderno, homens são convertidos em máquinas letais.

A sequência tem continuidade com uma grande confusão entre os assaltantes tentando fugir e os caçadores tentando matá-los, em meio a uma multidão de civis que correm sem entender nada do que está acontecendo, chegando a um momento tragicômico em que dois homens se esbarram: um armado e o outro não, o que está com o revólver em mãos mata o outro em um disparo acidental, não se sabe quem são ambos os personagens, mas Peckinpah apresenta este momento como um dos ápices desta tremenda confusão. Uma série de cidadãos comuns começaram a ser mortos, inclusive pelos próprios caçadores de recompensa que estão lá a favor do Estado. Não se sabe dizer se estes assassinatos são ou não intencionais. Em meio à grande confusão presencia-se mais dois momentos letais de confronto entre o masculino e o feminino. Uma imagem com um dos homens de Pike tombando sobre uma vitrine que anuncia roupas femininas e outra em que o próprio Pike Bishop pisoteia uma mulher com o seu cavalo.

Em paralelo a todo este horror, ainda no interior do banco, há, paralelamente, três pessoas sendo mantidas como reféns por Crazy Lee (Bo Hopkins), um jovem maluco que Pike deixou no local do assalto para distrair as autoridades enquanto seu bando fugia. Lee abusa e humilha os prisioneiros, assediando uma senhora que está sobre sua supervisão, lambendo de modo sexual sua orelha e, depois, fazendo seus cativos marcharem e cantarem a mesma música da procissão religiosa que há pouco cantarolavam na cidade.

Depois de todo este massacre inicial, no qual morreram assaltantes, caçadores de recompensa e muitos cidadãos comuns, volta-se ao ponto inicial do filme: as crianças que “brincavam” com as formigas e os escorpiões; para terminar sua diversão jogam palha em cima dos insetos e depois a incendeiam. Logo em seguida os protagonistas retornam a entrada da cidade em seus cavalos em fuga. Pike traz preso em seu coturno a echarpe da mulher que o seu cavalo pisoteara; ele pega com ódio e o joga no chão. Depois, foge da cidade com seus comparsas; as crianças veem os criminosos fugirem com curiosidade. Peckinpah finaliza a sequência com um close nos insetos sendo incendiados pela palha em chamas e em uma fusão faz a transição entre esta cena e as ruas da cidade repletas de corpos crivados por balas. Neste momento, o diretor faz mais um de seus comentários trágico-metafísicos

com uma má predição para os seus personagens, pois estas Moiras infantis não se contentam em jogá-los no formigueiro, elas também querem carbonizá-los. O destino está contra os heróis.

Retornando ao cenário caótico deixado pelo tiroteio, vê-se uma cena chocante que colabora para o desnorteamento moral provocado pelo filme. Coffer (Strother Martin) e TC (LQ Jones), dois caçadores de recompensa asquerosos brigando pelo "espólio" do confronto, correndo em direção aos corpos crivados de balas dos cidadãos mortos para tirarem seus pertences, tais quais abutres. Isto parece deixar claro que parte da chacina dos inocentes foi intencional dos "homens da lei" que estão mais interessados em usurpar o bem alheio do que cumprir sua função social. Deke Thornton confronta Pat Harrigan, o seu "supervisor", sobre o massacre que sua incompetência gerou, quando de repente ouvem-se disparos vindos de dentro do banco. É Crazy Lee matando seus reféns de forma gratuita. Três oficiais da cidade se confrontam com Lee e acabam morrendo, então Pat mata o garoto. Começa uma discussão sobre a validade legal da ação de Harrigan; o xerife da cidade o acusa de ser o responsável de toda aquela barbárie. O agente penitenciário se defende alegando que toda aquela ação faz parte de uma missão legítima voltada para a segurança pública.

Deke deixa os homens da lei discutindo no banco e volta para a rua quando vê crianças brincando entre os cadáveres, fazendo arma com os dedos, gritando "bang bang" e apontando para um dos colegas que caiu no chão quando corria delas. Neste momento, Sam Peckinpah faz uma de suas provocações mais icônicas e ousadas, tomando a perspectiva da criança que tombou no meio da rua. O espectador passa a olhar diretamente para os meninos que simulam o tiroteio, e estes para ele, quebrando a quarta parede e direcionando seus tiros imaginários contra o público. Este instante absurdo, irreverente e felliniano para os padrões da Hollywood clássica, aparece primeiramente como um deboche do diretor diante da violência ficcional do seu próprio filme. Afinal, o que se acaba de ver, a não ser pessoas interpretando uma cena empolgante de ação que atende a impulsos de entretenimento juvenis? Peckinpah escancara: o cinema é uma brincadeira mimética.

Figura 24: Crianças brincando de atirar nos espectadores.



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Em um plano mais realista retorna-se às reflexões geradas na primeira aparição das personagens infantis no filme. Aqui as crianças aparecem para expressar o inatismo do impulso sádico humano. Não são incapazes de se simpatizar com as pessoas que acabaram de ser massacradas e gozam com todo esse horror. O longa-metragem também oferece uma continuidade reflexiva sobre a ótica metafórica da metafísica trágica da condição humana simbolizada pelos infantes. A montagem promove uma transição entre este plano dos tiros imaginários para o bando de Pike em fuga, quando de repente um dos homens tomba do cavalo por conta de seus ferimentos. O interessante desta sequência é que o som das crianças gritando “bang” se estende para a cena em que o homem tomba no chão, como se fossem as Moiras cortando o fio de sua vida a distância. Ele pode escapar dos caçadores de recompensa da cidade, mas não de seu destino. Os garotos expressam o desejo assassino da plateia.

No momento em que o capanga cai do cavalo, todo o bando interrompe sua fuga para ver o que aconteceu com o companheiro. O homem está gravemente ferido e com o rosto todo ensanguentado; o líder se aproxima para melhor entender a situação. Impossibilitado de conseguir montar em seu cavalo o bandido pede para Bishop matá-lo, mas antes mesmo que ele termine seu pedido é baleado a sangue frio por Pike. Então um momento silencioso de luto se sobrepõe aos protagonistas que ficam indecisos no seu modo de prosseguir diante do cadáver, remontando diretamente à problemática grega diante do sepultamento dos mortos conforme

observado na Ilíada. Pike ordena que o grupo siga em retirada, abandonando o corpo, mas os irmãos Gorch protestas, pois acham injusto ignorar honrarias fúnebres para um parceiro de aventuras, Dutch os ironiza sobre sua ingenuidade de interromper a fuga em nome de rituais religiosos inúteis. A quadrilha criminosa prossegue deixando o morto tal qual ele está. Na cena seguinte, um mural exibe fotos dos membros do bando com valores pela sua captura ou morte, que somam 4.500 dólares, e Pat Harrigan reforçando a urgência dos caçadores em capturá-los, o que valida a sensatez de Bishop e Dutch em escapar o mais depressa possível.

O não sepultamento do capanga de Pike revela mais um comentário de Peckinpah sobre a modernidade veloz que os heróis trágicos estão inseridos. Diferentemente da obra homérica em que a guerra é cessada para celebrações ritualísticas que não podem ser violadas, sob risco de punição divina, no faroeste tardio de *Meu ódio será sua herança* há uma perspectiva do utilitarismo racionalista, produto de um mundo desencantado. Aqui não há tempo para a realização de atividades que estão distantes de ações que contribuam para a realização de objetivos práticos. Neste sentido, os trágicos gregos têm, ao menos, o alicerce metafísico para sustentarem suas ações e conferirem alguma redenção espiritual a elas, enquanto os trágicos modernos estão condenados à solidão existencial plena.

Neste momento aprofunda-se um pouco mais na jornada trágica de Deke Thornton. Após a bronca de Harrigan nos caçadores de recompensa Deke o indaga sobre a impossibilidade de capturar Pike com uma equipe tão incompetente e imoral, vide o massacre na cidade. Mas, Pat não se importa com as queixas do presidiário e o acusa de não estar se empenhando o suficiente para a missão, insinuando seu desejo de fazer parte do antigo grupo criminoso. Thornton diz a frase que sintetiza sua jornada no filme “O que eu gosto e o que eu preciso são duas coisas diferentes” – *What I like and what I need are two diferent things* –. Ele quer voltar a ser um criminoso, mas, ao mesmo tempo, nunca mais quer ser preso. Deke é atormentado por ter consciência da impossibilidade da felicidade plena. Após experimentar os horrores da vida penitenciária decide “entrar na linha”, mesmo sabendo que isso não o fará feliz. Pretende fugir da *hybris* tarde demais, e acaba por se submeter a ser o bode expiatório de Pat Harrigan que o punirá caso a missão fracasse e ganhará os louros e o dinheiro caso dê certo. É obrigado a ser um traidor hipócrita que tenta destruir aquilo que ele mesmo admira em nome da própria liberdade. A sequência finaliza com Pat dando um

mês para Deke completar a missão, caso isso não se concretize ele voltará a cumprir sua pena perpétua. Uma lembrança de Thornton amarrado a um tronco sendo chicoteado na prisão se sobrepõe ao seu rosto preocupado.

Depois de uma breve sequência de montagem, na qual se vê o bando de Pike fugindo e Deke junto aos caçadores perseguindo-os, passando pelos mesmos lugares, encontrando até o cadáver deixado no meio do caminho, surge uma cena que aprofundará a dinâmica dos protagonistas. Os criminosos chegam a uma pequena vila pobre onde Freddie Sykes (Edmund O'Brien) os espera com cavalos para a continuidade da fuga. Os bandidos reúnem os sacos onde imaginam ter dinheiro. Os irmãos Gorch criticam o modo de divisão estipulado por Pike, pois não acham justo Freddie, que não participou do roubo diretamente e Angel, o novato, receberem quantias iguais às deles que são mais experientes e mais ativos. Uma forte tensão se instaura no ar. Bishop os confronta deixando claro que o único modo de burlarem sua autoridade seria matando-o. Os irmãos recuam e todos decidem abrirem os sacos, quando uma grande surpresa abala o grupo: arruelas nos sacos ao invés de dinheiro, foram ludibriados pelos caçadores de recompensa que os emboscaram.

A tensão aumenta mais ainda entre Angel e os Gorch, quase iniciando um conflito armado no meio da vila por conta do deboche que o mexicano fez sobre a ambição dos irmãos. A situação começa a se apaziguar paulatinamente quando Lyle diz estar extremamente frustrado por ter gastado tanto tempo e dinheiro planejando esse assalto que deveria ter sido o seu último. Pike o interrompe e diz que ele e seu irmão não fizeram nada além de sair com prostitutas e beber enquanto ele planejava toda a ação. Todos começam a debochar de Bishop e a tensão acaba com todos rindo amistosamente da própria situação ridícula que se enfiaram. A cena mostra como a natureza deste bando criminoso altera entre dois polos muito distintos e intensos; a crueldade da morte violenta de um lado e a amizade pueril e ingênua de outro, embora estejam dispostos a se matarem a qualquer momento, são camaradas legítimos que cultivam uma bela amizade, algo que Deke está excluído.

Ainda em um aprofundamento sobre a relação de Pike e Deke, há uma cena noturna que se desenvolve paralelamente entre o acampamento dos fugitivos e dos caçadores de recompensa. Enquanto Thornton diz aos seus homens que Pike é o melhor adversário que eles enfrentarão, por nunca ter sido pego, em um estábulo distante Bishop e Dutch deitados conversam sobre o futuro de sua parceria. Pike diz

estar cansado, pretendendo fazer mais um golpe bem-sucedido para largar essa vida, assim como os irmãos Gorch. O amigo o questiona sobre o que ele fará depois que se "aposentar" e Bishop silencia, caindo em um dilema parecido com o de Deke. Nesta hora a lembrança da captura de Thornton toma conta de Pike e Deke simultaneamente.

Deke e Pike estão em um prostíbulo rodeado de mulheres. Deke, preocupado, pergunta ao parceiro se eles não deveriam fugir dalí para o mais longe possível, mas Pike debocha dele e assegura que seu planejamento é infalível, não haveria com o que se preocupar. A porta se abre bruscamente e um policial acerta um tiro no ombro de Thornton. Bishop foge rapidamente para os fundos, o outro é algemado. Pike se lembra do evento com arrependimento e Deke com profunda mágoa. A arrogância de Bishop custou a liberdade do seu amigo que agora retorna como um fantasma de um erro do passado que o persegue e assombra. Voltando para o acampamento dos fugitivos, Dutch olha para Bishop e diz que não gostaria que suas vidas fossem de outra maneira, o que revela que o banditismo em *Meu ódio será sua herança* aparece mais como marginalismo subversivo do que como meio alternativo para se obter bens materiais. Esta é a perda real que fere Deke Thornton.

Os protagonistas estão no deserto, subindo e descendo montes de areia com seus cavalos, quando Freddie Sykes comete um erro e derruba todos, que caem e rolam longamente em uma duna alta; ninguém se machuca seriamente, mas Tector Gorch se irrita profundamente e ameaça matar Sykes. Pike intercede pelo amigo idoso e diz que o único modo deles permanecerem vivos é estarem unidos, apelando para um princípio moral de camaradagem, "quando você está do lado de um homem, você fica com ele até o fim", caso não consiga cumprir isto você se torna um animal. Eis a diferença entre Bishop e Thornton. O primeiro coloca o grupo como prioridade, chegando ao sacrifício, como será visto no final do terceiro ato, enquanto o segundo opta pelo próprio benefício pessoal em detrimento da maioria.

Em seguida, o bando monta em seus cavalos para seguirem sua fuga, mas a sela de Pike se rompe e ele acaba caindo no chão, sem conseguir atrelar. Os irmãos Gorch, tendo em mente a morte do membro do bando no dia anterior por não conseguir cavalgar, ressaltam a incapacidade do líder e observam atentamente se ele poderá ou não prosseguir a aventura. O momento é de extrema tensão, pois não só a autoridade, mas a vida de Pike está em jogo. Com dificuldades, Bishop consegue

pular em cima do seu cavalo, manter seu posto e salvar sua vida. Todos o respeitam e ele segue solitariamente, sentindo o peso da idade prenunciando o fim que se aproxima cada vez mais rápido.

Ainda no deserto, Sykes se aproxima de Pike e pergunta como seu neto Crazy Lee se saiu no assalto ao banco. Seu interlocutor se surpreende com a pergunta, pois não sabia do parentesco entre ambos. O remorso toma mais uma vez a consciência de Pike, pois o garoto foi usado como bode expiatório que foi sacrificado para que o restante do grupo fugisse. O que é completamente incoerente com o seu discurso de união de a pouco. Bishop não conta a verdade para o velho, se restringindo a elogiar a bravura do jovem.

Deste modo, encerra-se a primeira parte do filme, começando no assalto ao banco e culminando na fuga dos EUA para o México. A partir deste momento o bando enfrentará as dificuldades de se reorganizar para sobreviver no novo país.

A primeira parada dos protagonistas é na pequena e humilde vila que habitam os familiares de Angel. Aqui retorna-se aos locais idealizados da filmografia de Peckinpah, já discutida nos seus primeiros três filmes. Este pequeno agrupamento de pessoas pobres em um lugar paradisíaco surge como antítese por excelência das transformações modernas que estão moldando (ou deformando) a América e o México em ritmo motorizado. Ela representa algo de puro e belo que foi ignorado pelo progresso histórico. As crianças da Vila são muito diferentes daquelas encontradas na cidade no começo do filme. Elas realmente se comportam de modo pueril e lúdico. Até mesmo os terríveis irmãos Gorch entram na brincadeira de uma moça que os ensina a fazer truques com barbantes. Embora muito pobres, é nítida a sua riqueza espiritual. Ali há a resistência de algo que não pode ser perdido pela humanidade. O diretor mostra a simples e bela vila cercada de árvores:

Figura 25: Vila de Angel.



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Pike e Angel conversam com Dom José (Chano Urueta) sobre as mazelas sofridas pela vila nos últimos tempos pelo terrível general Mapache. José conta como eles foram roubados e massacrados pelas forças militares deste facínora. Pike pergunta por que as forças federais não os defenderam, mas José explica que estas eram as forças federais. O próprio poder oficial é responsável pela barbárie contra o povo que ele deveria defender. Angel indaga sobre seu pai e sua esposa Teresa (Sônia Amélio). O ancião responde que seu pai foi assassinado por Mapache, mas sua companheira se entregou ao general e a seus homens por livre vontade. O jovem mergulha em pensamentos sombrios e vingativos, andando desolado e gritando “onde está Mapache?!”.

Dom José diz a Pike que se seu povo tivesse armas modernas como as de seu bando eles poderiam se proteger das forças invasoras. Aqui se planta a semente “revolucionária” ou “resistente” que o bando passaria a adquirir no final do filme, quando Dom José, junto aos homens de sua Vila, Deke e Sykes passariam a herdar o marginalismo dos protagonistas que morreram se lançando contra as forças de Mapache. A Vila de Angel e José parece dar o elemento que faltava para a liberdade rebelde que caracteriza os heróis. Embora utópico, o direcionamento se faz coerente frente às contradições modernas.

É interessante ressaltarmos o grau de resiliência desse povo mexicano simples que, mesmo diante de uma época terrível de exploração e injustiça, consegue manter a “pureza” da felicidade pueril; parece rejeitar a ambição que rege o mundo moderno; contenta-se com a simplicidade material na qual se encontra, celebrando a

vida por si mesma. À noite há festividades, sem nenhum motivo extraordinário aparente. No outro dia os protagonistas saem da Vila em uma procissão em que todos os habitantes formam um corredor para se despedir deles. Este momento retornará nos créditos finais, reforçando o vínculo entre seu sacrifício final e os valores apreendidos na Vila.

Finalmente, chega-se ao ponto mais explicitamente crítico do filme diante da modernidade. A cena ocorre em *Água Verde*, cidade dominada por Mapache. Há pelotões se deslocando de um lado para o outro em meio a uma multidão de pessoas extremamente pobres, que parecem a todo momento coagida ou intimidada pelos soldados. Os protagonistas andam de um lado para o outro tentando identificar o líder para oferecerem os seus serviços como “mercenários”. A entrada de Mapache em cena reforça de modo ainda mais intenso a relação intrínseca entre a barbárie e a era moderna. Sua chegada na cidade se dá por um automóvel de luxo, representante do progresso histórico. Este general mexicano concentra em suas ações o avançar teleológico moderno. A destruição da Vila de Angel seria o “movimento natural” da história, e ele apenas o seu executor.

Ao parar seu carro na frente dos protagonistas causa uma forte impressão a todos que mal são capazes de entender ao certo o que está diante deles. Freddie Sykes diz que também há máquinas parecidas com estas que são capazes de voar, e Pike acrescenta que estavam cogitando usá-las em guerras. A chegada motorizada de Mapache representa o avançar bélico irrefreável, e os heróis estão diante da ponta da lança transformadora da realidade. Os protagonistas diante do automóvel:

Figura 26: Os protagonistas diante do carro de Mapache.




Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Seguindo o caminho do general, o bando de Pike chega a um grande banquete feito pelo exército. A primeira imagem que se vê ao entrarmos neste novo ambiente são de crianças presas atrás de grades, embora sejam grades de uma sacada e não de uma cela. A denúncia diante da opressão de Mapache está clara. Pike observa com atenção o grande número de soldados que policiam o ambiente, criando uma atmosfera “artificial” de aceite do poder do general mexicano. Curiosamente, Peckinpah fecha esta sequência de entrada no coração do poder do general com uma imagem similar ao das crianças, mas, desta vez, com as grades confinando os protagonistas, prenunciando as dificuldades que eles enfrentarão diante deste exército corrupto.

Figura 27: Crianças atrás das grades de uma sacada



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Figura 28: O bando selvagem entrando no covil de Mapache sendo observados pelas crianças da sacada.



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Ao se sentarem em uma mesa próxima à do general e sua cúpula, Dutch Engstrom declara o seu desprezo por homens como Mapache, que roubam da população indefesa. Pike o ironiza comparando o exército mexicano com o próprio bando, mas Engstrom contra-argumenta ressaltando um ponto fundamental sobre a diferença da natureza das ações entre os dois grupos. Eles, enquanto criminosos, não enforcam ninguém. Embora as imoralidades de ambos sejam igualmente notórias, Mapache usa do seu poder para governar e controlar pessoas, sua proposta é normativa e o enforcamento consagra a burocratização da morte, enquanto uma ação do poder institucional oficial. Já o grupo de Pike pode até fazer os mesmos horrores que os militares latinos, mas sua proposta é de subversão e marginalidade, indo na contramão da normatização do poder. Dutch finaliza sua fala desejando que a população um dia se revolte e destrua o ditador, surpreendentemente aquilo que os protagonistas farão no desfecho da obra.

Teresa, ex-mulher de Angel, aparece no meio da multidão com um cavalo para presentear o general, confirmando aquilo que Dom José havia dito sobre a sua traição. Angel vai falar com ela sobre o motivo que a fez abandonar a Vila por um homem tão vil como Mapache que assassinou seu sogro. Teresa responde que estava cansada da pobreza e queria uma situação melhor para a sua vida, encontrando esta oportunidade em Mapache. Ela abandona seu ex-marido e se senta no colo do militar, beijando-o e lambendo sua orelha. Angel não consegue suportar esta visão, saca a sua pistola, grita “puta” e mata a traidora com um tiro no peito.

Todos se assustam pensando que os americanos tentaram matar Mapache, e sacam suas armas contra o bando criminoso. Este simultaneamente desarma o garoto e o esmurra para tentar cessar sua fúria. Com muita cautela Pike e Dutch explicam que o alvo era Teresa e não Mapache, uma vez que a mulher estava comprometida com Angel que não suportou vê-la com outro homem e por isso a matou. Todos riem do mal-entendido de modo amistoso. Esta sequência é um dos motivos do porquê alguns críticos acusam a obra de Peckinpah como misógina e machista, mas é evidente que esta passagem não tem a ver com a diminuição da mulher em si, e sim com o fato de estar lidando com personagens sádicos que desprezam a humanidade e debocham da violência. Sutileza que muitas vezes escapa a uma crítica inflamada, militante e desonesta.

Dentre a cúpula militar que estava com Mapache, um homem que vestia um terno branco, estranho àquele ambiente, nota que as armas utilizadas pelos americanos são modernas demais para circularem entre civis, sendo de uso restrito das forças armadas dos EUA. Ele é o comandante Frederick Mohr (Fernando Wagner) do Exército imperial alemão. Percebendo que os estrangeiros são foras da lei, convida para um *drink* junto ao general para melhor negociarem uma possível parceria. O personagem alemão eleva a situação em tela para uma complexidade geopolítica até então não revelada. Toda a situação belicosa do México corresponde a bastidores políticos internacionais obscuros. Mohr é um representante do imperialismo europeu na América Latina; seu objetivo é usar das forças de Mapache para fortalecer sua nação às custas da barbárie contra o povo local. Mais uma vez um comentário político de Peckinpah que foi ignorado pela crítica. Aqui o diretor dialoga diretamente com os horrores sofridos pelo terceiro mundo a partir de interesses do primeiro. O filme evoca de modo sutil a verticalidade do poder de superpotências mundiais que criam e sustentam guerras e ditaduras em países pobres buscando benefício próprio. As periferias se convertem em tabuleiro de jogos do poder hegemônico mundial. Este tema se intensificaria mais ainda em *Elite dos assassinos* e *Cruz de ferro*.

Em um jantar voltado para a negociação de como os nossos protagonistas poderiam ajudar Mapache, surge uma procissão fúnebre com o corpo de Teresa sendo carregada e atravessando a sala de jantar com muitas mulheres orando. Elas são hostilizadas e xingadas pelos militares que demonstram indignação com sua demonstração religiosa hipócrita. Mais uma vez Peckinpah estabelece esta proximidade incoerente, porém real na conduta humana entre a luxúria e a religiosidade. Observa-se este mesmo tema em *Parceriros da morte* e *A morte não manda recado*. No primeiro caso, Kit sai direto do culto religioso, que se passa em um bar, e indo direto para o prostíbulo trabalhar. No segundo caso, um padre completamente fanfarrão assedia e seduz uma fiel casada enquanto ela se confessa.

Durante a refeição Pike pergunta para o comandante alemão sobre a necessidade de contratarem o seu bando para roubarem armas de um trem americano, sendo que Mapache poderia fazer isso com muito mais facilidade, dado o seu poderio militar. Mas, Frederick Mohr diz que o general quer ter boas relações com o governo dos EUA, sendo preferível uma ação mercenária que não estabeleça um link direto com o exército mexicano. Angel está sob a condição de refém, por causa

de sua ação furiosa que quase custou a vida de Mapache. Porém, Bishop insiste em levá-lo como parte da equipe; o general, que o considera insignificante, consente.

Em seguida, tem mais um momento de descontração dos heróis. Os irmãos Gorch farreiam com três prostitutas mexicanas enquanto os demais descansam em uma sauna. Ali, Angel discute com Pike, Dutch e Sykes sobre a validade moral do roubo que eles prestarão para Mapache, uma vez que as armas seriam usadas para matar inocentes, do seu próprio povoado, inclusive. Pike defende que o dinheiro está acima de qualquer princípio ético, mesmo que isso envolva prejudicar sua família mais próxima. Dutch sugere que Angel compre uma outra terra para a população de sua aldeia para salvá-los da guerra e Sykes acusa a hipocrisia do jovem de não ter se importado com as vidas perdidas no massacre do começo do filme. Angel se mantém firme sobre seus valores e decide não ingressar na missão, até que Dutch sugere para Bishop dar uma das caixas de arma e munição para ele em troca de sua participação. O líder aceita, mas sobre o preço de Angel ceder o seu pagamento para os demais. O jovem mexicano idealista aceita.

Enquanto isso, Deke e os caçadores de recompensa estão discutindo com Pat Harrigan sobre o próximo movimento de Pike Bishop e seu bando. Thornton, de modo muito certeiro, prevê que eles irão assaltar o trem militar caso estejam trabalhando para Mapache. Pat aceita que eles também estejam no trem e o cenário de ação está montado.

A caminho do roubo do trem Dutch vê que Pike cavalga com certa dificuldade devido a um ferimento em sua perna, visto na cena da sauna, e pergunta ao amigo sobre a origem do machucado. Bishop diz que isso ocorreu quando ele conheceu uma mulher com quem pretendia se casar. Mais uma vez as memórias atormentadas de Bishop retornam para assombrá-lo. na tela, ele aparece levando flores para uma mulher mais jovem; ela de repente o esbofeteia com força. Eles conversam sobre a demora de dois dias de Pike para aparecer na casa dela após sua separação. Neste momento, o protagonista acreditava que eles dois poderiam ficar juntos. Dutch pergunta por que ele não matou o ex-marido de sua amante. Bishop diz se arrepender amargamente de não tê-lo feito. Retorna assim, às memórias com Pike e sua amada prestes a terem relações sexuais, mas, repentinamente, o marido traído entra no quarto baleando a mulher mortalmente e acertando um tiro de raspão na perna do *cowboy*, que imediatamente saca o seu revólver e dispara contra o assassino que

foge rápido. Pike conclui dizendo que nunca conseguiu se vingar; muda de assunto repentinamente e declara a seu amigo que este será o último golpe que eles darão.

Embora breve, esta passagem mostra mais um dos erros de Pike que retorna para atormentá-lo. Desta vez com relação às mulheres. Junto de sua amante o seu caminho poderia ter sido outro; talvez ele tivesse escapado do final trágico, que será visto mais adiante. No entanto, o assassinato repentino de sua parceira mudou o rumo de sua existência para uma direção em que o feminino não teria mais espaço, sendo este as mulheres relegadas ao conflito direto ou à prostituição submissa.

A segunda grande cena de ação do filme, no assalto ao trem militar, nota-se mais uma vez toda a capacidade de organização e planejamento dos nossos protagonistas. Eles conseguem realizar o roubo de modo rápido e eficaz que é ressaltado pela maestria de Peckinpah que realiza toda a *mise-en-scène* sem praticamente nenhuma fala, demonstrando apenas com imagens toda a dinâmica silenciosa e veloz do bando.

No trem, Deke, os caçadores de recompensa e alguns jovens ingressantes na carreira militar, embora todos devessem estar dispostos para o possível confronto com Pike, apenas Thornton demonstra atenção para o provável golpe do ex-companheiro de crime. Em uma parada do trem, os homens de Bishop saem dos seus esconderijos, rendem os guardas, fazem os maquinistas de refém e desacoplam o vagão dos soldados do vagão de carga que contêm as armas. Tudo é realizado com extrema sincronia e eficiência. Neste momento, a herança do cinema silencioso retorna com eficiência total na posta em cena de Sam Peckinpah. As imagens nos contam tudo. Ao fugirem com metade do trem e deixarem os caçadores de recompensa e os militares para trás, o único a perceber a trapaça foi Deke que imediatamente convoca seus homens para pegarem seus cavalos e perseguirem o trem roubado.

Pike chega ao ponto de encontro com Tector e Freddie que os esperavam com uma carroça para receberem as armas. O bando consegue carregar a carroça, antes que Deke os alcançasse com seus cavalos, e mandam o trem na direção contrária contra o vagão que ficou parado no caminho. Os caçadores desviam do trem que volta em alta velocidade; enquanto isso Peckinpah brinda o público com um momento cômico: os soldados juvenis, completamente atrapalhados, ainda estão tentando tirar os seus cavalos de dentro do vagão, quando a parte que retornava os atinge fortemente. Os heróis seguem sua fuga a cavalo.

O trem é, por vezes, utilizado como metáfora para o avanço moderno, inclusive pelo próprio faroeste, como no clássico de John Ford *O cavalo de ferro* (1924) com a construção de uma ferrovia transcontinental que simboliza o princípio de unificação civilizatória dos EUA. Também pode-se citar um filme contemporâneo da obra aqui analisada, *Era uma vez no Oeste* (Sergio Leone, 1968), que culmina com a construção de uma ferrovia que representa a superação das barbáries de um Oeste abandonado por qualquer tipo de lei institucionalizada. Considera-se que a mudança de direção que os protagonistas promovem na direção do trem, que agora regride, seria uma metáfora para sua capacidade de subversão do mundo moderno, ao invés de contribuírem para o seu avançar como Mapache, eles o corrompem.

A cena de ação prossegue com o bando selvagem chegando a uma ponte que eles irão explodir logo depois de transportarem as armas para o outro lado. Logo que começam a atravessá-la acendem os pavios das dinamites, mas um acidente acontece e uma das rodas da carroça fica presa em umas vigas de madeira que se quebram, ao mesmo tempo que os caçadores de recompensa e o exército os alcançam e um intenso tiroteio tem início. Naturalmente, a tensão se faz cada vez mais forte com uma montagem paralela que ressalta o tempo da explosão se esvaindo à medida em que os tiros dos inimigos se mostram mais próximos de atingir os protagonistas. Um dos caçadores acaba por matar um dos jovens militares gratuitamente. Deke o corrige e diz que o alvo são os homens de Pike. Os heróis conseguem atravessar a ponte com muito custo. Thornton e os seus tentam atravessá-la para dar continuidade à perseguição, mas ela explode e eles caem no rio. Pike consegue fugir com as armas e a missão é concluída com sucesso.

Toda esta sequência de quase 20 minutos faz com que Peckinpah estreite as fronteiras entre o faroeste e os filmes de ação. Neste momento parece que o consagrado gênero clássico hollywoodiano acaba por ceder espaço para o gênero de filmes de ação moderno. Sem dúvida alguma o cineasta se consagra como um dos seus precursores, reformulando os filmes de ação de um modo mais excitante ao inserir uma posta em cena bem mais rebuscada do que se fazia até então, com uma multiplicidade maior de ângulos de câmera, uma edição ainda mais veloz e efeitos visuais mais “realistas”. Sendo assim, o faroeste parece virar uma mera iconografia para um cinema de ação que suplanta as complexidades do gênero em prol da espetacularização plena. No entanto, como Sam Peckinpah é um cineasta habilidoso,

ele relega a ascensão do filme de ação momentaneamente, sem deixar que isso corrompa seu debate sobre o faroeste.

A próxima cena significativa se dá com os exércitos de Mapache e Pancho Villa combatendo em um campo aberto, mas os militares recuam por falta de munição e armamento. Um menino vestido igual Mapache vai até ele com uma mensagem de que os americanos conseguiram assaltar o trem. Nota-se um sentimento amistoso entre a criança e o general; ela parece se divertir com todo aquele cenário de horror. Neste momento, remete-se às crianças do começo do filme que torturavam os insetos e brincavam entre os mortos. Mais uma vez a maldade encarnada em figura pueril ressurge, agora sobre as vestes de oficial militar. O garoto serve para revelar que Mapache é apenas o sintoma de um comportamento destrutivo profundamente humano.

Antes de seguir para a longa sequência da entrega das armas para Mapache, Peckinpah apresenta o povo de Angel de um modo muito elogioso no que refere às suas habilidades guerreiras. Ele não é apenas um povo oprimido. Nele há homens que lutam no seu próprio território para vencerem o inimigo usurpador financiado pelo dinheiro estrangeiro. Enquanto o bando de Pike está escondido em uma caverna com as armas que acabaram de roubar, todos os membros, um a um, se tornam reféns de misteriosos invasores armados com facões. Nisto, aparece Angel rindo e diz que eles são os guerrilheiros de sua aldeia que vieram pegar o armamento prometido; seus conterrâneos levam a quantidade de armas combinada e se despedem silenciosamente. O jovem mexicano idealista branda que estas são as terras do seu povo, o que acaba por dar grande vantagem militar a eles. Mais para frente esta demonstração de destreza bélica terá seu valor quando estes combatentes assumirem o legado dos nossos protagonistas.

Após começarem a entregar o armamento ao general, em viagens separadas para evitarem que o comandante os traia matando o bando e roubando o armamento todo de uma só vez, o filme apresenta uma das cenas mais emblemáticas da filmografia de Peckinpah. Ao receber uma metralhadora dos homens de Pike, Mapache, empolgado com o novo equipamento bélico até então desconhecido, ordena que seus soldados o ajudem a montar este rebuscado aparelho; ao fundo ouve-se o oficial alemão gritando que a metralhadora deveria ser colocada em um tripé para ser utilizada de modo correto, mas o líder mexicano o ignora e tenta

controlar todo este poder de fogo com suas próprias mãos. Evidentemente o resultado é um desastre: Mapache com uma arma imensa atirando para todos os lados de modo aleatório e caótico, destruindo tudo a sua volta. Esta talvez seja a melhor metáfora visual de como Sam Peckinpah enxerga o processo de aperfeiçoamento armamentista na era moderna: uma humanidade sedenta por um poder que não pode controlar, resultando em tragédia. É a junção do pessimismo antropológico do diretor com a capacidade destrutiva, até então inédita, alcançada no século XX, é o retrato da pulsão (auto)destrutiva completamente desenfreada. A *hybris* do homem moderno por excelência.

Figura 29: Mapache atirando em todas as direções enquanto seus subordinados fogem.



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Na última entrega dos armamentos o filme faz sua guinada para o terceiro ato, em que será debatida a moralidade do grupo de protagonistas. Nesta parte se verá se eles se contentarão com o egoísmo dos seus ganhos financeiros e se omitirão, convenientemente, diante da injustiça cometida contra um dos membros do bando, ou se adotarão uma nova causa pela qual lutar, mesmo que isto custe suas vidas. Dutch Engstrom e Angel vão até Mapache receber seu ouro e informar onde está o restante das armas para os soldados buscarem. De repente o general acusa Angel de ter roubado uma das caixas de armas e ter entregado para a sua vila, segundo a denúncia da mãe de Teresa. Flagrado, o jovem mexicano tenta fugir de Água Verde, mas é pego pelos soldados que o põe desarmado diante de Mapache. O general pergunta a Engstrom sobre o que ele acha da situação do seu companheiro. No entanto, Dutch

limita a dizer que eles têm o direito de dar a punição que julgarem adequada contra o ladrão, vira-se e deixa Angel para trás, que chora com pavor enquanto todos os soldados riem de seu desespero por saberem dos horrores que o aguardam.

No momento de abertura do terceiro ato Dutch Engstrom apresenta uma moralidade próxima àquela vista em Pike no começo do filme, quando este assassina o membro do bando que não consegue continuar a cavalgar. Dutch entende que Angel foi pego devido a suas próprias escolhas e não pode prejudicar a si ou ao bando por conta desta perda. No entanto, o jovem, agora refém de Mapache, não está em uma situação de fatalidade como o capanga do início; ele será torturado brutalmente apenas por ter tentado ajudar seu povo em uma luta desigual fadada à derrota. A não ação do bando como um todo os fará cúmplices, mais uma vez, das barbáries de Mapache.

Na cena seguinte os heróis estão esperando Freddie Sykes retornar com os cavalos da carroça que eles usaram para roubar as armas do trem. Enquanto esperam tem início uma discussão sobre libertarem Angel, mas quando lembrado do poder do exército de Mapache ficam desanimados de tentar, restando apenas suas lamentações. Ao longe avistam Sykes se aproximando, no momento em que tiros começam a ser ouvidos em um morro próximo do deles, são os caçadores de recompensa de Deke. Eles acertam a perna do velho que continua fugindo. Pike, cansado de fugir, decide que o bando voltará para Água Verde, assim poderão se proteger de Thornton com as forças de Mapache. Freddie foge ferido para os morros e lá é achado pelos guerrilheiros da Vila de Angel. Aqui se faz o primeiro elo concreto entre o velho bando de Pike e o novo, que surgirá no encerramento do filme com os combatentes de Dom José.

Ao chegarem em Água Verde se deparam com grande festividade por parte do exército; veem o carro de Mapache arrastando Angel de um lado para o outro, enquanto crianças brincam com o torturado, montando e batendo nele. No automóvel estão o general, seus oficiais mais próximos e muitas mulheres. Quando os americanos se aproximam Mapache os ironiza perguntando se eles vieram buscar seu amigo. Pike tenta comprar Angel com parte do seu ouro, mas o líder mexicano recusa vendê-lo. Um clima de tensão é instaurado entre os protagonistas e os militares. No entanto, o confronto não tem continuidade, a festa prossegue e o bando selvagem aceita a oferta de um cafetão que oferece mulheres para eles.

Neste ponto há uma evolução desde a captura de Angel. Agora Pike está disposto a abrir mão do seu dinheiro para salvar o amigo; o oposto daquilo que ele mesmo disse na sauna quando declarou que o dinheiro estaria acima de qualquer preocupação para com o Outro, incluindo seus próprios familiares. O vil metal, enquanto o grande objetivo dos heróis marginais que o almejavam para poderem sair da criminalidade, agora está abaixo da vida de um dos seus membros. Mesmo assim, eles ainda não se demonstraram dispostos a se sacrificarem para salvá-lo.

Antes de seguir a análise para a sequência final, vale ressaltar uma característica interessante sobre Mapache durante as comemorações do seu exército por causa do novo armamento adquirido. No decorrer das festividades, o general está melancólico diante de uma mesa farta de comida e bebida, mulheres lindas se insinuando e todos os seus subordinados ao seu redor. É curioso que Sam Peckinpah tenha juntado os extremos da tristeza e da alegria na figura de Mapache. Diante da obviedade do sentimento de triunfo, o cineasta escolhe por usar o general para expressar a melancolia em meio à orgia, o excesso e o poder. A cena tem seu valor reflexivo por se configurar como um mistério. O que falta ao general para a concretização de sua felicidade plena? A amizade genuína dos protagonistas? O líder mexicano expressa a impossibilidade de satisfação do desejo com toda a riqueza material propiciada pela sua luta; ele está no polo oposto que a Vila de Angel que conseguia alcançar a satisfação com aquilo que há de mais simples na vida, algo que o ideal de sucesso moderno jamais conseguirá compreender conforme a simbolização desta passagem.

No dia seguinte os quatro protagonistas “sobreviventes” amanhecem em um prostíbulo. Do lado de fora está Dutch, sentado esperando os demais. Em um quarto os dois irmãos Gorch discutem com uma prostituta sobre o valor do programa e no outro cômodo está Pike Bishop, que se veste calmamente enquanto olha para a jovem garota de programa que acabou de servi-lo, e seu filho ainda bebê que chora em uma cama. Pike está diante da vida que não viveu ao lado de sua amante; ele que deveria ser uma peça fundamental naquele ambiente familiar nuclear, mas se vê como uma figura estranha, parece não poder fazer parte disto que foi tirado dele pelo destino. Pela última vez seus fantasmas o assombram. De modo calmo e silencioso ele faz as pazes com seus demônios e aceita a sua sina com dignidade, convocando os outros membros do bando para a empreitada suicida de salvar Angel. Dizendo apenas “*let’s*

*go*”, seus comparsas o compreendem perfeitamente e eles rumam para seu confronto final com Mapache.

Este é o momento em que o heroísmo trágico do filme assume o seu ápice. Mesmo estando ricos com o seu último crime, que deveria encerrar suas “carreiras”, os *cowboys* decidiram seguir na contramão e enfrentarem um exército inteiro, não só para salvarem Angel, mas para encerrarem tudo aquilo que Mapache representa: a barbárie, a corrupção, a destruição de aldeias inocentes e de suas tradições, a guerra sem propósito, o poder em sua truculência extrema, o rolo compressor cego da modernidade que destrói tudo na medida em que “avança”. O maior adversário dos heróis de Peckinpah não são os deuses, mas sim a história. Eles deixarão de ser engrenagens deste movimento em troca do vil metal e se tornarão entraves. Assim como em *Pistoleiros do entardecer*, o ouro aparece aqui como um elemento de corrupção do caráter; no entanto, o bando de Pike dispensa a riqueza, em nome de valores morais legítimos como amizade e altruísmo. Sua caminhada final se faz imponente e melancólica.

O general, ainda de ressaca, ao se deparar com os americanos armados exigindo Angel, decide fazer uma demonstração de poder humilhante para aqueles que o afrontam. Diz amigavelmente que entregará o colega mexicano que está praticamente desfalecido após tanta tortura, levanta seu prisioneiro do chão, solta suas amarras, enquanto tenta acalmá-lo como se aquele pesadelo estivesse no fim. Leva Angel diante dos seus amigos e, de repente, corta a sua garganta, duvidando que seus comparsas fariam algo cercados pelo seu exército. Mas, imediatamente, quase como em um reflexo, os protagonistas fuzilam Mapache diante de todos que assistem a cena atônitos, alguns até levantam as mãos em sinal de rendição.

O silencio e o choque tomam conta de todos, nem os americanos acreditam ainda estarem vivos depois de assassinarem um general diante de suas tropas. Dutch chega a rir da situação, mas ainda não é o suficiente para eles, pois não foram até lá para se vingar de um facínora, e sim para encerrarem aquele regime de terror, cortar o mal pela raiz. O comandante Mohr aparece para ver o que está acontecendo com sinais de reprovação. Pike calmamente aponta sua arma para o alemão e atira em seu peito, daí se segue a grande carnificina do filme.

Pike, Dutch, Lyle e Tector começam a atirar para todos os lados e conseguem domínio sobre a metralhadora que roubaram do trem; multidões de soldados tentam

chegar até eles, mas logo são fuzilados ou explodidos por granadas. Os protagonistas conseguiram resistir bravamente ao exército que os cercava, mas um a um eles foram caindo, como já era de se esperar. Toda a ação final é marcada pela montagem-dionisíaca-desconstrutiva-escopofilica que foi aplicada no primeiro confronto entre os caçadores de recompensa e os assaltantes do bando. A tela é inundada pela violência orgiástica do confronto; a morte e a destruição passam a ser um assunto à parte da história principal do filme. Aqui a lógica pós-clássica se instaura perfeitamente, mas não em nome de imperativos comerciais, como é visto nos *blockbusters* e sim pelo tom reflexivo que o diretor confere aos temas da morte, da destruição e do armamentismo, dentro de uma estética própria para além do pragmatismo narrativo comum nas produções hollywoodianas. O filme se permite ir além de uma trama e usa dos signos que compõem o cinema, montagem e imagem em movimento para se adequar de modo mais ousado a temas que transcendem sua história central.

Semelhante à abertura da obra, Sam Peckinpa usa dos mais variados recursos cinematográficos, como: o zoom, cortes rápidos, múltiplos tipos de enquadramento, câmera lenta, efeitos especiais de explosões, tiros e sangue, para melhor representar a destruição massiva promovida pelo refinamento bélico moderno. O cinema se converte na técnica que desmistifica a violência que existe na realidade dos anos 1960. Ele escancara todo o seu horror diante da plateia que vê os heróis trágicos do filme morrerem completamente trucidados por tiros que os perfuram, fazendo seus corpos se ensanguentarem. Se a televisão, de modo documental, mostra os horrores da guerra do Vietnã a distância, a cinematografia de Peckinpah vai colocar o espectador próximo dos corpos destroçados que “bailam” na tela. Afinal se é comum jantar assistido a uma guerra real, porque este mesmo público não poderia se “distrair” no seu “tempo livre” com a morte despencando sobre si?

A proposta de Peckinpah rompe com o leve entretenimento convencional destinado ao tempo livre. A morte ultraviolenta dos seus personagens, junto às suas trajetórias trágicas, culmina em um desconforto afrontoso para os padrões tradicionais da Hollywood clássica. No filme os lendários *cowboys* fazem verdadeiras atrocidades com suas armas. Neste sentido, o mosaico de horrores construído em *Meu ódio será sua herança* subverte as expectativas de uma distração “inofensiva” do público médio, elevando o debate da violência no cinema para outro patamar.

Dos quatro protagonistas restantes, a morte de Pike aparece como a mais simbólica, pois ele é baleado por uma mulher e por uma criança, os dois elementos que pertenceriam a sua vida caso ele tivesse conseguido construir uma relação frutífera com sua amante. Este desfecho parece deixar claro que foram os demônios de Pike que o encurralaram e assassinaram; foi sua *hamartia*, seus erros trágicos, que o conduziram até esta situação. Durante o confronto Bishop entra em um quarto onde encontra uma prostituta aparentemente indefesa e ao seu lado um armário; ele atira no armário de onde cai um soldado morto; ao se virar para sair do cômodo ela acerta um tiro nas suas costas, então ele se vinga matando-a. É curioso que o cuidado de Pike para com a mulher foi uma das causas de sua morte, diferente de Lyle que atira em uma moça "sem querer" e de Dutch que usa uma como escudo contra seus inimigos.

Ferido e prestes a ser derrotado, Bishop vê que os irmãos Gorch já estão praticamente mortos e consegue pegar a metralhadora que antes estava sendo usada por eles para continuar sua resistência contra os soldados de Mapache. Mas, repentinamente, um garoto com roupas militares surge ao fundo com um rifle em mãos e dispara contra ele. Na sequência, mais alguns atiradores fazem o mesmo e o líder do bando selvagem tomba segurando o gatilho da metralhadora até acabar sua munição. Dutch vai "socorrê-lo" e é o último dos heróis a ser morto, em uma sequência que prolonga os instantes de suas mortes.

O surgimento repentino da criança no final do tiroteio reforça a ideia de que o filme usa de figuras infantis para representarem a pulsão destrutiva do homem, como se o que estivesse condenando os protagonistas e causado todos os horrores vistos tivesse sido esta característica constitutiva da humanidade. Por outro lado, também pode-se trazer a interpretação metafísica, uma vez que a "previsão" dos escorpiões contra as formigas se realizou e agora estas Moiras descem do Olimpo para dar cabo elas mesmas de um dos heróis. Como os deuses da *Ilíada* que caminhavam pelo campo de batalha e lutavam ao lado dos soldados.

Abaixo, algumas das imagens do violento e orgiástico mosaico construído por Peckinpah para melhor exemplificar o grau de violência envolvido na representação da batalha que encerra o filme.

Figura 30 – General Mapache sendo morto pelo bando.



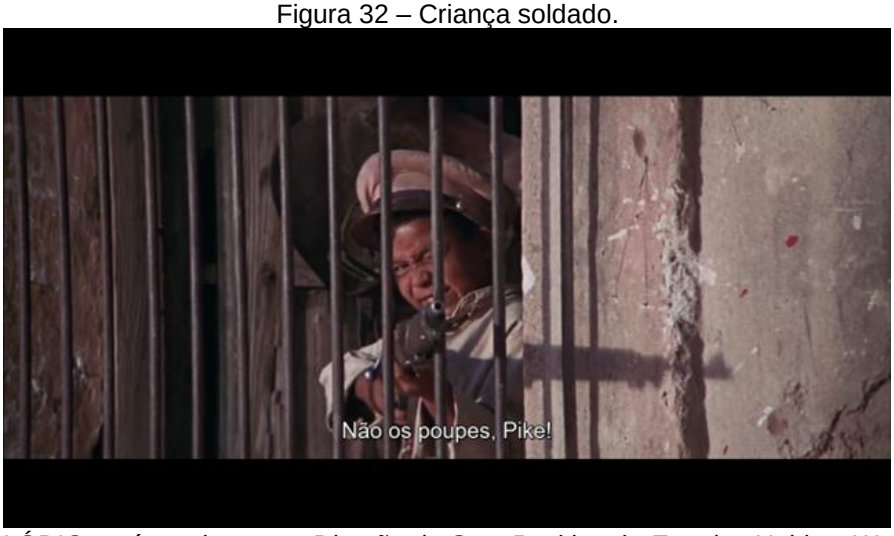
Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Figura 31 – Tector e Lyle sendo mortos.



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Figura 32 – Criança soldado.




Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Figura 33 – Pike Bishop agonizando enquanto atira.



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Figura 34 – Dutch Engstrom morrendo.




Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Figura 35 – Soldados massacrados no confronto.



Fonte: MEU ÓDIO será sua herança. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Warner Bros. - Seven Arts, 1969. Vídeo.

Com o fim do conflito, chegam os caçadores da recompensa e levam os corpos dos protagonistas para entregá-los a Pat Harrigan. Deke parece desolado; limita-se a tomar o revólver de Pike para si e mergulha em profunda melancolia. Não retorna com seus companheiros de aventura, sendo uma grande incoerência por parte dele, pois toda sua jornada consistia em entregar as cabeças do seu antigo grupo criminoso em troca de sua liberdade. Mas tudo isto torna-se pequeno perto da grande perda que aquele mundo acabou de sofrer. O luto de Thornton parece reconhecer a grandeza trágica de Pike e companhia; aquele bando de marginais parecia trazer algo que estava distante de todo aquele mundo moderno que se concretizava a sua volta. Ao longo de toda obra observa-se a parceria e amizade dos heróis trágicos em contrapartida ao grupo de caçadores de recompensa liderados por Deke, cheio de hostilidades e miséria. O sacrifício final promove a redenção das imoralidades do bando que se fazia confundir com a mesma falta de ética de Mapache e os caçadores, ao se lançarem contra as forças militares mexicanas opressivas, Pike provou ser um homem muito superior às expectativas de Thornton; a partir daquele momento ele se tornou outro, um vingador de injustiças promovidas pelo poder, para além do reles bandido que ele foi ao longo de toda sua vida.

As mortes trágicas dos protagonistas remetem aos heróis trágicos shakespearianos, Hamlet e Macbeth, por exemplo. Embora vítimas de suas próprias decisões, levam suas ações até às últimas consequências, ultrapassando barreiras que os outros personagens da peça jamais ultrapassariam, seja por covardia ou

capacidade. Por mais que estes dois sejam figuras ambíguas, eles se constituem como figuras extraordinárias que fazem sentir suas faltas após suas mortes. Embora a ordem seja restaurada no encerramento das peças, aquele mundo jamais voltará a ter homens de tanto valor como esses heróis que se lançaram contra seus destinos sem medo daquilo que estaria por vir.

Deke Thornton senta-se na entrada de Água Verde e vê todos os seus habitantes abandonando a cidade. Está em estado catatônico, não sabe para onde ir ou o que fazer após presenciar o sacrifício tragicamente heroico daqueles que ele deveria prender ou matar. Aparece Freddie Sykes ao lado de Dom José e seus guerrilheiros, Sykes o convida para fazer parte do novo bando, que herda o ódio do grupo recém destruído, para continuar sua luta contra facínoras como Mapache. Deke aceita se juntar a eles. Este grupo tem em sua gênese o que o outro só adquiriu no seu fim: um direcionamento legitimo para suas ações bélicas, não mais o banditismo vazio, mas sim a guerrilha contra a opressão.

Enquanto o grupo de guerrilheiros marcham para o Horizonte aparecem imagens de Pike, Angel, Tector, Lyle e Dutch gargalhando em sobreposição, vê-se ao mesmo tempo o novo bando e o antigo, o primeiro como continuidade futura da luta e o segundo de modo saudoso, porém triunfal diante da vitória espiritual que tiveram. Em seguida, enquanto sobem os créditos finais o filme retorna à cena em que os protagonistas deixavam a aldeia de Dom José, eles caminham de modo imponente “junto com o novo grupo”, pois aquela gangue supostamente infértil, que nada produzia além de roubos e mortes, agora conseguiu ter herdeiros legítimos do seu ódio contra as barbáries promovidas pelas contradições do avanço moderno e continuarão sua luta, mesmo que de modo desigual e trágico.

Nesse filme Peckinpah solidifica uma das características mais marcantes do seu estilo, a mescla ousada entre o modernismo e classicismo. Do ponto de vista dramático suas obras não deixam de ser narrativas didáticas com começo, meio e fim, encerrando todas as questões que nela são levantadas. No entanto, a todo momento o diretor deixa evidente que está estabelecendo um diálogo cinematográfico com a Hollywood que o precedeu, construindo imagens de segundo grau, conscientes de sua posteridade sincrônica. Deste modo, o cineasta constrói um estilo revisionista que coloca em xeque a tradição cinematográfica do seu país, acabando por debater o próprio entretenimento americano em si, com abordagens que muito destoavam do

otimismo ingênuo convencional, a partir de uma proposta formal-estética visceral que enxerga no modernismo europeu ferramentas para desconstruir as normas clássicas, conforme visto em suas cenas de ação. O cinema de Sam Pecnkinpah funda-se a partir da iconoclastia dos seus próprios fundamentos imagéticos. *Meu ódio será sua herança* é para o cinema pós-clássico aquilo que *Roma cidade aberta* foi para o modernismo e *Nascimento de uma nação* para o clássico. Um filme que estabelece as diretrizes de um movimento estético que teria longa vida na história do cinema mundial.

Por mais que Sam Peckinpah seja usualmente lembrado por este filme, considerando que ele reúne suas características mais marcantes enquanto cineasta, sua filmografia ainda traria contornos mais complexos do ponto de vista cinematográfico, uma diversidade temática maior e diálogos mais ricos com o trágico, tema central desta tese.

#### 3.2.1.3 Sob o domínio do medo: Ressentimento e transvaloração

Após o duro e violento *Wild bunch*, Sam Peckinpah investiria em uma obra cômica que marcaria sua filmografia de maneira muito positiva, *The ballad of Cable Hogue* (1970), ou conforme o título brasileiro *A morte não manda recado* (título completamente sem sentido). Foi sua primeira comédia, ainda ambientada no Velho Oeste e com os temas costumeiros da vingança, ascensão da modernidade e niilismo. Neste filme o diretor preserva o seu estilo inventivo e ousado, construindo gags que alternam entre o pastelão e o refinado. Nele Peckinpah prova seu domínio pleno sobre a linguagem cinematográfica, tendo a capacidade de sair de uma tragédia sangrenta e emendar diretamente em uma comédia profunda e divertida, que não permite que sua qualidade se abale pela vulgaridade do entretenimento oferecido. Por mais que se possa extrair importantes reflexões de *The ballad of Cable Hogue*, o longa-metragem está distante de ser uma tragédia plena, no máximo uma tragicomédia, ainda mais se for considerado o modo como se dá a morte do protagonista no final do terceiro ato: atropelado por um carro sem motorista quando finalmente tinha conseguido sua vingança e reencontrar sua amada. Sendo assim, é prudente avançar para seu filme seguinte. Certamente, sua obra mais sombria.

Após uma carreira como diretor e roteirista dedicada exclusivamente aos faroestes, constando em seu currículo cinco longas-metragens e um número

considerável de produções televisivas de baixo orçamento, *Sob o domínio do medo* (1971) marca uma importante guinada do cineasta, que viria a realizar apenas mais um *western* legítimo, o consagrado *Pat Garrett & Billy the Kid*, talvez o auge de seu revisionismo. A partir daqui Sam Peckinpah ampliaria sua perspectiva cinematográfica para outros gêneros, como: a ação, o suspense, o policial, a guerra e o drama, por mais que seja evidente a presença de elementos estruturais e imagéticos do faroeste em seus filmes posteriores, o que seria de se esperar uma vez que esta foi sua "escola". É inegável que o realizador se provou como um autor capaz de articular temas e ambientes muito mais amplos do que as possibilidades oferecidas pelos *cowboys* em suas jornadas de vingança no Velho Oeste.

Um dos aspectos marcantes deste novo momento é o destaque que o tema da solidão passaria a ganhar em sua obra. Pode-se citar: *Sob o domínio do medo*, *Dez segundos de perigo*, *Pat Garrett & Billy the Kid* e *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia* como filmes em que os protagonistas estão muito distantes da camaradagem típica dos faroestes de Peckinpah, nos quais a amizade, muitas vezes, acaba se convertendo na salvação moral e até física dos personagens principais diante de um mundo feroz que tudo destrói. No entanto, estes heróis solitários permitem que o diretor explore de modo muito mais intenso na psique humana.

Na análise do filme a seguir o protagonista não está tentando sobreviver em meio a uma realidade que se transforma em ritmo motorizado. David Sumner (Dustin Hoffman) é um matemático bem-sucedido que se muda temporariamente para uma casa de campo no interior da Inglaterra com sua deslumbrante esposa, para finalizar suas pesquisas acadêmicas. Este cenário, aparentemente bucólico e ideal, remete diretamente aos ambientes romantizados característicos dos filmes de Peckinpah, como a aldeia de Angel ou os vastos campos e florestas de *Pistoleiros do entardecer*, que aparecem como uma pausa contemplativa em meio a uma jornada eminentemente trágica. Este seria o momento em que os heróis repensam os seus valores e os rumos de suas vidas, ao experimentarem tudo aquilo que eles não viveram, mas que, de certo modo, estava acessível o tempo todo. Contudo, aqui será o lugar onde David entrará em contato com seu lado mais sombrio. Este será o ringue em que o protagonista lutará consigo mesmo, para conseguir algum tipo de emancipação, moral, existencial e trágica, que até então nunca havia sonhado dentro de sua vidinha segura e ressentida.

Para dar início à análise fílmica é preciso entender o curioso título original desta obra, *Straw dogs*, sem dúvida alguma a maior intertextualidade de teor trágico realizada por Peckinpah, e que, em uma tradução livre seria “Cães de palha”, aparentemente estranho e desconexo para um filme que adapta um romance intitulado *The siege of trencher´s farm*, principalmente se for entendido que em nenhum momento do longa-metragem há alguma explicação ou referência ao que significaria estes cachorros feitos de palha. Sam Peckinpah nomeia sua obra a partir de uma expressão retirada do famoso livro milenar chines *Tao te ching* (“O livro do caminho e da virtude”). Escrito pelo antigo sábio Lao Tzu, o texto, que se equilibra entre o simples e o enigmático, concentra a estrutura central do taoismo:

> O céu e a terra não são bondosos
> Por isso, tratam os dez mil seres como cães de palha
> O sábio não é bondoso
> Por isso, trata todos os homens como cães de palha
> O espaço entre o céu e a terra é como o tubo de uma flauta
> Vazio indeformável, seu movimento é continua criação
> O excesso de palavras conduz ao esgotamento
> E não é melhor do que voltar-se para o centro. (Tzu, 2019, p. 25 – 26)

Os cães de palha, mencionados no trecho acima, simbolizavam o “sacrifício” de animais de palha em oferenda aos deuses. Estes simulacros caninos eram queimados durante cerimonias religiosas chinesas em frente a altares sagrados, de modo “desapaixonado” por aqueles que realizavam o rito, sem nenhum tipo de apego emocional. De igual modo, o cosmos usa todos os seres como marionetes, sem intencionalidade moral alguma, apenas realizando o curso natural do destino que envolve a criação, o apogeu e a queda mortal aniquiladora. Diferentemente dos humanos, e dos deuses concebidos na mitologia grega, o céu e a terra não teriam um ego para guiar sua vontade sobre os seres; sua intencionalidade é cega e sem distinção. Deste modo, todos os entes se convertem em cães de palha diante das forças que os governam. No texto, Lao Tzu usa desta situação de impotência ontológica absoluta para defender uma postura de equilíbrio e aceite diante do destino. Afinal, o excesso de explicações esgota o ser, sem necessariamente atingir a postura ideal de interioridade justa.

Embora o filme de Peckinpah se sirva da figura intelectual de David para também desacreditar a racionalidade como uma maneira de melhor agir no mundo, é evidente que sua obra não teria uma conclusão tão harmônica como a proposta no antigo livro chinês, uma vez que os seus personagens agem praticamente a todos os

instantes *Sob o domínio do medo*, conforme o belo título brasileiro indica. Aqui aparece o mal-estar trágico diante do destino ao invés de um aceite estoico. A consciência de ser um "cão de palha" não faz seus personagens terem qualquer tipo de evolução moral; eles continuam dominados pelas paixões e se debatendo cegamente contra o inevitável. Sua postura se assemelha à consciência trágica adquirida por Macbeth após a morte de sua amada no quinto ato da peça:

> Ela teria de morrer, mais cedo ou mais tarde. Morta. Mais tarde haveria um tempo para essa palavra. Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia, até a última sílaba do registro dos tempos. E todos os nossos ontens não fizeram mais que iluminar para os tolos o caminho que leva ao pó da morte. Apaga-te, apaga-te, chama breve! A vida não passa de uma sombra que caminha, um pobre ator que se pavoneia e se aflige sobre o palco – faz isso por uma hora e, depois, não se escuta mais sua voz. É uma história contada por um idiota, cheia de som e fúria e vazia de significado. (Shakespeare, 2010, p. 113 – 114)

Macbeth sabe que toda sua jornada sangrenta de traição e tirania foi em vão, uma vez que "nossos ontens não fizeram mais que iluminar para os tolos o caminho que leva ao pó da morte". O tolo aqui seria o próprio protagonista que realizou os trabalhos mais terríveis buscando o poder e a glória, sem perceber que no horizonte todas as peças do tabuleiro voltarão para o mesmo saco. Mesmo assim, a percepção da falta de significado não o paralisa diante da batalha final; ele continua defendendo o seu reino e se digladiando contra seus adversários, pois o *logos* não é capaz de alterar seu rumo, Macbeth é um herói trágico movido pelo *páthos*, e é justamente esta característica que expressa sua humanidade mais latente, fazendo-o grande e pequeno ao mesmo tempo. Deste modo, Shakespeare demonstra compreender que a moral não é um fruto direto da racionalidade, mas sim uma consequência das paixões que pulsam em nós. Seu personagem vilanesco não deixa de ser o que é apenas por compreender tal tolice e suas consequências.

Em *Straw dogs* Sam Peckinpah busca conceber o humano como um ser incapaz de se aprimorar profundamente em sentido pleno. Por mais que ele esteja em uma sociedade moderna civilizada, sua psique continua sendo animalesca, o ressentimento e o desejo ainda se estabelecem como guias principais e o homem segue como um ponto entre o animal e o *super-homem,* conforme Nietzsche havia definido. Isto é, a condição humana se estabelece como uma intermediação entre aquilo que há de mais primitivo e instintivo na natureza de um lado, e uma grande

potência criadora que emancipa o indivíduo das mentiras geradas pelo niilismo de outro.

A história de David Sumner é de um covarde que cansa de seguir seu instinto autopreservativo do medo e se lançar com toda a fúria contra todos que o ameaçam, transvalorando princípios morais básicos em nome da autoafirmação. O filme, acima citado, conta a passagem do *último homem* para o *super-homem*. Mesmo assim, vale dizer que o longa-metragem sustenta uma visão sombria e pessimista sobre a transvaloração idealizada pelo filósofo alemão, que imaginava seu *além-homem* como um poeta dionisíaco, e não como um assassino brutal como David se tornará. O protagonista de Peckinpah está mais para um Raskólnikov bem resolvido. Portanto, não seria um *übermensch* no sentido nietzschiano estrito, mas ainda sim um novo homem capaz de superar a moral.

Ainda nesta ideia de um ponto de equilíbrio entre dois extremos de alívio e tensão que constituem a experiência humana, pode-se citar o mal-estar vivenciado na cultura denunciado por Freud, em que o *ego* seria um meio termo entre o *id*, a vontade animalesca que pulsa e o *superego*, que seria o ideal moral estabelecido pela cultura, existindo para repreender os impulsos contrários às regras por ele estabelecidas. Deste modo, segundo a teoria freudiana, o sujeito se encontra em uma condição de mal-estar constitutivo por nunca se satisfazer plenamente em troca de um convívio social eficiente. David Sumner seria um homem contemporâneo tomado pelo *superego* a ponto de não conseguir agir contra seus agressores por conta de preceitos morais básicos sobre a preservação do outro. Ele é um homem cordial, paciente e infeliz, pois é atormentado pela covardia que lhe impede de dar vasão aos seus impulsos violentos.

Portanto, em *Straw dogs*, a moral aparece como um obstáculo a ser superado em nome do gozo pleno; toda bagagem civilizatória seria uma tentativa inútil de compensar o que verdadeiramente falta ao homem. Mas, não é por isso que Sam Peckinpah olha para esta transvaloração de modo absolutamente positivo e simplista. Aqui se está em um mundo complexo. Embora David consiga a tal emancipação, seu resultado é brutal. Ele é autor de um massacre e, no encerramento do filme, ele está junto a um pedófilo assassino rumando em direção às trevas, de onde eles jamais sairão. A mensagem principal do longa-metragem é o desencontro absoluto entre o

desejo individual, que a tudo atropela em nome da própria satisfação, contra a utopia do bem-comum.

*Sob o domínio do medo* tem um enredo que lembra uma típica trama de *western*; a paz de uma pacata cidadezinha é perturbada quando um misterioso viajante surge de modo repentino e passa a viver junto da pequena comunidade, causando desequilíbrio em sua dinâmica social. Este formato de história, geralmente, apresenta um forasteiro ameaçador e viril que não é capaz apenas de perturbar a ordem do lugar aonde chega, mas subvertê-la completamente, como no caso de *Por um punhado de dólares* (Sérgio Leone, 1964), em que um pistoleiro desconhecido tenta desarticular o poder de duas famílias que dividem uma cidade. Também cita-se *Os brutos também amam* (George Stevens, 1953) quando não há apenas um potencial de ameaça violenta. O protagonista imortalizado por Alan Ladd também é uma figura extremamente sedutora para a esposa de seu hospedeiro. Portanto, o tema de aceitar este outro, que representa a mudança e o movimento para um mundo completamente estático, se faz clássico nas narrativas de faroeste, mas, nessa obra de Peckinpah, que se passa no interior da Inglaterra em 1970, o estrangeiro aparece como oposto ao estereótipo heroico definido pelo gênero cinematográfico.

Dada atenção ao *casting* de Dustin Hoffman para viver o protagonista, já é nítida a intencionalidade do diretor em construir um herói muito diferente dos "trogloditas" que resolvem todos seus problemas com brutalidade. O professor, vivenciado por Hoffman, tem a si mesmo como maior adversário: seu porte físico pequeno, seus óculos grossos e sua postura passiva e entediada deixam evidente sua falta de vontade de se confrontar com qualquer coisa que o ameace, com exceção de sua sexy esposa, que ele trata como se fosse uma criança, agindo justamente como um menino inseguro diante de uma mulher feita. David Sumner não foi até a Inglaterra para "conquistar" um novo território e viver novas aventuras, sua maior intenção é se esconder do mundo em seu quartinho junto à sua lousa para fazer cálculos matemáticos de alto grau de complexidade. Um bom exemplo do seu jeito metódico covarde é quando Amy (Susan George) tenta fazer amor com ele, atira-se em seus braços e beijando o seu pescoço, mas David a ignora, pois está ocupando, tirando seus óculos, depois seu relógio de pulso e, por fim, dando corda no seu despertador barulhento. Este é o jeito lógico e chato do protagonista; ele acredita que a razão pode domar a vida.

Há um paralelo interessante para traçar entre *Sob o domínio do medo* e *O homem que matou o facínora* (John Ford, 1962). Assim como no filme de Peckinpah, John Ford opta por um ator que foge dos padrões de heroísmo viril convencional ao elencar James Stewart para vivenciar Ransom Stoddard, um advogado que se aventura no não tão velho Oeste americano. Ao chegar em uma pequena cidade rural se depara com um mundo de "trevas", onde encontra pessoas analfabetas, ignorantes, insensíveis e violentas, como na cena em que Tom Doniphon (John Wayne) e Liberty Valance (Lee Marvin) quase se matam por conta de um bife.

Nesta cena, em específico, Ford mostra a oposição clara entre o porte físico e a postura bélica característica das atuações de Wayne e Marvin, atores que fizeram longa carreira no faroeste ao interpretarem o típico "*cowboy* durão", em oposição à figura praticamente esquálida e delicada de Stewart, que se notabilizou por fazer personagens mais racionais e frágeis, que resolvem seus problemas a partir de elocubrações intelectuais, ao mesmo tempo que demonstra clara desvantagem física para enfrentar o perigo em um embate direto. Em suma, o tipo de herói que desmaia, como John "Scottie" Ferguson, o detetive particular vivido por Stewart em *Um corpo que cai* (Alfred Hitchcock, 1958), protagonista atormentado pelo seu medo de altura após um terrível incidente de trabalho como policial. É possível imaginar John Wayne com medo de altura?

Todavia, diferentemente de Peckinpah, que se contenta em explorar a fragilidade do não encaixe social, John Ford transforma *O homem que matou o facínora* no canto fúnebre dos *westerns* clássicos; agora os pioneiros seriam olhados como bárbaros pelo homem da cidade que traz em sua bagagem "o próximo passo civilizatório", a história está à favor de Ransom Stoddard que funda a instituição Escola na cidadezinha em que mora para alfabetizar e ensinar a constituição para seus moradores e, deste modo, iniciar a cidadania neste mundo governado pela força. No final da trama ele se transforma em um senador respeitado e o personagem de John Wayne morre na miséria absoluta. O *cowboy* foi atropelado pelo trem teleológico do progresso e o maquinista é Stoddard.

No caso de *Straw dogs*, o protagonista intelectual não tem nenhuma pretensão teleológica de melhoria daquela pequena comunidade inglesa. Ele não quer se integrar e não se preocupa com a ignorância que o cerca; seu comportamento mistura tédio e indiferença. Davis Sumner parece conhecer a dialética que rege o

esclarecimento. Na cena em que o pastor pergunta como ele, enquanto cientista, lida com a responsabilidade de criar e desenvolver armas de destruição em massa, Sumner devolve a pergunta ao ministro religioso dada a hipocrisia histórica da Igreja. O protagonista vivido por Hoffman representa a ressaca dos anseios progressistas de Ransom Stoddard. O herói de John Ford é tomado pelo compromisso moderno de transformação do mundo, enquanto o de Sam Peckinpah já dá indícios de uma consciência cética pós-moderna. Em *O homem que matou o facínora* o conhecimento tem um valor iluminista, em *Sob o domínio do medo* ele se converte em mero escapismo de um mundo complexo e intratável.

Considerando a necessidade que David Sumner tem de se alienar do mundo, por que ele iria para uma cidadezinha tão isolada na Inglaterra? Por que não permanecer na América fechado dentro da própria casa? Por que escolher um lugar tão exótico e adverso ao seu compromisso intelectual? Nota-se que as pretensões de David estão muito distantes das nobres inclinações iluministas de Stoddard; a resposta para esse destino inusitado está em Amy, a única parte de sua vida da qual ele parece não querer se esconder.

Wakely, vila natal de Amy, deveria representar isolamento e tranquilidade para David, que pretendia usar deste período para desenvolver sua pesquisa sobre estruturas estrelares e desfrutar da companhia de sua jovem esposa. Sumner não foi até a Cornualha buscando o diferente, mas sim para preservar de modo mais pleno aquilo que havia de ordinário em sua vida cotidiana: o casamento e a ciência. No entanto, ao chegar neste novo ambiente, sua presença passou a incomodar alguns moradores locais por apresentar um novo mundo que havia seduzido e conquistado Amy, a garota deslumbrante que todos desejavam. O sucesso amoroso do protagonista se estabelece como a falência do projeto vivencial da vila, resultando em um grande estorvo que transformará a tranquila estádia do casal na experiência mais terrível que eles viriam a ter em suas vidas.

Na abertura do filme, Peckinpah consegue trazer toda esta atmosfera de estranheza entre David e os demais habitantes da província. De início, em um plano aéreo, aparecem crianças brincando em um cemitério, correm e dançam entre os túmulos, como se aquele ambiente não usual lhes permitisse maior possibilidade para usarem de sua imaginação e se divertirem. A morte e o sepultamento se convertem em entretenimento. Mais uma vez o diretor busca estabelecer um vínculo entre o

sadismo e a infância, como se ele piscasse para seus espectadores ao saber o que eles realmente desejam ver em tela, guiado pelos apetites mais deliciosamente proibidos. A introdução nesta obra se dá pelo olhar infantil, que repara tanto na excentricidade de David como na sensualidade de Amy. Por mais que, diferentemente de *Meu ódio será sua herança* as figuras infantis não sejam tão exploradas com profundidade, é notório dizer que transformar um cemitério em um *playground* demonstra o desprezo que esta geração mais jovem tem pela tradição e pela memória de sua pequena vila, resultando em garotas como Amy que “abandonam suas raízes” por algo diferente, freando a perpetuação daquele pequeno ciclo tradicional. As crianças brincando no cemitério:

Figura 36 – Crianças brincando no cemitério.




Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

As meninas reparam em David Sumner que aparece no fundo da tela saindo de um mercado com uma caixa de compras; carros e pessoas passam na sua frente, e ele aparece como um sujeito completamente inexpressivo, embora diferente dos demais. Em seguida, três garotos se ajeitando rapidamente para assistirem a passagem de Amy, que desfila sem sutiã pelas ruas. A personagem vivida por Susan George é apresentada em um plano detalhe dos seus mamilos sendo marcados em sua blusa branca; a câmera faz um movimento de *tilt* para cima e o público admira sua beleza do mesmo ângulo que as crianças quando contemplam uma mulher madura, de baixo para cima. Amy é exaltada logo de cara pela sua beleza e simpatia, ao passo que seu marido parece ser rejeitado pela objetiva.

Figura 37 – David saindo do mercado em meio a cidade em movimento.




Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Figura 38 – Imagem de apresentação de Amy.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Saindo de dentro de uma cabine telefônica vermelha Charlie Venner (Del Henney) está olhando para Amy com ternura e desejo. Neste momento todo o romance que eles dois viveram no passado retorna em sua memória para atormentá-lo pela perda de sua amada, que agora está casada com um homem que representa o seu oposto. Ao lado de Amy estão Janice Hedden (Sally Thomsett), que também veste uma blusa branca e uma minissaia, tentando emular o andar sensual da loira deslumbrante que rouba os olhares dos homens da cidade sobre si, e seu irmão Bobby (Len Jones); ambos carregam um inesperado presente para David por parte de sua esposa, uma armadilha para homens; isto é, um instrumento que lembra uma armadilha de urso, mas feita para pegar caçadores furtivos que caçavam em terras

alheias. Este é o modo de Amy avisar seu companheiro sobre os lobos sedentos que a cobiçam em sua cidade natal. Enquadramento mostra o caminho de Amy e seus "ajudantes" para seu carro a partir da perspectiva de um observador em uma janela:

Figura 39 – Os irmãos Hedden carregam a armadilha, Amy os direciona para o carro.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

A "armadilha de homens" carrega sobre si um dos temas primordiais, não apenas deste filme, mas da filmografia inteira de Peckinpah; ela expressa o atavismo da violência na experiência humana. Ao longo de *Sob o domínio do medo*, além da armadilha, há armas antigas penduradas em paredes, presencia-se uma caçada no decorrer da obra, a bomba nuclear e a violência da igreja são mencionadas. Em suma, a violência compõe a atmosfera da trama. A relação entre humanidade e a violência não se reserva para os extremos, que será visto no terceiro ato. Ela está em sua história, nas suas relações políticas, sexuais, em sua diversão, na prevenção contra pragas indesejadas, na educação, nas relações sociais e, sobretudo, no casamento. O homem era violento, o é, e será, seja com armas de destruição em massas ou com paus e pedras. Sendo assim, não há cabimento que o pastor pergunte a David quanto à sua responsabilidade sobre algo que está no mais fundo das raízes humanas.

Considerando-se a obra de Sam Peckinpah como uma grande reflexão sobre a violência, pode-se dizer que *Sob o domínio do medo* é um dos seus trabalhos mais bem sucedidos, pois a agressividade humana não é reservada em um lugar de excepcionalidade, mas sim como uma força que regem as relações. O massacre ao final da trama não é feito com o mais rebuscado da tecnologia, como em *Meu ódio será sua herança*; no lugar disto há recursos escassos e muita ira por parte de seus

participantes, a mais pura expressão da maldade e da crueldade. O caos não é criado pelo acesso técnico à destruição; essa semente maldita faz parte do homem, porque se faz necessária, conforme o arco dramático de David mostra. *Mise-en-scène* da casa de David e Amy que ressalta a atmosfera de agressividade que compõe esta relação:

Figura 40 – Armas de fogo antigas decorando o ambiente enquanto o casal discute.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Os personagens que foram apresentados até agora se reúnem próximos a um carro branco conversível; ele destoa do ambiente ao redor e pertence ao casal de protagonistas. Mais uma vez Peckinpah utiliza deste meio de transporte moderno como símbolo de ruptura para com o mundo tradicional que se contenta com um ritmo mais lento. No entanto, aqui, este simbolismo tem um teor mais complexo do que havia aparecido em sua filmografia até então. Ao invés de ser um mero indício de progresso contraditório ele também simboliza a rebeldia e a liberdade que existem para além daquela pequena vila. Este é o mundo moderno veloz que seduziu Amy e que já está seduzindo Janice em sua fluorescente puberdade, e David é seu representante.

Figura 41 – Os personagens em volta do carro, as duas garotas parecem estar absorvidas pelo automóvel.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Uma característica possível de se observar na direção de arte está no fato das cores das blusas das garotas e do carro serem a mesma: as moças vestem o mesmo branco que está no automóvel, pois já foram “contaminadas” por tudo o que ele representa. Aqui está um vínculo que, muitas vezes, passa despercebido pelos críticos do filme, a aparente falta de sentido de um relacionamento entre David e Amy, que parece ser fruto de um roteiro “forçado” e “mal escrito”. Na verdade, está no conversível usado pelo casal; o herói traz para a vida de sua companheira um *modus operandi* moderno que mais se adequa às suas pretensões femininas, típicas de uma mulher moderna da segunda metade do século XX. Algo que ela nunca teria com Charlie Venner, com quem Amy seria uma simples camponesa presa em seu lar, o que fica muito nítido com a ausência de figuras femininas ao longo do filme. Além da protagonista e Janice, que está na fase intermediária da adolescência, há a rápida aparição da mulher do pastor que abre a boca apenas uma vez para perguntar quem foi Montesquieu.

De novo o cineasta constrói um filme em que o ambiente é predominantemente masculino, mas aqui pelo fato de as mulheres da Vila, em sua maioria, serem inexpressivas. Amy não é uma simples camponesa submissa, ela é uma *femme fatale* que desarma os homens a sua volta por conta de sua persona irresistível. Seu retorno para Wakely incomoda tanto quanto a presença de David, pois ela é como uma Helena de Tróia que fará multidões de heróis se baterem por conta de sua beleza.

Diante do carro ocorre a primeira interação entre os personagens, Charlie e David são apresentados e o claro contraste entre os dois se estabelece, de um lado um homem do campo que trabalha com as mãos, do outro um matemático imerso em suas complicadas pesquisas acadêmicas. Logo David percebe que houve algo entre Charlie e sua esposa, devido à intimidade e o nítido interesse que o “velho amigo” demonstra por ela, mas ele é incapaz de se impor diante desta situação, pois além de não conseguir repelir o inconveniente galanteador, ainda o contrata para terminar uma obra na casa de campo de Amy que dois amigos de Charlie não conseguem realizar na velocidade desejada. Isto é, a incapacidade do herói em resolver este problema concreto da construção trás para perto de sua família o “caçador” que sua esposa havia alertado com o presente.

Constrangido vira as costas repentinamente e se retirar para o bar, sem dizer para onde ia, talvez nem ele mesmo soubesse. Quando é interrogado por Amy diz de longe que foi comprar cigarros, permitindo desta maneira que Charlie invista de modo ainda mais descarado contra sua companheira, o que prova duas coisas logo de início, sua absoluta covardia e o amor genuíno de Amy, que rejeita o antigo namorado no decorrer da cena.

David Sumner entra no bar e pede cigarros americanos; logo na sequência, vai à janela e vê a proximidade com que Charlie e Amy conversam, mas sem conseguir ouvir que a moça pede para seu ex-namorado se afastar; o matemático fecha a cortina com um grave ar de preocupação e insegurança. Este gesto de olhar para fora, por detrás de uma janela, e ver Amy ou os outros rapazes da vila que trabalham em sua casa, é uma sequência repetida por David ao longo do filme. A posição de *voyeur* que ele se coloca expressa sua incapacidade de agir no mundo, fazendo-se espectador das circunstâncias que o cercam. Quando visto o herói nesta posição de um observador envergonhado, há a metáfora visual de sua fuga existencial; na verdade esta é sua condição, ele está escondido em sua zona de conforto enquanto contempla a realidade por detrás dos seus óculos. Curiosamente, sempre há um vidro intermediando esta relação. Deste modo, em meio a esse jogo de olhares, Sam Peckinpah constrói uma crescente tensão no filme que justificará o massacre final. David espionando sua esposa:

Figura 42 – David Sumner espionando sua esposa Amy.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Neste momento são apresentados dois personagens importantes para a trama. Do lado de fora do bar está Henry Niles (David Warner), uma figura estranha, que pega uma bola que as crianças estavam brincando na rua e arremessa de volta para elas, tentando uma interação. Amy diz que achava que ele havia sido internado, mas Charlie defende que os habitantes da aldeia sabem cuidar de si mesmos. Niles é um pedófilo que tenta ser “mantido na linha” pelos seus pares. Aqui fica mais uma das evidências do fracasso moral da Vila que rejeita o tratamento médico convencional em nome de uma solução comunitária ineficiente, conforme o desfecho do filme mostrará.

O outro personagem apresentado nesta sequência é o pai de Janice e Bobby, Tom Hedden (Peter Vaughan), que está completamente bêbedo no bar e olha para o protagonista com muito estranhamento, um misto de deboche com reprovação. Hedden começa uma verdadeira confusão com o *barman,* pois se recusa a se retirar; respeitando o fim do expediente do estabelecimento, acaba por agredir pessoas e quebrar copos, nem Charlie com sua força física evidente consegue controlar seu tio. Diante de tudo isso, David se esconde em um canto tentando não transparecer seu extremo nervosismo com o seu cigarro, simulando que o acende para transmitir alguma forma de tranquilidade. O Major John Scott (TP McKenna) intervém na situação e usa de sua autoridade para expulsar Tom do bar. Mas, antes de sair, o encrenqueiro faz questão de pagar os cigarros de David como uma “cortesia” que é recusada pelo americano que paga pelo próprio tabaco, logo depois que Hedden se

retira, demonstrando sua reprovação diante do ocorrido. Algum ímpeto impositivo, mesmo que tímido, ainda existe em David.

Para finalizar a sequência da cidade, Amy conduz o carro branco em alta velocidade, com David ao seu lado. Ao sair do centro quase atropela propositalmente Tom e Charlie para provocá-los, deixando claro que sua rebeldia não se curvará diante de suas imposições tradicionalistas. De modo muito suscinto e didático Peckinpah encerra esta cena de abertura com uma oposição muito clara entre o lento caminhar dos habitantes da Vila e a velocidade motorizada trazida pelo casal. Este confronto que culminará no "atropelamento" da gangue de Tom Hedden será o cerne do conflito dramático da obra.

Até aqui a estrutura dramática básica de um filme de faroeste está montada. David é o forasteiro misterioso. Tom é o líder da gangue encrenqueira da cidade, Charlie é o antagonista principal que decidirá o desfecho do filme em um confronto bélico com David. O Major faz, às vezes, de um xerife e Amy deveria ser a mulher indefesa que é alvo da importunação por parte da gangue, mas, como já visto, o herói carece desta capacidade protetora que geralmente se encontra nos *cowboys*. O dualismo típico deste gênero cinematográfico está marcado mais claramente na oposição Charlie e David, pois o primeiro, marcado pela sua experiência rural, se fez um homem da ação, porém embrutecido quando se trata de relações humanas, enquanto o segundo é o típico homem moderno da reflexão, mas inerte quando se trata de resolver problemas concretos, um tipo de personagem que remete ao príncipe Hamlet que condenou a si mesmo a inação devido ao excesso de meditação.

Ao chegarem na casa de campo, a tal obra está inacabada da qual Charlie foi convidado para participar mais cedo, ali estão Norman Scutt (Ken Hutchison) e Chris Cawsey (Jim Norton), o responsável por caçar os ratos da fazenda. Mais uma vez nota-se um estranhamento entre David e os dois habitantes da Vila; um clima sarcástico e sínico se instaura na medida que eles conversam, além do nítido interesse que os trabalhadores têm por Amy, motivo pelo qual pode-se deduzir o atraso da obra. Isto fica ainda mais claro quando Chris mostra para Norman a calcinha que ele roubou, levando-a depois para o bar e exibindo para os demais membros do bando como um troféu. Este aspecto animalesco e canalha deste grupo de homens da Vila remete aos irmãos Hammond de *Pistoleiros do entardecer*, mas aqui Peckinpah não busca uma razão social para explicar este comportamento

excessivamente imoral, aposta apenas na maldade humana quando se defronta com uma oportunidade de ser exercida. A gangue inglesa cobiça Amy na mesma medida em que não considera David como uma ameaça. Norman observando com descontentamento os protagonistas chegando à casa:

Figura 43 – Norman ao lado da obra enquanto observa os Sumner chegando de carro.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Uma leitura mais atenta ao roteiro leva a parecer que toda a cadeia de conflitos que acontecerá ao longo do filme se deve pela inabilidade de David em consertar/construir a casa que ele habita, que nem é sua, é do seu sogro. O herói deveria ser o substituto desta autoridade, mas nem Amy o reconhece desta maneira. Quando o protagonista pergunta a sua esposa “está é a cadeira do papai?” e ela responde “todas as cadeiras são do meu pai” deixa claro que este não é o ambiente dele, seu marido é no máximo mais um hóspede, jamais um substituto. No entanto, David parece não querer ocupar este lugar; na verdade não parece querer coisa alguma que não seja se esconder do mundo em suas equações; a ausência sobre suas responsabilidades é preenchida por aqueles que cobiçam o que ele tem. Se não for David a dar forma à própria vida outros darão. *Sob o domínio do medo* é um filme sobre a necessidade de tomar as rédeas da própria existência.

Nesta altura da filmografia de Sam Peckinpah percebe-se um padrão interessante no modo como o cineasta constrói seus protagonistas, todos eles têm dificuldade para se estabelecer no mundo e construir uma vida estável, ou estão tentando se adequar a uma realidade que se transforma o tempo todo ou estão presos

em obsessões vingativas. Mas, no caso de David é diferente; eis um herói atípico neste panteão de homens violentos, ele não tem nenhuma aventura heroica que exigirá suas habilidades viris, pelo contrário, são situações cotidianas simples que evoluem para a sua desgraça. Se os outros personagens de Peckinpah têm suas jornadas trágicas por estarem a margem do projeto moderno, David tem seu arco trágico por viver no seu centro e ser sufocado pelo excesso de civilidade.

E assim a trama segue, com a inconveniência de Charlie e seus amigos aumentando cada vez mais para o lado do casal, assediando Amy e desrespeitando David. Ao passo que os protagonistas também se desentendem de modo mais intenso na medida que um é incapaz de corresponder às expectativas do outro. O marido fica insatisfeito com a postura infantil e provocadora de sua companheira, que quer a todo momento que ele lhe dê mais atenção ou que não seja covarde diante dos assediadores, como na cena em que Amy conta para David sobre os rapazes da obra a olharem de modo desrespeitoso, e ouve como resposta simplesmente “porque você não começa a usar um sutiã?”. A vingança de Amy para este comentário infeliz é andar pela casa seminua e se insinuar para os pedreiros que a cobiçam. Neste espiral se constrói a ruína de um casamento; ele exige mais maturidade e ela mais virilidade; no final das contas os dois têm resistência para aceitar o outro e construir um meio termo conciliatório.

O ápice dos conflitos internos e externos ocorrem quando o gato do casal é encontrado enforcado dentro do armário. David se nega a aceitar que foram seus “empregados”, manifestando mais uma vez seu medo, mas Amy exige uma confrontação direta.

No dia seguinte ao assassinato do felino, David convida os rapazes a uma pequena pausa durante a obra para tomarem uma cerveja em sua casa; ele diz a sua esposa que tem um plano para fazê-los confessar seu crime vil, mas antes mesmo que ele comece a pô-lo em prática, Amy surge na sala com as cervejas e uma tigela de leite em uma bandeja, todos com exceção de David ignoram a provocação. O herói é tomado por pavor, a ponto de mal conseguir falar durante a breve reunião. Então, para quebrar o clima, como quem estende uma bandeira de paz, Charlie o convida para uma caçada no dia seguinte, que é imediatamente aceita. A sequência dará um passo decisivo para a trama, ao aprofundar mais ainda o grau de maldade que os personagens são capazes de ir.

A tigela de leite trazida por Amy é o símbolo do fracasso do seu casamento e das relações humanas; ao mesmo tempo que denuncia um crime bárbaro e cruel, revela a desconfiança entre o marido e a mulher. Peckinpah constrói uma obra capaz de tratar de modo igualmente profundo aspectos muito distintos da vida humana, assim como discorre sobre as expectativas mútuas de um casamento frustrado, traz para a tela a maldade humana em seu tom mais sádico e transcendente.

No dia seguinte há duas sequências distintas que são mostradas para nós em uma montagem paralela, são elas: a caçada frustrada de David e o estupro de Amy. Charlie, Chris, Norman e Phil (Donald Webster) levam seu “patrão” para um campo afastado onde ele pode caçar patos e o deixam lá sentado enquanto espera pelos animais para atirar neles, enquanto isso Charlie vai visitar a mulher que foi deixada sozinha. Inicialmente, a visita parece ser amigável e inocente, mas logo que ele é rejeitado por ela parte para a agressão e a estupra; durante o estupro o diretor faz um mergulho na psique da personagem e apresenta imagens intercaladas de suas lembranças fazendo amor com David, seu marido alienado no campo e a agressão sexual em si. Enquanto o protagonista desconta sua raiva contra os pássaros, sua esposa é brutalmente violada. Como se já não fosse ruim o suficiente para Amy, depois que Charlie termina de estuprá-la, aparece Norman com sua espingarda intimidando seu amigo a ajudá-lo a estuprar a pobre mulher, que é segurada enquanto o segundo abusador a curra por trás.

Aqui talvez esteja a sequência mais cruel de toda cinematografia de Sam Peckinpah, o terrível estupro demonstra o ápice da maldade dos seus antagonistas e a hipocrisia deles em hostilizarem Henry Niles; por mais que ele seja um homem perturbado e perigoso, os demais também o são. A decadência da Vila está no próprio empobrecimento moral dos seus moradores que ostentam um ideal comunitário sem serem capazes de sustentá-lo verdadeiramente. Esta cena derruba toda a roupagem civilizatória adquirida pela humanidade ao longo de séculos e escancara a selvageria que compõe seu substrato. Enquanto os dois machos tomam à fêmea a força para seu prazer, David tenta expressar sua frustração em uma negociação civilizada com a violência. A caça se torna sua fuga.

A seguir algumas das imagens que se intercalam para representar o turbilhão de pensamentos que rondam a mente da Amy no momento do seu estupro.

Figura 44 – Amy apavorada diante do crime iminente.



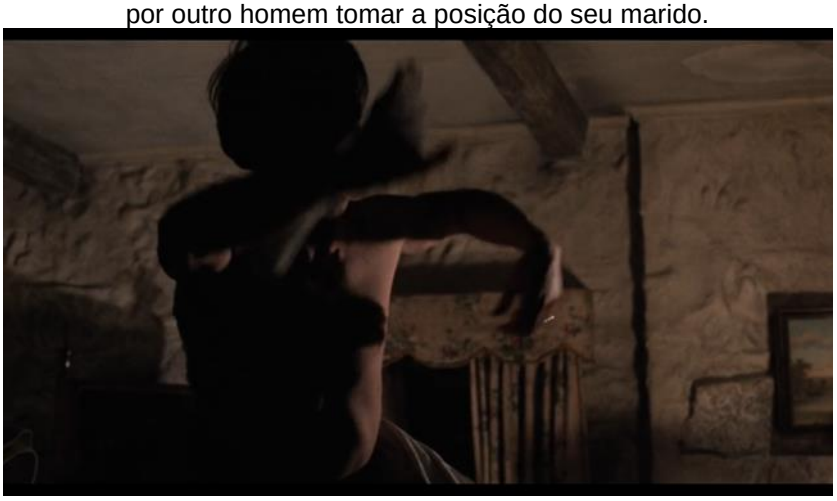
Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Figura 45 – Rosto de Charlie sendo encoberto no momento em que ele tira a camisa.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Figura 46 – Lembrança de David na mesma posição de Charlie antes do estupro, Amy sente a culpa por outro homem tomar a posição do seu marido.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Figura 47 – Plano subjetivo de Charlie olhando para os seios de Amy, a vítima está desnuda diante do abusador.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Figura 48 – David isolado e alienado no campo.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

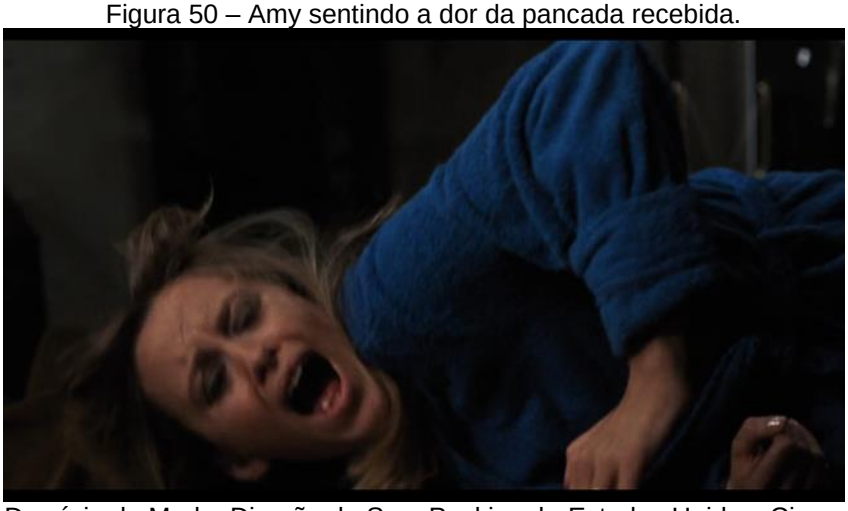
Figura 49 – Charlie tirando as calças, prestes a usar o verdadeiro falo, diferente de David que busca compensá-lo com uma arma de fogo.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Se em *Meu ódio será sua herança* Peckinpah se vale da mais rebuscada linguagem cinematográfica para construir a extrema violência que se vê na tela, em *Sob o domínio do medo* ele se limita a filmar a dor e a angústia do corpo de Amy sendo manipulado e agredido pelos seus estupradores. A performance dos atores e a montagem que mescla o real e o imaginário conseguem causar uma experiência tão desconfortante quanto a chacina do filme anterior. A expressão de dor do rosto de Amy sendo capturado em câmera lenta, após ser estapeada por Charlie, é capaz de transmitir todo o medo da personagem que sabe o que está por vir, e a montagem, que revela sua memória oscilante entre o estuprador e seu marido, revela a culpa injusta que ela passará a carregar depois daquele ato horrendo. Imagem de Amy sofrendo a agressão:

Figura 50 – Amy sentindo a dor da pancada recebida.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

O fato de Amy ser estuprada na casa de campo isolada de seu pai, que não aparece em nenhum momento ao longo do filme, é o modo de Sam Peckinpah expressar o abandono da humanidade por uma entidade superior moderadora. Embora sua construção esteja presente, o construtor não está, o poder falocêntrico organizador está ausente no mundo criado pelo cineasta, restando aos seus personagens serem cães de palha que serão sacrificados no interior desta natureza cruel da qual eles também são parte. David, enquanto representante do iluminismo, deveria tomar esta autoridade para si, mas ele não passa de um homem frágil e limitado pelos próprios medos. O filme demonstrará que a sobrevivência à lá Darwin é a única regra moderadora da humanidade. A noção de justiça está completamente

corrompida, seja no pequeno mundo da aldeia ou na grande metrópole americana que David foge.

Embora a cena seja cruel, sua condução revela a empatia que o diretor sente pela vítima, conferindo complexidade à personagem em seu modo humano de sentir e carregar as marcas desse abuso. Ao mesmo tempo em que se sente culpada revela certa compaixão para com Charlie. A decisão de Amy em não contar para seu marido sobre o que aconteceu pode expressar tanto vergonha como o medo de David tentar fazer alguma coisa contra os estupradores e acabar pagando um preço caro por isso. A complexidade desta protagonista feminina de Peckinpah está muito além do maniqueísmo feminista visto em muitas produções contemporâneas. O diretor em questão não tinha intensões machistas ou misóginas em seu cinema; sua pretensão era desnudar o cinismo das relações, que hoje em dia é acobertado pelo politicamente correto.

Encerrando a análise deste trecho, pode-se dizer que ao menos David sai de sua caçada com uma transformação positiva. Embora feito de bobo mais uma vez, há uma percepção de que ele deve agir de modo objetivo e não mais se esconder do mundo. Ao matar um dos patos com o tiro de sua espingarda e conferir o corpo sem vida, o protagonista parece decepcionado com o resultado, e entende que a morte gratuita do animal apenas serviu para compensar sua frustração em problemas que não se resolverão desta maneira. A partir deste momento David começará a tomar atitudes mais concretas, iniciando com a demissão de Charlie e seus amigos. Agora ele não irá mais relegar a (re)construção de sua casa para terceiros. Este é o começo de sua emancipação, que abre com o ato violento de uma caçada e escala até o assassinato brutal dos seus inimigos. Este é o momento em que David decide sobre o ser ou não ser. O herói trágico contemplando o animal morto que ele acabou de assassinar:

Figura 51 – David observando o resultado da violência sem sentido que acabou de cometer.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Ao voltar para casa e encontrar Amy, diz a ela que irá demitir os rapazes da obra por terem o abandonado na caçada, mas sua esposa briga com ele chamando-o de covarde, culpando David por todas as mazelas que eles sofreram até então, sem mencionar o estupro. O marido se compadecendo com o transtorno de Amy, vai até ela e começa a beijar seu pescoço. Há uma expressão de terror no rosto da mulher e *flashbacks* do seu abuso retornam em sua memória. Agora a sensual e provocadora protagonista, que seduzia toda a cidade com seu jeito irresistível, tem repulsa ao sexo.

No dia seguinte, David demite Charlie e seus comparsas. Por mais que ele tenha feito isso com extremo nervosismo e gaguejando, nota-se uma evolução muito importante no personagem: ele vive o alvorecer da coragem. Depois de dispensar seus empregados se senta pensativo em seu jardim e observa a pequena Vila a distância, algo começa a pulsar no protagonista. Amy vem chamá-lo para irem para a confraternização comunitária que acontecerá na paróquia e ele a trata com frieza.

A sequência da festa presidida pelo pastor antecede ao massacre final que ocorrerá naquela mesma noite. Peckinpah usa desta cena para dar o “tiro de misericórdia” no frágil projeto de bem-estar comum da Vila. Aqui a indiferença ao discurso religioso, a hipocrisia, as angústias de Amy e a perversão sexual se encontram em uma montagem paralela brilhantemente; o poder moral está descentralizado e o mal-estar na cultura busca por escapes perversos. Esta parte do filme justificará as barbáries que se seguirão depois da cerimônia religiosa ao desmontar a autoridade moral do *superego*.

Não por acaso, David e Amy chegam por último na confraternização, pois é nítido que se sentem como peças que não se encaixam nesta dinâmica social. Peckinpah desmembra este ambiente em cinco blocos paralelos: (1) no altar, o pastor fazendo truques de mágica; (2) a presença das crianças é ressaltada a todo momento por mais que não haja nenhum personagem marcante entre elas; (3) a má educação dos rapazes da obra junto de Tom Hedden que se embriagam no fundo da sala; (4) o tédio da jovem Janice Hedden é importante para o seguimento da trama; (5) e, por fim, Amy com suas terríveis lembranças do estupro do dia anterior.

Amy não está apenas atordoada com a brutalidade recém vivida, ou com o fato dos seus violadores estarem na festa como se nada tivesse acontecido, seu principal incômodo parece vir da felicidade anárquica infantil que tomou conta do ambiente, como alguém que conheceu o verdadeiro lado sombrio humano e compreende este divertimento como um terrível ato de alienação do verdadeiro mal ali escondido. Provavelmente, concordaria com Adorno quando este diz: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (2011, p. 102)

A mesma alegria inocente que contagia as crianças também afeta seus abusadores. Aqui há uma definição clara do que seria a banalidade do mal. Embora não estando amarrada em estruturas burocráticas legitimadoras do absurdo, Peckinpah mergulha na relação harmônica entre o mal e o divertimento nas suas formas mais puras. Os *flashbacks* do estupro atordoam Amy por ela não reconhecer uma diferenciação clara entre a postura dos seus malfeitores nas duas ocasiões. Assim como brincam com as crianças da paróquia, se divertirem com o corpo dela, do mesmo modo como os pequenos se divertiam no cemitério no começo do filme. Nesta obra o cineasta escancara a dinâmica de instrumentalização do outro para a própria satisfação egóica. Neste sentido, a obra apresenta a crise do *superego* da moralidade cristã em um mundo onde a morte de Deus está constatada e o pastor é compelido pelas circunstâncias a fazer magia para cativar seu público. O milagre se converte em entretenimento e o entretenimento em alienação. A seguir as imagens que ilustram as angústias de Amy entre lembranças e o tempo presente:

Figura 52 – Norman desabotoando seu cinto antes do estupro.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Figura 53 – Crianças com brinquedos infláveis que murcham e se esticam na medida em que eles sopram. Semelhante ao funcionamento de um pênis.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

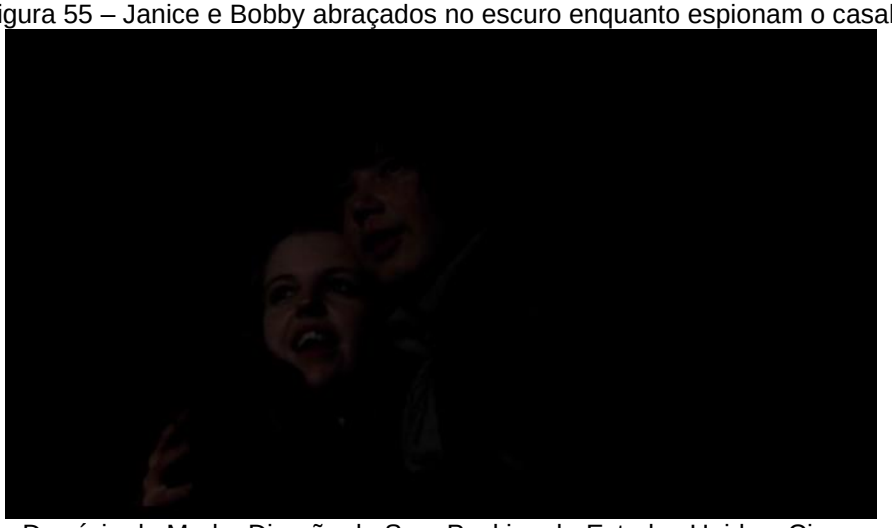
Figura 54 – Norman se comportando de modo semelhante às crianças. O falo se converte em objeto de diversão.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Em paralelo aos devaneios angustiantes de Amy há o breve e trágico arco de Janice Hedden que culminará na cena final. Entediada e excitada em meio àquela festa decadente, a garota convida Henry Niles para dar uma volta na cidade. O pedófilo estigmatizado mal pode acreditar no convite que está recebendo e aceita imediatamente. Embora esta sequência possa parecer absurda, deve-se atentar ao fato de Janice ter um comportamento sexual peculiar. Assim como Amy, ela se faz uma predadora sexual, por isso provoca David sempre que pode ao cumprimentá-lo com olhares maliciosos, ou na cena em que ela e seu irmão Bobby espionam os protagonistas na noite em que eles fazem amor. Os irmãos voyeuristas se abraçam de uma maneira que excede às convenções fraternais. Esta relação aparentemente incestuosa entre os irmãos Hedden é apenas citada no decorrer do filme, mas ela tem o poder de deixar explícita a hipocrisia de Tom, que diz para o irmão de Henry Niles vigiá-lo, sendo que seus filhos também têm uma relação não usual no seio familiar. Ao emular o estilo sedutor de Amy, a adolescente também pagará um alto preço por isto, pois ambas instigam algo que não são capazes de controlar. Na figura abaixo vemos a estranha proximidade entre os dois irmãos que espiam o casal de protagonistas em sua intimidade:

Figura 55 – Janice e Bobby abraçados no escuro enquanto espionam o casal.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Janice e Henry saem da paróquia e se dirigem a um armazém vazio, mas são vistos por Bobby Hedden, que vigia a irmã constantemente. Não se sabe se é por ciúme ou por um instinto de proteção fraternal, o menino corre para avisar seu pai Tom. Este convoca a gangue de Charlie para ajudá-lo a achar a garota. Enquanto isto, Henry e Janice se beijam e começam a trocar caricias um com o outro; ele está contido

e nervoso, ela conduz a situação com calma, quando, repentinamente, são interrompidos por vozes do lado de fora chamando pela jovem adolescente. Ela inocentemente tenta responder a quem chama, mas logo, em grande desespero, sabendo da severa punição que o aguardava, Henry tenta segurar a menina e a estrangula acidentalmente, sem se dar conta da força que a segura. O recém assassino contempla a face sem vida de sua vítima e foge do armazém entregando-se à noite e à neblina.

Enquanto tudo isto acontecia, David percebe que Amy não estava se sentindo bem e a leva para casa, mas repentinamente atropelam Henry, que corria pela estrada em fuga da cidade, e o levam para casa. Os rapazes de Tom vão para o bar se embriagar para, literalmente, tomarem mais coragem para quando encontrarem Niles. David, apreensivo por não conseguir achar nenhum médico ou policial para ajudá-lo a cuidar do seu acidentado, liga no bar para que o *barman* avise algum responsável caso passem pela sua taberna. Este, de modo covarde, avisa a gangue que estava à procura do pedófilo, eles então vão até à fazenda de David e fazem o cerco que servirá de palco para a sequência final da obra.

Como visto até aqui, vale ressaltar que o roteiro não tem nenhuma pretensão maniqueísta, ou posicionamento moral, neste desencadear de eventos que leva até o confronto final na casa de David. Parece que todos os personagens do filme “caíram de paraquedas” na situação em que se encontram. Janice queria apenas satisfazer seus desejos carnais e acabou morta nas mãos de um homem perturbado que estava quieto e foi atraído por ela a esta situação, mas, movido pelo trauma de recorrentes humilhações públicas e agressões, como na cena em que seu irmão o esbofeteia no meio da rua só pelo fato dele ter cumprimentado algumas crianças, foi tomado pelo medo e acabou cometendo um erro sem reparo possível. No caso de David vê-se o atropelamento de Niles, que o faz se considerar responsável pelo acidentado; do outro lado está Tom junto aos rapazes da Vila que estão realmente preocupados com Janice e querem que Henry confesse onde ela está e o que ele fez com a garota. Um posicionamento igualmente compreensível dada à gravidade dos acontecimentos.

Este é o modo que Sam Peckinpah encontrou para realizar um final catártico em que os espectadores poderão purgar as próprias paixões a partir da identificação com personagens que nos despertam, compaixão e terror. Por mais que a gangue de Charlie seja capaz de coisas terríveis, os rapazes vão até a casa de David para

fazerem um homem reconhecidamente perigoso confessar o que ele fez com uma indefesa adolescente; por outro lado o protagonista também não pode deixar que os rapazes da Vila, possuídos pela fúria, matem Henry Niles, que não é inocente, mas, igualmente, não merece a vingança no lugar da justiça. Ao mesmo tempo, esta sequência ganha uma complexidade tamanha que faz com que os espectadores se identifiquem mais com os personagens que cometeram um terrível ato de violência sexual contra Amy, do que com David, que usa a defesa de um pedófilo assassino como ponto de partida para fazer guerra contra seus inimigos. A cena é ao mesmo tempo desnorteadora e empática.

Essa circunstância faz remeter à guerra de Tróia na qual os gregos ficam em busca de Helena, que pertence a Menelau e foi raptada por Páris, e os troianos que sabem que os invasores não querem apenas a mulher mais bela que já existiu, mas, também, destruir completamente sua pátria, conforme conta o mito do cavalo de Tróia, conferindo, portanto, legitimidade ao seu heroísmo defensivo. Na obra audiovisual em questão, não são apenas as premissas morais que regem a situação. David Sumner transforma esta conjuntura em um pretexto para levar até às últimas consequências sua emancipação. Toda ética proferida pelo personagem não passa de uma retórica para justificar a expressão da hostilidade que ele cultivou durante todo o tempo. É chegada a hora do acerto de contas.

Essa parte de violência tem cerca de 30 minutos, aproximadamente um quarto do filme. Ela inicia de modo ameno e vai se intensificando até a brutalidade do assassinato se tornar lugar comum no ecrã. Em um primeiro momento Charlie, Norman e Chris entram na casa de David para buscar Niles, mas são contidos pelo protagonista, que chega até a segurá-los e empurrá-los para proteger seu atropelado. Um clima de tensão se instaura entre eles. Do lado de fora estão Phil e Tom que carrega uma espingarda, sinalizando qual seria sua intenção para com Henry. Após David insistir que melhor seria que o grupo procurasse por Janice ao invés de importunar um homem ferido, Charlie, de modo retórico, aceita e propõe que o herói saia para procurar um médico, deixando Niles com Amy, uma proposta extremamente hipócrita pelo que foi visto até então. Mas, Sumner não aceita, deixando claro que ele sabe da periculosidade do seu hóspede inusitado. Ele convence os rapazes a deixar sua casa e esperar um médico ou a polícia ir ao local.

Este momento é crucial, pois aqui David para de se comportar como um hóspede, deslocado, da casa de campo do seu sogro e passa a adotar uma postura de proprietário. Como um substituto legítimo, agora esta é sua casa e ele a governará. David pode não conseguir consertar sua morada, mas governá-la sim, e é isso que ele fará a partir de agora. Sua emancipação não se alinha estritamente com a proposta nietzschiana do *além-do-homem,* descrito em *Assim falou Zaratustra*, pois neste texto o filósofo alemão confere ao seu personagem-ideia uma postura estética diante da vida; sua transvaloração não o leva a lugares moralmente ambíguos e sombrios, mas sim a uma perspectiva poética dionisíaca diante da vida, que não se curva ao senso comum e aos valores preestabelecidos pela cultura niilista ocidental. Já o filme em questão observa-se uma saída muito mais dura; a transvaloração de David se dá por meio da expressão de sua pulsão de morte. O personagem passa até a desprezar a própria vida quando ameaçado por uma arma; sua libertação é um ato de imposição de sua vontade sobre a dos outros por meio da força. David só “compra a briga” com seus opositores pelo fato deles quererem algo que está em “sua” propriedade, caso contrário não se importaria com isto, pois sempre foi indiferente com tudo à sua volta. Em nome de combater a barbárie contra Niles provoca a morte de seis pessoas sem sentir remorso algum.

Quando Tom se revolta com o fato de David não entregar o homem que sumiu com sua filha, incita os demais companheiros a tentarem forçar a entrada na casa; começam a quebrar janelas e a bater nas portas, então Amy assustada implora ao marido para entregar o pedófilo e Sumner diz: “No. I care. This is where I live. This is me” (“Não. Eu me importo. É aqui que eu moro. Isso sou eu). Isto é, o diálogo tem uma camada mais profunda do que o aparente debate ético sobre entregar ou não o homem procurado para um bando violento, que pode fazer mal a eles caso não colaborem. Este subtexto é sobre a causa de David em se afirmar como senhor de sua própria vida e não ceder mais aos outros, embora Amy não se importe com suas frustrações, isso é tudo o que ele tem: “this is me”.

O aparecimento de Major Scott como intermediador do conflito é a guinada do terceiro ato para a sua resolução mórbida. Ao ir até a residência e se deparar com a baderna causada pela gangue de arruaceiros, o militar tenta acalmar Tom, que está armado, e convencê-lo a resolver esta situação por meios civilizados. O líder do bando segue sendo intransigente. Scott tenta pegar sua espingarda e acaba sendo morto

“acidentalmente”. A *mise-en-scène* do assassinato remete ao que há de mais belo na poética da violência de Peckinpah: vê-se o corpo do Major voando em câmera lenta para trás após o clarão do disparo da arma de fogo. O exagero surreal da cena existe para ressaltar este ponto de virada radical que o filme dará a partir de então: agora os cinco invasores se tornarão cúmplices de um homicídio e deverão calar suas testemunhas. A situação salta de um impasse moral para uma questão de sobrevivência.

Figura 56 – Major sendo fuzilado por Tom.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Figura 57 – Amy e David pasmos após perceberem o rumo que as coisas tomaram.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Mais uma característica importante desta parte é a ausência de reflexão sobre as ações. Enquanto o grupo invasor está gravemente alcoolizado, David, Amy e Henry

estão completamente apavorados, os personagens agem de modo instintivo. A razão enquanto instrumento moderador será atropelada pela brutalidade, conforme é representada na morte do Major Scott, que surge como a representação do poder institucionalizado e acaba sendo assassinato em um lampejo de fúria de Tom. O famoso tema, trabalhado em tragédias, das paixões, enquanto uma doença da alma que cega seu agir no mundo é revisitado por Peckinpah, aumentando ainda mais o terror e a compaixão do público diante dos personagens que são vítimas de si mesmos.

Conforme se observa na figura 56, o filme constrói uma aura sombria neste terceiro ato para ressaltar as sombras da alma que ganham expressão na noite funesta. Para David conseguir lutar contra seus adversários, ele apaga as luzes da casa para poder se camuflar também na escuridão. Em um sentido simbólico, o herói, como os seus adversários, submerge em suas trevas para poder estar disposto a combatê-los no mesmo nível.

A partir daqui a brutalidade caminhará para o seu excesso e, logo no começo desta sequência, Peckinpah faz um paralelo entre David e Charlie, mostrando que não há diferença substancial entre ambos, renegando completamente a lógica maniqueísta que se esperaria de um filme clássico hollywoodiano. O primeiro ato de violência cometido por David é contra Amy, quando a mulher se desespera devido à anarquia assustadora promovida pelos invasores, que começa a tomar proporções exacerbadas; ela tenta abrir a porta para eles entrarem e pegarem Niles de uma vez, mas seu marido a esbofeteia, puxa seu cabelo e torce seu braço, ameaçando matá-la caso faça isso de novo. Quando o protagonista bate no rosto de sua companheira, o filme, mais uma vez, destaca este momento em uma câmera lenta em *close*, semelhante ao espancamento de Amy nas mãos de Charlie antes de ser estuprada; mais uma vez a moça foi controlada pela brutalidade masculina. Sendo dominada pelo medo, a pobre mulher se submete às ordens do marido e o ajuda a repelir a gangue que os ameaça. A seguir a rima imagética com a cena em que ela é esbofeteada por Charlie:

Figura 58 – Amy grita após ser estapeada por David, imagem semelhante a figura 50.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Pela primeira vez no filme a inteligência de David é posta em prática; ele usa de toda sua engenhosidade para impedir que sua casa seja invadida. Ataca seus adversários com óleo quente, arames e um porrete, além de aproveitar a escuridão da casa para emboscá-los. Em dado momento quando consegue amarrar as mãos de Norman a uma janela e imobilizá-lo. O homem dominado, tentando entender o que move David nesta empreitada bélica, diz para o herói que ele não teve nenhuma relação com o que aconteceu a Amy, referindo-se ao estupro do dia anterior, mas Sumner o ignora e vira as costas deixando-o imobilizado. Esta breve cena ressalta ainda mais o egoísmo que compele David a agir. Não há nenhuma causa nobre em suas ações, é apenas sua imposição diante do outro e nisto consiste sua emancipação.

A primeira vítima de David foi justamente o causador de toda a algazarra: Tom. Ao pular a janela com sua espingarda, Sumner atinge a arma de fogo com um bastão fazendo com que Hedden atirasse no próprio pé, despedaçando o membro. O velho é socorrido pelos seus, mas agoniza e morre. David consegue tomar para si a espingarda do adversário e a aponta para Phil quando este tenta fazer a mesma façanha que Tom. Mas, quando puxa o gatilho a arma está descarregada, sobrando para ele espancar Phil com seu bastão. Aqui há o cruzamento de um limiar importante para o protagonista; seu primeiro assassinato ocorre de modo acidental, ele não queria que Hedden atirasse em si mesmo, contudo, quando o segundo invasor tenta pular a janela, sua intencionalidade já se mostra positiva para a morte, ele se tornou

um assassino legítimo. A imagem do pé ensanguentado de Tom conforme a proposta de exibição da violência explicita de Peckinpah:

Figura 59 – O pé despedaçado de Tom Hedden.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Chris é a sua segunda vítima; os dois entram em uma briga corporal e David consegue subjugá-lo, espancando-o até à morte com o seu porrete. Interessante notar que a arma usada pelo protagonista remete à forma mais primária de violência. A ausência de sofisticação na barbárie promovida por ele ressalta o caráter animalesco de suas ações. Aqui, pode-se fazer uma aproximação com a abertura de *2001: Uma odisseia no espaço* de Stanley Kubrick, os primitivos dão o seu primeiro passo no domínio técnico ao entender a eficiência bélica de um osso. A morte de Chris expressa o atavismo da violência que permeia a experiência humana.

Figura 60 – Chris morto com o bastão ensanguentado e torto ao seu lado.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Charlie entra pela porta com a espingarda em suas mãos, apontando para David que acabara de cometer esta terrível brutalidade. No entanto, o herói não sente medo da ameaça de seu algoz e pede para que ele atire. Neste instante a jornada do herói está concluída, perdeu completamente o medo de qualquer coisa, pois nada mais deseja preservar, e a pulsão de morte toma conta dele, nem sua própria vida tem valor. Neste momento, David Sumner é alçado ao patamar de herói trágico, pois agora ele está pronto para se bater com o destino sem o medo da aniquilação iminente; ele "cai no abismo dançando", como diria Nietzsche. Sua bravura em enfrentar seus inimigos demonstra o entendimento de que é necessária uma grandeza existencial diante de uma condição ontológica limitada e finita. Ao realizar a transvaloração o protagonista de *Straw dogs* põe a si mesmo como régua moderadora da vida. Sua solução brutal, egoísta e animalesca é seu modo de celebrar a própria existência a partir da aniquilação do outro, ele não precisa de uma mediação dionisíaca para com o mundo. Seu gozo está calcado no real.

Curiosamente Charlie não atira em David logo de cara; parece esperar por algo, será que o seu amor por Amy impede que ele mate seu marido? De repente, os gritos da senhora Sumner são ouvidos vindo do andar de cima e os dois adversários correm para ver o que se passa. Chegando no quarto descobrem que Norman está tentando estuprar a garota novamente; o estuprador percebe que Sumner está desarmado ao passo que seu amigo está com a espingarda, então pede para Charlie levar David para baixo e matá-lo, enquanto ele abusa da esposa. A resposta do ex-namorado de Amy é surpreendente. Charlie mata Norman com um tiro de espingarda à queima roupa, intensificando ainda mais a complexidade da trama, por gerar sua redenção com esta reviravolta. Aquele que seria o principal antagonista do filme se mostra o mais empático no momento derradeiro. A *mise-en-scène* da morte de Norman ressalta o exagero característico de Peckinpah:

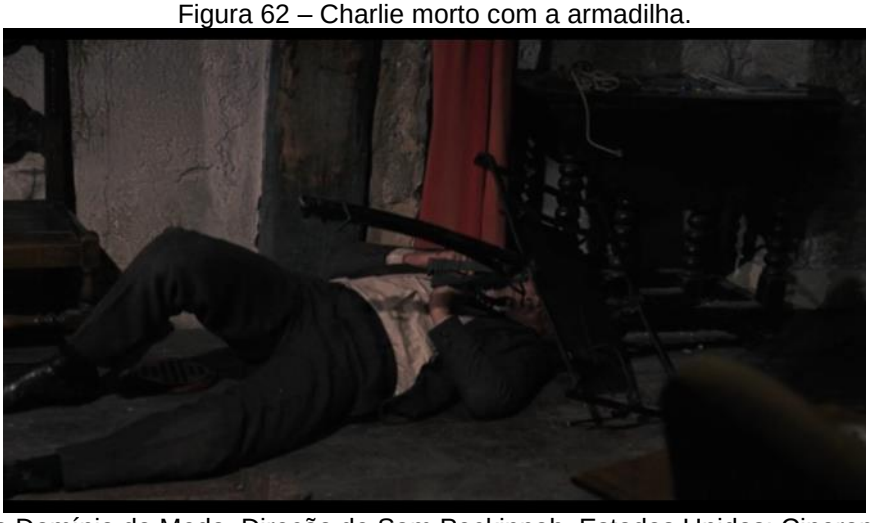
Figura 61 – O sangue de Norman sendo espalhado pelo recinto após ser baleado pelo amigo.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

A decisão de Charlie em matar o companheiro demonstra sua verdadeira paixão por Amy e seu arrependimento por ter ajudado Norman a abusar dela. Este é um ponto de ruptura com todo o assédio que os seus amigos faziam sobre a garota e a verdadeira expressão daquilo que ele realmente almejou o tempo inteiro, tomar o lugar de David. Embora esta decisão de proteger a antiga namorada seja louvável, a sequência de violência ainda não acabou e David aproveita a oportunidade para brigar com Charlie corpo a corpo. Os dois se engalfinham e rolam escada abaixo; ao chegarem no andar inferior o herói trágico pega a armadilha de homens, o presente dado por sua esposa, e acerta seu adversário de um modo que ela prenda seu pescoço e faça Charlie sufocar até morte. A compaixão do principal antagonista custou a sua vida. Abaixo Charlie morto por David:

Figura 62 – Charlie morto com a armadilha.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

Ao usar da armadilha antiga para aniquilar seu adversário, David evoca mais uma vez o peso do atavismo violento da experiência humana. Neste filme a sofisticação de armas de fogo e instrumentos arcaicos se confundem, pois ambos são efetivos para massacrar a humanidade. No encerramento da obra David incorpora a virilidade belicosa que Amy espera dele ao pôr em prática seu “presente decorativo”, mas, ironicamente, isto não satisfaz a garota que está completamente assustada com a monstruosidade do seu companheiro. Deste modo, Sam Peckinpah pinta a humanidade condenada a lidar com um querer cego que não é capaz de compreender.

Com a aparente vitória, David sorri e comemora desacreditado do seu feito. Aproveita a sensação de superioridade diante dos cadáveres de seus adversários, quando, repentinamente, Phil levanta e o ataca ferozmente; a desvantagem de Sumner é evidente no decorrer da luta corporal; o protagonista manda Amy pegar a espingarda e atirar em Phil; a sua companheira titubeia diante do assassinato, mas não deixa de cumprir a ordem e fuzila o algoz do seu marido. Assim é forjado o verdadeiro elo matrimonial dos Sumner. David consegue provar seu valor patriarcal e Amy confia nele a ponto de obedecer aos seus mandos mais absurdos. No final das contas, não é apenas uma história de emancipação, também há uma crônica de reconstrução de um relacionamento a priori incompatível. Antes de David ir embora com Niles pergunta para sua parceira como ela está se sentindo; esta, enquanto contempla o corpo de Chris, responde estar bem. Eis a cumplicidade.

Na cena final David Sumner e Henry Niles estão no conversível branco do início do filme dirigindo pela noite. O pedófilo diz que não sabe o caminho de casa, o herói trágico declara também não o saber. A escuridão e a neblina da noite tomam conta da tela e o que se vê são apenas os faróis vermelhos traseiros do veículo se perdendo em meio às trevas.

O desnorteamento final dos personagens significa a percepção da ausência de sentido da vida. Eles não têm para onde ir, pois o cosmos em si mesmo é indiferente a tudo e a todos, acabando por tratar a humanidade como cães de palha. Se antes David era um homem metódico que tinha que ajustar seu despertador antes de fazer amor com sua esposa, agora ele é um ser que paira pelo mundo guiado pela sua vontade. Seu caminho não é marcado pelo iluminismo que pressupõe um aprimoramento do humano certo, e sim pelas trevas da interioridade humana; caminho este que não leva a lugar algum e que ele nunca mais conseguirá se libertar.

Emancipou-se da moral, mas não de si mesmo. Mais uma vez, ele não se tornou um poeta dionisíaco, conforme o Zaratustra de Nietzsche, e sim um assassino frio e violento, um animal acuado que mata para sobreviver e gozar. Humano demasiado humano.

Figura 63 – Carro de David se perdendo nas trevas da noite e do niilismo.



Fonte: SOB o Domínio do Medo. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Cinerama Releasing Corporation, 20th Century Studios, 1971. Vídeo.

A partir deste filme é possível extrair duas reflexões muito interessantes sobre a tragédia. Em primeiro lugar não há a necessidade de o protagonista morrer para que o gênero se consagre de modo legítimo conforme Simons e Merrill defendem em seu livro sobre os faroestes trágicos de Peckinpah (2011). David não perece diante dos seus desafios e ainda assim tem arco dramático compatível com um herói trágico. Em segundo lugar, o cineasta usa da jornada de transvaloração do seu protagonista para propor algo que seja realmente adverso ao otimismo presente comumente no cinema clássico de Hollywood. Sam Peckinpah não negocia um meio termo entre o trágico e a ideologia da indústria cultural, escancara a desorientação e o abismo como os únicos caminhos verdadeiros para o homem pós-moderno e aceitá-los é o que constitui a consciência trágica contemporânea.

#### 3.2.1.4 Pat Garrett & Billy the Kid: a falência da utopia na aurora do capitalismo americano

Antes de analisar propriamente o último faroeste realizado por Sam Peckinpah, é importante mapear a abordagem que o diretor deu ao tema do poder político-econômico nas duas produções que intermediaram *Sob o domínio do medo* e

*Pat Garrett & Billy the Kid*. São elas: *Junior Bonner* e *Os implacáveis*, ambas realizadas em 1972 em uma parceria entre Peckinpah e Steve McQueen. O primeiro longa-metragem propõe uma atualização do mito do *cowboy* para a segunda metade do século XX ao expor alguns dias na vida de um peão de rodeio e seus dramas familiares. O segundo é um dos seus filmes de ação mais agitado e empolgante, embora não haja um grande roteiro, a performance da direção mostra aquilo que o cineasta tem de melhor a oferecer com seu estilo inventivo e ousado. Todavia, o que chama atenção nos dois longas-metragens é a acentuada desconfiança que Peckinpah lança sobre o poder exacerbado das elites econômicas e seu ímpeto de dominância social.

*Junior Bonner* trata da romântica oposição entre o protagonista, interpretado por McQueen, que dá título ao filme, e seu irmão Curly Bonner (Joe Don Baker). Junior é o saudoso retrato de um mundo que subsiste enquanto simulacro; ele não é um *cowboy* legitimo, mas sim um *cowboy* de motel que exerce sua virtude de modo lúdico em festivais de rodeio. A cena central da obra, que deixa evidente o antagonismo entre os dois irmãos, é a sequência do desfile patriótico em que Junior e seu pai Ace (Robert Preston), outro peão de rodeio, fogem da festividade paródica em um equino. No entanto, sua fuga é marcada por grandes obstáculos dado o ambiente urbano no qual eles tentam cavalgar, pois as ruas estão tomadas por automóveis e os demais territórios estão ocupados por casas, resultando em cenas cômicas dos dois *cowboys* literalmente “caindo do cavalo” ao se enroscarem em varais e cercas. Ao passo que Curly está muito confortável promovendo a festividade em um carro alegórico imenso, gozando com a prostituição da sua tradição.

A grande liberdade que os pioneiros encontraram ao desbravar o Oeste, é representado no cinema pelos grandes planos gerais dos faroestes que ressaltam a vastidão “vazia” do território por ser dominado. Não à toa o encerramento de tramas com personagens se dirigindo a essa grande remessa de terras para serem ocupadas se tornou um clichê do gênero; sempre há possibilidade de recomeço neste país em expansão. Mas no caso de *Junior Bonner*, Sam Peckinpah, especialista absoluto em *western*, expressa a inexistência dessa mesma liberdade criadora de outrora neste contexto de uma América urbanizada moderna. Agora toda terra se converteu em propriedade seja ela privada ou estatal, resultando disto a impossibilidade de se cavalgar livremente, e Curly sabe disto. Embora ele seja apenas um homem de

negócios, é nítido sua responsabilidade em financiar e lucrar com a dissolução do mundo rústico e tradicional que seu irmão luta para manter vivo, mesmo que isso implique em ludibriar o próprio pai e se apossar da herança do seu irmão mais velho. Por mais que Curly esteja muito distante de ser um criminoso, a moral negociada de suas ações é evidente. A cena em que as retroescavadeiras destroem a antiga e pequena casa de Ace Bonner, para que a área seja loteada e comercializada, é o símbolo da instrumentalização plena do capital sobre o tempo e o espaço em que se vive, restando a Junior e Ace serem paródias de si mesmos.

Em *Os implacáveis* há um exemplo ainda mais extremo desse nebuloso poder que transita entre o capitalismo e a política. Jack Beynon (Ben Johnson) é o responsável por libertar Doc McCoy (Steve McQueen) da cadeia, planejar o assalto ao seu próprio banco, e sabotar os protagonistas que estarão condenados a sofrer inúmeros trabalhos ao longo do filme. Por conta disto, seu poder sobre o destino alheio é quase absoluto. Ele representa a corrupção de um sistema voltado para o benefício das elites e não do bem comum. O exercício do seu poder não é bem delimitado na obra. Ao mesmo tempo que ele aparenta ser um típico mafioso fora da lei, também tem influência o suficiente para intervir em instituições de Estado, além de possuir um banco. Beynon é propositalmente misterioso e indefinido no filme, pois não interessa a Peckinpah detalhar os pormenores das falhas do sistema que permitem sua corrupção, mas sim estabelecê-lo como o elo turvo entre o poder legítimo e o dinheiro dentro de uma sociedade capitalista.

É importante mapear esta tendência crítica do cinema de Sam Peckinpah, pois a partir daqui o cineasta não tomará como problema apenas o desenvolvimento moderno em si, ele também passará a considerar a ganância como um dos elementos fundamentais deste processo. Não é apenas a história que se move para sua degeneração, a corrupção humana também a molda para ser assim. *Pat Garrett & Billy the Kid* narra como as utopias agrárias do discurso de criação do Oeste americano em um lugar livre para possibilidades foram completamente subvertidas em uma ideologia capitalista-monopolista de aglutinação do território em prol de uma pequena elite político-econômica. Embora o filme se passe em 1881, ano da morte de Billy (Kris Kristofferson) e tenha seu prólogo e epílogo em 1909, ano da morte de Garrett (James Cuborn), o diretor não introduz nenhum elemento modernizante em sua trama, como aparece em outros dos seus notáveis faroestes. Aqui ele se serve

da iconografia típica do gênero. Por mais que esteja tratando de um mundo em transição, seu foco não é sobre a infraestrutura moderna, como em *Meu ódio será sua herança*, e sim no espírito humano.

Diferente do que John Simons e Robert Merrill defendem em seu estudo sobre as tragédias de Peckinpah, não é apenas a jornada trágica de Pat Garrett que torna o filme trágico; a obra não se resume a um estudo de personagem. O que o cineasta apresenta é um retrato trágico da história americana, por mais que isto se passe em um longa-metragem que não tem nenhum compromisso com a factualidade histórica que ele se "propõe" a narrar. A tragicidade de sua filmografia não se reduz aos arcos dos seus protagonistas, ela se estende para o ambiente fílmico como um todo e dialoga com a tradição clássica hollywoodiana ao desconstruí-la. Conforme já observado em outras análises cinematográficas nesta tese, o realizador eleva sua arquitetura estética revisando os preceitos formais e temáticos da indústria para dialogar com uma sociedade violenta e desorientada (considerando toda conturbação contracultural dos anos 1960 e 1970). Sendo assim, o trágico é seu modo de diagnosticar as contradições do progresso americano e denunciar as fragilidades da ideologia hipócrita dos filmes comerciais. Neste entendimento, *Pat Garrett & Billy the Kid* aparece como uma das obras centrais do seu percurso crítico.

Ao se debruçarmos sobre *Pat Garrett & Billy the Kid* fica evidente que a obra estabelece uma dualidade conflitante entre os dois personagens enunciados pelo título, fazendo-se igualmente importante avaliar esta trajetória duplamente trágica, assim como em *Júlio César* de William Shakespeare, em que se acompanha tanto a tragédia de César como a de Bruto, do traído e do traidor. Semelhante ao dramaturgo inglês, Peckinpah constrói uma situação em que não há vencedores. Enquanto Garrett assassina Billy para tentar envelhecer em paz sob a graça dos poderosos e acaba sendo brutalmente executado pelos seus próprios aliados, no drama shakespeariano o soberano é morto pelos seus próximos em nome da preservação da república e estes mesmos acabam perecendo diante da vingança do espírito de César que faz o povo clamar por uma nova era de imperadores. Garrett não conseguiu tornar o Oeste um lugar mais civilizado e Bruto falhou ao tentar preservar os seus ideais políticos.

É evidente que os motivos que fazem Bruto trair sua figura paterna são muito mais nobres do que os de Pat, que literalmente vende a cabeça do seu amigo para os fazendeiros e políticos da região em troca de uma vida abastada e segura. Mesmo

assim, é inegável supor que a morte de Billy tornaria o Oeste americano mais estável e menos violento. Por mais que o xerife Garrett atuasse sob o pretexto de uma moralidade hipócrita, a eliminação do banditismo dos seus ex-parceiros deveria contribuir para uma sociedade mais segura e supostamente justa, tornando a ação de Pat Garrett ambígua e complexa. Mesmo que a punição do crime seja um valor moral óbvio, as leis favorecem uma pequena minoria que cria e mantém as normas institucionais para os outros, ao passo que eles mesmos não são afetados por elas, conforme o filme demonstra ao escancarar as barbaridades praticadas livremente pelos capangas de Chisum (Barry Sullivan), o grande latifundiário da história.

Embora a “metafísica” pareça um conceito um tanto quanto exagerado para ser aplicado a este *western*, sua lógica conceitual é didática para melhor compreender a relação entre Pat Garrett e Billy the Kid neste filme, que retrata a virada século XIX para o XX, enquanto uma alegoria onde a utopia morre, ao passo que o capitalismo selvagem tem seu alvorecer nos EUA. É como se o filme de Peckinpah usasse os dois personagens título para estabelecer uma “metafísica” do espírito americano, que se dividiria entre um ímpeto de autopreservação e segurança de Garrett de um lado, e do outro a anarquia criadora de Billy. Deste modo, o diretor faz uma projeção histórica dos embates culturais de sua época na cronologia dos personagens do filme. Aqui, Billy the Kid se converte em um hippie cabeludo que pratica o amor livre dividindo suas mulheres, vestindo-se como um dândi mesclando elementos rurais e urbanos, não ligando para seu status social, interagindo com pessoas de diferentes classes sem distingui-las e tendo como causa política o espírito utópico da liberdade absoluta. No caso de Pat Garrett aparece a desistência da utopia rumo à normatização do comportamento sob parâmetros burgueses que estavam florescendo nesse crepúsculo do Velho Oeste americano.

Mais uma vez é possível aplicar as categorias nietzschianas na obra do diretor. Billy está próximo do *super-homem* que aproveita do niilismo iminente que toma conta do espírito ocidental para criar seus próprios valores, e aproveitar a vida em um sentido estético dionisíaco. Pat, por sua vez, seria o *último homem*; aquele que está moído pelo niilismo e não tem perspectiva alguma, restando ao xerife se conformar com as coisas tais quais elas chegam até ele, sem questioná-las, restringindo-se a se adaptar para sobreviver de modo confortável e seguro. Ou seja, o homem moderno por excelência.

Garrett encarna o ideal apolíneo de organização da vida em belas formas, que ganham matizes aburguesadas, conforme se observa na sua casa estranhamente perfeita. Algo que se destaca completamente daquele contexto agrário simples ao se parecer com casarões de barões que habitam a região urbana. Já o bandido está mais alinhado com o dionisíaco, ao encarar sua existência de um modo muito mais estético e desprendido. Kid não tem casa, sua moradia é o mundo, e seu *status quo* é igualmente volátil. Para os poderosos representa uma ameaça, para o povo uma esperança. Billy é apresentado como a semente da contracultura americana. No entanto, a tragédia de ambos os personagens deve-se ao fato de o mundo não suportar estes extremismos e se equilibrar entre ambos.

Mas, por mais que haja esse balanceamento no início e no final da obra com a morte de Garrett, como um ciclo que se fecha em si mesmo, não aparentando haver vencedores, em uma visão mais ampla o filme narra a impossibilidade da utopia em um mundo tomado pelas elites financeiras que corrompem os homens para se alinharem ao seu projeto de poder e se conformarem com ele em nome do ímpeto da sobrevivência. O seu princípio uniformizante está em tela com a brilhante performance de James Coburn. Pat Garrett é o *cowboy* que quer deixar sua vida de aventuras e transgressão ao lado do seu amigo Billy e se adequar como um simples xerife que vigia os interesses dos poderosos. O brilhante trabalho de direção de arte escancara esta transformação em seu figurino, quando se compara sua introdução no ano de 1881 em Old Fort Sumner, onde aparece usando roupas coloridas e cabelos longos, e depois quando ele assume o posto de xerife e passa a vestir roupas formais e a frequentar o barbeiro.

Na figura 64 vê-se um Pat quando ainda era amigo e aliado de Kid. Nota-se um semblante tranquilo em sua face, junto às suas vestimentas que mesclam elementos indígenas e ocidentais; assim como os demais membros da gangue, seu figurino parece ter saído de um armário dândi, seus cabelos despenteados fogem do seu chapéu de modo desordenado. Garrett não está preocupado em cuidar de sua aparência para agradar a etiqueta social, são indícios de uma vida que tem cor e descontração, ele parece estar bem à vontade. No entanto, a ardilosa fotografia constrói uma sombra na parece que está atrás dele; o seu futuro “eu” sinistro se aproxima, prestes a matar este homem que se despede amargamente do seu melhor amigo.

Já na figura 65 o xerife Pat Garrett está em sua casa; ele não usa chapéu dentro de estabelecimentos fechados; está em dia com seu barbeiro, seus cabelos estão cuidadosamente penteados; seu terno preto está perfeitamente alinhado e toda a extravagância colorida de outrora deu espaço ao negrume que toma conta de modo monocromático, não apenas de suas roupas, mas de sua vida, pois seu semblante sisudo revela o preço da infelicidade que ele pagou para se entregar a esta nova vida burguesa. Garrett está de luto pelo seu antigo modo de vida que agora subsiste com seu amigo Billy. O filme narra a história de um homem sepultando a si mesmo, o assassinato de Kid e o suicídio de Garrett.

Figura 64 – Pat Garrett quando ainda fazia parte do bando de Billy the Kid.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Figura 65 – Patt Garrett em sua casa depois de assumir o posto de xerife.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

O que mais marca a decisão de Garrett em trair Billy é o cinismo de sua escolha, pois o novo xerife tem plena consciência de que justiça é uma concepção completamente corrompida e vazia de significado, conforme ele mesmo diz a Billy após prendê-lo, quando os dois estão jogando cartas na prisão um pouco antes do pretenso enforcamento de Kid: "É apenas um modo de se manter vivo. Independente do lado que você esteja, você sempre tem razão[26]", isto é, a razão de defender sua própria sobrevivência. Mas a questão que fica para Billy é: qual o valor de uma existência que valoriza mais o estar vivo do que o viver enquanto um modo de autoafirmação. Pat almeja ficar rico, velho e grisalho, enquanto Billy prefere gastar dinheiro roubado e viver sua juventude intensamente. Dois amores completamente diferentes diante da vida.

Embora o roteiro não seja tão meticulosamente bem construído como em outros filmes do diretor, com cenas que parecem mal planejadas, desnecessárias ou até inexplicáveis, cita-se como exemplo a arma que Billy encontra milagrosamente ao lado do sanitário da delegacia sem nenhum indício de como este revólver foi parar em suas mãos para ajudá-lo a fugir, ou a longa sequência aparentemente gratuita de Garrett no prostíbulo; sem falar da fraca participação de Bob Dylan, que só ganha força ao se considerar sua persona pública. Mesmo assim, Peckinpah consegue construir uma densa jornada alegórica sobre a caça e o caçador; a obra não busca apostar em um thriller obvio que resultará na morte de Kid, mas nas implicações que envolvem o significado de sua morte para este Oeste em transe. Todo o debate se desenvolve em torno da relação angustiante dos dois personagens principais com o fugitivo lidando com a dúvida de escapar para o México e se manter vivo, ou voltar e lutar contra os poderosos, e seu perseguidor, que protela sua missão propositalmente para que seu amigo fuja e ele não tenha que condenar a si mesmo com este assassinato.

Ao se considerar o processo misto de escrita do roteiro e toda pós-produção conturbada, *Pat Garrett & Billy the Kid* passa a ser observado como um objeto de análise mais difícil que as demais obras do cineasta. Durante toda a produção Peckinpah alterou a história de Rudy Wurlitzer para transformar seu argumento medíocre em um grande faroeste alegórico e complexo, resultando em uma obra que, às vezes, parece presa entre a encruzilhada de uma história convencional de

[26] It's a way to stay a live. No metter whats ide you are, you are always right.

perseguição e um filme mais contemplativo e reflexivo que pretende pensar sobre uma América corrompida a partir do fim de uma amizade.

Embora o resultado geral seja bom, o script demonstra não ter se atentado para detalhes ou acabamentos que minam a trama, evidenciando a fragilidade de um roteiro que se equilibra entre o pragmatismo narrativo e o simbolismo poético. Prova disto é a cena em que Garrett e um outro homem que está em um barco quase iniciam um tiroteio praticamente do nada, mas no momento derradeiro acabam desistindo. No âmbito narrativo esta cena é absolutamente dispensável e se encaixa em qualquer momento do filme, como as várias versões do longa demonstram ao deslocarem o instante que esta cena ocorre, mas no sentido simbólico tem muito a dizer sobre o personagem de James Coburn – conforme será analisado mais adiante. No final das contas, a obra ganha uma natureza episódica, que ora contribui para o andamento da trama, ora faz pausas reflexivas. Um bom exemplar do cinema pós-clássico.

As alterações feitas por Peckinpah no roteiro de Wurlitzer foram debatidas por Simons e Merrill no seu capítulo *Pat Garrett and Billy the Kid: The Tragedy of Pat Garrett*. Os dois autores afirmam que as interferências do cineasta aproveitaram o destaque incomum que o personagem do xerife tinha na história de Wurlitzer para torná-lo mais ambíguo e atormentado, dando maior complexidade ao seu protagonismo, evidenciando que sua decisão de trair Billy também sela o seu próprio destino, conforme o prólogo e o epílogo de sua morte acrescentados por Peckinpah revelam. O protagonismo de Garrett rompe com a tradicional fórmula repetida em Hollywood de colocá-lo em segundo plano e destacar apenas o mítico Billy the Kid.

> A originalidade da escolha de Garrett como protagonista por Peckinpah foi menosprezada por todos que escreveram este filme. Como observa Weddle, *Pat Garrett and Billy the Kid* é um dos 46 filmes que recontam a saga de Billy the Kid, mas é o primeiro a contar a história da morte de Billy com Garrett como protagonista. Peckinpah pode ter sido empurrado nessa direção pelo roteiro de Wurlitzer, pois Garrett é pelo menos tão importante quanto Billy the Kid nesse cenário, como sugere o título de Wulitzer e como ele mesmo comenta na introdução de seu roteiro publicado: “a figura sombria de Pat Garrett, inicialmente ilusória e estranha, tornou-se cada vez mais luminosa e dominadora, ameaçando até assumir forma dramática e mudar o título para um novo nome”. O Garrett de Wurlitzer permanece uma figura indistinta o tempo todo, não assombrado por demônios e aparentemente livre de culpa quando ele finalmente mata Kid, mas ele divide o centro do palco com Billy como nenhum Garrett fez. Restava

> a Peckinpah ver o seu potencial e se concentrar em Garrett, em vez de em sua vítima lendária. (2011, n.p.)[27]

Eis um roteiro escrito a quatro mãos, Wurlitzer colocou Garrett no centro do palco e Peckinpah o desenvolveu com maestria. Outra mudança importante relatada pelos dois pesquisadores é o modo como Billy the Kid foi alterado pelo diretor, originalmente o bandido tinha uma participação vilanesca na trama, com atos mais violentos e imorais, para vender ao público a necessidade de sua eliminação. Mas, Peckinpah transformou o personagem em uma figura muito mais amena e martirizada, Billy mata apenas para sobreviver e ajudar seus amigos, ele está mais próximo de um Robin Hood, como uma figura que auxilia os pobres a resistir ao domínio dos poderosos do que um criminoso sádico. Embora Kid mate capangas de Chisum e roube sua propriedade, ele parece ser mais uma vítima que tenta permanecer viva em um mundo injusto, do que um mal feitor que precisa ser parado. Deste modo, ao relativizar o crime e o castigo, o cineasta consegue despir o *western* de sua moralidade maniqueísta habitual.

O tema da relativização da justiça é central no filme, e há um momento específico em que esta ideia ganha sua expressão máxima. Durante sua jornada de fuga, Billy faz uma pausa para jantar na casa de um amigo e se depara com o xerife Alamosa Bill Kermit (Jack Elam), um "ex-bandido" que foi recém-empossado por Garrett para ajudar na captura de Kid. Durante a refeição o protagonista faz uma revelação impressionante sobre seu passado, ressalta o modo caótico do funcionamento da justiça por se lembrar de já ter trabalhado como xerife quando Alamosa era um fora da lei, e que agora as coisas se inverteram. Neste mundo de hipocrisias denunciado por Sam Peckinpah até Billy the Kid pode ter uma estrela no peito e representar a segurança pública, desde que seja do interesse dos poderosos, conforme Chisum lembra no diálogo que tem com Pat.

---

[27] The originality of Peckinpah's choice of Garrett as protagonist has been slighted by everyone writing on this film. As Weddle notes, *Pat Garrett and Billy the Kid* is one of 46 films recounting he Billy the Kid saga, yet it is the first to tell the story of Billy´s death with Garrett as the protagonist. Peckinpah may have been pushed in this direction by Wurlitzer's script, for Garrett is at least as important as Billy the Kid in this scenario, as Wulitzer's title would suggest and as he remarks himself in the introduction to his published screenplay: "the shadowy figure of Pat Garrett, as first illusive and alien, became more and more luminous and dominating, even threatening to take over the dramatic form and change the title too new name". Wurlitzer's Garrett remains na undistinguished figure throughout, haunted by no demons and apparently guilt-free when he finally kills the Kid, but he does share center stage with Billy as no Garrett had does. It remained for Peckinpah to see the potential in focusing on Garrett rather than his legendary victim.

Kermit desafia Billy para um duelo, ambos saem e dão as costas um ao outro; o desafiante diz que contará dez passos de distância e depois se virará para atirar, o desafiado consente as regras. Quando Alamosa começa a se distanciar o fugitivo se vira e aponta o revólver em sua direção; no oitavo passo o representante da lei se vira repentinamente, achando que estava enganando seu adversário, e recebe um tiro no meio do peito disparado por Billy, que estava esperando pela hipocrisia do outro.

Este momento ressalta não só a volatilidade da justiça institucionalizada, mas também a ausência da honra nesse ambiente em que a sobrevivência se torna o valor absoluto. Aquele que vence o duelo não é o mais habilidoso, e sim o mais esperto. Assim como quem decide sobre as leis e a política não são os mais justos, mas os mais ricos. Ao colocar dois personagens que transitam entre as duas esferas voláteis do xerife e do bandido, e retratá-los como dois trapaceiros sem honra, Peckinpah rejeita toda a tradição de faroestes clássicos em que os duelos eram a parte central da trama por ser o momento em que a virilidade e a dignidade dos personagens eram postas à prova, para colocar no lugar um mundo onde a covardia vale mais que a coragem por determinar quem são os vencedores.

Deste modo, o realizador deixa claro que a violência dos seus filmes não é idealizada. Em sua obra ela aparece como uma triste consequência de um mundo niilista que aniquila a si mesmo. A fonte dos atos violentos não é o heroísmo corajoso; no lugar disto entram as sombras mais profundas da humanidade: loucura, sadismo, bestialidade e maldade. E é sob esta ótica que a violência tem um destaque tão peculiar dentro da forma fílmica de Sam Peckinpah.

Talvez, a maior contribuição de Peckinpah para o roteiro não tenha sido propriamente a reformulação dos personagens principais, mas as três cenas de abertura que precedem a sequência da fuga de Billy da cadeia, momento este que abria a história de Wurlitzer, ponto em que a perseguição, o objeto por excelência do filme, efetivamente começaria. As sequências da morte de Garrett em 1909, posteriormente revisitada no epílogo, a primeira conversa entre os dois amigos prestes a se separarem e a captura de Billy marcam o elo de amizade entre Garrett e Kid que não existia no argumento original, em que eles só se encontravam no final da trama, o que resultaria em uma história muito mais fraca do que aquela que foi para a tela. A dissolução da relação dos protagonistas como pano de fundo da perseguição policial revela o livre arbítrio e o posicionamento dos personagens diante das

transformações da sociedade americana no final do século XIX, construindo uma ponte entre o espírito humano e o desenvolvimento histórico do país. As decisões de Pat e Billy refletem sobre a aceitação ou recusa diante da ascensão de uma dinâmica social injusta e corrupta que acaba por suplantar a ambos. O primeiro opta pelo conservadorismo covarde, o segundo pela rebeldia suicida.

Simons e Merrill destacam que as três cenas que precedem a fuga da prisão de Billy mudam drasticamente a temática do filme, pois não se trata de uma perseguição direta de um xerife contra um criminoso lendário, e sim de uma tortuosa trama de incertezas e angústias em que uma amizade é atropelada por um avanço histórico maquiavélico. Peckinpah se vale de um final de filme previsível para acentuar melhor os complexos contornos que dão forma às decisões dos personagens. Ambos caminham para a morte certa, mas Billy o faz de modo mais veloz, pois resiste a se transformar junto com as alterações do mundo, assim como Pike e Judd, não se curva diante do seu tempo e paga um alto preço por isso. Garrett pelo contrário, é o primeiro protagonista de Peckinpah que se rende às mudanças de sua época, no entanto, não faz isto de modo fácil e confortável, ele condena a si mesmo à infelicidade plena para se deter naquilo que há de mais medíocre na existência, pois seu gozo real está no mundo de Billy e não na condição de xerife que esta nova era o concedeu.

Contudo, o roteiro do filme cumpre aquilo que ele propõe e entrega um bom misto de perseguição policial, reflexão histórica e existencial ambientado na revisão do mito de Billy the Kid. O que traz a verdadeira peculiaridade problemática na análise desta obra é o seu processo de pós-produção que resultou em quatro cortes diferentes do filme. As duas primeiras versões testes em que Sam Peckinpah efetivamente trabalhou, das quais se temo acesso apenas à primeira, com uma duração de 122 minutos, foi lançada em 1988 como *Turner preview*, buscando fazer jus ao diretor que “não teve o direito de finalizar a própria obra”. O terceiro corte foi o do estúdio para os cinemas, que reduziu muito do material original do filme para se encaixar em um modelo mais comercial de exibição, resultando em uma versão de aproximadamente 100 minutos. Em 2005 houve uma nova edição sob o comando de Paul Seydor, um acadêmico especialista na obra de Peckinpah que se tornou montador e conseguiu convencer a Warner Bros. a lançar uma nova edição do filme, respeitando o corte final do estúdio junto à adição de materiais importantes para a obra, como a conversa entre

Garrett e sua esposa Ida (Aurora Clavel) e a aparição de Chisum, aumentando o tempo da obra para 115 minutos.

O grande problema de todo este imbróglio envolvendo a pós-produção é que não existe uma versão final do próprio diretor, e isto não se deve a nenhuma "injustiça de produtores gananciosos contra um cineasta inventivo". Seydor relata em seu texto *The authentic death and contentious afterlife of Pat Garrett and Billy the kid: The several versions of Peckinpah's last western* (2012). Este autor busca esmiuçar o processo de edição do filme e justificar suas decisões de montagem enquanto novo editor da obra; ele alega que o próprio Peckinpah sabotou seu projeto por estar constantemente bêbado durante o processo de finalização, brigar com produtores, além de faltar à exibição do primeiro corte, que hoje se tem acesso, sem contar como seu alcoolismo afetou as filmagens em si. Por estes motivos a MGM decidiu afastar o cineasta e confiar a seus editores o processo de montagem de *Pat Garrett & Billy the Kid*.

Mesmo assim, o pesquisador conta, baseado em entrevistas que fez com o produtor Daniel Melnick e o editor Garth Craven, que meses depois que o filme foi para os cinemas e não obteve um bom resultado, o próprio estúdio chamou Sam Peckinpah de volta para acabar sua obra com plena liberdade e recursos, algo que poucos conseguiram ao longo da história de Hollywood, e mesmo assim ele recusou. De modo análogo ao que havia acontecido anos antes com *Juramento de vingança*, seu terceiro longa-metragem. Segundo Seydor (2012, n.p.):

> Há uma nota curiosa na infeliz história de edição deste filme e na relação de Sam com ele. Em novembro de 1973, sete meses depois de o filme ter morrido de forma imerecida nas bilheterias, Aubrey foi demitido, mas Melnick permaneceu na MGM. Alguns meses depois, ele convidou Sam para voltar e preparar uma versão final de *Pat Garrett and Billy the Kid* exatamente como ele desejava. Em abril, Sam, Melnick e Garth exibiram o filme (cuja versão não está totalmente clara, mas provavelmente foi a primeira prévia). No dia seguinte, Sam escreveu a Melnick uma carta de duas páginas enumerando vários assuntos que ele queria abordar imediatamente (incluindo o retorno das cenas da esposa e Chisum, mais trabalho na cena Garrett-McKinney e sua viagem para fora da cidade, reexaminando a questão dos vocais de Dylan para "Knockin' on Heaven's Door", e dando corpo ao *socre* em lugares que ele achou muito fino). "Deixe-me dizer que tanto profissionalmente como pessoalmente estou muito satisfeito com a sua cooperação", concluiu.
> Mas nada aconteceu. Em 1995, quando perguntei a Melnick o que havia acontecido, ele me disse que Sam simplesmente não se disponibilizaria. Isso me parecia inconcebível e finalmente perguntei a Garth sobre isso enquanto preparava este ensaio. "Cheguei a ir ao

> estúdio uma tarde e olhar os cofres. Encontrei a cena da esposa e algumas outras coisas. E então o que? “Nada”, respondeu Garth. “Isso ocupou a atenção de Sam por cerca de quinze minutos, e então, como tantas outras coisas em sua vida naqueles anos, nada aconteceu. Ele perdeu o interesse.” Fiquei incrédulo quando ouvi isso. Sam irritou-se e reclamou durante toda a sua carreira sobre as interferências do homem do dinheiro em seu trabalho e reclamou que nenhum de seus filmes havia sido lançado como algo parecido com as versões que ele aprovou, e aqui foram oferecidos a ele meios, orçamento, local para trabalhar, equipe e instalações de pós-produção de um dos estúdios mais bem equipados do mundo para fazer a edição final de um de seus melhores filmes com o editor de sua escolha... e ele perdeu o interesse? [28]

Diante disto fica evidente que Sam Peckinpah se retirou da possibilidade de realizar um corte final sob sua própria autoria, permitindo que outros assim o fizessem, restando ao público buscar nas melhores versões do filme a mensagem que seu principal realizador quis transmitir. Dos quatro cortes “finais” relatados, dois deles se sobressaíram como duas abordagens distintas e complementares, são eles: a *Turner preview*, sendo ela um ponto de partida inacabado para um trabalho de montagem mais refinado. A outra versão de referência, mesmo que tardia, foi a de 2005, que tentou encontrar um meio termo entre a proposta comercial dos estúdios e a intenção original do diretor.

Ainda no texto de Seydor, acima citado, há uma defesa da edição produzida pelo estúdio para os cinemas, embora este corte comercial tenha reduzido consideravelmente a duração das cenas, além de ter eliminado outras para encurtar o tempo do filme para que ele pudesse ter um número maior de sessões. O novo editor

[28] There is a curius foonote to the unhappy story of editing of this film and Sam’s relationship to it. By November 1973, seven months after the film died na undeservered death at the box office, Aubrey was fired but Melnick remained at MGM. A few months later, he invited Sam to come back and prepare a final cut of *Pat Garrett and Billy the Kid* exactly as he wished it to be. On April, Sam Melnick, and Garth screened the film (which version is not absolutely clear, but it was probably the first preview). The next day, Sam wrote Melnick a two-page letter enumerating several matters he wanted to address immediately (including putting the wife and Chisum scenes back, further work on the Garrett-McKinney scenenand their ride out of town, reexamining the issue od Dylan’s vocals for “Knockin’ on Heaven’s Door”, and fleshing out the socre in places he felt it too thin). “Let me say that both professionally and personally I am delighted with your cooperation,” he concluded.
But nothing ever came of it. In 1995, When I asked Melnick what had happened, he told me that Sam just wouldn’t make himself available. This seemed inconceivable to me, and I finally asked Garth about it as I was preparing this essay. “I got as far as going to studio one afternoon and Looking through the vaults. I found the wife scene and a couple of Other things.” And then what? “Nothing,” Garth replied. “It occupied Sam’s attention for about fifteen minutes, and then, like so much else in his life in those Years, nothing came of it. He lost interest.” I was incredulous when I heard this. Sam pissed and moaned his whole career about interferences by the moneyman in his work and complained how none of his films had been released in anything like versions he approved, and here he was offered means, budget, place to work, and postproduction staff and facilities of one of the best-equipped studios in the world to make the final cut o fone his finest films with the editor of his choice... and he lost *interest*?

de *Pat Garrett & Billy the Kid* justifica que a equipe de montagem já havia trabalhado com Peckinpah e que conheciam suas propostas, além de já terem tomado para si a responsabilidade de editar outras obras do diretor, com o seu aval e sem sua presença. Para Seydor (ob. cit., n.p.):

> Por quê? Porque depois que Sam deixou a Picture, quem melhor do que seus editores e Dan Melnick para realizar o corte, o ajuste e o restante do corte fino necessário para as prévias? Bob Wolfe foi o segundo editor de The Wild Bunch (e fez a primeira edição da batalha final), o editor principal de Starw Dogs e The Getaway e o coeditor de Junior Bonner. Roger Spottiswoode foi o terceiro editor contratado em Starw Dogs, mas foi ele quem Sam e Bob trouxeram da Inglaterra para ajudar na edição do filme, e foi o coeditor com Bob em The Getaway. Dam Melnick produziu Noon Wine e Straw Dogs. Quando eles trouxeram Straw Dogs de volta para a América, Sam foi quase imediatamente para o Arizona para começar a filmar Junior Bonner e deixou Bob e Roger para terminar de cortar Straw Dogs sob a supervisão de Melnick. Não é exagero dizer que ele confiava nesses três homens para editar seus filmes mais do que qualquer outra pessoa no mundo até aquele momento de sua carreira, e logo sentiu o mesmo em relação a Garth Craven. Se um lançamento para o cinema tivesse que ser preparado sem Sam, o trabalho não poderia ter caído em mãos melhores.[29]

Sob esta ótica de Paul Saydor, que reconhece os méritos do corte final do estúdio como uma evolução legítima do que Peckinpah havia deixado para trás, ele se limita a revisitar o filme para reinserir cenas e retrabalhar alguns elementos pontuais da obra, com destaque para a reposição do importante diálogo entre Pat e Ida, momento que ressalta a infelicidade do novo xerife diante de sua nova vida aburguesada; o encontro de Garrett com Chisum, no qual o poder do capital que domina a região é materializado diante do protagonista; e, por fim, a eliminação do epílogo, onde originalmente seria um retorno ao prólogo e mais uma vez Pat Garrett morreria pelos tiros dos seus assassinos do futuro e dos disparos de Billy no passado, terminando com sua imagem congelada tombando de sua carroça após ser baleado múltiplas vezes. Já no corte de Saydor, os créditos sobem com o protagonista

[29] Why? Because once Sam left the Picture, who better than his editors and Dan Melnick to carry out the trimming, tightening, and remaining fine-cutting the previews needed? Bob Wolfe was the second editor on *The Wild Bunch* (and did the first cut of the final battle), the principal editor on *Starw Dogs* and *The Getaway*, and the coeditor on *Junior Bonner*. Roger Spottiswoode was the third editor hired on *Starw Dogs*, but he was the one Sam and Bob brought back with them from England to help fine-cut the film, and he was Bob's coeditor on *The Getaway*. Dam Melnick produced *Noon Wine* and *Straw Dogs*. When they brought *StrawDogs* back to America, Sam went almost immediately to Arizona to start filming *Junior Bonner* and left Bob and Roger to finish cutting *Straw Dogs* under Melnick's supervision. It is not na exaggeration to say that he trusted these three men with editing his films more than anybody else in the world up to that time in his career, and he soon came feel the same about Garth Craven. If a theatrical realease had to be prepared without Sam, the job could not have fallen to better hands

rumando a cavalo para o horizonte, indo para a morte que o aguarda, mas sem mostrá-la de modo redundante.

Todavia, é necessário ressaltar que Saydor, enquanto editor e especialista na obra de Peckinpah, foi muito humilde em sua proposta, evitando suplantar as edições anteriores do filme, limitando-se a tentar construir uma versão "mais completa" para enriquecer a experiência dos espectadores diante desse projeto não finalizado pelo cineasta. Nas palavras dele:

> Aceitei ansiosamente, mas tinha minhas próprias condições. A primeira e mais importante era que qualquer que fosse a forma que uma edição especial eventualmente assumisse, ela nunca, jamais, seria usada para suplantar a Turner Preview, apenas para complementá-la. Minhas reservas sobre as prévias são diversas e substanciais; que Peckinpah saiu antes de terminá-los é uma questão que não pode ser negada. No entanto, aquela que Turner lançou continua sendo a única versão que temos na qual Peckinpah trabalhou pessoalmente, razão pela qual deve ser respeitada e estar sempre disponível. A segunda condição era que eu não tocasse na Turner; seria deixado exatamente como Peckinpah a deixou. A terceira era que eu não iria, de forma alguma, recortar a versão do estúdio, nem no todo nem em detalhes, exceto pelo mínimo necessário para encaixar o material levantado de volta nos lugares onde havia sido removido. (A única exceção é o prólogo, que abordarei mais tarde) (Seydor, ob. cit., n.p.)[30]

Antes da análise do filme que servirá para os objetivos desta tese, há algumas considerações de Stephen Prince, autor já consultado aqui, no seu ensaio *The recutting of Pat Garrett and Billy the Kid: Ethical problems in film restoration* (2012). Neste texto Prince traz ressalvas importantes sobre a nova versão de Saydor e eleva características da *Turner preview* que não podem ser menosprezadas quando se considerar a obra de Peckinpah, e que foram ignoradas na versão de 2005. Fundamentalmente, o pesquisador levanta as questões éticas que envolvem a restauração de filmes e o resgate de obras que se perderam, evidenciando que esta atividade sempre deve respeitar a proposta original de seus criadores, buscando seguir de modo muito rigoroso as suas pretensões, necessitando, no caso de

[30] I eagerly accepted but had therr conditions of my own. The first and most important was that whatever form a special edition eventually took, it would never, ever be used to supplant the Turner Preview, only to supplement it. My reservations about the previews are several and substantial; that Peckinpah left before finishing them is a matter of fact beyond denial. Nevertheless, the one Turner released remains the only version we have that Peckinpah personally worked on, for which reason alone it must be accorded respect and be Always avaliable. The second condition was that I would not touch the Turner; it would be left exactly as Peckinpah left it. The third was that I would not in any sense recut the theatrical either in whole or in detail, except for the bare minimum necessary to fit the lifted material back into the places where it had been removed. (The one exception to this is the prologue, which I take up later)

cineastas já falecidos, de densas pesquisas em documentos que evidenciem os caminhos vislumbrados pelo artista. Caso contrário à proposta se torna uma releitura pessoal do restaurador sobre o material utilizado, e não um resgate propriamente histórico.

Stephen Prince ainda declara a impossibilidade de um resgate pleno de *Pat Garrett & Billy the Kid* ao comparar seu conturbado processo de edição com o noir *A marca da maldade* de Orson Welles, no qual o realizador também foi impedido pelo estúdio de participar do corte final. Mas, diferentemente de Peckinpah, que tinha intenções nebulosas em sua mente e se limitava a se comunicar com sua equipe de montagem a partir de instruções breves e mal escritas, Welles deixou orientações muito detalhadas sobre sua visão da história e todas as alterações que deveriam ser seguidas para que o filme se alinhasse com sua proposta autoral, permitindo assim que *Touch of evil* fosse restaurado-resgatado de maneira honesta. Deste modo, Prince alega que a edição de Saydor tem mais decisões arbitrárias do que propriamente embasadas para um resgate legitimo.

> Mas é aqui que terminam os paralelos entre os dois casos. A nova versão de Touch of Evil fornece um bom exemplo de como alguém pode abordar com sucesso a restauração de um filme antigo que foi editado contra as intenções do cineasta. É difícil chegar a uma conclusão semelhante sobre a nova versão de *Pat Garrett*. A restauração de Welles segue um plano escrito que o próprio diretor forneceu, mas nunca conseguiu executar. Por outro lado, a nova edição de *Pat Garrett* redesenha um filme que Peckinpah nunca terminou e que existiu em inúmeras versões ao longo da pós-produção. Ao contrário de The Wild Bunch, nenhuma versão final definitiva de *Pat Garrett* nunca foi concluída. Novas tentativas de "completá-lo", portanto, equivalem a refazê-lo, a criar uma nova versão. Tais ações levantam importantes dilemas éticos, dos quais a maioria dos restauradores de filmes tem plena consciência. (Prince, 2012, n.p.)[31]

Os ataques que Prince tem para a versão de 2005 circulam em torno de um empobrecimento estético de uma proposta fílmica que estava presente na *Turner* e que agora se perdem com esta nova versão. Embora o primeiro corte do filme seja

[31] But here is where the parallels between yhe two cases end. The new cut of *Touch of Evil* provides a good example of how one successfully may approach the restoration of na older film that was edited against its filmmaker's intentions. It is difficult to reach a similar conclusion about the new version of *Pat Garrett*. The Welles restoration follows a written blueprint that the diretor himself provides but was never able to carry out. By contrast, the new edition of *Pat Garrett* redesigns a film that Peckinpah never finished and that existed in numerous vesions throughout postproduction. Unlike *The Wild Bunch*, no definitive, final cut of *Pat Garrett* was never completed. New attemps to "complete" it, therefore, are akin to remaking it, to creating a new version. Such actions raise important ethical dilemas, one of which most film restorationist are acutely aware.

um material em transição, que ainda havia de ser trabalho pelo próprio Peckinpah e sua equipe, não se pode desvalorizar sua bússola estética, que apontava para uma abordagem contemplativa de uma história já conhecida por todos, mas que agora ganha uma nova interpretação e atmosfera, que ressalta a melancolia do fim de uma amizade e o fim de uma era de liberdade diante de um mundo dominado por elites financeiras perversas.

Para o pesquisador, a proposta do cineasta estava intrinsicamente ligada a este olhar contemplativo, o que se confirma em cenas isoladas nessa proposta episódica, já referida acima, que não tem tanta serventia para o andamento da história, ao passo que enriquecem muito o filme. Como a aparição peculiar que Sam Peckinpah faz no terceiro ato, interpretando um fabricante de caixões que se encontra com Garrett um pouco antes dele matar Billy. Neste momento o diretor apresenta uma performance que se expande para metalinguagem, fazendo o criador se encontrar com a criatura. Na *Turner* Peckinaph conversa com Garrett e diz que vai enterrar todo seu patrimônio em um caixão e fugir para o México, depois xinga o xerife deixando claro seu desprezo pelos seus valores corrompidos em nome de uma vida burguesa. Na versão de 2005 a aparição do diretor se limita a duas frases rápidas e desnecessárias, deixando este momento mais como uma participação especial do que como uma cena verdadeiramente importante, não apenas para o filme, mas para toda a carreira de Sam, pois esta é sua única aparição enquanto ator.

Prince prossegue alegando que Seydor, embora especialista em Peckinpah, tinha um olhar comercial enquanto montador, daí sua preferência para o corte do estúdio em detrimento da *Turner preview*. Ou seja, os imperativos comerciais da visão cinematográfica de Seydor impediram que ele captasse a beleza da primeira versão do filme que deveria evoluir com o seu desenvolvimento e não ser diminuído por ele. Para Prince (ob. cit., n.p.):

> As coisas maravilhosas em *Pat Garrett and Billy the Kid* estão na textura que Peckinpah deu a esta recriação do *western*, na atmosfera de desespero e lassidão que influencia a narrativa, o design visual e, sim, a edição. O filme é sobre dois moribundos, Garrett e Billy, e a estrutura formal do filme, com suas lacunas, sua negligência, suas evasões do foco dramático e narrativo, de maneiras que Peckinpah pode não ter pretendido. Sempre, transmite a derrota espiritual que assombra os principais personagens, o centro do núcleo emocional do filme. Ninguém que gosta deste filme gosta porque tem um foco narrativo rígido ou convencional. Não tem e nunca teve. Esse é o critério errado para calibrar o valor do corte de estúdio. Mais dinâmico não é melhor porque dinamismo não é o assunto deste filme.

> Seydor é um editor de filmes comerciais convencionais que trabalhou frequentemente com o diretor Ron Shelton (Hollywood Homicide [2003], Tin Cup [1996], White Men Can't Jump [1992]) e comédias leves (This Christimas [2007]). Barbearia 2 [2004], Turner e Hooch [1989]). Sua preferência pelo corte de estúdio do trabalho de Peckinpah sugere uma predileção por uma edição de continuidade mais convencional do que o corte de pré-visualização e, ao elaborar a nova edição de *Pat Garrett*, ele alinhou o filme mais com os ritmos de edição rígidas das imagens que ele está familiarizado. Considere a sequência de abertura. Seydor o encurtou, apresentou os personagens mais rapidamente e iniciou a história mais rapidamente, todas qualidades louváveis do ponto de vista da produção cinematográfica comercial, mas que trazem mudanças significativas na versão prévia.[32]

Em resumo, o acadêmico apenas alerta para que a versão lançada em 2005 não seja divulgada como a melhor e mais justa edição do filme, algo que ela de fato não é, limitando-se a ser entendida como uma nova interpretação sobre o material intrinsicamente inacabado por Peckinpah, sem suplantar o primeiro corte trabalhado pelo cineasta. Neste sentido, Seydor está alinhado com Prince, pois ele, enquanto novo editor da obra, não busca que ela eclipse os trabalhos anteriores. Mesmo assim, por mais que Seydor tenha de fato buscado fazer este resgate, embasado nos indícios deixados pelo diretor sobre a finalização do longa, algumas decisões foram tomadas de modo arbitrário na contramão das pretensões originais de Peckinpah, como a decisão de colocar os vocais de Dylan no momento da morte do xerife Baker (Slim Pickens); orginalmente o diretor queria apenas a versão instrumental.

No final das contas há duas versões que resistiram ao tempo, se relacionando ora como complementares e ora como irreconciliáveis. De um modo ou de outro, a análise de *Pat Garrett & Billy the Kid* deve ser consciente de ambas, e justificar com

---

[32] The wonderful things about *Pat Garrett and Billy the Kid* lie in the texture Peckinpah gave this recreation of the West, the atmosphere of despair and lassitude that inflects the narrative, the visual design, and, yes, the editing. The film is about two dying men, Garrett and Billy, and the film's formal structure, with itf gaps, its slackness, its evasions of dramatic and narrative focus, in ways that Peckinpah may not have intended Always, conveys the spiritual defeat haunting the main characters, the center of movie's emotional core. No one who likes this movie likes it because it has a tight or conventional narrative focus. It doesn't have one and never did. That's the wrong yardstick to calibrate the Worth of the studio cut. Tighter isn't better because tighter isn't what this movi eis about.
Seydor is an editor os mainstream, comercial movies who has worked frequently with diretor Ron Shelton (*Hollywood Homicide* [2003], *Tin Cup* [1996], *White Men Can't Jump* [1992]) ando n light comedies (*This Christimas* [2007], *Barbershop 2* [2004], *Turner and Hooch* [1989]). His preference for the studio cut of Peckinpah's work suggests a fondness for more conventional continuity editing than what the preview cut delivered, and in crafting the new edition of *Pat Garrett* he has brought the film more in line with the tight editing rhythms of the pictures that he is familiar with. Consider the opening sequence. Seydor has shortened it, introduced the characters more quickly, and gotten the story off to a faster start, all laudable qualities from the standpoint of comercial moviemaking, but they work significant change upon the preview version.

muita clareza sobre o uso do corte que será tomado como objeto de crítica, ou das cenas que tiveram dois tratamentos distintos. Aqui evocou-se ambos os filmes para esta pesquisa, sempre na direção de tentar extrair o modo como Sam Peckinpah se serve dos elementos fílmicos para construir um discurso trágico que vai na contramão dos preceitos ideológicos hollywoodianos clássicos.

Dando continuidade àquilo que já foi exposto, Peckinpah construiu três cenas que antecedem a fuga de Billy da cadeia, são elas: o prólogo da morte de Garrett, que se mescla com a cena seguinte, na qual o próprio personagem chega em Old Fort Sumner para se encontrar com Kid 28 anos no passado, e a captura do lendário fora da lei pelo novo xerife. Esses três episódios de abertura apresentam três “Garretts” diferentes que sinterizam a jornada do personagem ao longo do filme, que terá como espinha dorsal de sua narrativa a metamorfose de Pat, ou seja, o que a obra propõe mostrar não é o resultado final da mudança, mas o processo de transformação em si. Por isso, a jornada de perseguição do protagonista é tão lenta e tortuosa, o deslocamento físico é apenas um pretexto metafórico para tratar de uma consciência atormentada pela tragédia das próprias escolhas.

Primeiramente, Garrett aparece rico e envelhecido em 1909, andando em uma charrete que é conduzida por um cocheiro, ao lado de John W. Poe (John Beck), seu aliado que comprou parte de suas terras e agora cria ovelhas ali. Pat se queixa por ter vendido a propriedade e reclama que as leis estão acabando com o país, um discurso um tanto estranho para um xerife. Poe o provoca ao afirmar sua participação neste processo institucional quando diz se lembrar que Pat Garrett foi eleito e bem pago para matar Kid. Em resposta à afronta, o idoso xinga amargamente seu interlocutor, ficando evidente em sua voz rouca o arrependimento e a amargura que o acompanharam durante todos estes anos. Afinal, a morte de Billy foi um dos degraus a ser superado para que as leis, que agora arruínam o país, pudessem existir. Enquanto isto, um atirador se posiciona distante com um rifle apontado para o protagonista; sua execução tem início e, neste momento, ocorre uma das propostas de montagem mais brilhantes da filmografia de Sam Peckinpah: Garrett é fuzilado pelos seus assassinos do presente e pelos seus fantasmas do passado, incluindo Billy e ele mesmo.

Na *Turner preview* há uma montagem mais extensa deste assassinato: quando o atirador com o rifle mira em Garrett o filme corta para Old Fort Sumner em

1881, onde estão Billy e seus companheiros se preparando para atirar em galinhas que estão enterradas até o pescoço. A edição delongada saboreia este momento de planos e contraplanos entre os rapazes do bando criminoso e as pobres aves condenadas, tal qual Pat velho e indefeso 28 anos adiante, cercado pelos seus carrascos. No início do tiroteio a montagem paralela deixa de ser meramente comparativa e passa a promover um encontro trans-histórico entre o passado e o futuro, como se o filme se passasse em um tempo circular que encontra a si mesmo no momento da morte do xerife, no qual suas ações passadas retornam para buscá-lo, mesmo que, para evitar este fim violento e melancólico, Garrett tenha traído seus amigos e se vendido para os políticos e fazendeiros. Este é o eterno retorno infernal vivido pelo protagonista, que condenou a si mesmo ao tentar se salvar, seus demônios atemporais jamais o perdoarão. Nesta direção foi planejado o primeiro corte do filme, com o herói trágico morrendo duas vezes na tela, na abertura e no encerramento, sem possibilidade de escapatória, como uma serpente que morde a própria cauda.

Quando Billy saca seu revólver e atira, o filme não apresenta uma montagem realista de continuidade na qual seu alvo, a galinha, é atingida, mas sim Garrett. Seu disparo atravessa quase três décadas em uma elipse brilhante que faz seu algoz ser atingido diretamente no peito, ao passo que o atirador escondido tem seu tiro de rifle regressando a mesma quantidade de tempo para acertar uma das aves. Deste modo, começa uma sequência de fuzilamento “metatemporal” em que os projéteis das armas avançam e regridem no tempo e no espaço para matarem o moribundo Pat Garrett e estraçalharem as galinhas azaradas. Tudo isto é promovido dentro da orgia desconstrutiva e escópica da edição de Peckinpah, em que se vê a violência dos corpos ensanguentados em câmera lenta. A simulação da morte performada por James Coburn se entrelaça com a destruição real das galinhas. Um modo de o diretor discutir as duas maneiras da violência ser apresentada no cinema, a partir do registro documental e da performance fictícia. As imagens a seguir ilustram esta proposta:

Figura 66 – Billy prestes a atirar nas galinhas ao lado dos seus amigos.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Figura 67 – Garrett sendo morto em 1909.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Figura 68 – Atirador escondido disparando contra Garrett.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Figura 69 – Penas esvoaçantes de uma galinha que acabou de ser pulverizada por tiros.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Peckinpah escancara o horror de um corpo real sendo dilacera do na tela, ao passo que em uma outra cena fictícia, também aterrorizante, de um corpo humano sendo penetrado por projeteis que o fazem cuspir sangue. A explicitude do animal sendo mutilado pode até ser mais chocante para os espectadores, mas o drama da execução brutal de um idoso também joga sobre o público as sombras mais bárbaras da humanidade. O encontro entre a galinha morta e o ator simulando a morte se mesclam no filme para explicitar a fragilidade ontológica humana, lembrando da pior maneira possível do que o ser humano é feito. Por mais que Garrett tenha sido um vencedor ainda é demasiadamente humano e está sujeito a retornar ao pó. Mas aqui, não é apenas Pat que é vítima desta lógica; praticamente, todos os personagens da história são colocados nesta situação de impotência diante dos fazendeiros de Santa Fé que esmagarão o bando de Billy com seu poder institucionalizado. A troca de olhares entre as aves enterradas até o pescoço com seus atiradores é uma das alegorias mais poéticas sobre a contingência existencial na filmografia de Peckinpah.

Mais uma vez, Peckinpah traz um paralelo entre o sadismo com animais indefesos e a violência entre os homens, como no caso dos insetos incendiados durante o tiroteio de abertura de *Meu ódio será sua herança* e a caça aos patos, enquanto Amy é estuprada em *Sob o domínio do medo*. Em *Pat Garrett & Billy the Kid* o diretor usa das galinhas para promover uma conotação depreciativa sobre os méritos de xerife do protagonista, pois a figura da ave, em questão, é usada na cultura americana para se referir também à covardia. Deste modo, o filme não compara Pat com este animal gratuitamente, ele está atentando para a covardia que envolveu sua

traição diante de Billy. Pat Garrett é apresentado como uma figura desprezível desde o início.

A abertura se faz de modo demorado e contemplativo, cabeças de galinha explodem na tela, enquanto os créditos são apresentados com o corpo de Garrett tombando lentamente diante dos seus atiradores. O filme é sobre a queda de um homem que traiu e matou a si mesmo. Sua morte não representa o ápice de sua jornada tragédia como a maioria dos heróis trágicos, ela é apenas o encerramento de uma existência condenada ao pobre comodismo burguês covarde. No encerramento da sequência na versão *Turner Preview* surge o Pat Garrett do passado, atirando com sua espingarda nas galinhas; todos se escondem com exceção de Billy, que acredita não ter o que temer diante do velho companheiro. Encerrando a execução do seu "eu" do futuro, Garret dá o tiro de misericórdia em um corpo praticamente sem vida; há dois planos com duração prolongada de uma galinha sem cabeça agonizando e o herói trágico em seus últimos momentos se debatendo em um chão empoeirado. O prólogo instaura um clima fúnebre na obra que se estenderá até seu encerramento com a "segunda morte" de Pat. Eis o contraponto entre a mise-en-scène ficcional e a morte real:

Figura 70 – Os últimos instantes do derrotado xerife Garrett.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Figura 71 – Uma galinha agonizante sem cabeça.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Portanto, a orgia de imagens violentas, aliada a uma rebuscada montagem que mescla tempos e espaços distantes, cria camadas de complexidade que desconstroem a simplicidade narrativa habitual do cinema clássico hollywoodiano, que se limitava a realizar cenas de violência rápidas e pragmáticas, sem usar delas para fazer profundos comentários existenciais sobre seus personagens e público. Mais uma vez a morte violenta enquanto resultado das ações movidas pelas sombras humanas se torna a centralidade da *mise-en-scène* de Peckinpah. O cineasta escancara lentamente esta característica pulsional destrutiva na experiência humana, seja no seu aspecto individual ou social, e denuncia a fragilidade das relações que estão sobre constante ameaça de aniquilamento em nome do poder e da sobrevivência. Desta maneira, o cineasta contesta o otimismo ideológico da indústria cultural que maquia as contradições da sociedade americana que resultam na barbárie histórica, social e política. O tal pragmatismo clássico fica mais evidente no corte feito por Seydor.

Na edição especial de 2005 o prólogo ocorre de modo veloz e “funcional”, ele não se detém tanto na violência apresentada em tela, como as galinhas deformadas e o corpo de Garrett se debatendo de dor nos seus últimos momentos de vida; a montagem ocorre de modo direto e simples, a intenção não é se deter na morte do personagem principal como um ciclo infernal dantesco. A ideia de Seydor é trazer Billy como uma fantasmagoria que ressuscita no momento da morte do amigo para buscá-lo. Ao passo que a *Turner preview* ressalta a camaradagem de Billy e seus muitos

amigos que atiram nos animais enterrados por diversão, em contrapartida à solidão de Garrett que é executado por traidores. A última versão do filme insere Kid repentinamente no momento do assassinato, com a arma na mão atirando, não se sabe no quê e porque ele atira, mas vemos que seu disparo acertou em Pat, dando início ao massacre. Depois disto, a cena começa a introduzir paulatinamente o ano de 1881 de modo semelhante ao *Turner*, saindo de um tiroteio para o outro.

No entanto, não há muito destaque para os comparsas de Billy. Não se entende a cena das galinhas como uma diversão em grupo, mas sim como um momento de descontração do próprio Kid que é assistido pelos demais. Eis o problema que Prince havia relatado, a atmosfera do filme parece ter se empobrecido na versão de 2005, os personagens secundários perderam muito espaço em detrimento dos protagonistas e do andamento da história. No final aparece Garrett que ajuda Billy a terminar com as galinhas e consigo mesmo 28 anos depois.

Com o prólogo concluído e o tema da derrocada do xerife estabelecido, tem início a trama. Esta cena em Old Fort Sumner é uma das únicas em que Garrett está descontraído e alegre, a outra ocorre mais adiante quando ele vai para um bordel e se fecha no quarto com várias prostitutas. Pat é cordial, sorridente e respeitoso, muito diferente do homem rabugento e amargurado que morreria dali algumas décadas. Ele e Billy se cumprimentam com afeto, mas os demais membros da gangue sabem da decisão do comparsa em virar xerife e se aliar com as autoridades da região. Os dois protagonistas vão para o bar conversar.

Este primeiro diálogo busca estabelecer de modo muito didático a cisão entre os dois amigos Garrett foi eleito xerife apoiado pelos fazendeiros para interromper as atividades ilegais de Billy, que parecem estar voltadas única e exclusivamente contra os poderosos latifundiários, mas, em uma tentativa moderada e "diplomática", pede para Kid se retirar para o México temporariamente, visando apaziguar a situação. O pedido inicial de Pat reforça sua consideração e amizade legítima, no entanto, o lendário fora da lei não obedece ao "pedido" do amigo e anuncia sua resistência. Billy não se curvará diante do poder.

Para "quebrar o gelo", Billy the Kid faz um brinde irônico em homenagem ao novo xerife e pergunta qual é a sensação de "mudar de lado" para Pat, que responde: "Parece que os tempos mudaram[33]", seu tom é sério e lamentoso, o outro rebate: "Os

[33] Feels like times have changed.

tempos talvez, eu não[34]". Garrett se levanta da mesa e os dois amigos se despedem em um clima estranho, sem acreditarem totalmente que as consequências deverão ser levadas ao seu extremo.

Assim é estabelecido os dois lados da história. Pat Garrett está envelhecendo e teme pela morte que parece cada vez mais próxima, seus cabelos brancos e suas rugas revelam o quão mais velho ele é diante dos demais membros do grupo. Ele não tem a mesma vitalidade de outra época e pretende se acomodar. Billy the Kid é consideravelmente mais jovem, não quer aceitar que sua liberdade seja interrompida se rendendo ao poder que ele confronta diretamente. Quando perguntado sobre o motivo que não o leva a matar Garrett, responde singelamente: "por quê? Ele é meu amigo[35]". Neste ponto a versão de 2005 termina a cena e inicia os créditos de abertura; na *Turner preview* a ação se estende para uma participação de Bell (Matt Clark), o vice-xerife de Pat que também deixou o bando criminoso para se aliar aos fazendeiros. Depois de encerrada a conversa dos dois personagens principais, Bell se retira do bar cautelosamente andando de costas para não ser traiçoeiramente baleado pelos homens que ele mesmo traiu.

Na cena seguinte, em que Billy é capturado, nota-se a metamorfose de Garrett em andamento. Agora como xerife empossado, ele veste terno preto, fuma charutos e empunha sua arma apenas como um enfeite, pois nem a dispara, restringindo-se a dar ordens para seus comandados que assassinam os dois amigos de Billy e o prendem. Aqui começa a fazer sentido a associação de Pat com a galinha, ele se tornou um covarde que se serve do monopólio da violência das elites para deter seu adversário, não sendo ele propriamente a confrontá-lo. Quando Kid vê Garrett se aproximando para prendê-lo mal pode reconhecer seu velho amigo e debocha de toda a força mobilizada para sua captura, ao que Pat se limita a responder: "Sim, mas eu estou vivo[36]", mais uma vez reforçando seu apego à sobrevivência. Billy the Kid, que está com os braços abertos parecendo estar crucificado, vislumbrando sua imortalidade mítico-messiânica, diz: "eu também[37]". Por mais que ele venha a morrer em breve, seu espírito seguirá vivo resistindo ao poder representado pelo traidor.

[34]Times maybe not me.
[35] Why? He is my friend.

[36] Yeah, I'm alive too.

Billy se converte em uma espécie de “Cristo da contracultura”. Embora tenha sido vendido pelo seu amigo e vislumbrar sua morte próxima como algo iminente, ri no momento de sua crucificação, vivendo o a*mor fati* nietzschiano em sua maior intensidade. Ele morre como um mártir do povo explorado pela elite rural. Quando ele escapa da cadeia as pessoas comuns do povo o veem como um *super-homem* capaz de realizar tudo aquilo que elas almejam, mas que não podem fazer, ao passo que os fazendeiros encontram nisso uma afronta que deve resultar irremediavelmente na sua morte. Billy é um Cristo que ri, pois tem certeza sobre as consequências que seus inimigos enfrentarão com a imortalidade do seu espírito. As figuras a seguir mostram o contraponto entre os dois protagonistas trágicos deste filme:

Figura 72 – O Xerife Garrett fumando tranquilamente ao lado dos seus subordinados Bell e Bob (RG Armstrong).



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

[37] Soa am I.

Figura 73 – Billy ironizando a icônica figura da crucificação de Cristo enquanto ri do seu próprio destino.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Chega-se ao ponto no qual o roteiro original de Wurlitzer começaria com a fuga de Kid e o “chamado à aventura” de Pat. A cena abre com Billy, Bell e Garret jogando cartas e conversando enquanto são vigiados por Bob. Mais uma vez o filme aproveita para acentuar a dualidade dos personagens título. O xerife negocia sua moral, o bandido se mantém fiel aos seus valores e Peckinpah vira o faroeste de ponta-cabeça. O aspecto que mais chama a atenção nesta cena é a fé cristã fervorosa de Bob; este é o momento em que RG Armstrong retorna ao seu papel de *Pistoleiros do entardecer*, o fanático Joshua Knudsen, e começa a ter atitudes muito ambíguas que mesclam violência e compaixão ao compelir Billy a se arrepender para salvar sua alma. Os três rapazes entretidos com o jogo de cartas ignoram e debocham do homem religioso que escala sua violência contra Kid, mas este é defendido por Pat e Bell, demonstrando que ainda há algum resquício de amizade entre ambos.

O vice xerife Bob é mais uma das formas que Peckinpah encontrou para mostrar o isolamento do discurso religioso em meio a uma era niilista. A performance apaixonada e fanática de Armstrong satiriza todo o esvaziamento que estas palavras têm sobre seus interlocutores. Bob está alienado da verdadeira natureza maquiaveliana do poder. Uma outra característica importante desse personagem fervoroso, é que sua espingarda está carregada com moedas, ou seja, uma arma que cospe dinheiro. Seguindo a abordagem alegórica desse *western*, pode-se interpretar esta peculiar munição como aquilo que expressa verdadeiramente a bandeira pela qual Bob luta; quando ele dispara sua arma é o dinheiro que mata seus adversários,

o mesmo dinheiro dos fazendeiros que patrocinam Pat Garrett e os políticos locais. No final das contas é para fortalecer a moeda que homens como Bob existem.

Enquanto isto, crianças brincam de balanço com a corda que será usada para enforcar o criminoso. Mais uma vez Peckinpah usa crianças para expressar o mal inerente da humanidade, mas, desta vez, faz um comentário muito irônico e ácido ao colocar a bandeira americana ao lado da forca, estabelecendo o cumprimento da justiça institucionalizada como um prazer sádico coletivo. Eis a cena:

Figura 74 – Crianças brincando de balanço com a corda da forca destinada a Billy.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

O recém-empossado xerife Garrett se retira da delegacia para ir cobrar impostos. Bob guarda sua espingarda de moedas se retirando para ir ao bar, e Billy pede a Bell para usar o banheiro que está do lado de fora. Ao lado do sanitário, enrolado em alguns jornais, o herói encontra milagrosamente um revólver, não se sabe como a arma chegou até lá. Teria sido alguém da população local para ajudá-lo? Ou o próprio Pat para que ele fugisse? Ou Kid sabia que os xerifes tinham este truque e Bell não se atentou a isto? Embora seja uma falha explicita de roteiro, o andamento da cena continua sendo bom.

Ao sair do sanitário Billy olha para alguns cavalos selvagens correndo e se debatendo dentro de um pequeno curral e diz para Bell que ele e Garrett se juntaram com Chisum e os latifundiários para colocarem cercas no país inteiro. Isto pode ser interpretado tanto em um sentido literal de posse da terra como uma metáfora para uma administração gananciosa que sufoca a liberdade alheia, liberdade esta que

estava prevista na utopia agraria de conquista do Oeste Americano[38]. As cercas seriam as tais leis que o velho Garrett se queixaria no futuro. Eis o embrião do mundo administrado que impede Junior Bonner de cavalgar livremente na América dos anos 1970.

Voltando para dentro da delegacia, Billy saca o revólver e aponta para Bell; este, como um velho amigo, não acredita que Kid irá atirar nele pelas costas e tenta fugir, mas o protagonista atira, fazendo Bell tombar em câmera lenta pela janela. Um alarde toma conta da cidade e Alias, personagem de Bob Dylan, aparece pela primeira vez ao sair na rua para ver o que está acontecendo. Este é o chamado à aventura de uma geração que acredita na possibilidade de sonhar por um mundo diferente. Bob volta do bar com seu revólver em mãos para averiguar a situação, mas é surpreendido por Kid que o espera com sua espingarda de moedas deixada na delegacia. Os dois se entreolham, o fugitivo diz: "Como Jesus te parece agora Bob?[39]", debochando da fé de sua vítima que se encontra desampara por Deus, e dispara as moedas que o dilaceram. Na sequência, o assassino quebra a arma que cospe dinheiro. A seguir se vê a plasticidade que Peckinpah constrói ao registrar Billy usando a arma de moedas:

Figura 75 – Billy dispara a espingarda das moedas.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

[38]Quando se menciona a liberdade que envolve a utopia agrária de conquista do Oeste, não se idealiza o povo americano minimizando as contradições históricas e as barbáries cometidas contra indígenas e mexicanos por parte dos colonizadores. Apenas lida-se com o que este "novo ambiente selvagem por ser dominado" representaria no imaginário americano, utilizado por Hollywood em seus filmes, e como *Pat Garrett & Billy the Kid* denuncia o desencontro entre o desenvolvimento histórico dos Estados Unidos, cheio de contradições sociais terríveis, e seu discurso ideológico que se serve de tal imaginário.
[39] How Jesus look to you now Bob?

Este é o momento da consolidação do mito em torno de Billy the Kid. Sua fuga da prisão, resultando no duplo assassinato dos dois xerifes, coloca o personagem em um lugar de excepcionalidade em que não poderá haver retorno sobre a necessidade de sua morte para Garrett e seus eleitores. Ele se torna um "inimigo público", mas só para os fazendeiros, pois a população local o ajuda a escapar. Depois de matar Bob, começa a cantarolar enquanto se arruma para fugir; algumas pessoas do povo trazem um machado para ele quebrar as correntes, um cavalo para ele fugir, e até um cobertor para aquecê-lo nas noites frias do deserto. Tudo isto leva tempo, todos assistem a sua demorada fuga em uma mistura de pavor com admiração. Mesmo com Billy sendo derrubado do primeiro cavalo que monta, ninguém se aproveita deste acidente para detê-lo, trazem outro para que ele possa montar e escapar. O consentimento diante de suas ações parece guardar uma vontade reprimida de fazer o mesmo, mas sem a capacidade para tal. Kid é a personificação do desejo que borbulha no homem comum.

Assim como no caso de David Sumner, o protagonista de *Sob o domínio do medo*, Billy the Kid também é um personagem que consegue fazer o movimento de transvaloração, mas diferentemente de David, que acaba permanecendo no lado mais sombrio do niilismo. Billy consegue construir uma autêntica vida estética, com poesia, amigos, amor e aventuras. Ambos os personagens flertam com o *super-homem* nietzschiano de maneiras diferentes. Enquanto Sumner assume a autoafirmação de si diante da vida para liquidar seus inimigos, Kid transforma seu marginalismo controverso à vida burguesa em uma causa de resistência aos fazendeiros de Santa Fé e afirmação do sujeito diante do projeto de dominação moderno.

Após Alias observar pasmo toda a ação do mítico criminoso, resolve fazer o mesmo, tira seu avental e volta para o estabelecimento que trabalha para pedir as contas, não mais se conformará com o nascente projeto pequeno burguês da sociedade americana e se tornará um membro da gangue de Billy, ajudando o protagonista a matar capangas de Chisum. Ao fundo, a música e a canção de Bob Dylan promovem mais um vínculo transhistórico com o filme ao estabelecer Alias como um jovem contaminado pela contracultura de Billy, que daria continuidade a sua causa e que culminaria em Dylan como seu trovador futuro. A presença do cantor tem seu valor no filme por estabelecer esta ponte com a juventude crítica americana dos

anos 1960 e 1970, seu personagem é um dos primeiros dominós derrubados por Kid para a construção de uma geração Hippie.

A conclusão desta cena poderia ser o encerramento de um filme sobre a mitologia de Billy the Kid, mas, curiosamente, é apenas o final do primeiro ato. Sam Peckinpah conduz a sequência de maneira a enaltecer o personagem, com o típico clichê do herói se retirando rumo ao horizonte depois de ter realizado grandes feitos dignos de serem narrados em um faroeste. Billy monta em seu cavalo e parte solitário da cidade, carregando um fardo que só um herói trágico seria capaz de aguentar. No horizonte não existe uma larga vastidão de terras onde não se pode ver o fim, mas sim uma cadeia de montanhas próximas que bloqueiam o percurso. Isto é, sua jornada pós-fuga não será longa, seu destino já está traçado e a morte breve o aguarda. Toda esta contradição entre o triunfo e a destruição está em um dos planos de encerramento desta parte. Um *close up* em um forno em chamas que anuncia todas as desgraças infernais que virão com a perseguição de Garrett. Abaixo apresenta-se a imagem de Billy deixando a cidade e as chamas que anunciam sua tragédia:

Figura 76 – Billy fugindo da cidade depois de ser ajudado pela população local.




Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Figura 77 – Fogo que anuncia a desgraça de Billy.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Ainda durante a jornada de fuga de Billy, Peckinpah aproveita para fazer um dos comentários metalinguísticos mais belos de toda sua obra, ao trabalhar o famoso recurso de contraluz, que preserva apenas a silhueta do personagem sem dar características imagéticas mais detalhadas, ao fazer uma iluminação e composição que tenha a fonte de luz oposta ao lado do corpo enquadrado pela câmera. Geralmente, este recurso é utilizado nos faroestes para ressaltar a obviedade icônica dos personagens do gênero. Apenas pelo contorno dos corpos o espectador é capaz de identificar quem é quem nesta construção de mundo. *Cowboys* usam chapéus e montam em cavalos, índios usam penachos e empunham lanças, viajantes se deslocam em diligências, a cavalaria tem um corneteiro que toma sua dianteira, e por aí vai. Mas aqui o diretor não se serve propriamente de um personagem para ressaltar suas qualidades genéricas consolidadas pelo clichê. Por meio de um truque ótico brilhante, Peckinpah faz esta silhueta ser espelhada na água aparecendo de modo invertido; no entanto, o objeto refletido é ocultado por uma cadeia de montanhas ao fundo, que encobrem com sua silhueta a de Billy, resultando em um contorno sombrio invertido que nada reflete.

Figura 78 – Silhueta de Billy refletida no nada. A projeção vazia do simulacro.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Desta maneira, o filme mostra que a iconicidade clichê do *cowboy* nada mais é do que uma projeção vazia, sem fundamento algum na realidade histórica, mitologia plena. Não à toa esta silhueta aparece invertida e de ponta-cabeça, ela faz parte de uma distorção plena da realidade. No entanto, o cinema de Sam Peckinpah não busca uma verdade histórica factual ao retornar para o Velho Oeste americano. Ele se serve justamente desta liberdade criativa do repertório ficcional que domina o imaginário coletivo e recria o mito de Billy the Kid, projetando descaradamente valores culturais dos anos 1970, mas não de um modo ingênuo, faz isto consciente da lógica dos simulacros criados e propagados pela indústria cultural. Ele não busca desvelar a ideologia rumo à verdade, e sim à reconstrução do imaginário de um modo que dialogue melhor com a condição trágica da humanidade.

Como já foi dito, Billy é um personagem constante; ele não se transforma ao longo de sua trajetória, mesmo que sua decisão de não fugir para o México ocorra quando ele encontra seu amigo Paco (Emilio Fernandez), sendo brutalmente torturado enquanto sua filha é estuprada pelos homens de Chisum. Neste momento Billy opta por matar os capatazes do latifundiário e voltar para Old Fort Sumner para criar uma resistência. Não se pode dizer que isto é uma grande mudança, se for considerado que ele já combatia abertamente os fazendeiros, como em uma cena anterior em que ele e Alias matam, mais uma vez, pistoleiros de Chisum para defenderem um de seus amigos. De modo geral, a participação de Kid no filme é para representar aquilo que é adverso aos valores burgueses: ele pratica o amor livre compartilhando suas

mulheres, é amigo dos pobres, constrói amizades sem interesse algum, só rouba aqueles que têm dinheiro, assume a marginalidade como estilo de vida e não se prende a laços familiares, empregatícios, financeiros ou políticos. O herói é um nômade pleno, o sentido de sua existência é gozar a vida. Billy the Kid é uma figura idealizada e romântica, o que de certa maneira tira a sua humanidade; diferentemente, Pat Garrett é demasiadamente humano e sofre por ter escolhido uma vida longa e farta, mesmo que infeliz. O xerife é cego diante do próprio destino e condena a si mesmo ao tentar se salvar, se consagrando um personagem trágico, por ser ambíguo e atormentado de modo irreconciliável.

Garrett leva todos os aspectos de sua vida com racionalidade calculista. Ele almeja o benefício próprio, independente daquilo que tenha que fazer. Uma das cenas que melhor explora o ímpeto dominador do personagem é quando os amigos de Billy se encontram com Pat acidentalmente em um bar à beira da estrada. O xerife aproveita a situação para fazê-los de refém, mas sua pretensão é cumprir a lei ou coagi-los para contribuírem com sua caçada: muito pelo contrário, ele se vale do seu poder para humilhar os bandidos que estão sob seu poder, fazendo um bater no outro, usar chapéu de modo ridículo, beber em excesso e ler rótulos de produtos aleatórios em voz alta, culminando na morte de um dos “prisioneiros” que se revolta e tenta esfaqueá-lo. Tudo isso sem finalidade alguma que não seja exercer a própria autoridade em si mesma.

Diferente do amor livre vivido por Billy, Pat é casado com Ida, mas só consegue obter prazer real com prostitutas. Em ambos os casos há o poder patriarcal como elemento fundamental da relação sexual. Ao invés de amigos o xerife tem aliados, que só se aproximaram dele por saberem do seu potencial de parar Kid. Poe, seu futuro assassino, é apresentado a Garrett amigavelmente no meio de sua jornada, ele busca o protagonista para tentar ajudá-lo a defender os interesses de Chisum, tomando partido dos fazendeiros e exaltando sua “causa” para Pat, mas este se limita a responder: “Este país está ficando velho, e eu estou envelhecendo com ele. O Kid não quer assim, e ele pode ser um homem melhor por isso, não vou julgá-lo[40]”. Pela primeira vez, em um filme de Peckinpah, seu protagonista quer envelhecer e se

[40] This country is get older and I am get old with it. And Kid don't want that way, may be a better man for it, i ain't jud it.

acomodar ao poder das elites dirigentes e, para isso, ele deve rejeitar tudo o que Billy representa. O arco narrativo do xerife é sobre covardia e medo.

A seguir, alguns momentos específicos da jornada do xerife para mostrar como sua decisão conformista o atormenta. Primeiramente, evocam-se três diálogos fundamentais entre ele e três representantes dos pilares da vida burguesa: sua esposa Ida, no que se refere ao casamento; o governador Lew Wallace (Jason Robards), que seria o vínculo institucional do estado com as elites financeiras; e Chisum, como o grande símbolo do capital.

Quando Pat retorna do seu ciclo de cobranças de impostos e se depara com Bob morto no meio da rua, cercado por uma multidão, entende que Billy fugiu, sabendo que ele, enquanto xerife, deveria partir o mais rápido possível ao encalço do criminoso; no entanto, não é o que o herói faz. Garrett protela seu dever com ar enfadonho: primeiro vai ao barbeiro, como quem vai a um spa para se esquecer dos próprios problemas, em momento algum revela ansiedade para seguir com seu dever; depois, caminha lentamente para sua casa, chegando a fazer pausas enquanto anda, parece que algo pesa sobre seus ombros, não se sabe ao certo para onde ele está se dirigindo, mas a câmera realiza uma panorâmica lateral para nos revelar o mistério deste entrave do personagem.

Em cena, uma grande casa branca que destoa de todo aquele ambiente rural simples; sua arquitetura parece buscar um status urbano que está além daquele tempo histórico e daquela realidade sociológica. Esta é a maneira que Sam Peckinpah encontra para estabelecer a teleologia do conformismo burguês da cultura americana. Garrett representa a morte do espírito criador em meio a um mundo onde o poder do dinheiro está em ascensão. Sua casa que deveria ser o lar ideal onde ele deveria passar a maior parte do tempo se transforma na prisão dos seus desejos, representa tudo aquilo que ele renunciou para se acomodar. No entanto, a casa ocupa apenas metade do terreno rodeado pela cerca branca; há um vazio perturbador nesta pretensa mansão que não é capaz de se estender dentro do próprio terreno, tal qual Pat em suas pretensões. O xerife para em frente ao lar, abre a porta da cerca, mas permanece parado para fora dos limites do terreno. Embora na cena seguinte ele esteja no interior de sua moradia, o filme não mostra o personagem “cruzando a fronteira” das cercas impostas por Chisum. Para ressaltar sua indecisão, este tema retornará no fechamento do terceiro ato. Suas roupas inteiramente pretas sugerem

que sua presença é alienígena diante daquele espaço burguês pretensamente angelical.

Na *Turner preview* a conversa com Ida foi retirada, mesmo que posteriormente o próprio Peckinpah tenha reconhecido a necessidade de inseri-la no filme novamente, então, considera-se a presença a nova versão de Seydor. A cena é fundamental por ser o único momento que Garrett está no interior de sua vida privada, pela qual ele cometeu tantos sacrifícios, toda insegurança e desconforto vistos ao longo de toda obra com Pat exercendo sua persona pública de xerife. Este tema torna-se latente nessa discussão conjugal.

Garrett entra em sua casa com cautela, parece não querer ser notado. Ao chegar na sala de jantar, um lugar excessivamente decorado e arrumado, oposto à simplicidade que Pat mostrou ter no início do filme quando encontra Billy pela última vez antes de se transformar em um representante formal do poder. Ida sorri, mas vê que não é correspondida; tentando encontrar uma justificativa para este desprezo, a mulher diz que William Bonney (nome real de Billy the Kid) fugiu da prisão. O marido lhe devolve uma resposta surpreendente que revela o motivo de sua letargia, diz que espera que Kid esteja no México, expressando sua falta de vontade em ter que matar o amigo e, como se não bastasse, ainda declara que ele e Ida deveriam fazer a mesma coisa. Este tema da fuga para outro país, que não seja esta nova América que está envelhecendo, retorna constantemente na obra. Além de Billy ter a dúvida do escape diante de uma causa perdida e Garrett manifestar o arrependimento de ter permanecido no território americano, também Will, personagem de Pckinpah, declarando sua pretensão de fugir e o Xerife Baker que constrói um barco para debandar junto com sua esposa. Deste modo, o filme constrói um cenário claustrofóbico ao colocar os EUA como uma terra condenada à racionalidade administrativa do poder e do capital. O único modo de permanecer neste país é se rendendo às cercas, tal qual Garrett que antevê em sua casa o *american way of life* do século vindouro.

Com exceção de Will, todos os outros três personagens que flertam ou almejam a fuga acabam sendo mortos e engolidos por esse território hostil que a América se tornou. Portanto, não é apenas a história de Pat e Billy que é trágica, mas sim o modo como a modernidade se configurou nos EUA, sufocando qualquer manifestação que fizesse contraponto ao seu projeto capitalista, seja o moralismo

religioso de Judd ou a rebeldia marginal de Pike e Billy. Mesmo aqueles que contribuíram para este grande projeto nacional podem perecer no caminho, como no caso de Garrett. Mas, antes dele morrer fisicamente o seu espírito já estava deteriorado internamente, conforme Ida diz ao seu marido no final do diálogo. Em suma, os únicos que ganham verdadeiramente neste cenário trágico descrito por Peckinpah são os donos do poder que se valem da ganância e do medo de homens, como Pat, para comprá-los.

Depois de Garrett dizer a Ida que tem esperanças de Kid estar no México, declara que ele deve ir atrás do foragido para averiguar e, caso contrário, prendê-lo, dando a entender que não poderá ficar muito tempo em casa, o que, não será nenhum suplicio para o xerife que parece detestar o rumo que sua vida tomou. A esposa, então, confronta o marido alegando que ele sempre evita estar em casa, além de ignorá-la como mulher. Ela escancara toda a contradição por trás das atitudes de Pat, ele avança no status social na medida que regressa em sua vida interior, por isso Ida conclui "*you are dead inside*" ("você está morto por dentro"). Diante do desespero e infelicidade de Ida, o protagonista diz que irá resolver toda está situação depois que cumprir sua missão de capturar Kid, mas isto é uma desculpa para Garrett adiar qualquer possibilidade de dar uma solução efetiva para sua vida particular e conjugal. O xerife diante de sua casa, mas sem adentrar a cerca, e depois Pat em sua casa diante de sua esposa:

Figura 79 – Patt Garrett em frente à sua casa.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Figura 80 – Garrett e Ida se encontram no interior da casa branca.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Ao sair de sua casa vai se encontrar com o governador Lew Wallace, mesmo assim não faz muita questão da reunião e acaba por chegar atrasado. Ao entrar no palácio do governador, Poe está sentado próximo da mesa que Wallace espera pelo xerife, mas ele não diz nada ao longo de toda a cena, sua presença é enigmática, mais adiante se descobre que ele é um mero parasita. Quando Garrett se senta à mesa é apresentado a dois cavaleiros igualmente misteriosos: Lewellen Howland (Jack Dodson) e Norris (John Chandler). Não se sabe ao certo se eles são políticos ou fazendeiros. Mais uma vez há o clima nebuloso entre poder e dinheiro que o diretor utiliza para ressaltar o aspecto sombrio desta relação. A conversa que se desvela é constrangedora; não há representantes de instituições sociais discutindo uma crise de segurança pública, e sim patrões contratando um mercenário.

Um dos elementos que explicita a crítica que Peckinpah constrói contra o modelo de sociedade capitalista americana ocorre nessa sequência com a justificativa que o governador dá para Garrett se empenhar nesta captura, como se a fuga de Billy por si só não fosse o suficiente. Wallace diz que é necessário defender os investimentos econômicos e os interesses políticos para que esta região “vasta e primitiva” continue a “crescer”, possibilitando o próximo passo da modernização americana. Aqui, o político reproduz o discurso liberal que encontra um vínculo intrínseco e positivo entre os interesses financeiros das elites e da população comum. Caso Chisum se torne um latifundiário milionário, os pobres das vilas poderão acender para a classe média um dia, tal qual Garrett, mas, ao longo do filme, não é o que

acontece, as elites têm poder pleno sobre seus governados que são explorados para que elas se enriqueçam.

Neste momento não estão pedindo ao xerife para prender Billy e subjugá-lo ao Estado democrático de direito, por mais que isto culmine na sua morte. Norris tira do bolso 500 dólares e entrega a Pat encomendando a vida do fugitivo, colocando as leis e a institucionalidade como desculpas para o exercício perverso do poder dos dominadores. Por sua vez, o protagonista devolve o dinheiro para seu "empregador" e diz onde ele poderia enfiá-lo, retirando-se da mesa para tentar preservar sua "honra" de xerife. No entanto, no final das contas, ele vai acabar sucumbindo ao desejo daqueles que o "contrataram" e fazer exatamente o que Chisum, Wallace, Howland e Norris querem que ele faça.

O discurso liberal do governador junto à tentativa de suborno para Garrett revelam a lógica mercantil das relações interpessoais nesta aurora do capitalismo americano. O cargo de xerife não seria mais ocupado por um homem armado que tem o dever moral de fazer a segurança de uma pequena comunidade, exercendo uma função perigosa para receber em troca uma remuneração ínfima conforme o filme *Matar ou morrer* descreve quando a cidade abandona seu protetor Will Kane (Gary Cooper) em meio à iminência de uma gangue de adversários irem até a pequena comunidade para se vingarem dele, e aconselham o xerife para abandonar a cidade e o cargo, para poder viver em "paz". No mundo de *Pat Garrett & Billy the Kid* este imperativo moral não mais existe, agora os defensores da lei são praticamente empregados dos seus "eleitores". É curioso que a reformulação do mito feita por Peckinpah não coloca apenas Garrett como um ex-parceiro de criminalidade de Billy, mas também estabelece o passado do bandido como um homem que já contribuiu com as forças de Chisum; ambos já estiveram dos dois lados da moeda, revelando a falência de qualquer fundamentação moral do poder. A diferença entre ambos é que Billy optou pela autenticidade e Pat pelo conformismo.

O encontro com Chisum ocorre no meio da jornada de Garrett, depois dele ter causado as mortes gratuitas de Black Harris (LQ Jones), amigo de Billy e do xerife Baker, que tentou ajudar Pat, sem ter conseguido obter nenhum progresso relevante na sua investigação. Poe segue Garrett e se apresenta a ele formalmente como mais um xerife que investiga o paradeiro de Kid, então sugere a ideia de irem até Chisum para averiguar se ele, em seu grande poder, saberia de alguma informação para

ajudá-los. Na verdade, isto é apenas uma desculpa para Poe “mostrar serviço” para o seu chefe, tentando tomar parte dos méritos do protagonista para si.

O plano de abertura desta cena mostra um cavalo selvagem tentando ser domado dentro de uma área cercada, reforçando a necessidade de domínio do capital sobre esta terra selvagem. Sentado em cima da cerca está Chisum, imóvel, como uma extensão da própria estrutura sufocante do seu poder, ele dá ordens para os seus capatazes quando é avisado que os xerifes vieram vê-lo. No momento em que Pat e Poe se aproximam o fazendeiro começa a reclamar sobre tentativas de roubo de sua propriedade, citando até mesmo Billy, dando a entender que as duas autoridades deveriam estar empenhadas em resolver estes crimes ao invés de visitá-lo sem serem requisitados. Garrett o confronta e diz que Billy the Kid contou que Chisum devia a ele 500 dólares por serviços prestados no passado, legitimando de certa forma a ação transgressora do “amigo”. O latifundiário se mostra incomodado com a provocação e diz que não tratou Billy diferente do que tratou outros homens, o que dentro de sua lógica não significa muita coisa. Pergunta a Poe o que os levou até lá, e este indaga se o fazendeiro sabe de alguma informação sobre o fugitivo. A resposta de Chisum é interessante porque revela uma aura mítica em torno da figura de Billy; diz ter ouvido todos os rumores possíveis sobre seu destino, incluindo o fato de o criminoso estar comendo em sua mesa de jantar como nos tempos saudosos.

Como os rumores ouvido pelo fazendeiro não ajudaram em absolutamente nada, ele encerra a conversa convidando os dois homens da lei para jantarem. Poe aceita, Garrett não. Quando Poe se afasta e deixa Pat e Chisum sozinhos, o herói agradece ao latifundiário pelo empréstimo e este se limita a responder para o xerife não abusar de sua paciência, referindo-se à confrontação recente. Pergunta se Garrett será capaz de “pegar” Billy. Pat não responde e se afasta, vislumbrando a inevitabilidade de assassinar o amigo. Esta cena nos traz mais uma informação fundamental do arco dramático do protagonista. Chisum lhe fez um “empréstimo” que permitiu sua transformação de vida, somente assim é plausível explicar sua grande casa branca depois de uma vida dedicada a pequenos roubos ao lado de Kid. Garrett não aceitou o dinheiro de Norris, pois já havia sido comprado. Imagem de Chisum sentado na cerca que simboliza o loteamento e controle do terreno americano por elites financeiras e o poder estatal:

Figura 81 – Chisum sentado em cima da cerca como se fosse uma extensão desta.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Após a análise dos diálogos que marcam o conformismo e a infelicidade de Pat Garrett, serão evocados mais dois momentos que alternam entre a melancolia e a euforia antes dele ir até Old Fort Sumner para finalmente matar Billy. Estas duas cenas são o quase tiroteio entre Pat e o homem do barco, e a outra é sua ida ao prostíbulo no dia anterior ao desfecho de sua aventura. Na primeira Garrett está imerso em uma profunda reflexão existencial, contemplando a falta de sentido que sua vida tomou, na segunda há a euforia absoluta do personagem, em um escape poderoso, porém momentâneo.

Na *Turner preview* a cena do rio ocorre depois que Pat e Poe se separam para investir sobre o paradeiro de Billy. A cena antecede a sequência do prostibulo. Na versão de 2005 ela aparece após a morte de Baker na beira do rio e antecede a chegada de Poe que encontra Garrett acampando a beira do rio. Neste último corte ela é estabelecida como uma pausa melancólica do protagonista que reflete sobre a morte do outro xerife ao contemplar o rio alguns momentos antes de conhecer seu futuro assassino, sendo, portanto, mais bem localizada do que no primeiro corte por ter maior significado na história. A edição de Seydor utiliza esta pausa contemplativa como um recolhimento de luto que faz Pat pensar sobre a própria vida, sem se dar conta que está prestes a conhecer seu carrasco. Já no primeiro corte do longa-metragem, este momento de suspensão da jornada a poucos dias de Garrett completar sua missão parece ser um momento de autoconhecimento do personagem, como se ele descobrisse alguma verdade sobre si mesmo neste intervalo contemplativo, mas sem muita ligação com o resto da aventura.

A cena do rio começa com Garrett sentado ao lado de uma fogueira olhando para o riacho e para o horizonte crepuscular; de repente ele ouve tiros, e vê um pequeno barco a motor que transporta caixas e barris; nele tem uma família composta por um grupo de crianças e um patriarca bêbado que joga garrafas de vidro na água corrente e tenta acertá-las com sua espingarda, errando todos os tiros. O herói vê a brincadeira e tenta participar disparando com o seu revólver, mas também erra; o homem do barco, interpretando isto como um ataque, atira contra Pat, que imediatamente pega seu rifle e mira contra o adversário, os dois se encaram longamente e desistem de continuar o confronto. É válido pensar que assim como não havia motivo para este embate ter se iniciado, também não havia sentido o seu encerramento, pois Garrett se mostra impiedoso ao longo do filme com praticamente todos os seus adversários, e o homem do barco também não parece ser menos inofensivo, mesmo assim um poupa o outro.

Embora a cena tenha um caráter enigmático e esteja aberta para interpretações, acredita-se que esta reciprocidade entre os adversários tenha a ver com a identificação entre ambos, um se reconheceu no outro, dois homens de meia idade perdidos no meio de uma América condenada. Pat enxergou a si mesmo como passageiro de um barco que navega sem direção rumo à escuridão do anoitecer, tal qual David Sumner no final de *Straw dogs*. E o homem que navegava deve ter se identificado na imobilidade de Garrett: mesmo em movimento ele não se desloca verdadeiramente. Baker morre ferido ao som de *Knockin'on heaven's door* olhando o rio que ele sonhou em navegar com seu barco inacabado, mas isso não iria libertá-lo verdadeiramente, pois não há escapatória no mundo trágico de Peckinpah. Mesmo que Baker estivesse pronto para viajar, para onde ele iria? Para onde vai o homem do barco? Para onde Garrett gostaria de ir?

A cena do prostíbulo, ao contrário da do rio, revela euforia e alegria de Garrett; um momento de "folga" de toda angústia que o assombra. Na *Turner preview* esta cena aparece como um mero descanso luxurioso do personagem, pois Poe é quem descobre o paradeiro de Kid ao torturar o *barman* daquele boteco onde Pat fez os amigos de Billy de reféns. Mas, na edição de 2005 é o protagonista que descobre onde o lendário criminoso se esconde ao espancar uma prostituta para obter esta informação. Portanto, na versão de Seydor, o motivo que leva o xerife ao bordel é ambíguo, ele vai até a casa de tolerância para fugir e para encontrar o que procura.

Este momento do filme beira o absurdo e mergulha no cômico. Repentinamente, aquele homem sisudo e atormentado se torna sorridente e bem-humorado. Depois de esbofetear Ruthie Lee (Rutanya Alda) até ela delatar a localização de Billy em Old Fort Sumner, onde a obra teve início, a porta se abre e várias prostitutas de raças diferentes entram no quarto e começam a servir Pat, tirando sua roupa e lavar o seu corpo. A orgia faz o herói trágico lembrar dos seus saudosos dias de aventura ao lado de Kid. Toda a ordem apolínea na qual ele tentou organizar sua vida desaparece e dá lugar ao dionisíaco. Garrett esquece de seu status de xerife, do seu casamento com Ida, da sua enorme casa branca, da necessidade de matar o melhor amigo e se entrega ao gozo da Vontade.

Figura 82 – Pat aproveitando seus únicos momentos de felicidade no prostíbulo.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Estabelecido os pontos principais da tortuosa jornada do xerife, o foco será no encerramento da obra, o momento em que Pat, Poe e o xerife McKinney (Richard Jaeckel) chegam ao anoitecer em Old Fort Sumner para matarem Billy. A cena é conduzida em uma montagem paralela entre os três xerifes andando pela sombria cidade se movimentando como espectros destituídos de alma que perambulam à procura do famoso bandido, e Kid em um quarto fazendo amor com Maria (Rita Coolidger). A pulsão de morte e a pulsão de vida ganham forma no terceiro ato de *Pat Garrett & Billy the Kid*, de um lado o ambiente lúgubre que espelha o espírito maldito de Garrett que caminha rumo à destruição de toda possibilidade de fugir do mundo burguês que o obriga a assassinar seu melhor amigo, do outro há Billy amando uma mulher com muita ternura, aproveitando seus últimos instantes.

O encontro entre Pat Garrett e Sam Peckinpah, interpretando o fabricante de caixões, se destaca em toda esta sequência de suspense que antecede a morte de Billy, mas só se tem acesso a sua íntegra na versão *Turner*. Primeiro o xerife se aproxima de Will como se este fosse um velho amigo, e lhe oferece um pouco de bebida, mas o personagem do diretor recusa. Uma breve menção ao seu alcoolismo; talvez aqui o cineasta esteja atentando para a sobriedade do discurso que ele iria proferir em seguida. Will olha de modo lamentoso para Garrett e diz "você finalmente descobriu, hein?[41]". A descoberta que o marceneiro fúnebre se refere não seria propriamente a localização de Billy que está em uma casa de frente para Pat, mas sim a verdade sobre o próprio destino do xerife. Finalmente ele aceitou sua sina e está pronto para concretizá-la, não irá mais fugir ou protelar aquilo que é inevitável. Esta primeira fala de Peckinpah parece ser como a de uma musa que construiu o porvir de um mortal e agora vem parabenizá-lo por descobrir o logos que rege sua existência.

O fato de o diretor interpretar um fabricante de caixões é muito significativo, pois deste modo Peckinpah faz um comentário metalinguístico em que ele, como cineasta, seria aquele que emoldura o imaginário que é formado a partir de acontecimentos reais que estão "mortos" pela concretude da vida e da história, porém vivos enquanto uma abstração cultural. Mais uma vez Billy morrerá assassinado por Garrett, mas nesta versão ele terá uma nova interpretação, uma nova "moldura", um novo coveiro, um novo demiurgo artístico. Este é o modo que Sam encontrou para dar uma sobrevida ao lendário criminoso e seu assassino, não se limitando a sepultá-los enquanto agentes históricos.

Will olha para o caixão infantil que está construindo e prossegue: "você sabe o que eu vou fazer? Vou colocar tudo o que possuo aqui. Vou enterrá-lo neste solo e sair deste território[42]". Este é o último faroeste de Peckinpah. Will é a despedida do diretor do mundo dos *westerns*. *Pat Garrett & Billy the Kid* é o seu "testamento" para o gênero. Nesta obra se concentra todo seu pessimismo diante das esperanças históricas suplantadas pela teleologia do capital, abandonando os *cowboys* que foram suplantados pela modernidade. Ele coloca toda sua dedicação neste réquiem que explica a passagem espiritual da era dos pioneiros para a da sociedade administrada. Agora, a modernidade em si será o objeto predominante da sua filmografia.

[41] You've finally figured it out, huh?
[42] You know what I'm gonna do? Put everything I own right here. I'm gonna bury it in this ground and leave the territory.

O xerife se afasta de Will e caminha em direção à casa que Billy está para selar o destino de ambos. Todavia, Peckinpah ainda tem mais uma fala que escancara seu pessimismo extremo diante da condição humana: “Quando você vai aprender que não se pode confiar em ninguém, nem em você mesmo, Garrett? Seu covarde (*Chicken-shit*), canalha filho da puta[43]”. Sabendo que seu protagonista caminha para a ruína, o diretor afirma a cegueira humana diante do destino ao dizer que Pat não pode confiar nem em si mesmo, pois ao tentar se salvar condenou-se a uma vida infeliz e a uma morte brutal. Billy ao menos terá seu mito imortalizando sua bravura, já Garrett será lembrado como um canalha covarde. Na fala de Sam Peckinpah a expressão *Chicken-shit*, referente à covardia, faz a ponte com as galinhas massacradas no começo do filme que servem como metáfora para a fraqueza moral do xerife, que é abatido pelos seus próprios “aliados” como um animal indefeso a ser sacrificado, tal qual os bodes-expiatórios do mundo trágico antigo. Abaixo se vê Peckinpah interpretando o fabricante de caixões dentro do seu próprio filme:

Figura 83 – Sam Peckinpah interpretando Will.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Quando Pat se aproxima da casa ele se depara com uma cerca branca parecida com aquela do seu próprio lar. Este é o momento em que o personagem de fato cruza a barreira para o mundo de cercas imposto por Chisum. Garrett parece ser transportado para o mesmo momento em que ele estava diante de sua moradia, mas lá ele hesitou e o filme não mostrou o personagem adentrando ao território da mansão

[43] When are you gonna learn you can’t trust anybody, not even yourself, Garrett? You Chicken-shit, bad-brained son of a bitch.

branca, para ressaltar sua relutância diante da nova vida. Contudo, agora é o instante no qual deve decidir se tomará ou não esta decisão. O xerife abre a porteira lentamente e depois de uma breve pausa ele cruza a fronteira para realizar a transição espiritual do século XIX para o XX, de um mundo de possibilidades e conquistas para um plenamente administrado e controlado. Antes de matar Kid matou a si mesmo, sufocando seu lado dionisíaco, do qual ele se despediu no bordel, e sucumbindo ao apolíneo.

Com a metamorfose tendo completado seu ciclo, Garrett assumirá um semblante apático, como se fosse um morto-vivo, um corpo instrumentalizado pelo poder e sem poder sobre si. Ele se senta na varanda e espera por Billy, que está gozando com Maria enquanto geme de modo blasfemo “Jesus, Jesus”. Pat está apartado do mundo de prazer e amor vivido pela sua vítima.

A seguir a figura de Garrett mais uma vez indeciso sobre a decisão que condenará Billy the Kid e a ele mesmo, semelhante a cena em que Pat estava diante da cerca branca em sua casa, ele retorna a esta situação metaforicamente no filme, hesitante em entrar no mundo de cercas dominado por Chisum:

Figura 84 – Garrett diante da cerca branca que lembra a mesma da sua casa, prestes a decidir sobre seu próprio destino.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Billy sai do quarto com seu revólver para buscar comida, pois sabe que sua situação é de risco. Ao ir para a varanda Poe e McKinney o veem, mas não têm a coragem de confrontá-lo, se acovardam diante do lendário fora da lei. Quando Kid entra novamente se depara com Garrett sentado na cozinha à sua espera. De modo surpreendente Billy age como se estivesse diante de um saudoso amigo a quem ele

estava com saudades; ele sorri, abre os braços e “descansa” sua arma; não é capaz de acreditar que o espírito de Pat foi completamente corroído. Por sua vez, o xerife age como uma máquina, sem esboçar reação alguma, simplesmente ergue seu revólver e atira contra sua vítima, o projétil vara o pescoço de Kid que tomba no chão sem vida. Repentinamente, Pat Garrett olha a si mesmo em um espelho que estava na parede ao lado de Billy, e se assusta com sua própria imagem, disparando mais uma vez, mas agora contra sua própria imagem. O espelho é estraçalhado e o xerife contempla seu rosto deformado nos cacos que sobraram na moldura.

O tiro que Garrett dispara contra seu próprio reflexo ocorre um pouco antes do corpo de Billy cair no chão completamente sem vida. O segundo disparo pode ser pensado tanto como um reflexo para proteger o amigo deste assassino sombrio que o próprio Pat se tornou, como também a morte do último resquício de humanidade do personagem, que junto à queda de Kid, representaria a morte espiritual do xerife. Com Billy morre o dionisíaco no espírito americano. A seguir as imagens que decupam tal *mise-en-scène:*

Figura 85 – Billy feliz em rever seu amigo Garrett.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Figura 86 – Garrett tomado pela apatia plena prestes a matar Billy.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Figura 87 – Billy recebendo o impacto do tiro.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Figura 88 – Garrett assustado consigo mesmo no espelho.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Figura 89 – Pat Garrett contemplando a própria deformidade que ele se tornou.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Um confronto real entre Billy the Kid e Pat Garrett nunca aconteceu no filme, pois no momento derradeiro o bandido demonstrou compaixão para com o xerife que o matou impiedosamente, consagrando o assassinato como um ato de covardia, pois Billy era o único amigo verdadeiro de Pat em toda a história.

Ao menos o cadáver de Kid é defendido por Garrett. Quando Poe tenta mutilar o corpo sem vida para humilhá-lo, o assassino defende o falecido espanando Poe, que seria ainda mais covarde por não ter enfrentado Billy e querer receber as glórias pela sua morte. Pat fica silencioso na varanda para velar o amigo e a si mesmo, pois sabe que depois disto sua vida está condenada à mediocridade de ser submisso aos poderosos, restando-lhe 28 anos de uma existência materialmente farta, porém infeliz.

O encerramento do filme é marcado por uma oposição entre uma juventude com pretensões utópicas em luto por Billy e um homem velho tentando sobreviver tendo que lidar com as duras consequências de suas ações. Enquanto Garrett fica sentado em silêncio esperando pela aurora, o personagem de Bob Dylan aparece para ver o corpo e encara o xerife com indignação, pela injustiça que este cometera. Alias sabe que não tem poder nenhum para confrontar belicamente tudo o que Pat representa, restando a ele ser o futuro trovador de Billy, fazendo renascer o espírito trágico de Dioniso na música, imortalizando sua história para que a sua luta contra a pretensão dominadora do capital seja lembrada pelas gerações seguintes. Ao fundo, nota-se a vingança do trovador com sua música que denuncia a covardia de Garrett e exalta a grandiosidade de Kid. A música e o cinema se convertem no acerto de contas da memória para com as barbáries históricas.

Garrett monta em seu cavalo e sai da cidade rumo ao horizonte para encontrar seus assassinos que o esperam anos adiante. Enquanto se retira um garoto começa a atirar pedras contra ele, mas o xerife permanece imóvel. Na edição especial de 2005 Seydor optou por finalizar o filme congelando a imagem de Pat em uma extremidade da tela, já distante, e próximo ao público, na outra ponta, o menino que o apedrejou. Este é um modo de estabelecer a obra como uma reflexão sobre o embate geracional dos jovens da contracultura que tem sua esperança sepultada pelo caixão infantil fabricado por Peckinpah, diante de uma estrutura perversa de homens mais velhos que "vendem" sua alma para poderem sobreviver de modo medíocre. No entanto, Billy era jovem e não entende como as consequências do envelhecimento empurraram Pat para tal situação. Isto é, a nova edição confere um clima de imaturidade para aqueles que condenam o xerife passionalmente, concedendo ao protagonista um pouco de clemência diante de sua destruição iminente.

Na *Turner Preview* sua cavalgada é interrompida por um epílogo que retorna ao prólogo onde mais uma vez ele é fuzilado até à morte por Poe, mais dois atiradores e o próprio Kid, que retorna como uma fantasmagoria para "buscar" seu assassino. Garrett tomba da carroça e a imagem congela com praticamente todo o corpo de Pat fora de quadro, com exceção de sua mão que tenta se segurar em algo e seu chapéu esvoaçante, tal qual as penas das galinhas. Na imagem final, as rodas do veículo ao fundo, para reforçar o caráter cíclico desta tragédia.

Figura 90 – Última imagem da versão de 2005 editada por Paul Seydor.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

Figura 91 – Última imagem da *Turner Preview*.



Fonte: PAT Garrett & Billy the Kid. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros. Entertainment, 1973. Vídeo.

*Pat Garrett & Billy the Kid* ocupa um lugar de destaque na filmografia de Peckinpah por ser o "canto dos cisnes" dos seus faroestes. A modernização do Oeste americano sempre foi um tema central em sua obra, mas neste filme seu foco não é propriamente nas mudanças materiais deste processo, e sim na corrupção do espírito desta era de liberdade onde valores autênticos poderiam ser produzidos, conforme o cineasta pinta. Deste modo, seus filmes se configuram como um olhar melancólico para a modernidade capitalista americana, reconhecendo nela aquilo que há de trágico.

Seus cinco próximos longas-metragens ocorrerão em plena modernidade, com exceção de *Cruz de ferro* que é ambientado na Segunda Guerra Mundial; todos os outros são contemporâneos à sua época de produção. Os *cowboys* sucumbiram ao poder do dinheiro que rege a modernidade e agora Peckinpah irá focar sua câmera para as consequências históricas do projeto moderno em seu desenvolvimento pleno.

#### 3.2.1.5 Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia: Pulsão de morte e poder

Após a despedida de Peckinpah dos faroestes com *Pat Garrett & Billy the Kid*, o diretor entraria na sua fase mais violenta, realizando *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia*, *Elite dos assassinos* e *Cruz de ferro* em sequência, mostrando todo o aspecto mortífero da modernidade. Se em *Meu ódio será sua herança* aparecia a semente de um mundo moderno extremamente violento que ampliava suas forças com a tecnologia bélica em ascensão motorizada, nesses três longas-metragens há a destruição plena da esperança, do espírito e do homem. O diretor parece buscar a

forma mais eficaz de representar a pulsão de morte na era moderna, estabelecendo três relações que esmiuçam o fenômeno a partir de pilares diferentes, porém complementares da modernidade.

*Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia* trata da relação da morte com o dinheiro, de uma maneira ainda mais intensa que em *Pat Garrett & Billy the Kid*, pois nesta obra Peckinpah mostra o quão baixo a humanidade pode descer na busca de alguns trocados. *Elite dos assassinos* já apresenta este impulso de morte como o "combustível" para estruturas de poder perversas que condenam seus dominados a uma condição kafkiana, mas, mesmo assim, os submissos continuam fiéis a este sistema por ele permitir que eles expressem sua agressividade como um instrumento que favoreça o sistema. Por fim, *Cruz de ferro* pinta a condição absurda da guerra ao retratar o embate mais terrível da Segunda Guerra Mundial entre Alemanha Nazista e União Soviética, mostrando o drama dos soldados nazistas sendo cada vez mais encurralados pelos soviéticos. Entre Hitler e Stálin não há causa pela qual lutar para além da própria sobrevivência e do prazer sadomasoquista.

Para entender com maior complexidade a violência, enquanto tema central deste momento da filmografia de Peckinpah, recorre-se a Freud e suas considerações sobre o mal-estar causado pela impossibilidade de a agressividade humana ser realizada de modo pleno na cultura. De certa maneira, este tema já foi tratado quando analisado *Sob o domínio do medo,* que estabelecia o antagonismo entre hostilidade e civilidade, sendo, portanto, a transvaloração o único modo de satisfação aos ímpetos da animalidade sádica. No entanto, este filme se centrava na particularidade de um homem atormentado pela necessidade de combater o Outro, sem aprofundamentos mais intensos na cultura, como será visto nestes três filmes subsequentemente.

O precursor da psicanálise explora a problemática relação entre o impulso destrutivo e a cultura na sua célebre obra *O mal-estar na civilização*, lançada em 1929, momento de maturidade da obra freudiana. Basicamente, o autor propõe uma antropologia que compreenda o homem como um ser que está em antagonismo constante com a civilização, isto é, que a convivência de um indivíduo com o seu coletivo passa por restrições fundamentais de sua conduta, impossibilitando que ele realize suas pulsões livremente, em troca da segurança que o contrato social pode-lhe oferecer. O mal-estar existe pelo fato de a felicidade se constituir como uma utopia para este animal que está condenado à insatisfação estrutural da cultura, pois o desejo

humano é amoral e irremediável, resultando deste processo repressivo os sintomas de transtornos neuróticos (Freud, 2011, p. 32).

Deste modo, Freud antagoniza com uma concepção moralista da natureza humana, tal qual a leitura cristã, que imputa ao espírito o dever ético de ser guiado ao bom, ao belo e ao justo de Deus, em contrapartida a um mundo imperfeito e corruptor da virtude. Para o psicanalista esta visão demasiadamente maniqueísta teria a ver com um sentimento de desamparo diante da vida, uma tentativa de criar um pai protetor que afaste as verdadeiras forças pulsionais que regem o ser humano, sem qualquer possibilidade de redenção ao final da triste existência. Conforme o autor declara em *O futuro de uma ilusão*:

> Dizemos a nós próprios que seria realmente muito bonito se houvesse um Deus, criador do mundo e Providência bondosa, se houvesse uma ordem moral universal e uma vida no além, mas é muito estranho que tudo isso seja da maneira como temos de desejar que seja. E seria ainda mais esquisito se nossos antepassados, pobres, ignorantes e sem liberdade, tivessem encontrado a solução de todos esses difíceis enigmas do mundo (Freud, 2012, p. 90).

Ainda na ruptura, também se nota a visão teleológica de Aristóteles sobre o homem ser um animal político, estabelecendo como natural e harmônico o movimento de construção da pólis, colocando o Estado como fundamental para que seus cidadãos alcancem a *eudaimonia*, pois, a cidade propiciaria condições materiais para que o ser humano pudesse realizar de modo pleno suas potencialidades mais nobres ao não ter que se preocupar com a sobrevivência. O filósofo estagirita estabelece:

> Quando observamos que toda cidade é um tipo de comunidade, e que toda comunidade é estabelecida por causa de um bem (pois todos realizam muitas coisas em vista daquilo que lhes parece ser um bem), e é evidente que todas buscam um bem, e, sobretudo porque este é o fim mais importante de todos; a comunidade mais poderosa dentre todas abraça os interesses de todas as outras. E essa é a chamada cidade, também comunidade política (Aristóteles, 2019, 1252a 1-7).

Freud demonstra estar mais próximo da visão política de Thomas Hobbes, filósofo que antagoniza diretamente com o discípulo mais notável de Platão, por estabelecer que a natureza humana é hostil e egoísta, mas que pelo medo da morte prematura e violenta acaba por renunciar a sua liberdade primordial em nome da segurança do contrato social. Tal qual Hobbes, o pai da psicanálise compreende o homem como um lobo capaz de fazer coisas horríveis com o seu próximo como fonte de prazer. Concluindo que a natureza humana é sombria e instável, sem possibilidade

alguma de progredir com a evolução da cultura. De volta ao *Mal-estar na civilização*, Freud assinala (2011, p. 57):

> O quê de realidade por trás disso, que as pessoas gostam de negar, é que o ser humano não é uma criatura branda, ávida de amor, que no máximo pode se defender, quando atacado, mas sim que ele deve incluir, entre seus dotes instintuais, também um forte quinhão de agressividade. Em consequência disso, para ele o próximo não constitui apenas um possível colaborador e objeto sexual, mas também uma tentação para satisfazer a tendência à agressão, para explorar seu trabalho sem recompensá-lo, para dele se utilizar sexualmente contra sua vontade, para usurpar seu patrimônio, para humilhá-lo, para infligir-lhe dor, para torturá-lo e matá-lo. *Homo homini lupus* [O homem é o lobo do homem]; quem, depois de tudo o que aprendeu com a vida e a história, tem coragem de discutir essa frase?

Utilizando-se do método psicanalítico, Freud busca explicações no inconsciente humano para compreender seu comportamento agressivo. Nesta empreitada o autor se depara com dois conceitos centrais que sustentam o sadismo, são eles: o narcisismo e a pulsão de morte. Os dois termos devem ser compreendidos como passos que levam ao entendimento que há uma pulsão libidinal voltada para o próprio Eu como objeto de desejo por excelência, em detrimento do mundo exterior.

Primeiro o conceito de narcisismo aparece como expressão de um desejo que faz frente ao sentimento oceânico de pertencimento ao todo. Tal sentimento seria resultado de uma pulsão de vida que faria o sujeito desejar este laço libidinal com uma larga gama de objetos de desejo, sendo ele amado e amante do Outro. Por sua vez, o narcisismo, inspirado no mito grego do herói Narciso, que é levado pela ninfa Eco até o lago onde ele se vê refletido e se apaixona pelo próprio reflexo, afogando-se mais tarde nestas mesmas águas fazendo Eco sair correndo e gritar desesperadamente, é uma importante evolução no pensamento freudiano por entender que há um desejo do Eu egoísta de se colocar como prioridade diante do todo. No entanto, uma característica importante do narcisismo é que ele aparece de modo latente na personalidade ao invés de manifesto, portanto, uma potência silenciosa que guia a pretensão de onipotência.

A pulsão de morte seria uma nova hipótese nesta busca de satisfação narcísica, mas não estaria relacionada com o antagonismo agressivo diante do sentimento oceânico, e sim como um retorno ao inorgânico que procura por uma espécie de “nirvana”, onde o Eu poderia escapar das agruras da vida em uma tranquilidade eterna. No entanto, pela dificuldade de provar a pulsão de morte como

uma força suicida silenciosa, Freud decide evoluir este conceito para um impulso destrutivo contra o Outro, para satisfação sádica e masoquista do Eu.

> O passo seguinte foi dado em *Além do princípio do prazer* (1920), quando tive a ideia da compulsão de repetição e do caráter conservador da vida instintual. Partindo de especulações sobre o começo da vida e de paralelos biológicos, concluí que deveria haver, além do instinto para conservar a substância vivente e ajudá-la em unidades cada vez maiores, um outro, a ele contrário, que busca dissolver essas unidades e conduzi-las ao estado primordial inorgânico. Ou seja, ao lado de Eros, um instinto de morte. Os fenômenos da vida se esclareceriam pela atuação conjunta ou antagônica dos dois. Mas não era fácil mostrar a atividade desse suposto instinto de morte. As manifestações de Eros eram suficientemente visíveis e ruidosas; era de supor que o instinto de morte trabalhasse silenciosamente no interior do ser vivo, para a dissolução deste, mas isso não constituía prova, é claro. Levava-nos mais longe a ideia de que uma parte do instinto se volta contra o mundo externo e depois vem à luz como instinto de agressão e destruição. Assim o próprio instinto seria obrigado ao serviço de Eros, na medida em que o vivente destruiria outras coisas, animadas e inanimadas, em vez de si próprio (Freud, 2011, p. 64).

O narcisismo que teria sido o primeiro degrau para a compreensão de uma libido autocentrada, em detrimento do mundo externo, agora retorna para redirecionar o entendimento da pulsão de morte, que em um primeiro momento seria um ímpeto suicida e depois se torna uma força contra o mundo externo para satisfazer o Eu em seu ímpeto de onipotência. Deste modo, o sadismo se torna o encontro entre Eros e Tânatos, realizando o prazer libidinal na medida em que destrói. Freud (ob. cit., p. 67) afirma que:

> É no sadismo, em que ele modifica a seu favor a meta erótica, mas não deixa de satisfazer plenamente o ímpeto sexual, que atingimos a mais clara compreensão de sua natureza e de sua relação com Eros. Mas também ali onde surge sem propósito sexual, ainda na mais sega fúria destruidora, é impossível não reconhecer que sua satisfação está ligada a um prazer narcísico extraordinariamente elevado, pois mostra ao Eu a realização de seus desejos de onipotência. Domado e moderado, como que inibido em sua meta, o instinto de destruição deve, dirigido para os objetos, proporcionar ao Eu a satisfação das suas necessidades vitais e o domínio a natureza.

Este aspecto da psique referente ao desejo de onipotência do Eu compensado pelo sadismo é uma boa explicação para o excesso de violência cometido por Bennie (Warren Oates), o protagonista de *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia*, pois a pilha de cadáveres deixada por ele ao longo do filme destoa da realidade de um inofensivo pianista de bar, chegando a parecer estranho que houvesse tanta agressividade

reprimida em seu interior, deixando de ser um cidadão comum para se tornar um múltiplo assassino. Embora parte da fúria do protagonista venha da morte brutal de sua namorada Elita (Isela Vega) por conta de sua busca pela cabeça de Alfredo, também não se deve subestimar o fato de Bennie ser profundamente ressentido por ser tratado como um “perdedor” pelos homens de El Jefe (Emilio Fernández), que o contratam para fazer o serviço sujo em troca de 10 mil dólares. Sob uma ótica freudiana a matança de Bennie seria conduzida pelo seu inconsciente clamando pela onipotência de um Eu humilhado, e ao mesmo tempo pelo impulso de morte que busca o suicídio pela culpa que ele carrega por ter levado à destruição a sua amada. Este filme se estabelece como um tratado sobre o assassinato e o suicídio.

De volta ao debate psicanalítico, a cultura, em sua necessidade de conter os impulsos para a construção de uma sociedade funcional, cria mecanismos que fazem este ímpeto destrutivo voltar contra si mesmo por meio do Super-eu, um ideal moral que baliza a consciência de culpa, fazendo o Eu estar em constante vigilância sobre seus próprios ímpetos e desejos, acabando por causar o irremediável mal-estar civilizatório.

> A agressividade é introjetada, internalizada, mas é propriamente mandada de volta para o lugar de onde veio, ou seja, é dirigida contra o próprio Eu. Lá é acolhida por uma parte do Eu que se contrapõe ao resto como Super-eu, e que, como “consciência”, dispõe-se a exercer contra o Eu a mesma severa agressividade que o Eu gostaria de satisfazer em outros indivíduos. À tensão entre o rigoroso Super-eu e o Eu a ele submetido chamamos consciência de culpa; ela se manifesta como necessária de punição. A civilização controla então o perigoso prazer em agredir que tem o indivíduo, ao enfraquecê-lo, desarmá-lo e fazer com que seja vigiado por uma instância no seu interior, como por uma guarnição numa cidade conquistada (Freud, 2011, p. 69).

O Super-eu é uma invenção da cultura que se introjeta na psique do sujeito através de diversos meios coercitivos que o educam para melhor conviver em sociedade, e as instituições sociais estão profundamente comprometidas com esta tarefa. A família, a escola, a religião e as artes formam um conjunto de forças que instruem a criança e desenvolvem sua consciência moral para que ela aprenda quais são os limites de suas ações diante do Outro, pois a criança em seu primarismo intelectual não é capaz de compreender os motivos que levam sua vontade a ser restringida, não sabendo lidar com tal frustração. Portanto, a indústria cultural, mais tarde teorizada e identificada por Adorno e Horkheimer, toma para si a função de

produzir este ideal ético da cultura, ficando evidente no cinema clássico hollywoodiano o maniqueísmo que define atitudes divergentes e convergentes com relação ao ideal do Super-eu da sociedade capitalista norte americana.

Neste sentido, Peckinpah aparece como um cineasta que promove rupturas diante do ideal moral propagado por Hollywood. Sua intenção não é de apontar caminhos positivos para a conduta humana, e sim escancarar aquilo que há de intratável em sua natureza e no mundo que a cerca. Não à toa os personagens, presentes nesta tese, muitas vezes são movidos por impulsos que eles mesmos não compreendem, que os compelem a seguir um caminho trágico inevitável. Diferentemente de outros cineastas, que atuaram sobre a perspectiva clássica, forjando éticas de modo a promover uma iluminação de problemas sociais e morais, como os filmes *noir* que exploram as sombras da alma humana, mas sempre jogando luz sobre elas no encerramento de suas tramas, com mensagens moralistas – como: "o crime não compensa", "não cobiçarás mulheres luxuriosas", "não colocarás o dinheiro acima de todas as outras coisas da vida" (irônico não?), e por aí vai, – a filmografia de Peckinpah se consagra pelo seu olhar noturno e pouco esperançoso, com seus protagonistas sendo complemente destruídos ao final sem serem capazes de ensinar nada para além do trágico.

Freud conclui que a cultura se estabelece como uma luta entre Eros e Tânatos, o impulso de vida e o de morte, em que as correntes sociais construídas pela libido devem resistir à pulsão destrutiva, embora esta também seja importante para sua preservação (2011, p. 68). Desta maneira parece que o autor encontrou uma relação de espelhamento entre a psique humana e o processo civilizatório devido ao peso das demandas inconscientes positivas e negativas que há em ambos. É importante atentar que a leitura de Freud sobre a dinâmica dos dois impulsos não é maniqueísta. Ele não está simplesmente opondo "o amor e o ódio", pois ambos têm sua parcela de importância para a construção da cultura.

Embora a pulsão de vida seja fundamental para a construção de laços sociais, por expandir o afeto de uma pequena família para uma comunidade maior, o sexo, enquanto uma de suas necessidades mais latentes, não pode ser praticado de modo anárquico, ele deve ser submetido a regras que limitem o seu ato a um ambiente que controle as relações de modo mais ordenado. Freud usa como exemplo o típico casamento de sua época para demonstrar que há canais abertos para a fluidez do

interesse sexual, como a heterossexualidade, ao mesmo tempo que esta mesma relação é limitada pela monogamia e pela legitimidade do matrimônio (2011, p. 50). Já a pulsão de morte, que parece não ter utilidade para além da destruição do homem sobre o mundo, aparece como uma força psicológica importante para a necessidade de domínio da natureza, para o desenvolvimento social e a segurança pública. O problema é que não se consegue selecionar as pulsões de modo parcial, daí o mal-estar.

O autor encerra seu célebre tratado, *O mal-estar na civilização*, indagando se a humanidade será capaz de não sucumbir aos seus próprios ímpetos (auto)destrutivos, expressando especial temor pelo constante desenvolvimento da tecnologia bélica na modernidade. Tema este que também afeta Peckinpah, como visto ao longo de sua filmografia, mas que agora ganha uma expressão ainda mais elevada por conta da ambientação contemporânea dos seus filmes.

> A meu ver, a questão decisiva para a espécie humana é saber se, e em que medida, a sua evolução cultural poderá controlar as perturbações trazidas à vida em comum pelos instintos humanos de agressão e autodestruição. Precisamente quanto a isso a época de hoje merecerá talvez um interesse especial. Atualmente os seres humanos atingiram um tal controle das forças da natureza, que não lhes é difícil recorrerem a elas para se exterminarem até o último homem. Eles sabem disso; daí em boa parte, o seu atual desassossego, sua infelicidade, seu medo. Cabe agora esperar que a outra das duas "potências celestiais", o eterno Eros, empreenda um esforço para afirmar-se na luta contra o adversário igualmente imortal. Mas quem pode prever o sucesso e o desenlace? (Ibid., p. 93).

Dado este panorama freudiano sobre os motivos do irremediável mal-estar na cultura, será avaliada a resposta de Peckinpah, complementando o que foi dito até aqui com os seus próximos três filmes, começando com *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia*, sua obra mais didática sobre sua visão de mundo. É interessante eleger um não-faroeste como obra exemplar do diretor, uma vez que este gênero tenha marcado tanto sua carreira como cineasta, com metade de sua produção sendo voltada para ele, mesmo que haja elementos do gênero presentes nesta narrativa. Simons e Merrill (2011) até chegam a classificá-lo como um *western* em seu estudo, mas, mais uma vez, aqui, se discorda dos pesquisadores americanos.

Primeiramente, porque Bennie está longe de ser parecido com um *cowboy*, mesmo que em dado momento do filme ele se torne uma espécie de "pistoleiro solitário". Sua motivação é de um homem completamente desesperado lançado em

uma jornada homicida-suicida, e não de um aventureiro que faz o que faz para sobreviver em meio a um mundo hostil, assim como os protagonistas de faroestes realizados pelo próprio Peckinpah. Em segundo lugar, por mais que a vingança seja sua temática central em muitos *westerns,* conforme os dois pesquisadores, acima citados, argumentam, ela não é uma exclusividade temática deste gênero, também é possível encontrá-la em filmes policiais, de guerra, de aventura épica, até mesmo em comédias. O terceiro ponto aborda a própria evolução do cinema do diretor. O período em que a modernidade se desenvolveu e suplantou a tradição do Oeste já terminou sua metamorfose, lida-se agora com seu processo completo, e isto fica evidente logo na abertura da obra, com uma *mise-en-scène* brilhante que parece promover um salto temporal de mais de um século, quando na verdade o filme todo se passa em alguns dias durante uma única época, ressaltando a ideia de que a experiência civilizatória não aprimora o homem para Peckinpah, ele continua sempre o mesmo, tal qual para Freud.

Quando se diz que esta é sua obra mais didática está se referindo ao fato dos principais temas trabalhados pelo diretor estarem presentes aqui: como o sentimento fraternal entre criminosos, que é visto nos capangas de El Jefe; as divergências do olhar feminino e do olhar masculino, com os debates entre Bennie e Elita sobre o futuro do seu relacionamento; a imutabilidade do homem na histórica com um epílogo aparentemente ambientado na metade do século XIX para depois cair, repentinamente no século XX; a violência como o coração temático do filme, por ser uma obra que trata sobre a instrumentalização dos corpos por um poder truculento que promove uma série de mortes desnecessárias por conta de uma cabeça decapitada; os poderes praticamente ilimitados das elites financeiras, representado por El Jefe; a imoralidade dos seus protagonistas ao ponto de não se distinguir seus valores com o dos “vilões”. Afinal de contas, todos os personagens, incluindo Bennie, estão dispostos a cometer as barbáries mais terríveis em nome do dinheiro; e a autodestruição como o preço por se jogar contra a estrutura perversa que rege a sociedade, com o fuzilamento do herói trágico encerrando a trama

Por este motivo torna-se imprescindível tratar de *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia* para demonstrar a maturidade do diretor nesta nova fase em que as ruinas do projeto moderno são avaliadas de modo mais intenso, jogando luz sobre a impossibilidade da superação do mal-estar e da destrutividade humana.

Antes de entrar propriamente no enredo do filme, é importante evidenciar sua ponte com *Pat Garrett & Billy the Kid*. Ao longo de todo o faroeste há personagens que expressam sua vontade de deixar a América e ir para o México; o próprio Sam Peckinpah tem uma aparição expressando esta ideia. Em *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia* o diretor cumpre a sua promessa, e consegue fugir para o país vizinho; toda a obra se passa na nação mexicana, embora apareçam personagens americanos fundamentais para a trama, incluindo o protagonista. No entanto, esta fuga não é capaz de fazer com que a humanidade escape de si mesma. Na verdade, haverá uma jornada ainda mais sangrenta nesse novo território, pois o fator humano não é transformado pelo ambiente, sua natureza continua sendo trágica e destrutiva; coloca a esperança de fuga do filme anterior como um mero escapismo romântico equivocado em contrapartida ao trágico universal apresentado em *Alfredo Garcia*.

Surpreendentemente, o filme tem um início bucólico, com uma família de patos nadando de um lado para o outro em um lago, enquanto Teresa, uma adolescente grávida, contempla a paisagem, acariciando sua barriga de nove meses e seu colar que guarda a fotografia do seu amado Alfredo Garcia, o pai da criança. A sequência é bela e angelical, a água reflete o sol, os animais são inofensivos e a vegetação é verde, compondo um ambiente idealizado, como se o cineasta estivesse apresentando um pedaço do Éden antes da queda do homem. Voltando àquele momento de “respiro” romântico, visto em outros filmes de Peckinpah, aqui, a atmosfera ilibada também expressa o desejo de fuga que angustia Teresa em sua aspiração de amar e cuidar do seu filho, sem desejar algo além disto, distante da tirania do seu pai.

As transições entre os planos que formam a sequência de abertura são fusões que dão um ar de leveza às imagens, como se este ambiente fosse atemporal, além da realidade ordinária e corruptora da matéria, aqui há perfeição e harmonia. O cenário expressa a alma apaixonada da adolescente pelo seu filho e pelo namorado, mesmo sob o domínio de um terrível patriarca capaz de torturá-la, mesmo grávida, para descobrir o homem que “desonrou” sua herdeira. A construção aparentemente a-histórica busca expressar o *kairós* (tempo interior) da personagem, ressaltando o belo transcendente do Eros que pulsa no interior de sua alma humana, para além da pulsão de morte que pautará o restante do filme.

É interessante considerar que toda esta paisagem naturalmente perfeita, em harmonia com a beleza do milagre da vida que está perto de acontecer, dado o estágio avançado da gravidez de Tereza, sugere uma presença divina imanente, como se Deus estivesse naquilo que a natureza tem de belo, antagonizando com a cerimônia religiosa que está acontecendo em paralelo, numa sala escura onde pessoas estão ouvindo caladas a leitura bíblica feita por El Jefe, celebrando o dogmatismo da tradição. Diferente dos demais, Teresa parece ser a única capaz de contemplar a beleza que está diante de todos, mas que é ignorada. Na sua singela apreciação romântica pode haver o remédio para este mundo de destruição que se está prestes a conhecer.

Figura 92 – Teresa contemplando a natureza.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

De repente, uma temerosa mulher chama a garota para dentro de sua casa, pois seu pai, El Jefe, quer vê-la. Na sequência, dois homens vestidos como *cowboys* aparecem para escoltar Teresa. Ao fundo passam mais capatazes montados em cavalos empunhando armas, uma demonstração de poder um tanto exagerada para garantir o deslocamento de uma jovem grávida inofensiva. Aquela atmosfera bucólica atemporal se dissolve em uma aparente contextualização do século XIX. O filme dá a entender que se está diante de uma família tradicional onde o patriarca, por conta do seu domínio bélico e econômico, domina a vida daqueles que estão sob seu poder, tal qual Chisum em *Pat Garrett & Billy the Kid*.

Figura 93 – Os dois *cowboys* escoltando Teresa. O enquadramento valoriza os revólveres nos coldres para ressaltar o aspecto datado dos dois personagens.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Antes da imagem de El Jefe aparecer ouve-se sua voz lendo o trecho da bíblia em que Davi mata Golias. É a primeira referência à decapitação feita pelo filme, trazendo para a trama macabra um paralelo com a luta entre dois guerreiros, sendo Golias do desafiante de Israel e Davi seu defensor, culminando na decapitação do gigante pelo pequeno, porém, sagaz guerreiro. O patriarca usa esta narrativa religiosa como pano de fundo moral de legitimação de sua vingança contra o rapaz que engravidou sua filha, mas, no caso, ele é quem seria Golias e Alfredo um Davi impotente.

O filme corta, de Teresa sendo escoltada, para a sala onde está sendo lido o trecho da bíblia, mas preserva ao fundo o som das esporas dos capatazes que conduzem a moça durante toda a sequência. A sala é revelada aos poucos: primeiro vê-se quadros pendurados em uma parece, retratos de antepassados que construíram esse poder aristocrático, dando maior sustentabilidade à autoridade de El Jefe, do qual se desconhece o nome verdadeiro, apenas seu codinome de comando, como se esta função expressasse a totalidade de seu ser. Ele é o representante de um poderio histórico que se levantou pela violência desde a colonização espanhola das Américas e, deste modo, se perpetuará. Eis, mais uma ponte entre Chisum e o patriarca mexicano, sendo o primeiro um iniciador deste tipo de domínio nos EUA e o outro o continuador desta tradição de controle. As duas dinâmicas de poder são iguais, embora habitem lugares diferentes.

A câmera ainda não leva o espectador ao líder patriarcal, apenas ouve-se sua voz, enquanto aparecem os demais membros da família, de um lado vemos sua esposa, sentada em uma cadeira com um vestido preto, seu semblante é triste, está cercada de mulheres sisudas, todas elas também de preto, como se estivessem de luto. Do outro lado, um padre e duas freiras, compenetrados na leitura do texto religioso. Sua presença aqui é uma denúncia de Peckinpah sobre o suporte que a igreja dá ao poder, pouco importando sua natureza. Todo o ambiente é escuro, apenas janelas e velas o iluminam, reforçando a ideia de que se trata de uma época anterior à eletricidade.

Figura 94 – A mãe de Teresa no centro cercada por pessoas vestidas de preto.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

A iluminação da sala é praticamente barroca, expressando a impotência dos personagens frente às trevas do poder sombrio de El Jefe. A atmosfera é lutuosa, pois a fúria do patriarca causada pela gravidez indesejada da filha rege a realidade daquilo que está sob seu domínio; prova disto é a brusca mudança deste mesmo ambiente no final do filme, quando ele adquire um ar festivo devido ao nascimento do filho de Teresa, pelo qual, surpreendentemente, o avô tem grande afeto, mostrando alguma humanidade do personagem um pouco antes dele ser morto por Bennie. A iluminação também dialoga com os quadros da parede, que têm um foco de luz parecido, como se aquela realidade estivesse atrelada ao seu passado histórico, consagrando-se como um eco deste, no qual El Jefe seria o eterno retorno da tirania das figuras patriarcais pintadas. Desta forma, Peckinpah constrói um espaço estático em sua

temporalidade, isto é, uma temporalidade do domínio e do controle da tradição aristocrática desde o passado até os dias atuais.

Voltando à condução coercitiva de Teresa, surge um plano em que se vê apenas as pernas da moça e dos capatazes se movendo mecanicamente para dentro da casa, como se a voz de El Jefe tivesse poder absoluto sobre os corpos, que se movem na medida em que ele ordena que se movam. Aqui, o recorte das pernas denuncia um domínio que fragmenta o corpo humano como se ele fosse capaz de desmembrá-lo, tal qual peças de uma máquina. Neste momento, o chefe exige que pernas se movam até ele, a sexualidade de sua filha precisa de sua permissão para funcionar; e de Alfredo Garcia é demandada “apenas” sua cabeça. Aqui, é a expressão da instrumentalização plena do ser-humano diante dos regimes de poder.

Após Teresa entrar pela sala e as portas se fecharem atrás dela, confinando-a com seu pai, há um ambiente de extrema tensão; todos olham para a garota sabendo do terrível destino que a espera. Este momento parece a conclusão de uma longa espera, pela qual seu pai, finalmente, descobrirá o verdadeiro genitor da criança, mas Teresa irá relutar em dizer o nome por saber das intensões de El Jefe.

O patriarca está sentado diante de uma grande mesa onde está a velha bíblia na qual ele realiza sua leitura; a cadeira parece coroá-lo com os adornos de sua cabeceira, à esquerda e à direita castiçais, em cada um está esculpido um pequeno homem que “sustenta” as velas que iluminam o ambiente, como se fossem serviçais. Atrás do líder há um tapete pendurado na parede com o brasão de sua família, simbolizando as raízes tradicionais do seu poder, sustentado pela força que é representada pela espada que também está na parede. Ao fundo em pé está um mordomo segurando seu pote de charutos, desempenhando a mesma função que os homenzinhos esculpidos dos castiçais, pois diante de El Jefe todos os corpos são instrumentalizados para sustentarem o seu poder. Naturalmente, o aristocrata ocupa o centro da cena, uma vez que tudo ali gravita em seu entorno.

Figura 95 – El Jefe lendo a bíblia.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Os capatazes, finalmente, trazem Teresa para a “inquisição” de El Jefe. Em um primeiro momento o inquisidor se mostra carinhoso e singelo, pergunta sobre a identidade do homem que a engravidou de modo doce, como quem não tem segundas intenções. A moça resiste ao truque barato, pois sabe daquilo que seu pai é capaz de fazer. Logo o patriarca ordena que seus lacaios comecem a despi-la para humilhá-la, enquanto ele grita para coagir a confissão, mostrando mais uma vez seu poder diante do corpo da filha. Ainda sem conseguir extrair a informação desejada, um dos seus seguranças apela para a tortura física e quebra um dos braços da grávida, que grita de dor, acabando por entregar Alfredo Garcia. No momento em que Teresa grita o filme opta por um plano externo geral que mostra o casarão e o ambiente bucólico que o cerca, como se aquele paraíso terrestre só fosse possível pelo poder macabro de El Jefe, promovendo uma dialética entre o mal que habita a residência e a inocente beleza externa.

Max (Helmut Dantine), um empregado diferenciado, que veste terno e gravata modernos, constituindo-se como a primeira ponte para a contemporaneidade, vai até Teresa e arranca seu colar com a foto de Alfredo, entregando-o para El Jefe que olha desolado para a imagem. Após uma pausa dramática que expressa sua infeliz surpresa, o patriarca diz que Garcia era como um filho para ele, o que não quer dizer muita coisa, e logo profere a ordem que dá o título ao filme: *Bring me the head of Alfredo Garcia,* prometendo um milhão de dólares para aquele que realizar este feito.

Em um movimento veloz e chocante o filme mostra carros, motos e até um avião. Repentinamente, salta da imobilidade histórica do poder aristocrático de El Jefe

aparentado no século XIX para a contemporaneidade dos anos 1970. Toda a força do líder agora ganha matizes modernas com seus matadores de aluguel se espalhando por um México urbano repleto de automóveis e prédios em busca de Alfredo Garcia. Este salto explicita a visão de Peckinpah sobre a imutável condição destrutiva do comportamento humano. Independente do seu período histórico o aniquilamento do outro sempre foi constante na natureza psicológica, reduzindo à inutilidade as pretensas evoluções promovidas pela modernidade no que se refere à transformação do sujeito, eternamente dividido entre a pulsão de vida e a de morte, condenando a um cenário iminentemente trágico. Por este motivo o cineasta se negava a dizer que fazia filmes de faroestes, pois seu retrato não dizia respeito a um momento histórico específico, optando por definir suas obras como filmes sobre “homem em cima de cavalos”, preservando o temo “homem” enquanto o elo permanente entre o sujeito contemporâneo e seu passado.

Neste movimento de transformação do ambiente histórico, o foco narrativo centra em Sappensly (Robert Webber) e Johnny Quill (Gig Young), dois assassinos que aparentam ser homens civilizados comuns, exalando educação e temperança, com roupas elegantes que evidenciam sua classe social diante dos ambientes periféricos onde frequentam. No entanto, esta persona bem-comportada e “dócil” esconde as brutalidades terríveis que eles são capazes de cometer para alcançarem aquilo que almejam, havendo uma forte tensão no ar toda vez que aparecem em tela, devido à destrutividade que pulsa em seus olhares. Outro detalhe que é ambos parecem ter uma intimidade homoafetiva, embora o filme não deixe isso explícito.

A dupla vai a uma série de lugares para obter informações sobre seu alvo, mas sem sucesso algum, até que entram no bar em que Bennie está. O protagonista é apresentado como uma figura tosca, ele é a caricatura de uma cultura que se prostitui em nome do lucro, ao passo que do lado de fora músicos tocam algo tipicamente mexicano, e Bennie aparece batendo grosseiramente em seu piano enquanto grita “guantanamera”, instigando seu público de estrangeiros bêbados e prostitutas a acompanhá-lo. Nas paredes do botequim tem uma abundância notável de imagens e adornos pendurados, pouco importando sua curadoria, como se tudo ali fosse bem-vindo desde que contribuísse para algum ganho financeiro, como o adesivo de dinheiro com uma caricatura do presidente Nixon colado atrás do herói deixa claro. Isto é, a sátira de um poder estatal impotente e hipócrita diante de um capitalismo

desenfreado em que mesmo o crime organizado segue a lógica da mercadoria, como a trama principal demonstra.

Ainda neste espírito, há pessoas vestidas de revolucionários mexicanos da época de Pancho Villa. No casaco de Bennie está escrito “viva Zapata”, nas paredes armas penduradas como enfeites, enquanto turistas americanos junto de suas esposas artificialmente loiras perambulam pelo bar e pelas ruas rindo de todo este espetáculo grotesco. O passado continua a coexistir com o presente, mas de modo diferente do que fio visto na fazenda de El Jefe, pois aqui não são as raízes das tradições que as mantêm vivas e sim seu esvaziamento enquanto imagem descolada de sua historicidade concreta, fazendo todas elas flutuarem como simulacros em um mesmo mar de superficialidades, onde nada tem seu peso devido. Revolucionários, chapéus mexicanos enormes, mariachi, roupas do século XIX e fotografias de artistas famosos nas paredes compõem o mesmo ambiente caótico que é o da mercadoria. Neste momento, o diretor vislumbra a formação da sociedade pós-moderna de consumo e sua cultura da fragmentação.

O tema de períodos históricos diferentes coexistirem é comum em Peckinpah, mas, o que por vezes não é dito, é que isso só ocorre de dois modos distintos em sua filmografia, ou a sobrevivência histórica se dá por representantes legítimos e decadentes de uma tradição que se desintegra de modo veloz, ou é o simulacro transformando a história em mercadoria. Pode-se ver esta oposição entre Steve Judd e Gil Westrum em *Pistoleiros do entardecer*, conforme já foi analisado. No caso de *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia,* Bennie estaria mais próximo de Westrum, por embarcar na festividade mercadológica para tirar proveito disso tudo. No entanto, diferentemente do *cowboy*, o pianista de bar não tem nenhum passado concreto que está se dissolvendo em meio a uma sociedade em transformação, muito pelo contrário, é um “João ninguém” sem nunca ter realizado nada de valor em sua vida; ele apenas tenta sobreviver em sua mediocridade existencial, o típico “perdedor” visto em filmes americanos. Portanto, Bennie é o produto de um mundo que fabrica homens sem qualidades, dispostos a fazerem aquilo que estiverem ao seu alcance por dinheiro sem nenhum empecilho moral. Ele é um descendente direto de Pat Garrett.

O último detalhe importante sobre Bennie é que ele sempre está de óculos escuros, mesmo à noite e em ambientes fechados. Esta característica é interessante por ressaltar sua visão curta e nebulosa sobre a vida, tornando-o vítima da própria

cegueira. Isto se torna nítido quando o herói sacrifica aquilo que ele tinha de mais belo em troca de um dinheiro que nunca conseguiria restaurar o que foi perdido. Neste sentido, a consciência trágica alcançada pelo protagonista na metade do filme tem um valor de autoconhecimento profundo, pois ele finalmente entende a necessidade de mudar sua postura diante do mundo e se lança contra a estrutura de poder que o utilizou como um peão, mesmo sabendo que isto custará irremediavelmente sua própria vida, tornando sua jornada homicida e suicida. Eis a imagem de apresentação do herói trágico desta trama:

Figura 96 – Bennie tocando piano no bar, sua jaqueta é remendada de símbolos genéricos da cultura mexicana e atrás dele está estampado um adesivo de dinheiro com o rosto de Nixon que representa o único valor moral verdadeiro em sua vida.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Enquanto Sappensly e Johnny Quill perguntam sobre Garcia para o *barman*, Bennie os ouve e os convida para se aproximarem do piano, dando início a sua inserção nesta caçada insana. O pianista começa a tocar uma sentimental música supostamente chamada *I remember april* (o título original seria *I´ll remember april*, uma mudança referente ao tempo verbal da frase) como se ele a usasse como um tema nostálgico para se lembrar dos bons momentos de sua vida, mas suas memórias são medíocres, não há muito o que contar sobre ele mesmo.

Duas prostitutas se aproximam dos dois assassinos que conversam com Bennie, mas logo uma delas é nocauteada por Sappensly, que a agride por ela ter posto a mão em sua virilha. O clima ganha um ar diferente, pois todos do bar passam a entender que os dois americanos de terno e gravata, aparentemente inofensivos, estão ali com interesses macabros. Após um diálogo cauteloso e cheio de subtextos,

os homens de El Jefe finalmente oferecem dinheiro para o protagonista em troca de algumas informações que os ajudem a encontrar Alfredo. Quando mostram a fotografia de seu alvo, ouve-se ao fundo um som de batida de carro; este som, aparentemente gratuito, fará sentido quando se descobre que Garcia morreu em um acidente, deixando esta missão ainda mais mórbida. Bennie diz que pode até levá-lo vivo até eles se for o caso, no entanto, dizem a ele que não há a necessidade deste "detalhe". A única imagem de Alfredo Garcia do filme é o retrato de um retrato, pois a existência deste personagem só tem valor abstrato dentro desta trama, importando unicamente seu corpo desprovido de vida:

Figura 97 – Fotografia de Alfredo Garcia, enfatizando a alegria do seu rosto, que agora contrasta com a morbidez da morte e da missão imposta por El Jefe.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Quando os capangas de El Jefe estão saindo deixam o endereço do hotel em que estão hospedados, mas Bennie pergunta pelo nome deles. Quill se identifica como Fred C. Dobbs, o nome do protagonista de *O tesouro de Sierra Madre* (1948, Dir. John Huston) interpretado por Humphrey Bogart. É muito significativo que Peckinpah cite esta grande obra do cinema clássico hollywoodiano, pois este filme, além de também ser ambientado no México, trata justamente da história de um homem que enlouquece em sua busca ensandecida por ouro, acabando por trair seus amigos, roubar o vil metal e ser assassinado por bandidos comuns que assaltavam a região por estar sozinho e desprotegido devido à própria cobiça. Sua jornada é próxima da de Bennie. A temática da ambição financeira pauta as duas histórias, mas no caso de Dobbs sua transformação é negativa, ele deixa de ser um amigo legal e trabalhador para se tornar uma figura desprezível, não tendo chance de voltar atrás

quando está tarde demais. O herói de Peckinpah faz o percurso oposto; ele começa como um sujeito extremamente ganancioso, disposto a fazer qualquer coisa em nome da ascensão social e, após perder sua amada, acaba tendo lucidez sobre a imoralidade destas ações, enveredando para uma jornada de vingança contra El Jefe e contra si mesmo.

O herói trágico pergunta a um garçom do bar sobre o paradeiro de Alfredo Garcia e este lhe diz que ele foi visto a última vez com Elita, a qual Bennie tem um *affair*. Tomado de ciúmes, ele vai até o restaurante mais elitizado onde sua "companheira" trabalha; ela está cantando acompanhada de alguns músicos, mas também se sabe que Elita se prostitui. Bennie a leva para um canto e a trata com violência, em contrapartida, a mulher se comporta de modo dócil, dizendo a ele que Alfredo havia aparecido na semana passada para se despedir, provavelmente já estava fugindo de El Jefe. A moça relata que passaram três dias e três noites se amando, mas logo depois o amante acabou morrendo em um acidente de carro por estar embriagado.

Aqui há mais um golpe contra a idealização de Teresa. Seu amado era um cafajeste mentiroso que apenas a usou por prazer, pois também tinha relações com mulheres da cidade, como Elita. Embora Alfredo Garcia só apareça em menção e em relatos, pode-se entender que ele era igual a todos os homens que estão no filme. Também é interessante considerar que Alfredo só existe enquanto uma fotografia, nem mesmo sua almejada cabeça é mostrada ao longo da trama, permanecendo praticamente o tempo todo dentro de um saco branco, pois o personagem não importa enquanto ser, e sim como objeto de instrumentalização do outro. Embora seu nome esteja no título, ele se constitui apenas como um *Macguffin*, nada além do que a realização do desejo sádico de um poderoso ensandecido, uma figura tragicamente condenada, portanto. O que as demais figuras da obra parecem não saber ou não se importar é que elas têm o mesmo valor ontológico que Garcia para El Jefe.

Esse é o momento em que Bennie tem a ideia de não dar esta informação para seus "contratantes"; agora ele irá oferecer seus serviços para trazer a cabeça de Garcia em troca de mais dinheiro, sem precisar cometer o assassinato. O protagonista usará da ignorância dos capangas de El Jefe para se beneficiar, acabando por entrar efetivamente na aventura.

O herói vai até o hotel onde estão hospedados os assassinos que procuram por Alfredo para fazer sua oferta. Ao chegar ao quarto, onde estão Sappensly, Quill, Max, Frank (Don Levy) e alguns seguranças, observa-se um lugar que mais parece um escritório ou uma base de operações burocráticas, com cadernos recheados de anotações, fotografias espalhadas pela mesa e telefones perto dos “coordenadores” desta missão, sem dizer a abundância de comida e bebida. Aqui, o poder de El Jefe ganha maior complexidade. Para além de um rico fazendeiro cercado por capatazes armados, há também uma estrutura burocrática que subdivide e administra suas ações, como se estes homens engravatados e sérios que contrataram Bennie fossem os intermediários entre o grande chefe e os bandidos mais “comuns”, os organizadores do crime organizado. Deste modo, Peckinpah vislumbra as sementes do seu próximo filme *Elite dos assassinos* que se debruçara nas entranhas desta gestão racionalizada da barbárie.

Por mais terrível que fossem os homens de El Jefe e sua missão assassina, o ambiente em que eles estão é calmo e civilizado, preenchido por uma arte kitsch e música ambiente instrumental apática. Esta junção entre opostos é o modo de Peckinpah denunciar a banalidade do mal em uma sociedade onde os maiores matadores são homens engravatados de voz mansa e trejeitos delicados, distantes daqueles vilões sujos e brutos vistos em seus faroestes pregressos. O mal passou a se confundir com a institucionalidade burocrática da vida moderna. A figura abaixo nos mostra o escritório que gerencia a barbárie administrada de El Jefe:

Figura 98 – Bennie na base de operações de El Jefe. Ao fundo estão Sappensly (sentado) e Quill (em pé), no meio da sala Frank e próximo da porta, quase coberto pela parede está Max.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Como já dito, ao invés de Bennie lhes dar as informações necessárias para ajudar a encontrar Alfredo Garcia, ele diz que pode trazer uma prova material de sua morte, no caso sua cabeça. Frank, aparentemente mais burocrático e "inofensivo" do que os demais, não acredita em Bennie e o chama de *loser*, e o protagonista imediatamente rebate "ninguém perde o tempo todo[44]", demonstrando seu desejo legítimo de ter algum ganho financeiro com isso, dinheiro este que ele não ganharia de outra forma. Max decide dar um voto de confiança para ele e promete a quantia de dez mil dólares em troca da cabeça. Caso Bennie não volte em cinco dias eles irão atrás dele.

Um detalhe interessante que encerra esta sequência é quando Sappensly entrega a fotografia de Alfredo Garcia para Bennie; ao colocar a imagem no bolso do seu paletó o protagonista acaba arrancando a própria gravata postiça acidentalmente, como se este desprender do adereço que estava no seu pescoço simbolizasse a decapitação do próprio personagem que tem como missão decapitar o falecido, demonstrando a condenação que Bennie faz de si mesmo ao embarcar nesta aventura em busca de míseros dez mil dólares, que nunca serão capazes de restaurar aquilo que ele perderá ao longo desta tragédia. Depois disto acompanha-se a viagem em busca da cabeça de Alfredo Garcia. Peckinpah aproveita desta situação para se aprofundar na relação de Bennie e Elita.

O protagonista é estabelecido como o representante de uma visão mais voltada para o Tânatos, instrumentalizando e destruindo tudo ao seu redor para a obtenção do seu prazer; em contrapartida, sua companheira está mais próxima de simbolizar o Eros em seu ímpeto de promover ligações libidinosas, buscando caminhos alternativos aos do impulso de morte. A partir de agora Bennie explora o sentimento de Elita para coagi-la a ajudá-lo, enquanto ela sustenta uma fé interior de que o herói não será capaz de ir tão longe em sua ambição, sacrificando qualquer tipo de moralidade razoável. Infelizmente, é a pulsão destrutiva que acaba por sair "vitoriosa" desta sequência.

Bennie compra um facão, pega sua pistola que ele aprendeu a usar no exército, se reconcilia com Elita em uma noite de amor no seu quartinho no cortiço onde mora e parte para a viagem em busca da cabeça, sem que sua companheira esteja ciente da natureza deste "passeio". Também aparece a introdução de dois

[44] Nobody loses all the time

personagens importantes para esta trama: Chalo (Chalo Gonzalez) e Cueto (Jorge Russek), dois matadores mexicanos que passam a perseguir o protagonista por saberem ou desconfiarem de sua missão. Seriam eles enviados por Max ou empregados de El Jeffe que descobriram o seu envolvimento e decidiram sabotá-lo por conta própria para se beneficiarem com a recompensa só para si mesmos? O filme nunca deixa isto claro.

Durante uma sequência razoavelmente longa, típica de *road movies*, em que elipses contam pequenas partes de uma longa viagem, a bela voz de Elita se faz trilha musical para este momento que se constitui como um breve respiro de tranquilidade para esta trama tão intensa. Em tela, está presente as atrapalhadas da dupla mexicana que se embriaga enquanto dirige; Bennie atirando em perus na estrada; também há demonstrações de afeto entre o herói e sua amada, e tudo isso enquanto eles seguem caminho em direção ao interior do México, distante da atmosfera urbana.

Pode-se dizer que a dinâmica entre o casal de protagonistas se dá na repetição contínua dos seus posicionamentos opostos entre prosseguir nesta missão imoral mórbida, ou fugirem desta situação para viverem seu amor longe de toda esta confusão, sendo a primeira opção uma busca iminentemente trágica e a segunda uma tentativa de escape. A cena em que Elita descobre o real motivo da viagem e seu envolvimento involuntário acontece durante um piquenique em que o diretor expressa, de modo muito didático, não só o conflito entre os personagens, mas também dos embates entre o masculino e o feminino em sua obra.

Inicialmente, vale salientar, retorna-se para a atmosfera bucólica do começo do filme: Bennie e Elita estão debaixo de uma árvore em meio a um belo campo, distantes de todo aquele ambiente urbano no qual o México está se transformando. Os protagonistas acharam seu “cantinho no Éden”, montam um piquenique com bebida, comida e música, enquanto contemplam o crepúsculo, como se eles estivessem aproveitando o epílogo de seu relacionamento e de suas vidas que estão prestes a cair em desgraça. Diferentemente de Tereza, que observa o amanhecer como um modo de vislumbrar a vida que ela terá com seu filho que está prestes a nascer. Outro elemento interessante desta cena é que Bennie não está usando seus óculos escuros, em geral nas suas interações com Elita os seus olhos não estão “vendados” pelas lentes trevosas, talvez por serem momentos em que sua consciência esteja entrando em contato com a lucidez de sua companheira, algo que

ecoará em sua mente assim que ele a perder. A seguir a bucólica *mise-en-scène* do piquenique do casal:

Figura 99 – Bennie e Elita aproveitando o entardecer em um piquenique.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

A conversa do casal inicia com uma temática nostálgica. Os personagens buscam lembrar de bons lugares onde já estiveram, mas Bennie não é capaz disso, pois em suas memórias não há um momento de felicidade do qual ele almeja voltar, mostrando que sua interpretação de *I remember april* era uma farsa diante de sua vida sem graça, por isso a sua disposição em fazer qualquer coisa para deixar de ser um "perdedor". Por outro lado, a tranquilidade de Elita, que compreende o amor do seu relacionamento como o elemento mais importante para sua felicidade, declarando não se importar com o lugar onde irão viver desde que estejam juntos, demonstrando uma visão de mundo mais ampla do que a do protagonista que está bitolado pela possibilidade da rápida ascensão social, mas sem pensar em suas consequências. A heroína, portanto, demonstra ter uma inclinação moral muito mais sólida do que a de Bennie.

No entanto, percebendo a falta de desejo do protagonista em embarcar no seu projeto romântico, a mulher se revolta com o fato de Bennie nunca a pedir em casamento. Imediatamente, o pianista propõe que eles se casem no próximo domingo, data esta em que, provavelmente, ele já terá recebido seu dinheiro pela cabeça de Alfredo Garcia, tentando encontrar um meio termo entre os dois desejos. Neste momento, o carro de Chalo e Cueto, os futuros assassinos de Elita, passa na frente

do casal, os mercenários olham para eles com pouca discrição, anunciando a impossibilidade do matrimônio anunciado.

O herói olha para os dois homens misteriosos do carro e se lembra de sua missão. Decide revelar o motivo da viagem, dizendo a sua amada que ele deve trazer uma prova material da morte de Garcia em troca de um dinheiro que ajudará ele e Elita a realizar seus sonhos. A moça se mostra completamente perturbada com esta história, mas seu companheiro a avisa que ela já faz parte desta aventura e usa até o argumento de que Alfredo ficaria feliz com a felicidade dela, caso soubesse dos benefícios que isso traria para sua vida. Ainda em profundo estado de perturbação, a cantora pede para que Bennie ao menos a peça em casamento formalmente; ele assim o faz e os dois choram abraçados e apaixonados. Uma trilha sonora sombria e comovente embala a ambiguidade deste momento. Mais uma vez a paixão é responsável pela tragédia feminina em narrativas deste tipo e, embora ela não apoie seu companheiro, acaba consentindo por amor a ele.

Nesta sequência fica muito claro a oposição entre Bennie e Elita, mesmo que ela acabe consentindo em ajudá-lo. O pianista deposita suas esperanças no dinheiro que ele ganhará com esta empreitada sombria, idealizando um futuro no qual ele não será mais um perdedor, enquanto a cantora argumenta que eles já estão vivendo algo belo em suas vidas, sendo o seu namoro capaz de fazê-los atingir a felicidade genuína, ainda mais se eles se casarem. Aqui, volta-se à oposição entre Garrett e Ida, David e Amy, como um motivo recorrente na obra de Peckinpah, em que o masculino se lança em uma jornada iminentemente trágica, distante da vida burguesa, enquanto o feminino é capaz de enxergar a beleza da vida cotidiana a dois. Caso Bennie tivesse ouvido Elite, eles poderiam ter sido felizes longe deste mar de desgraças que irá afogá-los em breve. O diretor confere sabedoria a sua personagem que é capaz de driblar o trágico. Mais uma característica deste cineasta que não é percebido por uma crítica que o acusa de modo equivocado de ser misógino.

Ainda neste momento de suspensão da aventura principal, um acidente infeliz faz com que o pneu do carro dos protagonistas fure obrigando-os a parar em um campo aberto à beira da estrada. Bennie pega ferramentas para colocar o estepe no lugar do pneu defeituoso, mas Elite o convence a passar a noite sob as estrelas, propondo a continuidade de seu passeio romântico. Por mais que o uso de coincidências seja um recurso fraco e arbitrário para um roteiro, “facilitando”

necessidades dramáticas, este *script*, que traz uma série de incidentes, os usa como um modo de reforçar o aspecto trágico do destino humano, pois além das forças bem determinadas que regem o destino, também surge o acaso como um elemento fundamental da contingência.

Enquanto o casal aproveita sua noite tranquila celebrando seu “noivado”, dois motoqueiros aparecem repentinamente para perturbarem o jantar; um deles é interpretado por Kris Kristofferson e o outro por Donnie Fritts. É interessante que Peckinpah opte por trazer de volta o mesmo ator que deu corpo a Billy the Kid no seu filme anterior para viver um hippie violento que remete diretamente ao fora da lei de outrora, como se o diretor estivesse revisitando seu próprio personagem, só que desta vez em uma chave contrária ao romantismo anterior.

É evidente que a chegada dos dois motoqueiros gera um estranhamento imediato; eles são ao mesmo tempo hippies cabeludos e desprendidos, com o símbolo da paz e do amor estampada na jaqueta do personagem de Kristofferson, ao passo que também praticam crimes cruéis. Aqui Peckinpah destrói toda a poeticidade marginal de Billy the Kid do seu filme anterior, os dois viajantes não se limitam a uma rebeldia estética contracultural, eles também subvertem princípios básicos da moralidade ao tentar estuprar Elita para depois matar o casal. Em um primeiro momento eles se aproximam de modo amigável, como se desejassem apenas um pouco de companhia em seu descanso noturno. Um deles até toca o violão para a heroína cantarolar, mas logo puxam seus revólveres e fazem os protagonistas de refém, revelando suas verdadeiras intenções. Nem mesmo o espírito de revolta contra as elites dominantes de Billy resistiu a degeneração do tempo que Peckinpah apresenta; seus herdeiros são criminosos do pior tipo, lutam apenas pela própria satisfação animalesca. A figura abaixo retrata os dois motoqueiros vilanescos:

Figura 100 – Kris Kristofferson (esquerda) e Donnie Fritts (direita).



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

O motoqueiro interpretado por Kristofferson se distancia com Elita para estuprá-la longe de Bennie; o herói é mantido como refém pelo outro bandido, mas insiste em protestar e ameaçar reagir. No entanto sua noiva o acalma e diz conhecer outros caminhos para lidar com esta situação. Mais uma vez a oposição entre ambos é explorada pelo filme, enquanto Bennie quer salvar sua companheira com violência, ela sabe que é capaz de driblar este momento horrível com seu amor feminino e deste modo salvar seu noivo.

Enquanto Bennie fica à mercê do motoqueiro que o vigia, Elita e o personagem de Kris Kristofferson vão para um campo aberto. Lá o marginal rasga a blusa de sua vítima, que surpreendentemente o estapeia logo em seguida; ele também devolve a agressão na mesma medida, mas parece ter perdido sua libido pela situação, pois seu objeto de desejo não se mostra totalmente submisso a ele, então o herdeiro espiritual de Billy the Kid se afasta, pega seu revólver e se senta distante de Elita. Curiosamente ela o segue, se aproxima dele cautelosamente e começa a beijá-lo, fazendo seu agressor conseguir aquilo que ele queria, só que sobre seus termos.

Esta aparente contradição, em que uma mulher quase violentada busca pelo seu abusador, pode ter duas interpretações narrativas consistentes: ou Elita age para tentar seduzir seu agressor para satisfazê-lo de modo consentido e desta maneira criar uma relação que faça o motoqueiro desistir de matar Bennie e ela, ou, em uma interpretação mais profunda, Elita se compadeceu com este homem violento e perdido, assim como fez com Alfredo Garcia e o protagonista, o responsável por

arrastá-la para esta situação horrível. A primeira hipótese sugere um uso mais estratégico de sua feminilidade, típico de uma prostituta como ela de fato é; no entanto, a segunda parece mergulhar de modo mais coerente em sua psique. Por mais que Elita apareça pouco no decorrer do filme, ela é uma personagem extremamente rica para a filmografia de Peckinpah, pois a ideia de que ela se compadeça com homens desse tipo demonstra sua tentativa redentora de converter o mundo de um lugar dominado pelo impulso de morte em um lugar onde a pulsão de vida seria a lei.

A forma de amar de Elita é verdadeiramente livre, por mais que ela realmente ame Bennie não deixa de amar outros para tentar salvá-los de sua selvageria. Esta característica a torna a personagem feminina mais trágica de Peckinpah, pois a pobre prostituta não obtém êxito em nenhuma de suas empreitadas. Alfredo Garcia morreu embriagado em um acidente de carro quando fugia de El Jefe e depois "morrerá novamente", o motoqueiro estuprador será assassinado logo em seguida por Bennie, e sua aventura junto com ele acarretará no fim de ambos. Talvez, a derrota desta personagem seja o modo do diretor condenar as utopias hippies por acreditarem que o amor seria capaz de frear a destrutividade humana e redirecionar a cultura.

Bennie consegue captar um instante de distração do motoqueiro que o vigiava e o acerta com uma frigideira, fazendo-o desmaiar; pega o revólver do bandido e parte para resgatar sua amada. Logo que alcança "vítima" e "estuprador", se depara com ambos se beijando de modo apaixonado, hesita um instante, dado o estranhamento deste afeto inesperado, mas não deixa que isto o abale, logo que o vilão o percebe e tenta alcançar sua arma é baleado duas vezes no peito. Quando o outro algoz vai até o local do tiroteio também é morto com outro tiro. Este tem sua queda filmada em câmera lenta. Eis as primeiras duas mortes do filme, por mais que elas não tenham nada a ver com a trama principal, mostram o ímpeto assassino de Bennie, que em questão de segundos se converte de um simples pianista em um assassino múltiplo.

A partir daqui nota-se apenas a reiteração da ambiguidade representada pelo casal. A viagem prosseguirá com Elite sendo atormentada pela sua consciência, incapaz de compreender o motivo pelo qual seu amor com Bennie não é o suficiente para que eles vivam felizes; do outro lado, o pianista coagindo sua companheira a ajudá-lo a encontrar o corpo de Alfredo para que ele possa deixar de ser um *loser*. Enquanto Bennie está alinhado com a moral de instrumentalização do Outro, igual a

El Jefe, Elita propõe o enamoramento e acolhimento como elemento transformador do mundo. O “vencedor” deste embate será o herói trágico; por mais que ambos morram, a morte de Bennie se faz como uma cobra que morde o próprio rabo, aniquilado pelo ímpeto destrutivo que pulsa nele mesmo. O triunfo da pulsão de morte, portanto, consiste no suicídio coletivo.

O momento derradeiro em que o corpo de Alfredo Garcia é decapitado encerra a primeira metade do filme, não de modo propriamente cronológico, mas no sentido de redefinição da jornada do herói. A *mise-en-scène* do momento em que Bennie profana a cova do seu alvo é construída de maneira alegórica para ressaltar a busca autodestrutiva do personagem. Na medida em que ele destrói os adornos fúnebres e se afunda cada vez mais no buraco do túmulo, nota-se a vitória do niilismo pleno na busca da satisfação egóica do sujeito moderno. Seu cavar frenético é o seu próprio sepultamento, pois na medida em que o protagonista instrumentaliza Garcia, ele está se instrumentalizando para atender aos desejos de El Jefe, acabando por condenar sua própria humanidade. À medida que ele desenterra Garcia ele enterra a si mesmo.

Elita, chocada com a loucura que tomou conta do seu amado, se afasta (para sempre) entendendo que ele nunca será recuperado desta condição. Bennie, ao terminar sua escavação é nocauteado, repentinamente, pela própria pá que ele utilizou, reforçando mais uma vez seu elo suicida com o morto, mesmo que o personagem esteja alienado disto. A tela é tomada pelas trevas e assim acaba a primeira parte da tragédia.

A segunda parte é marcada pela vingança sanguinária de Bennie. Agora o filme retornará gradualmente aos cenários percorridos retornando à fazenda de El Jefe, o local onde tudo começou, como se o roteiro tivesse uma estrutura espelhada. Neste regresso há uma transformação substancial no protagonista. Diante do cadáver de sua amada ele entende a estupidez que embalou sua aventura gananciosa. Revoltado com a perda Elita, decide fazer o movimento contrário de sua jornada, seguindo literalmente na contramão deste sistema de poder bárbaro. Ele deixará de ser uma engrenagem alienada desta máquina para se converter naquele que irá desvendar sua verdade para tentar destrui-la. Este processo emancipatório inclui o seu próprio sacrifício, pois Bennie passa a reconhecer que homens como ele é que permitem catástrofes como essa ocorrerem, fazendo-se necessário seu fim junto com o de El Jefe.

Isto é, ele continua possuído pela sua pulsão destrutiva, mas ao invés de usá-la a favor das forças da opressão, decide seguir em sua direção contrária. Seu ímpeto assassino contra El Jefe se confunde com seu ímpeto suicida, pois os dois são cúmplices na bestialidade que ceifa tantas vidas inocentes. Por mais que Bennie seja incapaz de seguir os caminhos alternativos de Elita, sua vingança busca possibilitar que tais caminhos possam existir. Tal qual Teresa liberta da tirania paterna, fugindo com seu filho no final do filme, após seu pai ser morto pelo protagonista.

Um dos elementos que evidencia esta inversão do personagem principal é que ao invés dele continuar tendo uma postura agressiva e instrumentalizadora de Alfredo Garcia, Bennie passa a ter diálogos imaginários com a cabeça decapitada, como se eles fossem dois parceiros que estivessem se vingando daqueles que os prejudicaram. A partir deste ponto, ele passará a se identificar com a parte amputada de Garcia, como dois corpos explorados por uma estrutura de poder perversa que agora se rebelam.

O “renascer” de Bennie ocorre de modo praticamente literal quando ele acorda dentro do túmulo de Alfredo, enterrado junto com o próprio defunto e o cadáver de Elita: os três compartilhando o mesmo pedaço de terra. Não se vê ao certo quem fez isso com eles; mais para frente descobre-se que foi a dupla mexicana, pois eles estão com a cabeça roubada. Ao despertar o pianista está completamente desnorteado e assustado. Quando encontra o corpo de sua companheira demora um tempo para perceber que ele está sem vida. Não se sabe ao certo como ela morreu ou o que Chalo e Cueto fizeram antes de matá-la; não há índices claros da violência cometida para desvendar este mistério, talvez ela tenha se sufocado quando enterrada viva, mas o fato é que Elita está morta e o futuro de Bennie sepultado. A seguir a cena do protagonista saindo de dentro do túmulo para retomar sua aventura:

Figura 101 – Braço de Bennie saindo de dentro da cova de Alfredo Garcia.

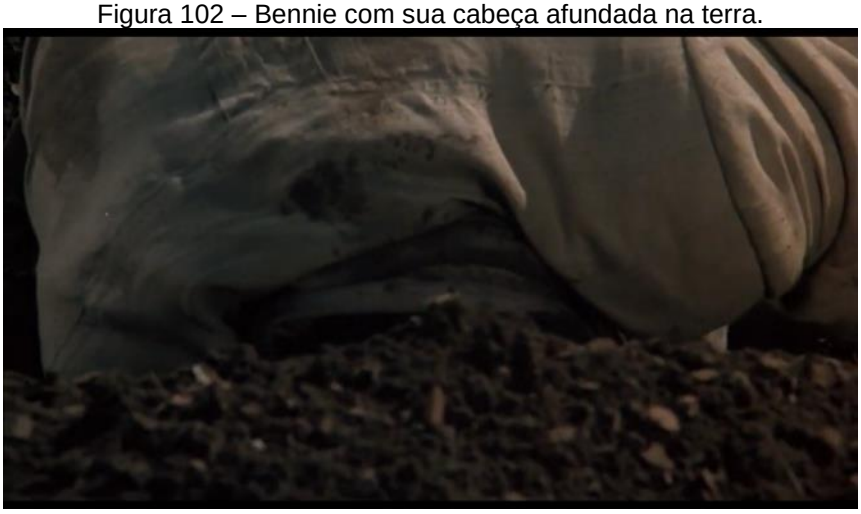


Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Logo em seguida o protagonista percebe que Alfredo está decapitado e entende que foi ludibriado pelos seus contratantes. Decide não apenas se vingar, mas também entender qual o motivo de toda esta barbárie, emancipando-se intelectualmente diante desta burocracia da violenta. Um detalhe interessante do encerramento desta cena é que quando Bennie desaba a chorar, praticamente enterra sua cabeça de volta na cova, como se tivesse sofrido a agressão da decapitação. Agora o pianista se vê como um homem que foi mutilado, algo seu permanece na sepultura junto com Elita e Garcia para sempre. Arrisca-se dizer que isto que permaneceu na cova, talvez, seja sua esperança e sua razoabilidade, pois a partir daqui o personagem adotará uma postura alucinada rumo a sua vingança, até se lançar literalmente de modo ensandecido contra as forças de El Jefe no encerramento da obra e ser completamente aniquilado. Tal qual Etéocles, o herói trágico esquiliano de *Os sete contra Tebas,* que aceita seu destino e vai até o campo de batalha matar e morrer contra seu irmão Polinices, que foi até lá fazer o mesmo, salvando deste modo a cidade de Tebas da maldição da linhagem de Édipo, também Bennie livra o mundo de sua pulsão de morte.

Em meio a frustração da dor de sua derrota, Bennie afunda sua cabeça na terra e o filme enquadra seu corpo de modo a parecer que ele está decapitado tal qual Alfredo, tendo matado a si mesmo quando violou o tumulo de Garcia:

Figura 102 – Bennie com sua cabeça afundada na terra.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Esta segunda parte é marcada por um grau de violência muito maior do que a primeira. nos aproximados 45 minutos de filme restante há quatro tiroteios e muitos cadáveres, tornando a obra muito mais tensa com a dizimação do seu elenco principal. Bennie, que será o protagonista de toda a violência que está por vir, começa sua vingança do patamar mais baixo do poder e vai até o mais elevado, fazendo o caminho contrário da ordenação hierárquica. Se a primeira parte começa com o comando de El Jefe, passa pelos seus burocratas e acaba com Chalo e Cueto emboscando Bennie e Elita, a segunda inicia com o protagonista matando primeiro a dupla mexicana, depois com a morte de Sapplensly e Quill, que seriam o intermediário entre o poder burocrático e aqueles que “põe a mão na massa”. O próximo degrau ocorre com o assassinato de Max e Frank, que nem armados estão e, por fim, El Jefe, fazendo o herói trágico selar seu próprio destino junto com o do grande chefe, mas sem conseguir parar sua máquina de destruição que passou a adquirir vida própria mesmo “sem cabeça”.

Nesta parte o diretor retorna com a estilização da violência que havia se atenuado em suas produções anteriores. A montagem escópica-desconstrutiva-dionisíaca aparece de modo mais potente para compor suas cenas violentas, destacando o horror da morte em meio a um mundo onde as experiências são sequestradas pela mercadoria e tudo se esvai na efemeridade. Sua estética da barbárie ressalta o momento da destruição dos corpos e dos espíritos com a câmera lenta; a montagem paralela insiste em voltar para o corpo se contorcendo de dor e a espetacularização de armas barulhentas que cospem fogo e fumaça quando atiram

em alvos humanos que explodem em sangue. Deste modo, a partir desta orgia de imagens e sons que simulam a violência real da morte, sobretudo aquela que ocorre com o uso de tecnologia bélica moderna, Peckinpah desconstrói a amenização "inocente" do cinema clássico, e promove um espectador que hora se depara com a vítima e o assassino, tomando perspectivas diversas que retira o público de um ponto de vista narrativo bem definido, colocando-o em uma posição de contemplação plena daquilo que realmente importa para o filme: a aniquilação da humanidade enquanto a culminância da falha do projeto moderno. Por este motivo suas cenas de ação parecem ser suspensas diante do restante da obra, pois elas ressaltam aquilo que está além do arco narrativo ordinário, que seria a bestialidade comum dos personagens em tela e dos espectadores que agora experenciam a estética da negatividade da história.

As primeiras mortes deste novo ciclo de vingança serão justamente de Chalo e Cueto, os matadores do escalão mais inferior de El Jefe. Bennie acaba de sair do cemitério completamente ensandecido, quando, repentinamente, avista os dois assassinos no meio da estrada tentando trocar um pneu furado. Mais uma vez a fortuna atua de modo decisivo no destino dos personagens, tais quais as moiras cegas que tecem os caminhos da vida para o mundo grego arcaico. Nesta sequência de ação Peckinpah está mais voltado para a espetacularização da violência indicando o novo tom desta segunda parte da obra.

Primeiro Bennie joga seu carro contra o dos seus adversários em uma manobra ousada, depois usa o automóvel como escudo para poder matá-los sem ser atingido. Após conseguir derrubar seus inimigos, se deparar com Cueto agonizando no chão empoeirado da estrada, o pianista aproveita a oportunidade para satisfazer seu sadismo e dispara mais duas vezes contra o homem praticamente morto, pois seu objetivo não é apenas desarmar esta estrutura de poder, mas sim aniquilá-la. Recupera a cabeça decepada que, a partir daqui, será sua companheira de viagem, e segue sua aventura rumo ao mistério mórbido que circunda a necessidade da decapitação de Alfredo Garcia.

A trajetória de Bennie em seu carro fazendo o caminho de volta para a casa remete às cavalgadas dos *cowboys* que atravessavam o território americano na medida em que o desbravavam, como se Peckinpah estivesse atualizando esta mitologia para a contemporaneidade, elegendo o carro como o novo cavalo do século

XX, estabelecendo o herói como um herdeiro espiritual dos pistoleiros do passado. Sua decisão de enfrentar as forças de El Jefe mantém viva a rebeldia dos protagonistas dos faroestes realizados por Peckinpah, como o bando de Pike e Billy the Kid, personagens que têm suas trajetórias marcadas pelo enfrentamento contra o mundo administrado que tenta por suplantar toda a liberdade que os pioneiros tinham conquistado quando desbravaram o Oeste americano. Por mais que este viés seja romântico e historicamente inconsistente, o cineasta não deixa de lamentar sobre um imaginário de independência e autonomia atrelado de modo saudosista ao Velho Oeste que se perdeu com o avançar do projeto civilizatório capitalista dos EUA.

Figura 103 – Bennie seguindo para o horizonte após matar Chalo e Cueto.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Um aspecto interessante deste filme é que embora não se veja a decomposição da cabeça de Alfredo, Peckinpah faz questão de mostrar a preocupação de Bennie em impedir a degradação da parte amputada. Ao mesmo tempo que isto serve para que a prova da morte não se deteriore e o protagonista consiga descobrir a trama que está por detrás disto tudo, também é um modo de ter alguma compaixão com Garcia, preservando sua imagem. Após a pausa em um restaurante de estrada para comprar gelo, ocorre a segunda sequência de violência que envolve Johnny Quill e Sappensly.

Bennie é emboscado no meio da estrada pelos familiares de Alfredo Garcia que vieram buscar a cabeça do morto para preservar sua honra fúnebre. Eles andam em um carro todo batido e com janelas quebradas, são pessoas simples armadas com espingardas antigas, parecem preservar aquele espírito guerreiro da vila de Angel em *Wild Bunch.* Não à toa, de modo similar ao já visto entre o motoqueiro hippie e Billy

the Kid, sob a interpretação de Kris Kristofferson, o patriarca da família dos Garcia é interpretado por Chano Urueta, o mesmo ator que interpretou Don José no já referido faroeste, personagem que se estabelece como o líder da resistência armada contra o exército de Mapache, que aqui tem seu ator Emilio Fernández de volta como El Jefe. O retorno dos dois atores em papeis semelhantes aos de *Meu ódio será sua herança,* talvez, seja mais um modo de Peckinpah fazer um comentário histórico em sua filmografia, onde o avançar da história preservaria o poder de Mapache/El Jefe e deixaria Don José/patriarca Garcia à deriva, tendo sua luta se enfraquecido mais ainda pelo distanciamento tecnológico e burocrático entre ambos. Deste modo, *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia* se consagra como um espiral em que ecos de personagens e temas são revisitados em sua crítica histórica, trazendo as sementes plantadas nos seus *westerns* para a contemporaneidade.

Durante a emboscada em que a família Garcia rende Bennie e recupera a cabeça, o protagonista age de um modo muito estranho para um homem em situação de risco, pois ele continua afrontoso e resistente diante daqueles que o tem como refém, dizendo que precisa de Alfredo para terminar esta missão, chegando ao cúmulo irônico de oferecer dinheiro pela cabeça. Esta tresloucada determinação do personagem de confrontar furiosamente pessoas armadas que, provavelmente, o matarão por vingança, já expressa seu desejo suicida devido à culpa que sente por tudo o que aconteceu de ruim até agora. Ou seja, embora ele esteja determinado em seguir esta vingança até o final, seu objetivo mais profundo parece ser voltado contra si próprio.

Em mais uma das coincidências que passa a mover a trama do filme, um *deus ex machina* verdadeiramente macabro traz Johnny Quill e Sappensly para a cena; ambos aparecem em um carro como se fossem dois turistas inocentes. Eles param à beira da estrada, Sappensly pega um mapa e pergunta se alguém ali fala inglês, agindo com naturalidade, ignorando as armas empunhadas pela família. Bennie se oferece para ajudar; o capanga de El Jefe pergunta como fazer para “pegar o acesso”; o pianista diz que está ali mesmo, “é só pegar”. Então Quill tira de dentro do seu paletó uma metralhadora e fuzila quase toda a família Garcia, com exceção do patriarca e de um adolescente que estava escondido atrás de um morro. Este mesmo garoto acerta um tiro no peito do assassino que acabou de metralhar seus parentes, mas é imediatamente baleado mortalmente por Sappensly.

Quando Sappensly pergunta quem eram, Bennie lhe devolve uma resposta surpreendentemente humanista, definindo-os como “uma família”. Isto é, pouco importa suas identidades diante do fato de que eram pessoas que estavam juntas para defender um parente seu, como se o capanga de El Jefe não fosse capaz de reconhecer esta nuance. O assassino de aluguel pega o saco onde estava a cabeça e olha para conferir a identidade da parte amputada (Figura 105). Mais tarde, no encerramento dos créditos, o filme usaria esta mesma imagem para contrapô-la à de Teresa olhando para o lago (um plano similar ao da figura 92), como se a garota e o assassino fossem capazes de vislumbrar alguma esperança neste mundo trágico construído por Peckinpah, mas de modos muito distintos: com Teresa em uma visão ampla, idealizando seu amor pelo filho e namorado, celebrando o Eros tal qual Elita, e Sappensly, similar a Bennie, em uma visão curta e limitada na qual o único modo de se obter alguma satisfação é pelo Tânatos.

Enquanto Sappensly volta com a sacola para o carro percebe que seu parceiro está morto, imediatamente vai socorrê-lo e começa a chorar diante do companheiro sem vida. Neste momento, Bennie pergunta se ele será pago e Sappensly, como resposta, puxa sua pistola, mas logo é atingido pelo herói. O matador consegue se levantar, porém ignora o pianista que acabou de feri-lo mortalmente, caminha até Quill e pronúncia “Johnny” com um misto entre a ternura e o medo; no entanto, tem seu momento de afeto interrompido pelo pianista que logo atira novamente; desta vez o capanga de El Jefe não se levanta mais. Bennie então recupera a cabeça e volta para sua casa.

Um aspecto constante nesta obra que está presente em praticamente todos os personagens relevantes é sua ambiguidade entre o afeto amoroso e a agressão extrema: Quill e Sappensly são matadores sanguinários, mas nutrem uma relação muito carinhosa um pelo outro; Chalo e Cueto assassinam Elita apenas por diversão, em contrapartida distribuem sorvetes para crianças enquanto brincam com elas; El Jefe é o principal responsável por toda a barbárie vista em tela. No entanto, quando ganha o seu neto se comporta como um avô apaixonado e ironicamente desinteressado pelo caso de Alfredo Garcia; Teresa, a singela grávida, pede para Bennie matar seu pai a sangue frio na primeira oportunidade que tem de liquidá-lo; o protagonista é quem comete mais homicídios ao longo da trama, só que tudo o que faz é para vingar sua amada com quem ele pretendia se casar. Isto acaba por torná-

los complexos, como se realmente tivessem impulsos inconscientes de vida e morte guiando suas ações. Abaixo as imagens de Quill e Sappensly em ação contra a família mexicana para pegar a cabeça:

Figura 104 – Johnny Quill se regozijando enquanto mata uma família inteira.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Figura 105 – Sappensly conferindo a identidade da cabeça.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Antes da terceira cena de violência da segunda parte, há um pequeno respiro. Em meio a uma noite escura, Bennie chegando no seu pequeno apartamento. Depois da intensa aventura, ele está sujo e cabisbaixo; em uma das mãos segura a sacola com a cabeça e na outra um bloco de gelo. Toda a sequência é silenciosa e introspectiva. Embora o personagem fale sozinho, ele está mais resmungando do que propriamente fazendo um solilóquio. A música de Elita retorna em sua mente para atormentá-lo, como a trilha musical de sua tragédia. O ponto culminante ocorre

quando Bennie vai até o espelho e tira seus óculos escuros, olhando para si mesmo como um estranho desgraçado que carrega a culpa pelo triste fim de sua companheira. Condenado a pagar tal crime com a própria morte, ele faz de si mesmo o bode expiatório que deve purificar os pecados do mundo.

Figura 106 – Bennie olhando para seu próprio reflexo tomando consciência de sua tragédia.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Bennie vai até o escritório de Max e Frank levando a cabeça dentro da cesta que ele e Elita usaram para fazer seu piquenique. O personagem tem a necessidade de inserir também sua companheira de modo metonímico nesta jornada de vingança. Se Alfredo Garcia aparece como um amputado, sua amada é evocada por um objeto que remete ao seu carinho e delicadeza com relação ao herói. Ao entrar no quarto de hotel Max está sem calças com duas pedicures tratando dos seus pés enquanto ele lê uma revista *Times* que trata sobre o impeachment de Nixon e estampa seu rosto na capa.

Os elementos semióticos desta cena são múltiplos, mas vale ressaltar a segunda aparição do rosto do presidente americano fazendo uma rima direta com o adesivo de dólar que estava colado na parede atrás de Bennie na noite em que ele se envolveu nessa história também trazia uma caricatura de Nixon. Por mais que Peckinpah não se aprofunde neste elemento político, as duas aparições do presidente, ora como charge ironizando sua hipocrisia moral diante de uma estrutura capitalista imoral, e depois como um político em risco de queda, evocam uma ideia de que a podridão do sistema alcança a política no seu funcionamento mais profundo, tema este que seria revisitado em *Elite dos assassinos*. No entanto, a aparição da

revista nesta segunda parte voltada para o acerto de contas talvez seja um comentário otimista do diretor sobre a possibilidade de se resolver tais problemas.

Figura 107 – Max tendo seus pés cuidados no seu escritório.



(Imagem do filme *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia*)

O fato de se ver Max como se ele estivesse em um spa, tranquilo e sem calças, enquanto mulheres cuidam dos seus pés que descansam em uma bacia d'água morna, expressa sua completa indiferença diante de todo o horror visto até agora, incluindo a morte dos seus dois colegas, Quill e Sappensly, que nem chegam a ser mencionados, como o homem poderoso que dá ordens, mas que não seria capaz de fazer o mínimo de selvageria. A partir deste tratamento para os pés, Peckinpah sugere um elemento feminino nesta agressividade burocrática, seus vilões broncos e sujos, como os irmãos Hammond, os caçadores de recompensa liderados por Deke Thorton, e até mesmo Pat Garrett, deram espaço para homens engravatados e delicados ainda mais perigosos por carregarem certa psicopatia em sua fria indiferença "administrativa". Max estar despido de suas calças acusa sua virilidade frágil.

Após entregar a cesta com a cabeça e receber seu dinheiro, Bennie se recusa a sair da sala antes de descobrir o motivo que faz a morte de Alfredo Garcia tão importante, como um operário que quer ir até o final da fábrica para descobrir o que ele está produzindo sem nunca conseguir descobrir. Max e Frank dizem para ele se contentar com os dez mil dólares e voltar para sua vidinha de pianista de boteco, mas em um movimento surpreendente nosso herói trágico tira de dentro da cesta de Elita

sua pistola, deixando claro o elo entre sua vingança e sua amada, e mais um tiroteio tem início.

Frank é baleado quando tenta pegar seu revólver; logo em seguida um dos seguranças também é morto por Bennie. Max acaba assustando o vingador quando coloca sua mão dentro do seu paletó para pegar o cartão que mostra o endereço de El Jefe e também recebe um tiro no peito, por fim mais um guarda-costas tenta liquidar o pianista, mas só consegue acertar um espelho que reflete a imagem do pianista, sendo morto quando Bennie revida. O único sobrevivente deste massacre pega o cartão que ainda estava na mão de Max, recolhe a cabeça do seu amigo Alfredo e segue para sua empreitada final contra El Jefe, mesmo que ele nem saiba quem é este patriarca sanguinário.

Na transição para o mundo distante de El Jefe há o retorno do avião que apareceu no início do filme para marcar esta passagem para o mundo comum de Bennie e dos outros personagens. A partir daqui a obra se encaminha para o seu encerramento com o protagonista “invadindo” o poderoso reino olímpico do patriarca que iniciou toda esta aventura maldita. Neste ponto há o retorno daquela atmosfera anacrônica do prólogo, com elementos históricos distintos coexistindo para compor este poder que mantém sua essência truculenta e autoritária, mesmo depois de ter atravessado séculos.

O diretor aproveita a cena do caminho que Bennie faz para a fazenda de El Jefe para trazer um comentário que dialogue com *Pat Garrett & Billy the Kid* e sua temática da morte do Velho Oeste americano com a ascensão de elites político-econômicas que loteiam todo o território de modo a barrar a liberdade de outrora. Nesta proposta o diretor elege a cerca como o elemento semiótico principal desta metáfora. Quando o pianista está próximo das terras do poderoso patriarca, a câmera de Peckinpah deixa seu carro passar para se deter um instante em um campo cercado por uma cerca de madeira com alguns cavalos próximos de sua extremidade impossibilitados de avançarem. Eis mais um elo simbólico entre a natureza dos poderes de Chisum e El Jefe.

Figura 108 – As cercas que anunciam o território de El Jefe.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Volta-se para o domínio de El Jefe com uma montagem paralela que mostra a celebração festiva e alegre do batismo do seu neto e a chegada de Bennie com a cabeça de Alfredo Garcia enquanto os *cowboys* da fazenda o escoltam. Diferentemente da cena de abertura em que havia um clima triste e pesado no ar, com a fúria do patriarca contaminando todo o ambiente, agora ele cultiva uma felicidade inocente diante do bebê que carrega em seus braços, se alinhando à contradição entre Eros e Tânatos que permeia todos os personagens da obra.

Em meio ao ambiente festivo onde crianças e adultos brincam explodindo fogos de artifício por diversão, Bennie e El Jefe finalmente se encontram; ambos vão até o escritório, visto no início quando o patriarca lia a bíblia, para realizarem a transação comercial com mais formalidade; na sala também estão alguns capatazes e Tereza, que toma seu filho nos braços enquanto seu pai paga o dinheiro prometido pela cabeça do pai do recém-nascido. Surpreendentemente, El Jefe mal chega a conferir a identidade da cabeça que está dentro do saco branco, ele se restringe a empurrar uma maleta cheia de dinheiro e dizer para Bennie jogar os restos mortais de Alfredo Garcia para os porcos, dispensando o herói trágico sem grandes cerimônias. O patriarca justifica este estranho comportamento alegando ter tudo aquilo que ele precisa para ser feliz com seu neto.

Naturalmente, o pianista se sente perplexo diante da indiferença do seu anfitrião, que escancara o fato de toda a desgraça vivida por todos os personagens até aquele momento não passou de um capricho de vingança de um milionário contra o homem que engravidou sua filha, e que agora nem há grande importância sobre

isso. Em um lampejo de revolta Bennie diz “não” para a ordem de El Jefe sobre sua retirada dali. Pela primeira vez sua autoridade é contestada por um adversário a sua altura, pois embora o herói seja muito menos poderoso do que seu algoz, a situação em que eles se encontram possibilita que um flanco de fragilidade do poderoso líder seja explorado.

Ao dizer “não” os seguranças ficam atentos ao que se seguirá; o clima ganha um ar de tensão maior. Então Bennie começa a dizer que 16 pessoas morreram por culpa sua e de El Jefe, estabelecendo uma relação simétrica entre ambos. Por mais que ele tenha protagonizado praticamente todas as mortes, esta situação só veio a acontecer pelo comando do patriarca. Aqui, portanto, as duas extremidades da hierarquia do poder se encontram, do “soldado” e do “general”, ambos pagarão de modo igual. Enquanto Bennie escancara sua frustração por ter perdido Elita, além de ter matado tantas pessoas por conta do capricho, El Jefe parece não entender o que seu “convidado” está dizendo, porque tais mortes deveriam ser tão importantes diante de uma maleta cheia de dinheiro, o que evidencia sua insensibilidade diante de todos os seus empregados mortos nesta aventura.

Repentinamente, o herói trágico tira de dentro da sacola da cabeça sua pistola e grita “não”, enquanto atira contra os capatazes que estão na sala. Este é o momento em que a engrenagem se rebela contra o restante do maquinário. Enquanto Bennie e os guarda-costas trocam tiros, Peckinpah intercala com os fogos de artifício do lado de fora da sala; crianças tapam os ouvidos, achando que estão ouvindo foguetes e bombinhas quando na realidade estão escutando pessoas se matando. Mais uma vez o tema recorrente entre entretenimento e violência retorna no cinema do diretor, sendo o público mais uma vez identificado com as crianças que se divertem com a pirotecnia dos fogos, pois o que se vê em tela é uma espetacularização fictícia da violência real que a torna mais estética. Como de praxe, sua cinematografia estabelece um vínculo entre o sadismo e a simulação.

Outra leitura que pode ser feita deste paralelo entre fogos de artifício e disparos de armas de fogo seria que a felicidade alienante daqueles que habitam as terras de El Jefe é sustentada pela violência gerida pelo seu poder, como uma sociedade de consumo “feliz” que não enxerga as perversas contradições do seu sistema social. Restou ao cinema de Peckinpah escancarar o horror trágico que embala o avanço capitalista americano, que celebra a liberdade enquanto bombardeia

as florestas vietnamitas com Napalm. Sua obra se consagra como uma reação contra a artificialidade do imaginário americano.

Depois de dar cabo dos seguranças Bennie aponta sua arma para o próprio El Jefe, mas hesita em disparar, talvez por ainda não ter compreendido o mistério em sua totalidade. Neste momento, Teresa ordena que ele mate seu pai e diante de uma ordenação parricida o herói imediatamente entende a relação de Garcia com a filha do seu adversário e acerta dois tirou no peito do poderoso patriarca, que cai morto na cadeira que ele usava como trono, conforme analisado na sequência da leitura bíblica. O pianista poupa o mordomo que está com as mãos para o alto.

Bennie pega a cabeça e foge com Teresa e o bebê para fora do escritório que, imediatamente, é invadido por pessoas comovidas com o final brutal da vida de El Jefe, com exceção de sua esposa que sorri diante do cadáver do marido. O protagonista devolve o colar que contêm a foto de Alfredo que no início do filme foi tomado por Max e diz para ela fugir com o filho, enquanto ele “volta para casa” junto ao “pai”. A obra se encerra com Bennie quebrando o portão com seu carro e batendo contra uma árvore enquanto é fuzilado por todos os lados pelo exército trans-histórico do patriarca morto, que mistura *cowboys* do século anterior com armas contemporâneas, que agora opera de modo independente, como uma estrutura de barbárie autônoma e imparável, pois o coração do seu funcionamento está em um lugar muito mais profundo do que a simples autoridade formal. Ela seria a pulsão de morte. Deste modo, o herói fecha seu arco trágico vingativo com o próprio sacrifício, dando fim ao ímpeto destrutivo que habita dentro dele mesmo.

A morte de Bennie mescla elementos históricos distintos, como se a história se atropelasse em sua rota da destruição. *Cowboys* a cavalo com revólveres e espingardas surgem aos montes para impedir a fuga do carro do protagonista. Não há a possibilidade de progresso e escape no retrato feito por Peckinpah. A humanidade trava a si mesma com sua pulsão de morte, como se os *cowboys* do passado, que o diretor insistia em mostrar que foram suplantados pela modernidade, simbolizada pelo carro nos seus filmes anteriores, agora retornassem para impedir o automóvel de progredir. A partir desse fuzilamento anacrônico, fica evidente o espírito trágico que toma conta da filmografia aqui analisada como um modo de se contrapor diante do otimismo histórico, social e humano fomentado por Hollywood. Abaixo as imagens de Bennie sendo morto pelos *cowboys* de El Jefe:

Figura 109 – Carro de Bennie sendo cercado e fuzilado pelos *cowboys* de El Jefe.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Figura 110 – Bennie sendo fuzilado em “fuga” suicida.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

O último plano que faz a transição entre a história do filme e os créditos, quando vários momentos da obra são revisitados por imagens estáticas, é o cano de uma metralhadora disparando contra o público, fazendo-o mergulhar na catarse da morte de Bennie por ser “fuzilado” junto dele, mas também entregando para à plateia aquilo que ela quer: a sublimação de sua pulsão de morte.

Figura 111 – Encerramento do filme com um plano detalhe da arma que aniquila Bennie.



Fonte: TRAGAM-ME a cabeça de Alfredo Garcia. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Deste modo, *Traga-me a cabeça de Alfredo Garcia* se consagra como um dos principais filmes de Sam Peckinpah por revisitar uma série de temas fundamentais que sempre estiveram presentes na filmografia do diretor, atualizando suas críticas à modernidade, que já estavam em seus faroestes ao trazer tais questões para a época contemporânea na produção do longa-metragem. Denunciando as perversões do projeto político e econômico do avançar capitalista do século XX, como uma máquina que propicia o ímpeto de dominação de uma maneira nunca antes vista na história humana, tal qual Adorno e Horkheimer analisam em *Dialética do esclarecimento*.

Peckinpah elege a pulsão de morte como seu grande tema, dialogando diretamente com uma sociedade americana ao mesmo tempo extremamente violenta e alienada desta violência, usando de sua montagem desconstrutiva e orgiástica para sufocar a plateia com seus próprios desejos hipocritamente sublimados. Deste modo, seu cinema vira a denúncia da verdadeira natureza humana que rege o sujeito, muito distante das pobres projeções do Super-eu da indústria cultural hollywoodiana, trazendo complexidade para os homens sem qualidades em seu irremediável mal-estar diante da sociedade de consumo.

#### 3.2.1.6 Elite de assassinos: A impossibilidade do heroísmo trágico no mundo kafkiano

Primeiro é necessário dizer que este é um dos filmes menos inspirados do diretor; uma mistura de filme de espionagem com artes marciais e crítica política, uma

tentativa fracassada de agradar a gregos e troianos. Sua proposta comercial é muito mais evidente do que as outras obras presentes nesta análise. Sem dúvida alguma seu realizador poderia ter tratado esse material de maneira mais cuidadosa e menos grosseira, o que fica evidente quando se percebe o número de cenas desnecessárias e extensas, como a grotesca sequência em que os protagonistas convencem um policial trapalhão a correr pelas ruas da cidade segurando uma bomba prestes a explodir para tentar jogá-la ao mar. Um episódio constrangedor por falhar no seu aspecto exageradamente cômico, além de ser uma solução dramática muito fraca para o desfecho de uma perseguição policial. Contudo, isto não diminui a importância do viés trágico do longa-metragem enquanto crítica ao imaginário hollywoodiano na filmografia do cineasta, fazendo-se necessário incluir *Elite de assassinos* no panteão de tragédias de Sam Peckinpah.

Conforme o documentário *Passion & poetry: Sam´s Killer elite*, Peckinpah precisava de um sucesso de bilheteria depois do baixo rendimento de *Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia* e uma carreira marcada por uma sucessão de confusões com estúdios envolvendo seu vício em cocaína, alcoolismo e, claro, sua rebeldia que insistia em confrontar o planejamento do estúdio para projetar na tela aquilo que ele considerava mais importante diante do mundo em que vivia. Deste modo, *Elite de assassinos* foi realizado como um filme de ação banal que contém denúncias das contradições do governo americano em seus ideais democráticos, jogando luz sobre os bastidores sombrios dos serviços secretos de segurança e inteligência, que não hesitam em violar todo e qualquer direito constitucional para cumprirem seus objetivos não republicanos do modo mais efetivo possível.

Embora *Elite de assassinos* seja um filme com alguns aspectos muito fracos para um cineasta do porte de Sam Peckinpah, com um roteiro tão frágil ao ponto de a própria história assumir seu fracasso ao dar consciência aos personagens da falta de sentido e da gratuidade de determinadas situações. Conforme se observa quando Mike Locken (James Caan) e Mac (Burt Young) debocham do duelo samurai entre Yuen Chung (Mako) e Negato Toku (Takayuki Kubota) no final do terceiro ato, considerando que passaram metade da trama protegendo Chung para ele decidir se arriscar sem mais nem menos em uma luta desnecessária de vida e morte. É importante dizer que mesmo uma obra medíocre em seu caráter narrativo mais pragmático pode ter um pano de fundo filosófico rico, escamoteado pela aparente

banalidade comercial. Este é o caso de *Killer elite*, capaz de dar continuidade ao discurso trágico do diretor e se fazendo importante neste panorama aqui traçado.

Por mais que esta obra conte com elementos absurdos, como aulas de artes marciais recuperarem o funcionamento perfeito de um joelho e um cotovelo dilacerados por tiros de pistola à queima-roupa, ninjas “assassinos” que não matam ninguém ao longo de todo o filme, servindo apenas para gerarem cenas de ação gratuitas, além da grande confusão feita com a cultura oriental, não se deixa de perceber as fortes críticas que a trama traz em seu enredo macro. Portanto, as inconsistências de um roteiro fraco, que não se preocupa em dar soluções contundentes para seus problemas dramáticos, não devem eclipsar a totalidade da significância de uma obra. Considerando que a espinha dorsal do longa-metragem se estrutura em conflitos internacionais que envolvem governos e agências mafiosas que prestam “serviços” para os mesmos, em um “imbróglio” que envolve mercado financeiro e interesses políticos que decidem o destino dos personagens como deuses, manipulando-os como peões em um tabuleiro. É necessário dizer que nisso há uma importante denúncia sobre a condição sociológica moderna.

Neste sentido, há um paralelo importante para trazer nesta análise com a grandiosa obra literária de Franz Kafka e seu retrato das tiranias burocráticas em seu poder de reificação do ser humano na modernidade avançada. É evidente que a fortuna crítica que circunda a literatura kafkiana traz consigo uma das maiores diversidades interpretativas já vista neste campo, fomentada por uma escrita que não se faz totalmente clara, compreensiva e didática, tal qual o modernismo das artes plásticas do começo do século XX (CARONE, 2008, p. 358). Mas, dentre as leituras religiosas, existencialistas, psicanalíticas e das mais diversas ordens, encontra-se aquelas que valorizaram os aspectos realistas de sua literatura, buscando reflexões sociológicas capazes de fazerem um importante retrato negativo do espírito do tempo de uma época marcada pelo maior avanço científico e tecnológico já visto, de onde nasceram as burocracias mais inchadas devido à complexidade de uma sociedade de massas. A perspectiva marxista percebe um diagnóstico crítico de uma modernidade onde os indivíduos são completamente impotentes diante das estruturas de poder político-econômica alicerçadas sobre bases racionalistas que desembocam na irracionalidade plena.

Um dos elementos principais que contribuem para a interpretação da obra kafkiana como uma crítica realista ao projeto moderno está no seu narrador insuficiente. A impossibilidade de se descobrir a verdade que rege as estranhas tramas descritas por Kafka não atinge apenas os personagens alienados, mas também o próprio narrador da história, este é avesso àquele contador de histórias onisciente que explicava os seus pormenores de modo didático; aqui, ele é ignorante e falho em sua função. A falta de sua onisciência indica a direção não iluminista desta literatura; a base desta proposta estética não está ligada ao esclarecimento e sim à claustrofobia e à desorientação no novo mundo que se forma. Segundo Carone (2008, p. 360):

> Em outras palavras, diante do impasse moderno da perda de noção de totalidade, aquele que narra, em Kafka, não sabe nada, ou quase nada, sobre o que de fato acontece – do mesmo modo, portanto, que o personagem. Trata-se, quando muito, de visões parceladas, e é essa circunstância – se se quiser, alienação – que obscurece o horizonte da narrativa, pois o narrador não tem chance de ser um agente esclarecedor ou "iluminista". Nesse aspecto, a intervenção crítica de Adorno é precisa como sempre: se as narrativas de Kafka soam "metafísicas", a culpa não é dele, mas da História a que ele está submetido. Num lance mais concreto, K. [*O castelo*] é, para o filósofo de Frankfurt – da mesma maneira que seu homônimo Josef K. em *O processo* –, uma vítima da corrupção e do caráter associal de uma dominação criminosa e totalitária que prenuncia o fascismo.

Portanto, diferentemente de obras propositalmente metafísicas, como *A divina comédia* de Dante Alighieri, em que um eu lítico poético não se faz apenas onisciente, mas também introduz em sua própria poesia neste elemento estético de perfeição e onisciência metafísica em sua métrica perfeita. Franz Kafka aparece como aquele que olha para o limite da episteme e da orientação em um mundo que se transforma o tempo todo sem ir para lugar algum, produzindo histórias obscuras, fragmentadas e até incompletas, propondo questões que jamais serão respondidas. Em Kafka é como se o destino trágico da antiguidade, associado aos deuses arcaicos, fosse "atualizado" para os sistemas burocráticos político-econômicos que passaram a administrar a vida moderna, e que em sua literatura aparecem como estruturas complexas, gigantescas, labirínticas e ineficazes, assim como se observa em seus dois romances principais, *O castelo e O processo*.

Em *O Processo* há o retrato mais pessimista sobre o poder institucional moderno e sua capacidade de manter os indivíduos em uma condição de submissão absoluta. O romance trata da nauseante história de Josef K., um homem que

aparentemente nada fez para ser processado pelo Estado, e que também nunca descobre o motivo da tal perseguição. Quando percebe que sua existência será uma eterna luta contra um sistema burocrático irracional, o personagem desiste de resistir a esta injustiça e deixa seu processo seguir até a consequência final que é sua condenação à morte. Impossível não ler este breve resumo do enredo e não lembrar dos casos semelhantes que se encontram na Alemanha Nazista, na Itália Fascista e na União Soviética. O que de certo modo confirma o temor dos pensadores de Frankfurt sobre uma experiência histórica negativa. Modesto Carone (2005, p. 263) oferece uma bela síntese desta interpretação:

> Mas há críticos que consideram de outra natureza o realismo de Kafka – para eles um escritor habilitado a oferecer, a partir do seu ângulo específico de observação histórica, uma visão esteticamente eficaz e nada metafísica do que ainda estava por acontecer; por isso, *O processo* pode ser concebido como uma profecia do terror nazista, em que a detenção imotivada, os comandos de espancamento, as decisões incontrastáveis das esferas de poder e o assassínio brutal faziam parte do cotidiano. Seguindo uma linha análoga de raciocínio, que procura pôr em evidência a lucidez de um autor "desengajado" (e podado pelo stalinismo), constam também da bibliografia análises que percebem no romance o esforço bem-sucedido de mapear por dentro a alienação encoberta do dia a dia através das peripécias de K. pelas instâncias reificadas do mundo administrado. Vistos desse ângulo, "protocolos herméticos" como *O processo* desvendam a gênese social da esquizofrenia; ou então um universo sem esperanças, de onde foi banido o mito da salvação.

Em vista disto, embora a noção de destino trágico controlado por forças poderosas estejam presentes tanto na literatura grega, como em Kafka em sua "atualização" do trágico para o mundo moderno, importante sinalizar uma diferença fundamental entre ambas, enquanto os aedos épicos e os trágicos gregos viam alguma lição moral sobre a natureza humana por detrás desta punição ou exaltação divina, sobre a *hybris* humana ou a possibilidade de se conquistar uma glória imperecível, na obra kafkiana nada é grandioso, nem caminha para lugar algum. A incompletude presente em algumas de suas obras apontam para a inviabilidade de um "fim para a (H)história", expressando apenas a falência do espírito e a queda das metanarrativas modernas, sem que se possa enxergar para além disto.

*O castelo* conta a história de um agrimensor chamado K que chega em uma aldeia para trabalhar a serviço do castelo que o contratou, mas ao longo de todo o romance o personagem não consegue adentrar no castelo para descobrir quem o chamou, qual seria o serviço e mesmo se ainda precisam dele ou não. Toda trama se

passa na impossibilidade de se desvendar a origem da situação, em uma busca incessante na qual a própria burocracia administrativa se torna a protagonista do romance. Em dados momentos até o próprio K parece se esquecer e se habituar a ter uma vida naquela aldeia que alterna entre ser um estranho e um integrado. O fim brusco e repentino da narrativa, em meio a uma frase inacabada, expressa a inutilidade da continuidade da história, o escritor já conseguiu transmitir sua mensagem, o controle dos corpos e do imaginário sob a ordem institucional moderna é pleno. Os sujeitos são como K, trancados para o lado de fora de uma estrutura que não compreendem e que os governa.

Walter Benjamin chama a atenção para o fato de a autoridade paterna em Kafka se confundir com a própria autoridade institucional pública, algo evidente em *O veredito,* quando o pai condena o filho à morte por afogamento e este imediatamente corre para se suicidar no rio da cidade. Aqui o pensador alemão chama a atenção para o fato de este poder interno ao núcleo familiar se expandir para a atmosfera legal, sendo uma perspectiva que remonta às leis na era pré-histórica, anterior às leis das 12 tábuas (Benjamin, 1987, p. 140). Este domínio paterno-institucional é marcado por aquilo que há de mais vil na natureza humana quando domina o outro.

> O pai é a figura que pune. A culpa o atrai, como atrai os funcionários da justiça. Há muitos indícios de que o mundo dos funcionários e o mundo dos pais são idênticos em Kafka. Essa semelhança não os honra. Ela é feita de estupidez, degradação e imundice. O uniforme do pai é cheio de nódoas, sus roupa de baixo é suja. A imundice é o elemento vital do funcionário. (Ibid., p. 139)

Neste sentido, este poder ao mesmo tempo cósmico e institucional parece conferir às burocracias de Kafka uma autoridade que se liga diretamente com o destino humano, algo que não pode ser revisado ou reformulado, uma estrutura que é ao mesmo tempo racional e irracional, pois as pessoas envolvidas neste processo parecem ter uma admiração praticamente religiosa por elas; algo que não pode ser pensado de modo crítico, apenas seguido da maneira mais estreita possível. Assim, o trabalho e o poder burocrático passam a se confundir com o destino em si mesmo (Benjamin, 1987, p. 148).

Nota-se isto em *O castelo* com o fascínio inexplicável que os moradores da vila, e o próprio protagonista K, têm diante dos funcionários do castelo e sua necessidade em servi-los para tentar adentrar em tal estrutura. Também no célebre romance *O processo* os funcionários públicos da esfera jurídica sendo incapazes de

buscar os motivos éticos, sociais ou políticos que levam os seus processos a existirem; estão completamente alienados e obcecados por tal estrutura. Aqui, o automatismo social é denunciado como a semente da banalidade do mal que permitiu o nazifascismo ir tão longe em suas pretensões bárbaras. Por fim, cita-se o conto *Na colônia penal* quando o oficial, que mais tarde cometeria suicídio, diz que a experiência da máquina de tortura e execução é mística.

Este elo entre a figura cosmológica paterna e a administração racionalizada da vida moderna espelham a fé nos destinos teleológicos das metanarrativas iluministas; isto é, os personagens construídos por Kafka estão imersos em um imaginário positivista que não são capazes de perceber, desenvolvendo um afeto praticamente religioso por tais instituições, condenados à irracionalidade plena, sem serem capazes de definir os motivos que os levam a agir com tal devoção. A literatura Kafkiana joga luz sobre as contradições do projeto moderno, escancarando as barbáries que envolvem os poderes políticos e econômicos que deveriam elevar a humanidade a uma condição melhor, mas que acabaram por se transformar nas estruturas de controle mais terríveis que já existiram.

A obra de Kafka também apresenta o trabalho, força motriz destas estruturas, como sendo longo e árduo, sem ser capaz de levar a lugar algum, como em *A construção*. O escritor joga luz sobre a desumanização do homem neste processo de doação da força de trabalho ao ponto de não ser nada para além de sua função técnica. Conforme o suicídio cometido pelo oficial que manipulava a máquina assassina de tortura em *Na colônia penal* expressa. O funcionário se mata junto com seu instrumento de ofício, pois no fundo são o mesmo. O ápice desta crítica está em *A metamorfose,* a sua novela mais célebre.

Em *A metamorfose,* a transformação de Gregor Samsa em um maldito ser indesejado, que aparenta ser uma mistura indefinida de insetos asquerosos, sem que Samsa tenha consciência da gravidade deste terrível acontecimento ao não conseguir se preocupar com outra coisa que não seja evitar o atraso para o seu trabalho, certamente são percebidos ecos da denúncia marxista acerca da reificação e da alienação no mundo do trabalho capitalista. A terrível mutação expressa o detrito que resta do humano após todas as suas potencialidades serem alienadas pelo utilitarismo produtivo do capital. Assim que Gregor se encontra impossibilitado de poder trabalhar passa a ser literalmente tratado como um verme repulsivo pela sua própria família até

sua morte devido à fome, por seus familiares terem o isolado em seu quarto. Portanto, o protagonista apenas tinha algum valor nesta família quando levava uma vida medíocre de caixeiro viajante em nome do sustento do pai, da mãe e da irmã. Eis a reificação.

O adjetivo kafkiano se refere justamente a uma experiência que mostra uma estrutura burocrática complexa e irracional reduzindo o indivíduo a uma condição de impotência absoluta, seja por virar réu de um processo sem sentido, seja por nunca conseguir adentrar ao próprio castelo que o contratou para trabalhar, ou por acordar metamorfoseado em um inseto sem mais nem menos. Este é o modo que Kafka encontrou de definir a queda da subjetividade moderna, no lugar do príncipe Hamlet que se vê livre da metafísica ao perguntar sobre o *ser ou não ser*, representando um Eu que se percebe como agente da realidade, há Gregor Samsa, o retrato de uma humanidade completamente fagocitada pelos dispositivos de poder que a dominam. Antes do seu Eu pensar para existir ele já foi reificado.

Conforme apresentado até aqui, a angústia da reificação com o progresso moderno é um tema constante em Sam Peckinpah. Seus heróis sofrem com o inabalável avançar histórico que os devorará inevitavelmente, seja com seus *cowboys* em meio ao entardecer do Velho Oeste, com Bennie tentando ter alguma dignidade em um mundo impossível de construir valores que resistam a instrumentalização do capital, ou com David Sumner, de modo oposto, esforçando-se para não sair do papel de homem civilizado e manter seu status burguês enquanto a irracionalidade pulsa dentro dele de modo a enlouquecê-lo. Mas em *Elite de assassinos* a estrutura kafkiana se faz ainda mais evidente, pois os poderes burocráticos que controlam Mike, e os outros personagens, ganham corpo entre relações de dinheiro e poder com o Estado e as agências de mercenários que o auxiliam.

Mike Locken, o personagem principal da obra, é um mercenário que trabalha para uma agência privada chamada *Communications integrity (ComTeg)*, esta empresa presta serviços para a CIA e outras organizações que precisam de alguém para o “trabalho sujo”. Nisso já se tem aquele vínculo nebuloso (agora mais evidente) que Peckinpah vinha estabelecendo nos seus filmes entre os poderes do capital e da política, mostrando como uma aliança entre ambos permite que o Estado Democrático de Direito americano pode ir muito além daquilo que lhe é permitido no campo ético e legal ao se utilizar de terceiros da iniciativa privada para tal.

Aqui parece que há o retorno para aquela mesa de negociação de *Pat Garrett & Billy the Kid* em que havia o xerife Garrett sentado ao lado do governador e duas figuras que não se desconhece se eram políticos ou fazendeiros encomendando a morte de Billy. Seria como se a *Communications integrity* tivesse se tornado uma instituição formal deste tipo de relação. Há um momento em que o fundamento capitalista fica ainda mais em evidência quando Collis (Arthur Hill) e Lawrence Weyburn (Gig Young) fazem uma longa leitura sobre ações da Bolsa de Valores para avaliar o mercado financeiro. Mais do que nunca *Elite de assassinos* expressa claramente o modo como a morte se converteu em mercadoria na era do capital. Este tipo de serviço não ocorre mais de maneira informal e escondida como aconteceu com o bando de Pike sendo contratado por Mapache, ou mesmo, o acordo de cavalheiros de Pat, agora a *ComTeg* aparece na folha de pagamento do Estado, possui uma vasta lista de clientes onde a CIA só representa 11% de sua arrecadação, além de ter ações na Bolsa. Deste modo Collis e Weyburn são representados como empresários normais e Mike Locken como um empregado comum. Por mais que suas atividades sejam sombrias, eles não são marginalizados, na verdade circulam livremente pelo espaço público e até dão entrevistas para jornais.

Embora Peckinpah não seja tão enigmático e obscuro como Kafka, construindo um narrador que transmita alguma verdade sobre este mundo ficcional, o cineasta mostra que o novo “castelo” kafkiano não se constitui mais de uma instituição de poder hegemônica, mas de uma complexa relação envolvendo Estados, relações de diplomacia internacional, empresas privadas e o mercado financeiro. Isso atualiza a angústia kafkiana para um patamar de desorientação que domina o senso comum do homem médio, restando a ele a precária possibilidade de compressão das estruturas que sustentam sua vida.

O grande conflito do filme se dá quando Yuen Chung, um político taiwanês, vai até os EUA, não se sabe exatamente para qual finalidade, e a CIA, querendo evitar um problema diplomático com sua morte contrata a *ComTeg* para protegê-lo, uma vez que um dos seus ex-membros George Hansen (Robert Duvall), o traidor que baleou Mike, estava coordenando a equipe de ninjas que deveriam matar o estrangeiro. O que é interessante nisso tudo, é o fato de Chung ser o verdadeiro herói trágico da obra, pois ele condena a si mesmo quando decide confrontar forças que certamente o esmagarão, que seriam o regime comunista chines e a máfia que age em comum

acordo com ele, tal qual a situação que temos na América com a relação entre CIA e *ComTeg*.

O governo americano pouco se importa com a vida e a causa política de Yuen, apenas querem se livrar deste problema, encarando com extrema apatia sua luta pela liberdade diante de um sistema totalitário. Assim como Vorodny (Helmut Dantine), o informante soviético que é morto traiçoeiramente no primeiro ato por Hansen, que atira em sua cabeça no momento em que ele idealiza sua vida futura nos Estados Unidos ao mesmo tempo que se lamenta da sociedade fechada em que vivia. A ingenuidade de Yuen Chung se assemelha às singelas esperanças de Josef K. no início de *O processo*, quando o personagem acreditava existir alguma coerência racional neste Estado civil que o está processando.

Este eixo temático do filme revela um dos elementos mais sofisticados da obra de Peckinpah e uma de suas críticas mais profundas a cultura americana: o cansaço diante das utopias. O diretor retrata seu país como uma terra completamente tomada pelo niilismo, como se não fosse permitido sonhar um mundo diferente para além do pragmatismo do cotidiano kafkiano, como nas cenas em que Mike e George zombam do informante soviético que busca entender o motivo deles estarem ajudando-o, enquanto a dupla de amigos diz rindo que estão fazendo isso por princípios ideológicos e não por dinheiro, de modo que a esperança de um futuro melhor não passasse de um delírio utópico.

A outra sequência se dá quando Mac tem um provocativo monólogo interrogando o protagonista sobre o sentido de toda está atividade uma vez que eles ajudam governos que pouco se importam com seus cidadãos, pois na realidade todos os Estados são maquiavélicos e não há causa pelo que lutar.

Deste modo Sam Pckinpah pinta uma sociedade apática, desesperançosa, superficial e egoísta, pois depois de terem construído um projeto político democrático que perdurou por quase dois séculos, perceberam que seu caráter utópico não foi capaz de resistir a dura realidade material do capitalismo capaz de instrumentalizar e monetizar tudo a sua volta. Sendo assim, tal realidade se apresenta como se os americanos estivessem “um passo à frente” na história, de modo que já soubessem a inevitável degradação social que as sociedades democráticas pós-comunistas teriam após o fim do seu regime. Os EUA se consagra como uma terra onde não é possível haver heroísmo, como é expresso por Collis, quando tenta advertir Mike que o mundo

está cheio de pessoas traiçoeiras como Hansen, que se vendem pela melhor oferta, restando ao nosso protagonista rir das esperanças de Yuen Chung e fugir no final do filme em um barco a velas para longe desta situação maldita.

Embora o filme termine com Mike e Mac vivos, suas participações nesta aventura não resolveram nada de modo objetivo, Chung morrerá em breve, Collis e Weyburn permanecerão com a *ComTeg* normalmente e o Estado americano continuará a se beneficiar com o trabalho sujo por debaixo dos panos feito por empresas privadas. Sendo assim, nenhuma trama é propriamente encerrada no filme, tudo parece ser um episódio solto no interior de uma burocracia perversa. O final é kafkiano por excelência. Assim como K, Mike não consegue adentrar nesta estrutura que o controla, mas diferentemente deste que persiste em continuar tentando, ele decide fugir, para tentar não acordar um dia metamorfoseado em um grande inseto inútil.

Contudo, por mais que não exista esperança, heroísmo ou direção para a História, ainda existe uma necessidade de se manter “vivo” neste jogo, tema este muito importante para Peckinpah, em sua vida pessoal o diretor lutava para não ser esquecido e ignorado pelos estúdios, prova disso inclusive seria este filme como uma tentativa de agradar ao público. Ele transmitiu para sua obra está aflição com personagens que se veem vencidos pelo tempo e pelo cansaço, mas sem deixar de insistir em remar contra a maré. A relação complicada que o diretor tinha com os executivos dos estúdios é espelhada nestes vilões poderosos e ricos que geralmente dominam a vida dos seus protagonistas de maneira kafkiana, decidindo sobre seus destinos de modo a restar apenas três alternativas para os seus protagonistas: se render tal qual Pat Garrett, fugir como Mike, ou se lançar em um confronto suicida contra seus superiores como Bennie, Pike e Billy the Kid.

Em especial nota-se esta tendencia de lutar contra o envelhecimento para se manter ativo com Junior Bonner, que quer manter sua vitória no rodeio sobre o touro mais furioso do festival, mesmo que isso lhe dê pouco ganho material; também há Pat Garrett que tenta negociar com os fazendeiros e políticos para preservar sua vida na medida que entrega a de seu amigo; Bennie quer provar seu valor para além de um perdedor; aqui observa-se Mike Locken em sua ânsia de logo se recuperar após ser traído e baleado pelo seu amigo Hansen e voltar para a ativa; e o protagonista de *Cruz de ferro* que passa por um ciclo de hospitalização e recuperação que remete ao de

Mike. Sendo assim, o cineasta estabelece uma necessidade dos seus protagonistas em terem consciência da podridão do sistema que estão, mas sem conseguir se desprender dele, assim como os personagens alienados de Kafka.

Deste modo, fica evidente que aquela guinada dada por Peckinpah após *Pat Garrett & Billy the Kid,* de tomar a contemporaneidade dos anos 1970 como sua ambientação principal para poder traçar suas críticas ao projeto moderno de maneira mais explicita, ganha seus contornos mais ousados em *Elite de assassinos*. Em nenhuma de suas obras o diretor vai tão fundo em sua denúncia da falha do projeto social americano corroído por uma estrutura econômica capitalista tão selvagem e kafkiana como esta. Mesmo que o pragmatismo comercial do diretor tenha prejudicado seu filme de maneira geral, não se pode deixar de notar que esta decisão parece antever a onda de filmes fraquíssimos de ação dos anos 1980, com astros que mal conseguiam ter uma atuação descente se limitando a entregar cenas de violência gratuita, mas sem o pano de fundo filosófico aqui presente.

Deste modo, parece que Sam Peckinpah estava pressentindo que o destino de sua rebuscada estética da violência, que deveria escancarar o horror das barbáries modernas e deste modo tentar despertar um público anestesiado e alienado que janta enquanto assiste a guerra do Vietnã de modo indiferente, viria a ser fagocitada pela Hollywood dos blockbusters que não tinha pretensão alguma além do entretenimento rápido e esquecível, transformando as rupturas promovidas pelo cineasta diante do classismo em espetacularização vazia, acabando por tornar Peckinpah como o precursor de uma ultraviolência que segue na direção contrária daquilo que seria a proposta original do diretor.

Dito isso a análise que se segue buscará driblar os elementos propositalmente fracos do filme para se ater apenas naquilo que realmente contribui para debate trágico e orgânico que atravessa a obra de Peckinpah.

O filme tem início com o registro de uma entrevista fictícia do personagem Lawrence Weyburn, o presidente da *ComTeg*, para o repórter Norgen Frill Jr. da “San Francisco Times”. Na tela aparecem em sequência perguntas e respostas entre entrevistador e entrevistado, o assunto gira no entorno de “departamentos especiais”, ao fundo sons de crianças brincando como se estivessem contanto números de alguma coisa, por mais que elas não venham a aparecer em tela, esta atividade lúdica tem camadas de sentido que enriquecem a cena. Eis a breve entrevista:

> P. O que você quer dizer com departamentos especiais, Sr. Weyburn?
> R. Alguns países têm departamentos “especiais” para eliminar, direta ou indiretamente, desertores e outros que levam consigo segredos que possam pôr em perigo a sua segurança nacional.
> P. Nosso país possui um departamento semelhante?
> R. Não que eu saiba.
> P. Você admitiria se tivéssemos?
> R. Não[45]

Logo em seguida surge um aviso na tela dizendo que este filme se trata de uma ficção e que não há nenhuma empresa chamada *ComTag*, e que supor a ideia de que a CIA teria qualquer atividade relacionada a estes “departamentos especiais” seria ridículo, tudo isso, ao som das crianças brincando ao fundo, o que constrói a abertura mais irônica da cinematografia de Peckinpah, pois é evidente que em plena Guerra Fria o serviço de inteligência americano jamais admitiria uma falha moral desta magnitude, fazendo de Weyburn, portanto, uma caricatura do cinismo administrativo público e privado. As vozes infantis parecem evocar todo este clima irônico de uma entrevista que tem a consciência de que não avançará para além daquilo que a conveniência do entrevistado permitir, obviamente não haveria possibilidade de Lawrence escancarar toda a verdade visceral do seu “empreendimento”, mesmo com o jornalista “insistindo” na questão, fazendo o diálogo inicial parecer uma fútil simulação de investigação jornalística, como crianças que fantasiam serem coisas diferentes do que elas são mesmo com todos sabendo da farsa.

Nesta abertura, Peckinpah não aponta apenas para o cinismo do poder em esconder aquilo que ele tem de mais terrível, também está denunciando a simulação que envolve a conveniência dos meios de comunicação de massa em serem cumplices com este teatro social do poder. Assim o cineasta coloca sua obra como um objeto de denúncia das falhas da democracia americana como um regime tão perverso como as ditaduras comunistas, mas encoberto sobre uma desfaçatez muito conveniente para as elites dirigentes da política, do mercado financeiro e da indústria cultural, é claro, ou seja, de certo modo Peckinpah, assim como Kafka, persiste na corrente de artistas do século XX que produzem aquilo que é desconfortável e

[45] Q. What do you mean by special departments Mr. Weyburn? A. Some countries have “special” departments for directly or indirectly eliminating defectors and others who carry away secrets which may jeopardize its national security. Q. Does our country have a similar department? A. Not to my knowledge. Q. Would you admit it if we had? A. No.

incomodo para um público de gosto aburguesado que aceita a unilateralidade do projeto moderno.

Em seguida inicia-se os créditos de abertura, em que se vê uma sucessão de planos detalhe de furadeiras perfurando paredes, explosivo plástico tapando o furo, cabos sendo esticados, gasolina sendo despejada no chão e um cronômetro sendo ajustado, elementos complementares que compõe uma bomba-relógio sendo instalada em algum lugar indefinido, sendo mais importante, portanto, a atividade destrutiva em si do que propriamente aquilo que será destruído, o foco está na subversão. O ambiente é todo escuro com a exceção da iluminação pontual de uma lanterna que clareia a instalação do explosivo, não sabemos ao certo o que está acontecendo, quem são aqueles que implantam a bomba, seus motivos ou o local, mas uma coisa é certa, estamos diante do labo obscuro do poder, em que crimes são cometidos com a anuência secreta do poder oficial. Eis a *ComTeg* como um dos "departamentos especiais" citados na entrevista.

Na medida em que a sequência avança o som das crianças brincando ao fundo diminui gradualmente até sumir, no entanto, as vozes infantis de contagem numérica mantem uma relação lúdica com a bomba-relógio instalada, mais uma vez Peckinpah constrói um paralelo irônico sobre a violência fílmica e a atividade recreativa infantil.

Então, repentinamente, aparece a imagem de um ninho de passarinho com alguns filhotes sendo alimentados pela mãe que regressa com comida em seu bico para distribuir entre suas pequenas crias, ao lado aparece escrito *Directed by*, mas o nome do cineasta ainda não é informado. Assim retorna-se aos preparativos da bomba-relógio e vislumbra-se um carro estacionando na frente do prédio que será explodido, três homens entram nele e o automóvel arranca. A cena a mãe pássaro alimentando seus filhos é exibida novamente, e o nome de Sam Peckinpah finalmente aparece, logo em seguida há a explosão, em que labaredas de fogo se espalham pela frente e pelo alto do prédio.

Esta imagem aparentemente desconexa do contexto geral do filme sugere a lucidez do diretor de estar fazendo algo propositalmente ingênuo e convencional para uma plateia com exigências infantis. Assim como a mãe pássaro que alimenta seus filhos despejando comida com seu próprio bico para satisfazê-los, Sam Peckinpah também aceita convenções comerciais em sua obra para entreter seu público,

entregando exatamente aquilo que se espera de um bom filme de ação pretensamente superficial. O hiato entre o *Directed by* para o nome do diretor, que só apareceria depois de mais uma breve sequência de retorno aos preparativos da bomba e da fuga, também sugere a ideia de que as decisões criativas para este filme não foram propriamente de Peckinpah, mas devem ter sido “filtradas” e “analisadas” de modo mais controlado pelo estúdio.

Figura 112 – Imagem de apresentação de Sam Peckinpah.




Fonte: ELITE de assassinos. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Então a trama começa efetivamente, os três que entraram no carro de fuga são Mike Locken, nosso protagonista, George Hansen, seu amigo e futuro traidor e Vorodny, o informante russo fugitivo. O soviético pergunta se seus “novos aliados” tem alguma ligação com a CIA, mas eles dizem que são a *ComTeg*, uma agência de inteligência privada, para tentarem se distanciar de qualquer relação com o Estado, então Mike e George começam a zombar das preocupações do fugitivo comunista que está desorientado em meio a esta complexa relação entre estes poderes públicos e privados da América, os dois amigos parecem alheios a realidade perversa que estão inseridos, tomados pelo niilismo.

A cena seguinte de certo modo confirma esta persona niilista de Mike e George com uma festa onde se vê a presença de muitas mulheres e drogas, o que mostra que os empregados da *ComTeg* estão confortavelmente se inebriando com o consumo de sexo e entorpecentes, bancados por esta lucrativa e perversa profissão, não são capazes de acreditar em nada para além do próprio hedonismo escapista.

Na manhã seguinte os dois amigos saem para trabalhar, rumo ao cativeiro onde Vorodny está escondido, os dois realizam diálogos amistosos e obscenos, a cena apresenta a dinâmica cômica e descontraída dos dois parceiros, preparando o espectador para o grande choque que será a traição fria e cruel de Hansen.

Os personagens trocam de turno com os outros dois agentes que estavam responsáveis por vigiar o russo. Vorodny se mostra insatisfeito pois já deveria ter sido levado para sua nova residência no Oregon, mas Mike diz que eles não são a CIA, apenas foram pagos para protegê-lo, em seguida o personagem principal se retira para tomar banho e deixa George cuidando do informante. Vorodny começa a contar, com certa empolgação, sobre os motivos que fizeram ele escolher morar no Oregon, e que seu novo nome será Thomas Mix, mas logo percebe a indiferença de Hansen, que parece cético diante das pretensões do seu interlocutor em viver “o sonho americano”. Então o estrangeiro se afasta dizendo que os mercenários são iguais em todos os cantos do mundo, começando a entender que trocou seis por meia dúzia.

Vorodny se senta melancólico e diz para George a dificuldade que é viver em uma sociedade fechada, se referindo ao sistema totalitário soviético, Hansen, por sua vez, apenas pega sua pistola, mira na cabeça do seu interlocutor e diz cinicamente que não imagina como é viver em um regime ditatorial, logo em seguida mata Vorodny. Neste momento Peckinpah preserva o breve instante em que o projétil atinge a parte traseira da cabeça do russo e mostra o sangue jorrando por detrás dela, como se fosse uma explosão não percebida pelo homem alienado da condenação que ele mesmo trouxe para si.

Figura 113 – Vorodny morrendo.



Fonte: ELITE de assassinos. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

O assassinato do informante russo, exilado na suposta terra da liberdade e das oportunidades, nas mãos de um mercenário que deveria supostamente protegê-lo, é o modo que Sam Peckinpah encontrou para relativizar a superioridade moral e política americana em meio a Guerra Fria. A tragédia de Vorodny é igual nos dois polos deste conflito mundial pretensamente ideológico, ele teve o mesmo destino que Josef K. nesta modernidade avançada em que estruturas burocráticas obscuras e poderosas tem hegemonia total sobre o indivíduo.

Por mais que o homicídio cometido por George Hansen interesse diretamente a União Soviética, que encomendou a morte do seu desertor, ele representa a contradição do neoliberalismo ocidental, em que os direitos dos indivíduos são menos importantes do que o ganho financeiro, seja isso no âmbito da cidadania, por pessoas sabotarem umas às outras por dinheiro, tal qual Hansen, ou nos bastidores da legalidade, como a relação entre CIA e *ComTeg* deixa claro por transformarem a segurança pública em comércio, embora o capitalismo aparente ser harmônico com uma sociedade aberta e democrática, seu ímpeto de reificação do mundo sugere o contrário.

Em paralelo a cena entre George e Vorodny são exibidas cenas intercaladas de Mike no banheiro se barbeando e se banhando, quando não aparecem estas imagens temos o som de Locken como trilha sonora irônica para a barbárie que era realizada na sala ao lado. O protagonista está no mundo cotidiano ordinário, se higienizando conforme os hábitos de consumo americanos, usando barbeador elétrico e se lavando em um chuveiro com banheira coberta por uma cortina transparente, a performance de James Caan neste momento é propositalmente caricata para gerar o efeito cômico da contradição. Já Hansen está realizando o lado obscuro e negativo deste mundo capitalista que seu amigo vive no *toilette*.

George entra no banheiro e espera Mike acabar seu banho. Quando Locken termina de se lavar se depara com seu “amigo” sentado sobre a privada empunhando uma pistola, em um primeiro momento ele estranha a postura inesperada de Hansen, sem levar a sério a ameaça, mas logo que tem a arma apontada para si, tenta pegar seu revólver, quando é imediatamente baleado no cotovelo e no joelho. O traidor se aproxima do nosso protagonista que está caído no chão e anuncia sua “aposentadoria” poupando sua vida.

Esta talvez seja a sequência mais desoladora de toda a filmografia de Peckinpah, pois aqui há a queda de um dos elementos mais valorizados em sua obra, tido como redentor do indivíduo e da humanidade, poderíamos dizer. Nesta cena fica evidente a deterioração da amizade e do companheirismo diante das estruturas do capital, Hansen se vendeu a um propósito contrário ao do seu amigo e tentou "inutilizá-lo" por conta disso. Algo próximo ao que foi visto em *Pat Garrett & Billy the Kid*, mas ao invés de ser corroído por um remorso que entende a morte do amigo como também um suicídio, tal qual Garrett, George aparenta pouco se importar com Mike, chegando a ser sadicamente irônico quando poupa sua vida.

Toda a longa sequência a seguir de hospitalização, recuperação, treino marcial e retorno as atividades na *ComTeg* dialogam com a trajetória caótica da carreira de Sam Peckinpah como cineasta. Mike Locken é um mercenário debilitado que luta para se manter ativo em sua vida profissional, tentando se reinventar para ter uma "segunda chance" nesta indústria maldita em que trabalha, tal qual Peckinpah que agora se converteu de um cineasta abertamente provocador para virar uma "mamãe pássaro" que alimenta seus filhos colocando comida em seus bicos.

A inserção inusitada das artes marciais não aparece apenas como um modo de "salvar" o protagonista dos seus ferimentos aparentemente irreversíveis, mas também de trazer uma novidade para o cinema de Peckinpah que buscava agradar ao público tentando aproveitar a mesma linha de ação de *Operação dragão* (1973, Dir. Robert Clouse), filme de sucesso estrelado por Bruce Lee lançado dois anos antes de *Elite de assassinos*. Portanto, este movimento de se descobrir inútil para depois se reerguer para permanecer vivo no mercado de trabalho, ultrapassa as barreiras ficcionais e espelham elementos biográficos do realizador.

Aqui as artes marciais aparecem de modo caricata e exótica, como algo excêntrico vindo da cultura oriental, não se sabe qual é o estilo de luta treinado por Mike, pois seu mestre idoso veste uma roupa de origem chinesa e em uma cena ele parece estar ensinando tai chi em uma praça pública para algumas pessoas, mas quando o protagonista vai até sua academia as vestimentas dos alunos são quimonos de origem japonesa e aparentemente eles estão lutando karatê, embora o nome da luta não seja mencionado em momento algum. Algo que reforça este caráter incomum do orientalismo, é que seu treinamento marcial é capaz de recuperar seu joelho e seu cotovelo perfeitamente, para além das possibilidades que a ciência médica e

fisioterapêutica ocidental haviam conseguido, colocando uma certa aura mística neste mundo asiático que Peckinpah traz para este filme.

A abordagem caricata e genérica do diretor sobre os elementos orientais mostra uma grande contradição em seu próprio projeto cinematográfico, pois após uma série de denúncias apresentadas com relação as culturas americana e mexicana sendo banalizadas como simulacros que circulam em festividades vazias e mercantis, Peckinpah acabou por cair na mesma armadilha e aplicar isso a cultura oriental, trabalhando com ela de modo superficial e reducionista, misturando diversas características distintas em um mesmo imbróglio semiótico empobrecido pelo espetáculo. As artes marciais aparecem de modo genérico e irreal, os ninjas são ridículos e gratuitos, e o senso de honra dos asiáticos sugere uma visão arcaica de mundo, no final o duelo de Chung e Negato é encarado como algo primitivo, irracional e exótico.

Neste filme os orientais figuram algo que remete aos *cowboys* em seu mundo de honra e sacrifício trágico, o mundo oriental parece um tanto atrasado no que se refere a atmosfera niilista da modernidade, os americanos não são capazes de entendê-los e vice-versa. Por este motivo, a jornada trágica de Yuen Chung é recebida com apatia por Mike e seus companheiros, pois o heroísmo trágico do taiwanês evidencia que ainda há algo pelo qual vale o sacrifício.

Esta parte em que Mike está fora de atividade dura um pouco mais que um quarto do filme, se considerarmos de sua hospitalização até o momento em que ele aceita voltar ao seu trabalho para se vingar de George, tudo isso tem uma duração de aproximadamente 36 minutos em um filme de 2h02. Neste período, três cenas muito significativas envolvendo a presença de Collis e Weyburn são exibidas, primeiro em uma conversa com Mike no hospital em que se mostram os senhores do seu destino; depois quando o herói trágico se encontra a sós com Collis e este deixa claro a impossibilidade do heroísmo na contemporaneidade e a inutilidade de Locken; por fim a obra traz um diálogo central entre a dupla de empresários da *ComTeg* com um membro da CIA que os contrata para proteger Yuen Chung.

Após Mike ser operado e ter seus membros enfaixados, permanecendo praticamente imóvel na cama do hospital, Collis e Weyburn vão visitá-lo, os dois aparecem como homens de negócios comuns, por mais que sua empresa esteja envolvida com atividades sórdidas não há nada de excepcional ou macabro em suas

personas. Em um encontro supostamente amigável, os dois patrões lembram da sorte que Locken tem em trabalhar para uma empresa privada e não para o governo, considerando o gasto que eles estão tendo em recuperá-lo. Esta fala é interessante por ressaltar as vantagens materiais que a iniciativa privada pode dar para seus funcionários diante do serviço estatal que visa baratear este tipo de serviço por finalidades práticas, uma vez que seu contingente de segurança pública deve ser vasto e ele também deve ser encarado como um dever patriótico.

Mais uma vez o capital aparece como uma fonte que sequestra e instrumentaliza virtudes, dificilmente Mike teria sua vida de excessos se trabalhasse para o governo americano como um soldado ou agente da CIA, assim como dificilmente ele sustentaria valores idealistas tão sólidos para se manter nesta posição sendo o niilista que é.

Repentinamente Lawrence Weyburn começa a falar de modo nostálgico sobre seu pai ter sido ministro, e do desejo do seu pai dele ter seguido o mesmo caminho, mas logo é interrompido por Mike que ri dos seus “dramas familiares”, então de modo vingativo Weyburn e Collis “sentenciam” a inutilidade do protagonista, uma vez que o movimento de sua perna está comprometido devido a dilaceração do joelho. O tom desta conversa realmente lembra a dinâmica do poder paternal que Benjamin identificou em Kafka, dois homens poderosos de meia idade dando o veredito sobre o destino de Locken, que repentinamente se vê diante da possibilidade de ser metamorfoseado em um inseto inútil. Eis a imagem de apresentação dos dois chefes da ComTeg

Figura 114 – Lawrence Weyburn (esquerda) e Collins (Direita)



Fonte: ELITE de assassinos. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Após Mike ter alta do hospital e se recuperar ao ponto de conseguir se livrar das muletas e começar a usar uma bengala, o protagonista passeia pela cidade quando se depara com um grupo de pessoas praticando artes marciais em uma praça, ele então tenta conversar com o mestre chines idoso que começa a ensiná-lo alguns movimentos, de repente Locken ouve uma buzina e é Collis chamando-o para uma conversa dentro do seu carro. Esta segunda aparição segue mais ou menos o mesmo clima de veredito da anterior, mais uma vez o personagem principal será enxovalhado pelo seu chefe que o colocará em uma posição de inutilidade absoluta, chegando a ameaçá-lo de morte caso ele insista em persistir em continuar indo no escritório. Mas aqui há um interessante monologo de Collis sobre a impossibilidade do heroísmo no mundo em que vivem:

> Só para mostrar que o mundo está se tornando uma bagunça, você acreditaria que o heroísmo se tornou antiquado? Não é mesmo. Todos os traidores, os terroristas – eles vão conseguir a simpatia agora. Foi assim que Hansen subiu. Os Hansens do mundo estão por cima.[46]

Neste mundo pintado por Peckinpah a queda do heroísmo não se deve apenas pela impotência diante das estruturas de poder, mas também pela ausência de um motivo sólido que justifique o ato heroico, assim como em Kafka, a salvação se tornou um mito antiquado e infantil. Conforme Collis argumenta, apenas a imoralidade terrorista e traidora pode ter espaço nesta nova configuração mundial, seja pela ideia de sabotar um sistema corrompido no caso do terrorismo ou o benefício egoísta no caso da traição.

Mais uma vez Kafka se faz relevante diante deste fascínio mágico despertado pelo sistema que domina os personagens que não conseguem se desprender dele, todo o drama de Mike em retornar para a *ComTeg* é fruto desta alienação, em momento algum demos questionamentos sobre a legitimidade ou o sentido de fazerem o que fazem, com exceção de Mac, mas este acaba sendo completamente ignorado pelo protagonista que não consegue fazer este deslocamento reflexivo. Em *Elite dos assassinos* é como se estivéssemos vendo a história dos burocratas responsáveis pela condenação de Josef K., que no caso desta obra seriam Vorodny e Yuen Chung, os dois alvos deste poder obscuro que movem a trama.

[46] Just to show you screwed up the world is becoming, would you believe that heroism has become old-fashioned? No, really. All the traitors, the terrorists – they-re gonna get the sympathy now. That´s how Hansen made his move up. The Hansens of the world are in.

Agora em uma guinada dramática comercial e anti-kafkiana, Mike Locken consegue se recuperar milagrosamente. A partir de treinos marciais ele readquire sua mobilidade plena e seu vigor físico guerreiro, estando pronto para enfrentar Hansen e se vingar de sua traição. Esta decisão do roteiro de reinserir o protagonista na *ComTeg,* para dar continuidade à trama de ação do filme, negocia com o heroísmo hollywoodiano clichê em que o herói deve ter uma jornada de autossuperação que reforça a mentalidade individualista liberal para dialogar com um público carente e esperançoso depois de ter sido moído pelo capital. Desta maneira, Peckinpah se afasta da perspectiva adotada por Kafka que optaria por explorar a fraqueza, a inutilidade e o desespero.

A última cena marcante deste hiato de inatividade de Mike ocorre com a contratação da CIA por mais um serviço da *ComTeg*, em uma montagem paralela entre o atentado contra a vida de Yuen Chung no aeroporto e a negociação entre a agência de investigação do Estado e a empresa privada de inteligência. Assim que o avião de Chung pousa, há um salto para uma sala toda branca e cinza, é o escritório da *Communications integrity*, onde se coleta e armazena informações, Collis parece um simples burocrata no meio deste ambiente. O telefone toca e ele descobre que Dan O´Leary (Tom Clancy), um agente da CIA, o espera na sala de Weyburn.

Figura 115 – Collis no escritório de inteligência da *ComTeg*.



Fonte: ELITE de assassinos. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Embora seja uma cena muito breve, esta pequena aparição do escritório de inteligência da *ComTeg* mostra que eles estão muito além de serem uma empresa de

mercenários, realmente parecem ostentar possuir um poder paralelo de inteligência aquele que é feito pelo Estado, se constituindo como uma instituição também poderosa, mas sem a anuência social.

Na sala de Weyburn é revelado, primeiramente, que a CIA representa apenas 11 por cento da arrecadação da *ComTeg*, portanto, ela não é uma agência submissa ao Estado, e sim uma empresa autônoma que pode prestar serviços para qualquer um que quiser contratá-los, mostrando um poder autônomo e potencialmente perigoso para a sociedade, dado que não há nenhum poder que a contrabalanceie, diferentemente das dinâmicas estatais modernas propostas por Montesquieu. O´Leary ignora tais contradições políticas e morais, insistindo em manterem tais relações “profissionais”.

O agente do governo relata que naquela manhã houve um atentado contra Yuen Chung, um político taiwanês recém-chegado na América. Um bando de ninjas assassinos liderados por Negato Toku, que tentou matá-lo assim que ele desembarcou do avião, pede para que a *ComTeg* proteja o político oriental, pois o governo americano não quer se envolver, no entanto, também quer evitar que ele seja assassinado em seu território para não ter que lidar com esta questão internacional, esquivando-se da nobre causa de luta contra o sistema totalitário chinês de Yuen. Para eles, isto não passa de um problema diplomático a ser evitado, ao invés de uma causa política ou ideológica.

Collis e Weyburn ficam receosos de aceitar o serviço até que O´Leary os informa que George Hansen também estava envolvido nesta operação, tornando, portanto, este um assunto também da empresa, pois seu ex-funcionário traidor foi identificado. Toda a conversa é intercalada com cenas de lutas entre os ninjas e os seguranças de Chung. Deste, nota-se que há as duas extremidades do poder, seu lado burocrático com os engravatados discutindo os próximos passos da operação e dos soldados lutando no campo de batalha.

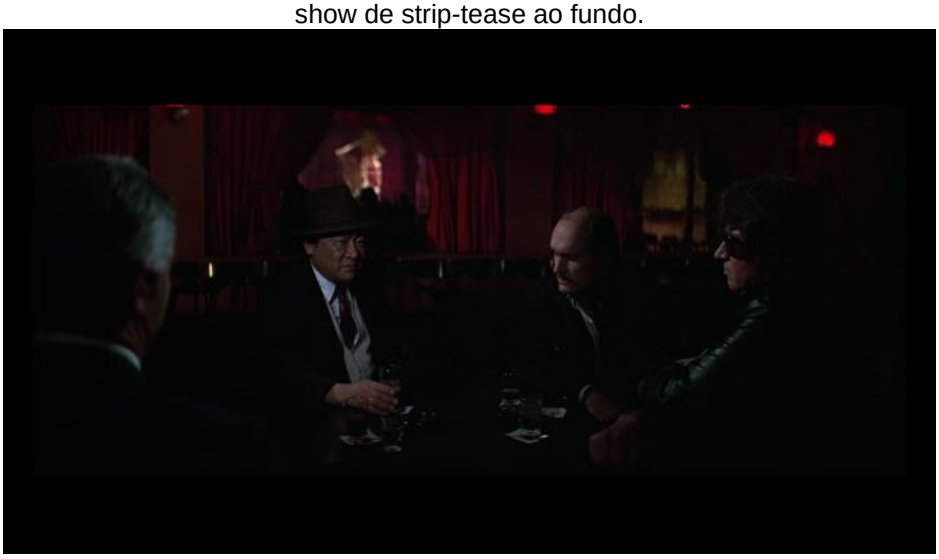
Surge uma das decisões dramáticas mais fracas e sem sentido do filme. Weyburn do nada passa a ignorar a pretensa inutilidade do protagonista, que ele mesmo havia sentenciado, e pede para Collis chamar Mike novamente, planejando usar do seu sentimento de vingança como uma arma contra Hansen. Collis assim o faz. O herói aceita e iniciamos a segunda parte da obra que se desenvolve entorno da vida de Yuen Chung.

Nesta nova jornada Mike deve recrutar mais dois homens para ajudá-lo nessa missão. São introduzidos na história Mac, um motorista de fuga que estava aposentado da *ComTeg*, e Jerome Miller (Bo Hopkins), um atirador de elite e especialista em armas que estava afastado por ser taxado como psicopata. Assim se forma sua nova equipe para se confrontar contra Hansen e os ninjas.

Algo muito interessante dessa obra, que se constrói ao mesmo tempo como um filme de ação comercial e uma crítica política, são as simultaneidades dialéticas criadas por Peckinpah. Ele promove choques entre sons e imagens que revelam o aspecto negativo das contradições da sociedade de consumo americana, como o som das crianças brincando enquanto ocorre a cínica entrevista de Weyburn e seus empregados instalando uma bomba; também há o inocente banho de Mike enquanto George mata Vorodny; a reunião entre a CIA e a *ComTeg* ao mesmo tempo que acontece o atentado contra Chung. Nesta linha o diretor apresenta a grande virada no roteiro quando se descobre que Collis é quem está negociando a morte de Yuen nos EUA junto de George e Negato. Eles estão em um bordel enquanto uma meretriz faz um *strip-tease* no palco. Deste modo, há uma clara associação entre a prostituição e os negócios. Os homens pretensamente poderosos que negociam a morte do político taiwanês nada mais são do que prostitutas do capital.

Collis, Negato, Hansen e um capanga estão sentados à mesa de um prostíbulo enquanto falam da importância de matar Yuen Chung, seja com ninjas ou com mercenários. Descobre-se que Collis está por trás da traição de George, ele está ganhando dinheiro sabotando a própria empresa, vendo sua dignidade tal qual uma garota de programa (não que trabalhar em uma agência clandestina de inteligência seja muito digno). Nesta sequência, nota-se o quão nebuloso e volátil são as relações das estruturas de poder que se deslocam conforme a vantagem que levam diante das circunstâncias. Collis e Hansen praticamente criam uma miniempresa de serviços secretos juntos. Negato veio do Japão para matar seu alvo e negociar com mercenários americanos; mais para frente Yuen dirá que o maior interessado em sua eliminação são os regimes não democráticos, que seriam China e URSS, deixando a situação ainda mais complexa. Ou seja, esta situação é impossível de ser compreendida em um todo, os seus sintomas e os seus fragmentos aparecem como indícios de sua complexidade. A seguir a *mise-en-scène* da negociação no bordel:

Figura 116 – Collis (de costas), Negato, Hansen e um capanga, dentro da boate enquanto ocorre um show de strip-tease ao fundo.



Fonte: ELITE de assassinos. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Depois disto, há o resgate de Chung por Mike e seus companheiros que o conduzem junto com sua filha e seguranças para longe de Hansen, pois este armava uma emboscada no prédio em frente ao qual o político taiwanês estava hospedado. A cena remete vagamente à abertura de *Meu ódio será sua herança*, mas com menos brilhantismo e violência. O único momento verdadeiramente interessante é quando Jerome mata um mercenário disfarçado de policial e Peckinpah insere duas crianças, que não tinham aparecido até então e que não voltarão a aparecer. Elas sorriem quando ouvem o disparo da arma de fogo. Aqui há um elo claro entre a diversão cinematográfica e a transgressão da autoridade. Nesta sequência, também aparece a grotesca cena do policial e da bomba, já mencionada no começo desta análise. De resto, esta parte não tem muito a acrescentar ao filme.

Yuen Chung se encontra sobre a proteção de Mike que o esconde em um píer de barcos, pois no dia seguinte ele deve escoltá-lo para uma embarcação que o levará de volta para sua terra natal. Logo após o resgate Collis é informado por Locken sobre o andamento da missão; ele tenta ligar imediatamente para Hansen visando denunciar o local onde seu alvo está escondido, mas, neste momento, Lawrence Weyburn aparece na sala de Collis com uma extensa papelada relativa aos números da Bolsa de Valores e requisita que seu parceiro da *ComTeg* pare todas as suas atividades para que eles analisem juntos os dados recém impressos.

A sequência se desenrola com comicidade, Em paralelo Weyburn e Collis estudam as ações de empresas de diversos ramos, Mike e sua equipe velejam para

o píer onde esconderão Chung, e Hansen em uma espera tediosa diante do telefone aguardando suas instruções. O valor desta cena está no fato da *ComTeg* estar inserida na rede de relações do mercado financeiro, assim como as diversas empresas que são citadas, estabelecendo, desta maneira, suas atividades bárbaras e "ilícitas" como mercadorias que circulam livremente no espaço de negociação e consumo do capital. Mais uma vez, enquanto os empresários administram seu negócio em abstrações econômicas e burocráticas, seus empregados estão nas ruas fazendo a coisa de fato acontecer, alheios ao complexo e kafkiano funcionamento do capitalismo financeiro.

Ao chegarem no píer e se prepararem para um possível ataque de Hansen, Mac e Mike, imersos nas sombras, iniciam um diálogo sobre o sentido mais profundo sobre aquilo que estão fazendo, com o protagonista em uma postura mais defensiva e alienada, enquanto seu amigo se mostra niilistamente crítico ao sistema que os cercam. Se for considerado que na cena anterior havia uma longa leitura de ações de empresas na Bolsa e agora o filme apresenta um discurso questionador, este é o modo sutil de Peckinpah em atribuir lucidez ao pessimismo de Mac, um mercenário aposentado que voltou à atividade para ajudar o herói em sua jornada de vingança. Eis o diálogo:

> Mac: Você está tão ocupado fazendo seu trabalho sujo que não consegue dizer como são os caras maus.
> Mike: Não se preocupe. Eu sei quem são os caras maus. Qualquer um que tente me machucar.
> Mac: Todos estão tentando machucar você, Mike. Todos os malditos sistemas de poder. Todos os lobistas e negociadores no topo com seus gins e espumantes. Eles precisam que você derrame sangue enquanto fazem discursos sobre liberdade e progresso. Eles estão mentindo. Não existe um sistema de poder que realmente se preocupe com os seus cidadãos.[47]

Esta, talvez, seja a fala mais didática da cinematografia de Sam Peckinpah sobre as contradições da política. Mac é um personagem melancólico por ter consciência da verdade cínica que rege as relações sociais sobre a administração de sistemas de poder modernos. Enquanto Weyburn e Collis enriquecem e jogam na

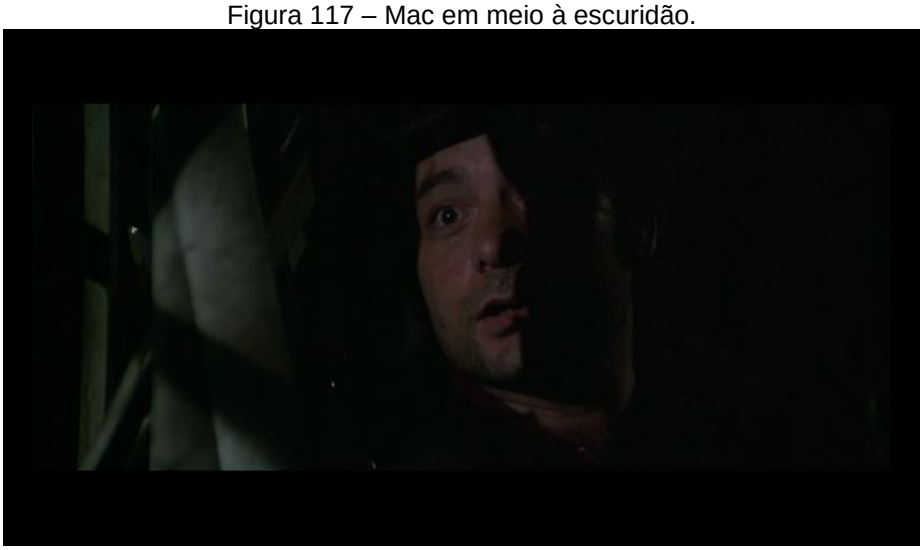
[47] Mac: You´re so busy doin' your dirty work you can't tell how the bad guys are.
Mike: Don't worry. I know who the bad guys are. Anyone that tries to hurt me.
Mac: They're all tryin' to hurt you, Mike. All the goddamn power systems. All the wheelers and dealers at the top with their gin and fizzes. They need you to do their blood-letting while they make speeches about freedom and progress. They're full of shit. There's not one power system that really cares about its civilians.

Bolsa de Valores, mercenários como eles derramam sangue de terceiros os quais mal conhecem, como a frieza de Hansen ao matar Vorodny, em segundos, todas as esperanças do expatriado soviético foram destruídas por um matador pago por um sistema ganancioso e irrefreável. Em contrapartida, Mike demonstra ser conformista, parece não querer ou poder pensar sobre toda a complexidade dialética trazida por Mac, mas não se sabe se por alienação ou por um sentimento latente de impotência niilista. Mais tarde a aparição de George Hansen confirmaria a crítica de Mac.

Por mais que Mike viva uma vida de excessos com muito sexo, drogas e luxo, além de ter feito o movimento de transvalorações por rejeitar toda a moralidade cristã, livre para cometer todo e qualquer ato sem a consciência moral assombrá-lo, não se pode considerá-lo o retrato de um *Super-homem* nietzschiano. Ele se comporta como o *Último homem*. Isto é, aquele que foi moído pelo niilismo a ponto de não mais conseguir construir individualidade, seguindo os passos da sociedade como se fizesse parte de um rebanho, tendo a ilusão da liberdade no consumismo, sem conseguir levar uma vida verdadeiramente estética, nem viver o *amor fati* diante das estruturas kafkianas que o cercam.

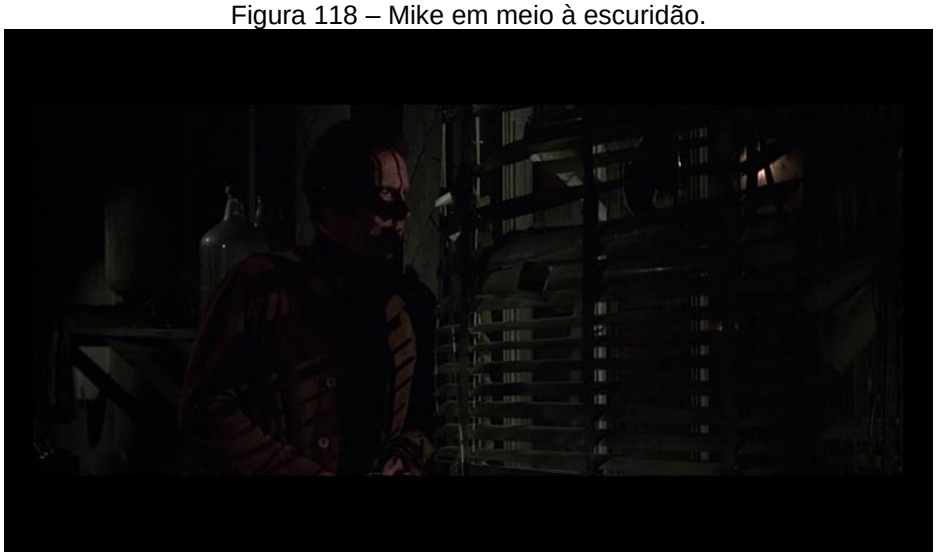
Os dois personagens estão imersos na escuridão, com alguns feixes de luz apenas iluminando seus rostos, como se isto simbolizasse a falta de perspectiva e a impotência que toma conta deles, mesmo que tenham consciência do verdadeiro funcionamento perverso dos sistemas que os domina. Mac pode farejar as contradições por detrás dos jogos de simulação da cultura de massa do mundo moderno, mas também está aquém de propor alguma solução para tais questões. As trevas que os engole é ao mesmo tempo a expressão da impossibilidade da salvação em um mundo kafkiano e um espelhar do estado sombrio de suas almas niilistas e melancólicas. A iluminação expressionista resgata o clima de loucura, desespero e distorção que aparecem no expressionismo alemão em seus filmes em que figuras monstruosas passavam a manipular a mente humana, e do cinema *noir* em sua denúncia do mal que habita a alma humana e a sociedade capitalista americana. Aqui temos os dois retratos expressionistas que ressaltam a sombria e dramática situação destes mercenários que vivem a margem da sociedade ordinária:

Figura 117 – Mac em meio à escuridão.



Fonte: ELITE de assassinos. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Figura 118 – Mike em meio à escuridão.



Fonte: ELITE de assassinos. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Tommie (Tiana Alexandra), filha de Chung, decide repentinamente se vestir como um ninja e se esconder nas sombras para emboscar os possíveis assassinos de seu pai. Mike tenta contê-la, mas a garota consegue fugir para fora do píer e se esconder. Nisto um debate entre Yuen e o protagonista tem início; neste momento o heroísmo trágico do oriental se faz evidente. Inicialmente, Locken pergunta se o político não tem medo de que sua filha morra se lançando desta maneira contra o perigo. Imediatamente, Chung responde que a questão não deveria ser sobre a morte em si, mas sim sobre o modo como se morre. Aqui está a diferença entre a visão de um americano niilista que toma a vida como um bem em si, mesmo que ela não leve

a lugar algum, e do outro lado a perspectiva trágica de um homem disposto a se sacrificar por algo que engrandeça sua existência.

Mike diz saber que Yuen vai morrer quando voltar para o país dele, mas não entende o porquê de estar tomando esta decisão, uma vez que geralmente há o movimento contrário, de fuga da ditadura comunista. O político taiwanês, mais uma vez, subverte as expectativas do protagonista e diz não querer poder ou dinheiro, apenas ser uma voz a ser ouvida que inspire as pessoas para se livrarem dos regimes totalitários em nome da democracia. Portanto, Chung se faz um mártir da liberdade humana em um mundo administrado onde as subjetividades são controladas pelos dispositivos do poder. Yuen Chung diz:

> Todos os países, se pretendem tornar-se uma democracia, precisam de pelo menos uma voz erguida na oposição. Eu fui selecionado. Deixe apenas mais uma pessoa ouvir minha voz, isso é um começo. É o suficiente.[48]

Conforme já comentado, Mike e Mac são personagens tomados pela apatia, e limitam-se a dizer “nós já escutamos isto antes”. Esse sentimento deve-se à falência do projeto democrático americano, em que os dois são os representantes da contradição deste sistema por prestarem serviços de mercenário para o governo por intermédio da *ComTeg*. É como se os dois amigos tivessem uma experiência histórica adiantada diante das esperanças de Chung, sabendo que os sistemas de poder apenas irão maquiar suas atividades e manipular seus cidadãos para conservar seu domínio, como visto na fala de Mac e a entrevista de Weyburn na abertura do filme. Embora Yuen tenha uma grandeza moral muito superior à dos americanos, ele é visto como um herói ingênuo, pois embora sua causa trágica consista em se bater com as ditaduras comunistas, sua verdadeira tragédia está na impossibilidade da concretização de sua utopia política.

Finalmente o esperado encontro de Locken e Hansen ocorre ainda nesta sequência noturna marcada por reflexões. George aparece tomando Tommie como sua refém, ele está com sua pistola na cabeça da garota e começa uma negociação com Mike para que ele lhe entregue Chung. Diante da decepção do protagonista ao reencontrar seu amigo traidor, Hansen lhe faz a grande revelação por detrás de suas

[48] Every country, if it hopes to become a democracy, needs at least one voice raised in opposition. I happen to be selected. Let justo one other person hear my voice, that is a beginning. It’s enough.

ações; a qual o público já está ciente, conforme visto na cena do bordel, ele diz que também trabalha para Collis.

O tom usado por Hansen é de ironia; ele dá um tratamento muito profissional e lógico para a situação, como se estivesse apenas “mudado de emprego”. George admite gostar de Mike, embora espere que ele entenda os motivos que o fizeram agir daquela forma, pois além do dinheiro também anuncia que de certo modo é um refém de Collis, que irá matar todos ali caso Chung sobreviva. Locken fica tão perplexo com a declaração do amigo que apenas se vira de costas e abandona o conflito, retirando-se como se tudo ali fosse estranho para ele. Afinal, se o seu próprio chefe mandou que o matassem para depois recontratá-lo, não faria sentido continuar nisso. Hansen fica surpreso com a atitude do protagonista, tentando chamá-lo de volta, mas logo é baleado e morto por Jerome que se posicionara como franco atirador.

A morte de George é veloz e repentina. Não há uma grande construção dramática entorno dela. Subitamente, é assassinado por um atirador à distância, de modo impessoal e preciso, da mesma maneira que eliminou Vorodny. A eliminação pouco dramática do personagem de Robert Duvall dialoga com o mundo técnico e reificador que os personagens estão inseridos; não foi propriamente um homem que foi morto, mas sim um funcionário da *ComTeg*. Ele, enquanto ser humano, tinha mais o que dizer, morreu chamando pelo seu amigo que tinha lhe dado as costas, no entanto, enquanto matador de aluguel foi baleado por ter se distraído do seu propósito. Sua morte foi ao mesmo tempo sua demissão.

Este assassinato anticlimático que seria esperado acontecer apenas no terceiro ato do filme encerra o segundo, revelando o verdadeiro motivo que levou à traição de Hansen e à contradição interna da *ComTeg*. Mike liga para Weyburn e conta a verdade sobre Collis; este por sua vez diz planejar eliminar o parceiro e oferecer seu cargo para o herói da trama que se limita a desligar o telefone sem responder a oferta.

O fato de Peckinpah ter optado por uma cena noturna para transmitir as reflexões e as revelações que criticam e desmascaram a podridão e a barbárie do sistema, no qual os personagens estão envolvidos, dialoga diretamente com uma visão sombria e depreciativa da realidade política do século XX. Não há um caminho de luz e progresso à diante, mas a escuridão plena após o entardecer do Velho Oeste, onde este processo de modernização tem sua ascensão nos EUA segundo a obra de Sam Peckinpah. A visão do diretor é noturna, ele não almeja apontar soluções, mas

sim expressar aquilo que há de contraditório e falido dentro do imaginário idealizado pela Hollywood clássica. Eis as sombras que assombram nesta provocante cinematografia.

A cena final tem como palco um cenário que também remete a Kafka em seus ambientes inusitados e labirínticos, sobretudo em *O processo*. Os personagens vão até uma série de barcos aparentemente abandonados que estão ancorados no meio do mar. Quando se adentra nestas estruturas navais a impressão é a de que se está dentro de um labirinto, dialogando diretamente com a desorientação de Mike e do público. Quando o protagonista chega nestes navios escoltando Chung, logo se depara com Collis que o convida para conversar. Eis o trecho mais significativo deste diálogo que rompe com o cinismo e mostra as verdadeiras motivações deste sistema de poder que morde a própria cauda:

> Mike: Todo mundo paga para você, não é? Nosso lado, o lado deles.
> Collis: Lados, lados. Tudo a mesma merda. Todos querem a mesma coisa. Estar no comando. Você acha que seu amigo oriental é diferente? Apenas mais um político ambicioso. Ouça. Então você acabou com meu melhor homem. Você pode tomar o lugar dele. Agora mesmo.[49]

Collis escancara o norte do verdadeiro funcionamento do poder em uma perspectiva maquiavélica; o poder não tem outra finalidade do que o próprio poder, sua ganância está em controlar, e não propriamente defender uma bandeira e uma causa, pouco importando os meios para se atingir os fins, indiferente se seu mercenário será Hansen ou Mike. Como é de se esperar de um protagonista de Sam Peckinpah, a reação de Locken é sacar seu revólver e disparar contra seu chefe, fazendo Collis cair no chão em agonia. Abaixo o labiríntico cenário do local onde será encerrado o terceiro ato do filme:

[49] Mike: Everybody pays you, don't they? Our side, their side.
Collis: Sides, sides. All full of shit. They all want the same thing. To be in charge. Do you think your Oriental friend is any different? Just another ambitious politician. Listen. So you blew my top boy right away. You can take his place. Right now.

Figura 119 – Collis no centro da kafkiana estrutura dos navios ancorados.



Fonte: ELITE de assassinos. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Depois de Mike se negar a fazer parte do esquema de Collis segue a cena de ação final: uma série de ninjas começam a aparecer por todos os cantos e os personagens principais se defendem atirando contra eles ou em lutas corporais. Aqui, inclusive, é um dos momentos mais ridículos do filme quando Locken usa de sua bengala para aplicar golpes marciais nos ninjas. Também Mac, mesmo com seu despreparo físico evidente, dá uma surra nos guerreiros orientais altamente treinados. Jerome, por sua vez, acaba morrendo em uma troca de tiros com outros mercenários. Até o próprio Chung está nesta batalha, mostrando que ele não é apenas um político, mas um guerreiro também, uma maneira de Peckinpah mostrar empatia pelo personagem. Assim, chega-se ao duelo decisivo entre Yuen e Negato.

Quando Toku desafia Chung, Mike e Mac ficam incrédulos do político ter aceitado enfrentar seu oponente em um duelo de vida ou morte no final desta aventura, podendo colocar tudo a perder, por aquilo que eles enxergam como pura teimosia e um fraco senso de honra. Os mercenários americanos se oferecem para matar o ninja, mas são impedidos por Chung, que toma uma espada samurai em mãos para se bater com seu adversário, pois acredita que suas virtudes guerreiras devem provar sua força como líder de seu povo.

Todo o duelo tem uma abordagem ao mesmo tempo irônica e séria. Por um lado, há o deboche dos americanos incapazes de reconhecer qualquer valor neste enfrentamento e, do outro, a perspectiva oriental que enxerga nisso uma prova de

honra e virtude sem igual. De maneira similar há um sentido fílmico mais amplo nesta situação, o humor irônico do protagonista escancara a gratuidade da violência em tela, como se a obra precisasse disto para ser divertida, em contrapartida à morte rápida, anticlimática e realista de Hansen. Mas, de outra perspectiva, há uma seriedade que remete aos duelos finais dos *cowboys* que ainda resistiam ao niilismo moderno, como no final de *Pistoleiros do entardecer*, onde a honra estaria acima da existência em si mesma.

Após um duelo equilibrado, Yuen Chung consegue eliminar seu adversário de maneira sangrenta. Agora ele está livre para voltar a enfrentar o regime comunista e ser morto como um herói trágico de modo a engrandecer sua existência perante a fragilidade ontológica comum a todos os seres humanos. Afinal, como ele mesmo diz, o que importa é o modo como se vive e se morre. Aqui se vê a vitória de Chung sobre Negato:

Figura 120 – Negato Toku morto no chão e Yuen Chung com a espada ensanguentada.



Fonte: ELITE de assassinos. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Após a resolução do conflito, Weyburn aparece repentinamente no navio, dando os parabéns a Locken e oferecendo seu novo posto na *ComTeg,* que seria o de Collis, que não estava morto, embora estivesse ensanguentado e agonizando no chão. Após os últimos acontecimentos de reviravoltas e traições Mike não se mostra tão disposto a retornar para a empresa como no começo do filme. Ele parece ter entendido o discurso proferido por Mac na noite anterior. O protagonista está indeciso e imóvel, não sabe ao certo como proceder, então seu amigo Mac o convida para ser

um “aposentado” como ele, um cidadão comum que não compactua com esse sistema maldito que beneficia homens como Weyburn e Collis. Mike aceita o conselho do amigo e ambos vão embora em um barco para longe de toda esta confusão autodestrutiva, como os guerreiros gregos que depois de Tróia subiram em suas naves para voltar a suas casas. Mas, o fato é, para onde os personagens poderiam ir? Para onde o homem moderno poderia retornar para além deste mundo tomado pelos dispositivos de poder que os controlam?

A imagem de encerramento do filme, de heróis que navegam para ligar nenhum:

Figura 121 – Mike e Mac em fuga.



Fonte: ELITE de assassinos. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: United Artists, 1975. Vídeo.

Assim, Peckinpah constrói um filme de ação aparentemente banal, mas com uma forte carga kafkiana de fundo. O poder continua inabalado, toda a aventura de Mike não foi capaz de alterar seu funcionamento. Weyburn continua comandando a *ComTeg*, Collis ainda está vivo e é socorrido a mando de Lawrence para continuar sendo seu subordinado, Chung morrerá em breve e novos mercenários como Hansen seguirão existindo para fazer o trabalho sujo. No final das contas, os sistemas de poder esmagam todos aqueles que tentam confrontá-los, restando ao herói fugir para não mais fazer parte disso, ao menos de modo direto. Este é o filme mais pessimista presente nesta análise, pois não há saída nem no heroísmo trágico.

#### 3.2.1.7 Cruz de ferro: Coragem e desespero diante do apocalipse moderno

*Cruz de ferro* (1977) pode ser considerada a última grande obra trágica de Sam Peckinpah. Embora *Comboio* (1978) e *The Osterman weekend* (1983) também tenham alguns elementos trágicos que compõem sua estrutura fílmica, eles não se constituem integralmente como tragédias tal qual *Cruz de ferro*. Esta trama, que se passa no front oriental alemão diante do terrível contra-ataque soviético, não apenas encerra o ciclo de tragédias do cineasta como também expressa sua proposta com a maior força possível. Pode-se dizer que esta seria a *Ilíada* do diretor, por usar do confronto bélico mais importante do século passado para refletir sobre a trágica condição humana sob um escopo moderno, de modo similar ao que Homero havia feito através da perspectiva religiosa grega arcaica. Sendo assim, encerra-se o recorte sobre sua filmografia em sua décima segunda produção por identificá-la como o apogeu do seu discurso trágico.

*Comboio*, seu penúltimo filme, atualiza o mito do *cowboy* na figura dos caminhoneiros. Isto é, viajantes solitários que conquistam sua liberdade nas estradas que atravessam o país, assim como os *cowboys* de outrora que desbravavam a América rumo a novos horizontes de possibilidade. Neste longa aparece a evolução de uma pequena rixa entre um caminhoneiro e um policial corrupto, que acaba escalando para uma grande revolta em que vários motoristas se unem para protestarem contra todas as injustiças sociais que afetam os cidadãos médios em um movimento que começa a tomar proporções nacionais. No final da história o protagonista, vivido por Kris Kristofferson (mais uma vez dando corpo a uma figura messiânica nos filmes de Peckinpah), joga seu caminhão que transportava combustível inflamável contra uma barreira militar e tem seu veículo fuzilado e explodido, tombando de uma ponte para um grande rio. Se o filme acabasse aqui certamente seria uma tragédia, mas o diretor optou pela saída cômica e absurda de fazer o personagem sobreviver a este ataque e fugir junto com sua amada e seus camaradas para longe de toda a politicagem e espetacularização midiática que tomou conta do movimento de protesto iniciado por ele.

*The Osterman weekend*, o filme testamento de Peckinpah, se constitui como uma reflexão sobre o poder televisivo de manipulação e transformação de todo e qualquer assunto em mercadoria. Aqui, acompanha-se a jornada de um agente do FBI que quer vingança contra a própria corporação que ele trabalha pela morte de sua

esposa, e decide chantagear um famoso apresentador de televisão para expor os podres do governo americano, mas, no final, ele acaba sendo morto diante das câmeras e isso é transmitido em rede nacional. Este poderia ser o enredo de uma obra trágica, mas esta não é a história principal do roteiro, apenas a parte do vilão vivido por John Hurt; a narrativa central põe foco em John Tanner (Rutger Hauer), o astro televisivo que é ameaçado pelo agente federal. Neste caso nota-se um arco dramático muito mais convencional que se encerra com um final feliz; ou seja, com a morte do malfeitor e com o resgate de sua família de propaganda de margarina. Por mais que haja muita ironia neste desfecho, é nítido que o trágico aparece mais como um elemento que compõe o filme do que sua espinha dorsal.

Portanto, as duas últimas produções dirigidas por Peckinpah flertam com o trágico e até assimilam alguns dos seus elementos, mas não se prendem a ele como em outros filmes apresentados nesta tese. *Comboio* acaba optando pelo cômico e pelo farsesco em seu encerramento, e *The Osterman weekend* relega a atmosfera trágica para o vilão, deixando o protagonista com uma história na qual os valores burgueses e conservadores acabam triunfando (mesmo que de modo irônico) sobre a morte do agente americano renegado, como se John Tanner fosse um Pat Garrett não atormentado.

Deste modo, *Cruz de ferro* acaba por conquistar o posto de última grande tragédia desta filmografia, chegando a ser também a expressão máxima do seu discurso trágico, por mesclar a pequenez humana e a grandeza heroica de se enfrentar a inevitável destrutibilidade do destino.

O longa-metragem tem início em 1943, momento em que os soldados alemães têm consciência da iminente derrota que os aguarda, sabendo que todos os esforços para a construção do imperial Terceiro Rich foram em vão. Diante das garras soviéticas e da inútil resistência nazista, os combatentes se convertem em homens que tentam sobreviver a este terrível confronto mundial, no qual eles foram apenas marionetes nas mãos dos poderosos dirigentes de estados totalitaristas.

Não que Sam Peckinpah retire a responsabilidade dos horrores causados pelos nazistas e pelos soviéticos das mãos dos soldados que, efetivamente, cometeram tais atrocidades, também faz parte da proposta do filme denunciar as barbáries do front, como na cena em que um soldado russo pré-adolescente é liberado pelos alemães para retornar a sua casa, mas, logo na sequência, ele é fuzilado por

um soldado soviético que deveria acolhê-lo ao invés de matá-lo. O cineasta joga luz sobre a desmistificação da guerra como uma forma de grandeza, mostra soldados que se importam mais com as próprias vidas e com as de seus companheiros do que com as aspirações delirantes de grandes ditadores. Neste sentido, os combatentes agem mais como homens desesperados do que como militares alinhados com grandes estratégias desenhada em mapas por generais. Em *Cruz de ferro* os soldados não são vítimas que estão condenadas a "seguirem ordens" de modo acéfalo, nem monstros terrivelmente sádicos, antes de tudo, são seres humanos desiludidos, assustados e desolados que se perceberam como massa de manobra no maior confronto que a humanidade viu até então.

A violência retratada neste filme é fruto de uma mescla entre os Estados totalitaristas, que comandam a burocracia da guerra ao custearem todo o maquinário de destruição, e a participação humana dos soldados que alternam suas ações entre o sadismo e a necessidade de sobrevivência. As brutalidades em tela são o resultado de um complexo e caótico avanço moderno que acaba por culminar na barbárie absoluta, sem ter sido capaz de tornar o ser humano melhor, nem em ter construído modos de fazer política mais civilizados. *Cruz de ferro* não se resume a um olhar de denúncia com relação a Alemanha Nazista e a União Soviética, a obra também se constrói como uma reflexão sobre os conflitos militares que o mundo da Guerra Fria estava envolto, buscando expressar a essência da máquina de guerra do século XX. Conforme as imagens documentais dos créditos e a frase de encerramento de Bertold Brecht deixam claros.

Após uma série de imagens que denunciam os impactos da guerra em cidadãos comuns, principalmente crianças, estes sim ocupando posições de vítimas absolutas, o filme encerra com a seguinte frase do célebre dramaturgo: "não se alegrem com a derrota dele, homens. Mesmo que o mundo tenha se erguido para deter o bastardo, a cadela que o deu à luz está no cio novamente"[50]. Em outras palavras, o mal não terminou com a queda do nazismo, ele é uma constante que sempre acompanhará a humanidade em toda e qualquer configuração civilizatória.

É evidente que o diretor tem a dificílima tarefa de fazer seu público simpatizar com nazistas em fuga, sobretudo se for considerado que a Segunda Guerra Mundial

[50] don't rejoice in his defeat, you men. For thought the world stood up and stopped the bastard, the bitch that bare him is in heat again.

tinha terminado a apenas 32 anos, mas Peckinpah conseguiu driblar este obstáculo servindo-se justamente do trágico, ao ressaltar a inutilidade e, ao mesmo tempo, inevitabilidade da guerra, as mentiras políticas que enganaram o povo alemão e a amizade entre soldados que se sabem condenados, fazendo os espectadores se afetarem com os dramas genuinamente humanos vividos pelos personagens. Outro aspecto interessante que o filme se atém é a falha do projeto nazista em conseguir criar uma grande nação unida e patriótica. Em tela nota-se a nítida distância entre patentes inferiores e superiores que espelham as insuperáveis lutas de classe alemãs, com as elites mantendo seus privilégios em detrimento das consequências da guerra, vivenciada principalmente pelas massas, como fica nítido na relação entre o Capitão Stransky (Maximilian Schell), um aristocrata prussiano, e os demais personagens.

Antes de aceitar o projeto *Cruz de ferro*, Sam Peckinpah recusou dirigir o novo filme do *King Kong* e a adaptação de *Superman,* dois *blockbusters,* que embora lhe rendessem dinheiro e prestígio com os estúdios, não tinham a potência de expressar os temas humanos que o cineasta de fato estava interessado em tratar; eram duas produções escapistas, vazias e banais, diametralmente opostas à sua veia artística autoral (Fulwood, 2014, p. 38). Deste modo, *Cruz de ferro* já nasce como uma obra que confronta a nova onda de *blocknusters high concept* que surgia na segunda metade dos anos 1970. Como bom exemplo do modo como este movimento se desenvolvia, no mesmo ano de lançamento de *Cruz de ferro*, *Star wars* também teve sua estreia, mas, embora carregue a palavra "*war*" em seu título, não aborda a verdadeira complexidade de confrontos bélicos, preferindo usá-lo como um pano de fundo caricato para uma história ingênua. O que certamente agradou muito mais ao público do que a dura mensagem transmitida por Sam Peckinpah.

Nesta obra de guerra aparece o cenário mais apocalíptico do cineasta; a aniquilação plena está sempre à espreita dos personagens, sejam eles alemães ou soviéticos; a todo momento há bombas que explodem cá e lá, disparos de metralhadoras e o tremor da terra que se chacoalha constantemente devido aos bombardeios. Se em *Sob o domínio do medo* a violência se mostrava presente de modo recorrente por enfeites de armas históricas ou temas mórbidos que pautavam os diálogos dos personagens, em *Cruz de ferro* ela aparece de modo literal. Sem dizer o maldito *background* histórico que cerca os nazistas, seja pelos horrores que eles cometeram para ascenderem como uma grandiosa potência militar, seja pela

inevitável derrota que os alemães vislumbram neste ponto de inflexão que inicia no fracasso da invasão da União Soviética de Stalin.

Enquanto nos faroestes trágicos de Peckinpah é visto o retrato de uma decadência ambígua da modernidade, que avança em sua técnica e em sua complexidade sociológica na medida em que seu espírito é empobrecido pelo niilismo e pelo mundo administrado, em *Cruz de ferro* vê-se a queda plena da humanidade, como se a promessa moderna de fazer da terra um paraíso tivesse se revertido em seu extremo oposto e agora fosse vislumbrado o inferno terrestre, em que a própria humanidade se destrói por não ser capaz de dominar a técnica que ela mesma desenvolveu, incendiando a si mesma com a chama presenteada pelo titã Prometeu.

É com este filme desesperançoso que se amarra definitivamente esta filmografia com o repertório trágico grego que se inicia em Homero, que também narra uma guerra terrível em que a humanidade se bate para não chegar a lugar algum, e com o repertório nietzschiano que atualizou o pensamento trágico para fazer frente aos anseios progressistas modernos, ambos trazidos na primeira parte desta tese buscando contextualizar e definir os conceitos de trágico e tragédia. Nesta obra cinematográfica observa-se tanto a poesia de uma nova epopeia militar que reflete sobre a impotência humana diante do destino, como também temos um debate sobre as condições que fazem os super-homens nietzschianos surgirem, com a oposição entre os personagens Sargento Rolf Steiner (James Coburn), que seria este homem extraordinário pensado por Nietzsche, e o Capitão Stransky, um aristocrata covarde que deposita suas esperanças de grandeza na honraria militar da cruz de ferro.

Dada esta contextualização que evidencia o lugar ocupado por *Cruz de ferro* como o último e o mais trágico dos filmes dirigidos por Sam Peckinpah, inicia-se a análise da obra.

Conforme os outros seis filmes analisados anteriormente, Sam Peckinpah tem o costume de construir aberturas muito fortes e significativas, sequências que, geralmente, mantêm diálogo com todo o restante da obra, seja naquilo que diz respeito aos personagens principais ou ao mundo no qual eles estão inseridos. Em *Cruz de ferro* o cineasta toma um rumo diferente, daquilo que havia feito até então, ao optar por uma construção documental que recupera imagens de arquivo da propaganda nazista e de suas campanhas militares. Pela primeira vez, nesta filmografia, há o encontro entre o registro da história documentada pelo audiovisual com a

ficcionalidade dramática. O filme tem início com um prólogo documental que registra as contradições do regime nazista, ao passo que se vê imagens da juventude hitlerista, das passeatas nazistas, de condecorações, de Adolf Hitler desfilando e gargalhando, também há imagens reais de guerra que aparecem soldados manejando artilharia pesada, correndo de um lado para o outro em campos de batalhas, militares desacorçoados, corpos carbonizados, fuzilados e congelados e, por fim, o exército alemão em retirada da União Soviética, momento em que a trama se inicia.

Por mais que a história sempre tenha sido um tema caro nesta filmografia, esta é a primeira vez em que o diretor traça um panorama histórico documental para introduzir seu drama ficcional. Para realizar este resumo que mostra a ascensão nazista a partir do fascínio das massas até o início de sua derrocada, a rica sequência de montagem articula a formação ideológica da juventude hitlerista em contraste com as barbáries vividas pelos soldados nazistas, opondo deste modo a construção de um sentimento nacionalista mentiroso diante do horror bélico. Mais uma vez o cineasta trabalha com o vínculo entre a infância e a violência, mas agora não se limita a abordar o sadismo infantil, também traz o contraste entre as expectativas de uma juventude nazista criada para o glorioso combate e a realidade aterradora de ser massa de manobra de dirigentes que não se importam em empurrá-la para o matadouro soviético.

Além das muitas aparições da juventude hitlerista, com crianças empunhando bandeiras nazistas e estando presentes em eventos onde Hitler discursa, todo este prólogo tem como trilha sonora crianças cantando uma simplória canção infantil, como se isto transmitisse a ingenuidade dos pequenos alemães integrando este projeto nazista sem terem consciência da gravidade desta situação, sendo, portanto, função do filme intercalar de modo dialético imagens dos horrores da guerra para desmistificar todo o otimismo disseminado pelo partido.

Neste momento, o diretor não apenas ressalta o sadismo humano que aparece de modo inato na infância como de hábito, em *Cruz de ferro* ele mostra como esta potência destrutiva é alimentada por projetos de barbáries que a instrumentaliza para suas finalidades sórdidas. A distância vista em tela entre a festividade nazista alienada e a violência real da guerra tem seu cerne nas crianças que em breve irão compor o exército alemão, constituindo-se como um elo que une a máquina de propaganda do Estado, por serem bombardeadas pela ideologia nazista, ao terrível

morticínio do front oriental que será vivido anos depois por elas. Deste modo, o filme de Peckinpah acaba se transformando, mais uma vez, em uma ferramenta de desmistificação da indústria cultural, seja ela nazista ou hollywoodiana.

Abaixo a imagem de abertura do filme que introduz os espectadores ao tom documental desta introdução histórica:

Figura 122 – Primeira imagem do filme: membros da juventude hitlerista subindo em uma montanha com a bandeira nazista.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

O modo como Peckinpah critica a máquina de propaganda do partido nazista em seu otimismo teleológico, heroico e belicista também se reverte, mesmo que de modo velado, contra a propaganda hollywoodiana que, de maneira similar a regimes totalitários, propagandeou a guerra como parte de um movimento nacionalista político para “o bem da nação e do mundo”, amenizando os horrores reais da guerra e exaltando aquilo que ela teria, supostamente, de glorioso. Como exemplo, o premiado filme *Sargento York* (1941), clássico hollywoodiano que narra a expedição americana na Primeira Guerra Mundial através da história de Alvin York, um cristão americano que é obrigado a deixar seu pacifismo de lado para embarcar em uma aventura militar que proteja o “mundinho ideal” que ele e sua família vivem. Nas cenas de batalha desta obra surgem exemplos de como os soldados americanos são honrados em não atirar em seus inimigos pelas costas e de poupar os adversários que se rendem, ostentando virtudes morais em plena guerra de trincheiras, confirmando a grandiosidade moral dos EUA diante do mundo.

Opondo-se a isto, *Cruz de ferro* é um filme sujo, barulhento, perturbador, pessimista, e sobretudo trágico. O cineasta extrai da guerra os seus efeitos mais mordazes sobre os homens, evidenciando toda a falta de perspectiva que envolve este tipo de conflito no qual a única esperança é continuar respirando no dia seguinte, seja lá o preço que isto custe, como trair e fuzilar os próprios companheiros, conforme ocorre no final do terceiro ato.

Ainda no prólogo, o cineasta utiliza a documentação audiovisual para "salvar a honra do real", conforme Goddard defende em seu monumental trabalho *Histoire(s) du cinéma* (*apud* Didi-Huberman, 2020, p. 9). Isto é, a realidade que se dissolveu com o avançar concreto da história pode ser salva ao se eternizar no registro fotográfico, capaz de fazer esse momento sobreviver à história e alcançar pessoas que não vivenciaram tal experiência e que agora tem a possibilidade de se conscientizarem daquele fato que parecia perdido no tempo. Ao trazer as ideias de Goddard, Didi-Huberman busca, nesta possibilidade do registro fotográfico, uma forma de resistência diante das barbáries cometidas por regimes totalitários que pretendiam apagar seus horrores e alienar as pessoas dos crimes sórdidos que eles cometeram, através da indústria cultural como filtro ideológico da realidade. A sequência de montagem de imagens de arquivo usadas por Peckinpah promove este choque dialético.

Didi-Huberman encontra na montagem a possibilidade de extrair a força das imagens que, muitas vezes, se encontra velada por uma exposição isolada, que não "conversa" com outras fotografias e registros audiovisuais, e este é o modo de fazê-las falar. Neste sentido, compreendendo as imagens técnicas como recortes de um dispositivo sobre o mundo, a montagem seria a arte de reinseri-las em um contexto maior, mas, desta vez, não na realidade concreta de onde elas foram extraídas, e sim com outras perspectivas imagéticas, acabando por construir um discurso sobre o discurso:

> A montagem só é válida quando não se apressa a concluir ou a enclausurar: quando abre e complexifica a nossa apreensão da história, e não quando a esquematiza abusivamente. Quando nos permite acender às *singularidades* do tempo e, por conseguinte, à *multiplicidade* essencial. Gérard Wajcman procura, inversamente, subsumir a multiplicidade numa *totalidade*, mas, como isso é impossível – o que se compreende: este é, por excelência, o domínio das "não-totalidades" –, ele rejeita as singularidades como se estas fossem uma *nulidade*: se "*todo* o real não é solúvel no visível", então, segundo ele, "*não* há imagens da Shoa". É preciso objetar a esta brutalidade conceitual que a imagem não é *nada*, nem *uma*, nem *toda*, precisamente porque ela oferece singularidades múltiplas, suscetíveis

> de diferenças, ou de “diferenças”. Para além do modelo do procedimento gráfico ou cinematográfico enquanto tal, seria necessário conceber uma noção de montagem que fosse, para o domínio das imagens, o que a diferenciação significante, na sua concepção pós-saussuriana, foi para o campo da linguagem. (Didi-Huberman, 2020, p. 174 – 175)

Uma das passagens mais importantes da abertura está em uma sequência de três imagens onde uma gargalhada de Adolf Hitler é “prensada” entre os rostos de soldados alemães em retirada da URSS em meio a uma terrível nevasca. Aqui já se vê a oposição que será explorada mais a diante no filme entre elites e povo, com combatentes anônimos quebrando a quarta parede ao olhar direto para a câmera enquanto a imagem de Hitler é capturada em um momento de espontânea felicidade em que o ditador está confortavelmente sentado no que parece ser a cabine de um trem. Neste entrechoque dialético de imagens a hipocrisia do partido nazista fica evidente quando se percebe o contraste entre a precária situação do militar enviado para combater os comunistas e a descontração dos dirigentes do partido em meio a uma vida luxuosa, evidenciando que os maiores beneficiados da ascensão do nazismo foram seus próprios líderes.

A figura 123 é construída em duas camadas complementares, no primeiro plano o rosto desesperançoso de um soldado que está em meio ao brutal inverno russo, com neve em seu casaco e em sua barba malfeita. Ele olha para a câmera, mas parece não conseguir enxergar coisa alguma, desnorteado e moído pela intensa campanha militar fracassada, porém longe do seu fim. Atrás dele, uma multidão desfocada de soldados em retirada. Seu olhar perdido representa o depoimento deste agrupamento militar como um todo.

A imagem 124 traz um breve registro de Hitler virando-se risonho e descontraidamente para conversar com alguém sentado na poltrona atrás da sua; o líder nazista ri de modo inocente. Ao fundo, janelas e cortinas que sugerem o ambiente de um trem. Enquanto os soldados marcham a pé para atravessar metade da Europa e regressar da URSS em pleno inverno, o tirano está protegido do clima exterior adverso em uma luxuosa cabine de um trem que se desloca do modo mais rápido e confortável possível. Na figura 125 retorna-se ao exército em retirada, mas agora com vários rostos olhando em direção à câmera para potencializar o efeito dramático visto no registro 123. O que contrasta diretamente com os privilégios de Hitler. Os rostos

se espremem no enquadramento da câmera para testemunharem sua miséria massiva diante dos privilégios de uma minoria que nunca sequer iria ao front oriental.

Figura 123 – Soldado alemão em retirada da URSS.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 124 – Hitler descontraído conversando.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 125 – Soldados alemães em retirada.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Em uma transição gradual que evidencia a relação dos personagens com esta contextualização documental, aparece, ainda em preto e branco, a imagem de James Coburn, no papel de Steiner andando por um bosque com seu traje nazista já muito desgastado. Em seguida, o cadáver de um soldado soviético ainda sangrando sendo arrastado, não se sabe ao certo se isso ocorre na atmosfera ficcional. Voltam as imagens de arquivo, um desfile nazista aparece em tela e, gradualmente, vai ganhando cor. Quando se retorna para o ambiente ficcional do filme ele também está em cores, como se Peckinpah estivesse dando vida a uma história escondida entre os arquivos nazistas e esta coloração fosse o modo de se mergulhar sutilmente nesta realidade histórica distante da atual.

Steiner e Kruger (Klaus Lowitsch) estão espoliando o cadáver soviético de a pouco, como se a violência real e ficcional se mesclasse a ponto de não se distinguir com precisão uma da outra. Enquanto os dois soldados nazistas se preparam para dar seguimento a sua missão, imagens da marcha nazista com Hitler à sua frente voltam a intercalar com a cena ficcional em fusões, deixando claro desde o início que o avanço e a vitória dos protagonistas são ao mesmo tempo o sucesso do reinado de terror nazista, evidenciando que se olha para o lado condenável da História.

Os créditos de abertura se encerram de modo magistral. Uma bomba é disparada pelo lado soviético e estoura no meio do bosque onde os alemães estão acampados. No auge da explosão a imagem congela e o nome do diretor é apresentado, deixando claro a sua intencionalidade de abordar a violência enquanto tema central para este filme. Por outro lado, também é preciso ter em mente que

Peckinpah já era conhecido a alguns anos pela crítica por seu estilo altamente violento, chegando até a ser apelidado *Bloody Sam*, portanto, também se pode encarar esta apresentação como uma provocação por parte do cineasta que debocha das recorrentes reclamações com relação à “violência gratuita” de sua obra.

126 – Crédito de apresentação de Sam Peckinpah.




Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Após uma série de filmes protagonizados por figuras solitárias e perdidas, como o Xerife Pat Garrett e seu dilema maldito de assassinar o melhor amigo, David Sumner, em seu isolamento na pequena cidade natal de sua esposa, e Bennie com sua cega ganância que lhe custou o que havia de mais importante em sua vida, Peckinpah retorna em *Cruz de ferro* com a mesma proposta de um grupo cativante e sinérgico para guiar a história, tal qual ele havia feito quase uma década antes em *Meu ódio será sua herança*. Neste filme de guerra a amizade acaba por se constituir como a única esperança em um mundo fadado a destruição.

Logo na primeira cena, a sagaz direção do cineasta conduz uma sequência silenciosa e brutal em que os homens liderados por Steiner matam vigias soviéticos para se aproximarem de uma base inimiga que estava disparando bombas contra a base alemã. Do grupo se destacam: Maag (Burkhard Dryest), que estrangula um soviético com as próprias mãos, Kern (Vadim Glowna), que esfaqueia o outro vigia, e o já apresentado Kruger, que utiliza uma corda para dar cabo de sua vítima. Com seu caminho livre, o resto do batalhão consegue invadir a trincheira russa e matar todos seus soldados, com exceção de um garoto (Slavko Stimac) que é levado por eles.

Para além de toda a brutalidade vista logo na primeira cena, após o prólogo documental, fazendo jus à explosão que anunciou o nome do diretor, as virtudes militares de Steiner são noradas pelos espectadores como um homem excepcional no campo de batalha, um líder respeitado não só pelos seus comandados, mas pelos seus superiores também. Aqui mais uma vez aparecem ecos de *Meu ódio será sua herança* com relação à figura de Pike Bishop que parece renascer no personagem deste corajoso e engenhoso soldado nazista. A seguir a caracterização que James Coburn faz como Steiner:

Figura 127 – Rolf Steiner.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Após terem usado suas granadas e metralhadoras contra quase todos os soviéticos entrincheirados, Kern mostra para Steiner um adolescente morto com o braço explodido, mas o protagonista não se admira com este “fato recorrente”, ressaltando quão anestesiado ele está diante do morticínio. Seu grupo encontra um garoto ainda mais novo do que aquele que estava sem braço, uma leve tensão se instaura por não saberem o que fazer com o prisioneiro, mas logo o menino soviético saca de seu bolso uma gaita, assustando todos em um primeiro momento e, em seguida, começa a tocar uma doce melodia, apelando para a linguagem universal da música para comunicar sua rendição aos estrangeiros invasores. Aqui, renasceria o espírito trágico na música? Em uma decisão de mixagem de som muito refinada poeticamente, o som da gaita se mescla com a trilha musical do filme mostrando o quão fundo foi o efeito da música sobre os alemães, como se o sentimento contido na melodia do instrumento tivesse contaminado suas almas.

Com esta cena percebe-se que o elemento infantil, que tantas vezes aparece nesta filmografia, agora está efetivamente ligado à violência, não está mais atrelado em atividades lúdicas que simulavam a ação bélica. Agora as crianças vieram para o front. Peckinpah dialoga diretamente com gerações que se formaram e se formarão em meio a um mundo extremamente violento e caótico, encontrando nisso a semente para o eterno retorno da barbárie, tal qual o término do filme com o "renascimento" deste garoto soviético, que mesmo tendo sido morto na metade da trama acaba por ressurgir como uma força de destruição transcendente, como um filho de Tânatos.

Depois desta apresentação de Steiner e seu batalhão, surge a cena de introdução do capitão Stransky, figura oposta ao protagonista, que acabará desempenhando o papel de antagonista em algumas ocasiões. Mas não se deve concebê-lo de modo maniqueísta, sua complexidade está muito além de um simples vilão, é sua história que dá sentido ao título do filme, uma vez que ele é quem busca efetivamente a honraria da cruz de ferro, desempenhando, portanto, um papel mais profundo do que um adversário do herói. Stransky é tão trágico quanto Steiner.

A cena começa com plano detalhe de um pneu de uma moto atolado em um lamaçal; este pode ser um índice da sujeira moral que habita a alma de Stransky. A cena abre com o capitão sentado em um acento de passageiro acoplado à motocicleta com muitas malas de viagem amarradas. Ele grita para três soldados empurrarem com mais força enquanto seu motorista acelera para desatolar. A moto, finalmente, se desprende da lama, mas logo estaciona após alguns metros, Stransky então desce e urina. Eis sua introdução. Deste modo, o filme delineia bem as diferenças diametrais entre Steiner e Stransky, o primeiro como um soldado raso, porém muito habilidoso e respeitado, ao passo que o segundo é possuidor de uma patente mais elevada devido à sua origem aristocrática, mas não compartilha do mesmo prestígio, habilidade e camaradagem de Steiner, sendo um militar de gabinete que trata aqueles que estão ao seu redor como subalternos.

O capitão recém-chegado vai até o bunker dos comandantes se apresentar ao coronel Brandt (James Mason) e seus dois ajudantes, o capitão Kiesel (David Wagner) e o tenente Triebig (Roger Fritz). Nesta cena, através de uma brilhante performance de Maximilian Schell, percebe-se o forte contraste entre Stransky e os demais militares que já conhecem o front russo, enquanto o aristocrata tenta passar a impressão de segurança com um personagem canastrão que logo se desarma quando

ouve as explosões do bombardeio incessante. Seus interlocutores, já fatigados pela guerra, se mostram apáticos ao seu entusiasmo e não entendem o motivo de sua presença nesta empreitada aparentemente suicida. Quando perguntado por Brandt sobre o que o levou a pedir transferência da França, Stransky “brinca” dizendo que veio combater os soviéticos em busca de uma cruz de ferro, mas quando percebe o quão ridículo foi esta resposta começa uma justificativa patriótica que logo é interrompida pelo coronel que assim define a mentalidade do soldado alemão:

> O soldado alemão não tem mais ideais. Ele não está lutando pela cultura do Ocidente, nem por uma forma de governo que ele deseje, nem por algum partido fedorento. Ele está lutando por sua própria vida. Deus o abençoe.[51]

Esta fala do coronel não expressa apenas o desamparo vividos pelos soldados no campo de batalha. Este texto também reflete sobre o mal-estar diante de uma sociedade niilista que não é mais capaz de reconhecer metanarrativas que deem sentido para sua existência. Esses nazistas, que falam inglês, espelham a crise de valores de uma América imersa na Guerra Fria, que precisa de soldados para lutar em guerras, como a da Coréia e a do Vietnã, mas que estão desprovidos do patriotismo propagandeado pela indústria cultural. Aquele sistema hipócrita e perverso denunciado em *Elite de assassinos,* que transformou os americanos em cínicos e indiferentes diante das grandes esperanças modernas, reaparece aqui como o motivo de um mal-estar dos piões do tabuleiro que são incapazes de se identificar com todo e qualquer discurso teleológico, restando apenas o pragmatismo da sobrevivência. Portanto, a miséria existencial por excelência.

Mesmo diante dessa bruta interrupção que escancara a total alienação de Stransky, o capitão tenta manter seu personagem de soldado nacionalista idealizado. O telefone toca e é anunciado o retorno de Steiner após ter completado sua missão com sucesso. Stransky vê que todos se alegram e pergunta sobre este soldado excepcional que regressa do combate. Kiesel e Brandt dizem que Steiner é um mito, um feixe de esperança de vitória, e que, provavelmente, os dois terão problemas um com o outro. O militar recém-chegado se retira para conhecer o famoso combatente.

Logo após a saída de Stransky aparece um dos momentos mais mordazes de Peckinpah, quando Kiesel ironiza o discurso nacionalista do aristocrata, satirizando

[51] the german soldier no longer has any ideals. He's not fighting for the culture of the west, not for one form of government that he wants, and not for the stinking party. He's figthing for his life. God bless him.

seu patriotismo opaco e sua frágil bravura, encerrando sua paródia com a saudação nazista. Neste exato momento, o bombardeio se intensifica e coisas estão sendo destruídas, soldados mutilados mortalmente e uma imagem de Hitler tomba. O discurso ideológico vazio que levam os homens para a guerra não resiste à dura realidade do combate; quando este vem à tona todas as questões parecem desabar diante da própria possibilidade da aniquilação.

Desta maneira, a oposição vista no prólogo ganha corpo no filme, quando militares seguem para o front soviético alienados da verdadeira situação alemã, em contrapartida aos veteranos já desgastados. Esta é a maneira que Peckinpah encontrou para despir a guerra e mostrar seu lado trágico. Vale ressaltar, ainda, que este embate aparece de modo alegórico nos personagens de Stransky e Kiesel, sendo o primeiro representante (mesmo que de modo satírico) do orgulho militar e o segundo como um homem despido de qualquer esperança e patriotismo em meio ao desespero da guerra. O uniforme alinhado, novo e com cores fortes do primeiro entram em contraste direto com o uniforme desbotado, desgrenhado, sujo e curto do segundo.

Figura 128 – Capitão Stransky.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 129 – Capitão Kiesel.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

O primeiro encontro entre Steiner e Stransky é marcado por uma forte tensão entre ambos. Quando o capitão percebe que Steiner regressa da missão com o menino russo como prisioneiro, ele lembra a seu subordinado que as ordens são para não fazerem nenhum prisioneiro, mesmo que seja uma criança. No entanto, o protagonista se nega a atirar no garoto, relegando esta ação para o próprio superior. Stransky saca sua pistola, mas logo Schnurrbart (Fred Stillkrauth), um dos homens de Steiner, diz que cuidará deste problema, e leva o menino consigo. Na cena seguinte, o garoto soviético está se alimentando no bunker junto com os outros alemães, como se fosse mais um companheiro comum em meio àquele inferno todo.

Por mais que apareça como protagonistas um grupo nazista, e Peckinpah ter feito Steiner e seus comandados pouparem a vida de uma criança, ele colabora para que o público simpatize com eles, mostrando que há certa humanidade e limites morais que guiam suas ações; diferente de Stransky, que em troca de honrarias militares segue exatamente as ordens do partido sem questionar. Um nazista legitimo, portanto.

Em seguida, o protagonista entra no seu precário esconderijo junto com seus parceiros. Ele vai até a sua cama e começa a tirar seu uniforme e suas armas; de repente, seu coldre cai na cama do menino soviético que está ao lado, este pega sua arma e admira o instrumento bélico, enquanto reflete por um instante, mas logo devolve a pistola para Steiner que não parece surpreso com a atitude servil do seu “prisioneiro”. Nesta cena, em que a criança está diante da violência real do mundo adulto, há um arco de amadurecimento do menino russo que, provavelmente, passou

pela mesma doutrinação que a juventude alemã e agora encontra a compaixão nas mãos de quem ele deveria destruir. Mesmo diante do horror pleno da guerra é possível existir a beleza.

Para encerrar a cena do bunker, o filme introduz um soldado alemão adolescente que se voluntariou a seis semanas para lutar na guerra. Ele lembra os trejeitos de Stransky, mas sem sua ganância. O fuzileiro Dietz (Michael Nowka) é o elo, já comentado, entre a doutrinação ideológica da propaganda nazista e sua desmistificação na guerra. Não à toa ele terá uma das mortes mais comoventes da filmografia de Peckinpah, ao ter sua imaturidade usada como uma arma mortal.

Em seguida, mais um embate entre Stransky e Steiner que reforça a oposição entre um militar de gabinete e outro que se fez no campo de batalha. Quando o protagonista entrega seu relatório de missão exigido pelo novo capitão, este lhe informa que ele junto de Brandt decidiu promovê-lo de cabo para sargento, mas a apatia de Steiner diante desta promoção incomoda profundamente Stransky, que claramente acreditou que este agrado tornaria o novo sargento seu aliado. Então, como forma de vingança, volta a encarnar aquele oficial patriótico doutrinário de outrora e começa a repreender o subordinado pela sua insubordinação, cobrando um relatório mais detalhado, uma postura mais formal e maior humildade diante de seus superiores. Ou seja, tudo o que é desprezado por Steiner por serem formalidades inúteis que maquiam a hipocrisia do poder, engrandecendo-o de modo ilusório e ideológico.

Quando Steiner se retira do bunker do capitão, o tenente Meyer (Igor Galo), o informa para ter cuidado com Stransky, uma vez que ele pertence à legítima aristocracia prussiana, sendo um homem poderoso que poderá prejudicá-lo após a guerra. Mas o sargento se limita a dizer que agora o capitão está no seu mundo, e que não irá “baixar sua guarda” diante de sua autoridade. Então, convida Meyer para entrar em seu bunker para lhe mostrar uma coisa, e surpreende o amigo com uma festa de aniversário surpresa.

É interessante como Peckinpah consegue, mesmo em um filme tão mordaz como este, eleger momentos de compaixão e afeto entre seus personagens, mesmo ainda que condenados a um fim trágico, eles tentam manter viva sua humanidade. Todo batalhão de Steiner canta e bebe em comemoração a Meyer, até mesmo um bolo é posto à mesa. No entanto, diante deste momento de genuína alegria, Kern

sucumbe ao pânico do fim iminentemente próximo e surta diante da comemoração, criticando a festividade como uma idiotice frente à morte certa, só sendo apaziguado quando Kruger, tentando contê-lo, lhe dá um beijo na boca, uma demonstração de afeto completamente inesperada entre soldados, mas que reflete a carência de um mundo sem mulheres, mostrando como a relação entre os homens pode chegar a extremos de afetividade em situações como esta, pois acabam criando uma ligação tão intensa quanto às relações familiares.

O tema da homossexualidade tem continuidade na cena seguinte, quando Stransky percebe uma relação excessivamente afetuosa entre Triebig e um soldado. O capitão consegue fazer o tenente confessar, em uma conversa aparentemente inocente, sua preferência por homens e, por fim, acaba por usar esta informação como arma e ameaça enforcar a ambos, caso eles sejam pegos juntos. Esta cena é importante para se perceber quão sorrateiro pode ser Stransky, além do poder que ele passa a ter sobre Triebig que a partir de agora será seu aliado.

A próxima cena significativa para a trama do filme ocorre quando Steiner e Schnurrbart conversam em uma trincheira um pouco antes de um grande ataque soviético. Os dois reparam que a calmaria momentânea após uma intensa rotina de bombardeios indica uma possível investida mais poderosa por parte de seus adversários. Começam um irônico diálogo sobre o sentido da invasão alemã em território russo, trazendo chavões propagandeados pelo partido:

> Schnurrbart: Rolf, o que estamos fazendo aqui?
> Steiner: Estamos espalhando a cultura alemã por um mundo desesperado.
> Schnurrbart: Alguém não disse que a guerra é a expressão mais elevada da vida para as pessoas verdadeiramente cultas?
> Steiner: Sim, um sábio tolo chamado Friedrich von Bernhardi.
> Schnurrbart: Certo!
> Steiner: Sim!
> Schnurrbart: E Von Clausewitz disse...
> Steiner: Von Clausewitz? Von Clausewitz disse: “A guerra é uma continuação da política estatal”.
> Schnurrbart: "Por outros meios!"
> Steiner: Sim, por outros meios[52]

[52] Schnurrbart: Rolf, what are we doing here?
Steiner: We are spreading the german culture throughout a desperate world.
Schnurrbart: Didn't someone say that war is the highest expression in life for the truly cultured people?
Steiner: Yes, a foolish wise man named Friedrich von Bernhardi.
Schnurrbart: Right!
Steiner: Yeah!
Schnurrbart: And Von Clausewitz said...
Steiner: Von Clausewitz? Von Clausewitz said, "War is a continuation of state policy."

Em seguida, Schnurrbart pergunta para Steiner sobre seus filhos, e o protagonista diz não saber onde eles estão. Neste momento, o sargento também percebe que o menino soviético veste um uniforma nazista e anda pela trincheira distribuindo café para os soldados. Em meio àquele deboche da ideologia nazista e a lembrança dos filhos, Steiner percebe o quão mal aquelas ideias, aparentemente ridículas, poderiam causar em mentes juvenis inocentes, o garoto soviético havia sido capturado a pouco e já estava incorporado ao exército nazista. O herói trágico despe o soldado juvenil do uniforme alemão e o leva para a fronteira do acampamento para libertá-lo deste confronto terrível entre duas nações ditatoriais.

Este menino vestido com o uniforme nazista remete ao pequeno garoto mexicano vestido igual o general Mapache, em *Meu ódio será sua herança*, a mesma criança que mata Pike Bishop, inclusive. Mas, neste filme, Peckinpah faz seu protagonista, tentar ao menos, libertar o pequeno soldado do fardo de ser massa de manobra nesta configuração moderna infernal. Abaixo a imagem do garoto uniformizado:

Figura 130 – Steiner e o menino soviético.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Quando Steiner e o garoto chegam à extremidade do acampamento o sargento aproveita para fazer um solilóquio de tom shakespeariano sobre o caos que rege a realidade antes de libertar seu “refém”:

Schnurrbart: "By other means!"
Steiner: Yes, by other means.

> É tudo um acidente. Um acidente de mãos. Minhas, dos outros. Tudo sem razão. Um extremo ao outro e nenhum dos dois funciona. Nem nunca funcionará. Aqui estamos no meio, na terra de ninguém, você e eu.[53]

Steiner sustenta um olhar completamente niilista neste breve solilóquio ao expressar que o mundo carece de qualquer tipo de racionalidade para regê-lo, seja ela humana ou divina, fazendo a realidade se constituir pela sorte do acaso, sem qualquer direção certa para seguir. Esta perspectiva evidencia tanto a morte de Deus como a falência do projeto moderno, que além de não conseguir se constituir de modo pleno, tal qual foi idealizado por pensadores europeus, também não consegue escapar de potencializar a capacidade humana destrutiva. Sob uma perspectiva nietzschiana, diante deste diagnóstico desolador, que se assemelha ao monólogo de Macbeth no qual o herói shakespeariano conclui que o Homem não passa de um ator que corre de um lado para o outro do palco cheio de som e fúria, não significando nada no final, pode-se ver este cenário como o local de nascimento de homens extraordinários que aceitam a tragicidade da vida e se lançam sobre ela buscando o amor fati e o eterno retorno; o que acabará por ganhar forma no encerramento do filme, quando Steiner e Stransky se lançam contra o fogo soviético como o além-homem nietzschiano se lançaria em um abismo dançando.

Após não ter entendido absolutamente nada das palavras do sargento, por não dominar o idioma “alemão”, o menino russo se despede falando pela única vez no filme; chama o nome do seu novo amigo, “Steiner”, e lhe presenteia com sua gaita como forma de gratidão. Mas, conforme o solilóquio enunciou, o mundo é um lugar abandonado por qualquer tipo de racionalidade e gerido pelo acaso, transformando este momento de afeto na antessala de uma das mortes mais trágicas do cinema de Sam Peckinpah. Após se virar para ir embora, o menino percebe que há uma movimentação incomum vinda do matagal. Assim que ele se afasta um pouco de Steiner e se depara com o primeiro soldado soviético que encontra pela frente é fuzilado e morto a sangue frio, sem ser reconhecido por seu “camarada” como um aliado. O herói trágico geme e grita diante do assassinato do jovem amigo e corre de volta para sua base para se proteger do ataque que se inicia.

[53] It's all an acident. An acident of hands. Mine, others. All without mind. One extreme to another, and neither works. Nor will ever. Here we stand in the middle, in no-man's land, you and I.

Nesta visceral cena de batalha volta-se a ter a maestral direção de Peckinpah lidando com vários núcleos de ação simultaneamente, como o confronto final de *Meu ódio será sua herança,* quando o bando de Pike lutando contra o exército de Mapache. Conforme já discutido, estes são momentos de sua filmografia em que o cineasta busca modos de performar a violência de uma maneira que se destaque da estrutura dramática do roteiro e ganhe uma performance própria que desconstrua a clareza do classicismo hollywoodiano para uma forma audiovisual orgiástica que busque imprimir no filme a estética da destruição realizada pela tecnologia bélica moderna. Não basta mostrar armas disparando e bombas explodindo na tela; isto pode ser extremamente apático, além de não conseguir capturar a verdadeira brutalidade presente nestas técnicas de morte. Por isso Sam Peckinpah destrincha os efeitos estéticos da aniquilação humana em planos detalhes, câmeras lentas, múltiplas perspectivas, efeitos especiais exagerados e uma mixagem de som barulhenta. Ele tenta dar corpo ao real do horror.

Através desta estetização exacerbada, o cineasta destaca suas sequências de ação do andamento normal do filme e confere a elas um valor de excepcionalidade em que o cinema usa de toda sua técnica para escandalizar uma plateia anestesiada diante da banalidade do mal cotidiana. Portanto, Peckinpah exagera em sua violência para despertar o espanto adormecido de um público inebriado pela representação vazia e espetacularizante da indústria cultural, que transforma guerras reais em programação ordinária a ser exibida na televisão entre um jogo de futebol e um *reality show* medíocre. Em *Cruz de ferro* há uma amostra exemplar de sua poesia da violência.

Dentro desta proposta hipnotizante de simultaneidade do caos, ocorre um momento de montagem paralela que enuncia a ligação entre a burocracia auxiliada pela técnica e a aniquilação da guerra, como se este morticínio fosse potencializado por um maquinário onde burocratas devem “dar corda” para ele continuar funcionando. Isto aparece quando o capitão Kiesel tenta entrar em contato com o capitão Stransky girando uma manivela enquanto a máquina da guerra segue com força destrutiva total. A edição une de modo orgânico o ato de girar a manivela do telefone com as armas disparadas contra os soviéticos:

Figura 131 – Plano detalhe da metralhadora alemã.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 132 – Soldados soviéticos sendo fuzilados.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 133 – Capitão Kiesel girando a manivela do telefone.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 134 – Steiner nas trincheiras atirando contra os soviéticos.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 135 – Soldados soviéticos sendo fuzilados novamente.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 136 – Capitão Kiesel girando a manivela do telefone.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 137 – Soldados soviéticos tombando mortos.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Nestas sete imagens que aparecem sequencialmente no filme, está o mesmo grupo de soldados soviéticos sendo fuzilados de três maneiras distintas. Primeiro nas figuras 131 e 132 há clara relação entre a metralhadora que aparece fumegante e o grupo atingido por ela. Na figura 133 Kiesel gira a manivela para se comunicar com o outro capitão e dar continuidade para a gestão da guerra, surgindo como uma ligação entre o fuzilamento da metralhadora e de Steiner que está na trincheira atirando no mesmo grupo de soldados inimigos, nas 134 e 135 respectivamente. Por fim, o capitão Kiesel e seu telefone na figura 136 como o responsável por dar o golpe de misericórdia visto na 137. Tudo isto com o som do girar da manivela acompanhando esta sequência inteira, estabelecendo que a burocracia, auxiliada pela técnica, é tão destrutiva como os combatentes no campo de batalha, pois são a força ordenadora entre os soldados. As metralhadoras e o telefone têm o mesmo poder mortífero.

Deste modo, a partir de uma montagem que intercala a morte com o disparo direto de armas de fogo e com a comunicação administrativa, Sam Peckinpah evidencia que toda a destruição de uma guerra envolve um comando burocrático auxiliado por uma tecnologia que expande seu poder de ação. Denuncia, deste modo, que para além dos soldados que lutam no campo de batalha também há um grupo de pessoas que lidam com documentos e dados para fazer uma gestão mais eficiente do conflito. Deixando claro a existência de uma hierarquia racionalizada e burocrática da guerra, responsável por transformá-la em uma autêntica indústria da morte. É preciso ressaltar que o personagem de Stransky traz uma outra visão desta burocratização do exército.

Além do modo estetizado como Peckinpah conduz suas cenas de ação, essa sequência também tem um elemento cômico com os momentos em que Stransky aparece ao telefone comunicando ao coronel Brandt sobre o andamento do contra-ataque supostamente liderado por ele, quando na realidade o capitão permaneceu escondido durante toda a batalha. Esta sátira remete a uma das críticas centrais do romance *Guerra e paz* de Liev Tolstói. Durante a invasão napoleônica da Rússia observa-se a jornada militar de Andrei Nikolayevich Bolkonsky. Em sua primeira batalha o personagem percebe que os dirigentes do alto escalão não têm grande atividade durante a guerra em si, eles apenas fingem liderança enquanto os soldados rasos agem de modo efetivo em meio ao caos do confronto em que os elaborados planejamentos dos generais caem por terra e a sorte guia o destino dos combatentes. De modo semelhante, a maneira como Tolstói representa os militares russos em seu posicionamento teatral diante da guerra, Stransky interpreta uma posição de liderança sem fazer nada de efetivo frente à ameaça soviética.

No célebre romance, Andrei retorna para o exército após longo tempo afastado, mas como um soldado que pretende combater em campo aberto contra as forças napoleônicas. Porém, infelizmente, sua ação não vai tão longe quanto o pretendido; antes mesmo de entrar em combate uma bomba explode ao lado de sua perna obrigando os médicos a amputá-la. Após longos dias de sofrimento Bolkonsky morre, seguindo o destino de um combatente comum. De forma oposta à covardia de Stransky, nota-se a real liderança do tenente Meyer que além de comandar o contra-ataque também opta pelo campo de batalha e acaba sendo morto com uma estocada de baioneta na barriga e um tiro à queima roupa. O medo da provável morte violenta torna a covardia do aristocrata prussiano mais compreensível aos espectadores, embora não menos perdoável.

O filme finaliza a cena de batalha no seu ápice, quando o protagonista é atordoado por uma bomba que explode ao seu lado no momento em que ele sai das trincheiras para resgatar um soldado alemão ferido. Peckinpah se serve disto para fazer um mergulho na subjetividade de Steiner. A desorientação que toma sua consciência após a explosão ganha corpo em uma montagem que promove a fusão entre memória e delírio, afastando-se cada vez mais da guerra para se aproximar gradualmente da cama de hospital. Por um momento o sargento se vê suspenso da realidade, imerso em seu inconsciente que traz imagens do menino morto, do tenente

Meyer morrendo, dos comandantes seguros no bunker, dele mesmo fugindo do hospital para nadar em um lago, cenas de sua enfermeira o examinando, todas mescladas em um fluxo de consciência que mostram a ebulição interior do personagem.

Em uma fusão de imagens que eleva a proposta orgiástica e desconstrutiva do diretor a sua apoteose, com o corpo do herói flutuando em um mar de fogo e destruição, mesclando-se com lembranças e delírios, mostra a atormentada alma do sargento contaminada pela guerra. Nesta transição desloca-se da maior intensidade da batalha para a grande tranquilidade do repouso hospitalar. De modo semelhante à sequência vista em *Elite de assassinos*, agora o protagonista debilitado se recupera para retornar a sua ocupação ingrata e maldita, incapaz de construir alternativas que fujam desta autodestruição. Tal qual Sam Peckinpah e sua relação com a indústria hollywoodiana. A seguir uma imagem que demonstra este tipo de construção imagética que confronta o pragmatismo narrativo hollywoodiano:

Figura 138 – Em uma fusão: o rosto de Steiner sumindo diante de uma explosão.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Primeiro, Steiner acorda em um quarto de hospital sob os cuidados de Eva (Senta Berger), uma enfermeira que parece ter uma história pregressa com o sargento. Embora isto não seja mencionado de modo explícito, a intimidade dos dois deixa esta suposição. O protagonista está com sua cabeça enfaixada e desorientado. Eva diz que ele dormiu durante dias e o avisa de que recebeu permissão para regressar para casa. Aqui se instaura a dúvida entre a fuga da guerra e sua

permanência nesta causa perdida. Embora Rolf não diga nada neste momento, sabe-se do seu desejo de regressar ao front.

No baile do hospital fica claro o quão perturbada está a mente de Steiner, por ter perdido a capacidade de aceitar sua vida para além da extrema realidade da guerra. Durante a festa o sargento está sentado em uma cadeira de rodas, ainda letárgico e desorientado devido seu ferimento na cabeça. Ele começa a enxergar seus amigos do batalhão e a buscar por eles, mesmo sem nenhum deles estar presente ali, confundindo-os com os outros feridos. Steiner não consegue estabelecer laços com pessoas estranhas ao seu pequeno grupo militar. Além destas miragens, também se vê completamente solitário, como se o salão estivesse vazio, incapaz de reconhecer o afeto alheio.

Enquanto o protagonista delira, o hospital recebe a visita de um general que pretende buscar por homens que possam retornar ao front. Peckinpah aproveita este momento para fazer uma das piadas mais sarcásticas de seus filmes. Quando o comandante de alta patente está cumprimentando os soldados feridos se depara com um em uma cadeira de rodas, ao esticar sua mão para saudá-lo vê que o homem não tem braços, acabando por gerar uma situação constrangedora, mas o soldado mutilado não deixa de cumprir com as formalidades e faz a saudação nazista com o pé que ele ainda tem. Após o general dizer que quer 65% dos enfermos de volta à guerra em três dias, ele oferece um cínico banquete para os hospitalizados. Engordando animais para o abatedouro. A próxima figura mostra o triste soldado de mãos amputadas:

Figura 139 – Soldado nazista sem mãos fazendo saudação nazista com o pé.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Neste momento Steiner tem um acesso de fúria, vai até a mesa e quebra garrafas, pratos e joga a comida no chão. Ao fundo a voz de Hitler em um discurso ensandecido junto com sons de armas de guerra sendo disparadas, fazendo um fundo musical tragicômico para os itens do almoço sendo quebrados. Como poderia o general esperar civilidade de homens entregues à barbárie absoluta? Mesmo com o protagonista sendo contido pela sua enfermeira que o leva para o lado de fora, a selvageria não tem fim, pois os sons de batalha e de discurso nazista não estão apenas ecoando na mente do sargento, mas de todos os veteranos. Quando, já do lado de fora do baile, Eva diz para Steiner que a violência deveria parar, volta-se ao banquete com os soldados feridos agindo também como animais que mais destroem a comida do que propriamente se alimentam dela, incapazes de controlarem sua fome e sua fúria. A pulsão de morte está descontrolada.

No dia seguinte Rolf e Eva amanhecem juntos; os dois estão no mesmo leito de hospital e tudo parecia estar se encaminhando de maneira que Steiner fosse regressar para casa. No entanto, quando o sargento vê Schnurrbart voltando para o front, imediatamente começa a se arrumar para acompanhar o amigo. Sua amante fica perplexa ao vê-lo regressando para a morte certa mesmo dispensado, e tenta compreender os motivos que o levam a tal atitude, mas o protagonista permanece o tempo todo incomunicável. A deslumbrante enfermeira chega até a convidá-lo para morarem juntos, contudo, continua sendo ignorada, e ele, como um míssil teleguiado, apenas desce as escadas para o caminhão que transportará os soldados.

Nesta breve passagem do filme ocorre o retorno da irreconciliável tensão masculina e feminina na obra de Peckinpah. Mais uma vez a mulher em seu desejo de estabilidade e construção familiar é abandonada pelo homem que parte para seu destino trágico por ser incapaz de se reconhecer em uma situação diferente desta. Há ecos de *Pat Garrett & Billy the Kid* quando o xerife abandona sua esposa para caçar Billy.

Ao sair do quarto Steiner ouve Eva saudando a Alemanha como um modo de tentar estabelecer algum diálogo, mas Rolf se mantém indiferente. Não é o nacionalismo que o prende a esta batalha, mas sim o senso de camaradagem e responsabilidade por seus homens; ele tem consciência de suas virtudes como líder e regressa para se juntar ao seu batalhão que permanece sob a ameaça soviética. A

guerra se tornou parte da alma de Steiner. Como sua amante poderia compreender isto sem ter estado no front? O ferimento em sua cabeça remete à falta de racionalidade do seu solilóquio com o garoto russo. Peckinpah pinta um mundo onde a racionalidade se constitui como uma impossibilidade diante do absurdo da barbárie impregnada no projeto moderno por uma sociedade racionalizada que deságua em irracionalidade. Sendo assim, para um homem perturbado como o protagonista, o front se faz mais atraente do que a bela enfermeira.

O retorno de Steiner é marcado por toda a camaradagem e afeto que estava ausente no hospital, sendo a instituição hospitalar um prenúncio para o mundo indiferente que aguarda os soldados que regressam da guerra. Todos se alegram como se sua família voltasse a ficar completa com a presença do sargento. Neste momento, o filme apresenta Zoll (Arthur Brauss), um membro do partido nazista que agora se junta ao batalhão. Logo de cara o protagonista diz ao recém agregado que pouco importam suas convicções políticas, seu compromisso deve ser com o grupo, ressaltando mais uma vez como a irmandade dos soldados se constitui como a única esperança desses homens condenados ao trágico da guerra, algo que está além do conflito geopolítico em seu aspecto macro.

Nesse filme de guerra Peckinpah se distancia dos grandes ideais em conflito que pautam produções deste gênero sob o viés propagandístico para ter como foco principal a episteme do soldado raso. Isto é, tomar sua perspectiva para compreender a temática da guerra, deixando clara a urgência da sobrevivência como algo superior às questões políticas que conduziram estes homens até esta situação e, deste modo, explorar a beleza que há no vínculo afetivo entre os combatentes, como uma nova família que nasce neste batismo de sangue. O cineasta extrai da particular situação dos nazistas em fuga o que há de universalmente trágico. Ou seja, uma humanidade abandonada na eminência de sua aniquilação.

Neste momento seu enredo sofrerá uma guinada que será marcada pelo próximo encontro de Steiner e Stransky. A partir daqui o antagonismo entre os dois deixará de ser uma pequena rixa entre colegas e passará para um embate de sobrevivência para Steiner e de conquista da honra para Stransky. A seguir, será apresentada a segunda parte do filme.

Assim que o sargento regressa para o front é requisitado para ir ao bunker de Stransky. O capitão convidou Steiner para testemunhar sua liderança no contra-

ataque aos soviéticos em sua honraria da cruz de ferro, mas encontra resistência por parte do protagonista que não acredita que o aristocrata seja digno desta condecoração militar. Nesta conversa de “bastidores” Stransky defende que a distinção é fundamental tanto na sociedade como no exército, sendo necessário evidenciar a superioridade das elites preservada pelo sangue e pela classe social elevada diante da mediocridade das massas. Deste modo, infere-se que o capitão acredita ser digno da cruz de ferro apenas pelo fato de pertencer à aristocracia prussiana. Em contrapartida, Steiner não vê o menor sentido neste discurso aristocrático e elenca exemplos de excepcionalidade como Kant, que vieram de camadas populares, deixando claro que a tal horaria militar, que dá título ao filme, deve ser conquistada pelo mérito individual.

Um dos elementos interessantes desta conversa está no fato dos dois personagens se distanciarem do partido nazista. Quando Steiner ironiza o discurso de Stransky, ao relembrá-lo das propostas populistas de Hitler, logo o capitão se enfurece e diz que sua participação nesta batalha nada tem a ver com a ideologia nazista, mas sim com seu dever aristocrático de proteção da nação alemã independente de seu posicionamento político. O sargento também rejeita os ideais nazistas e lamenta pelo rumo de sua pátria. Ao menos nesta atitude de afastamento do ideário nazista os dois personagens principais do filme estão de acordo.

Embora o filme seja feito do ponto de vista dos soldados nazistas, e o prólogo tenha evidenciado de modo muito claro que o avanço do terror hitlerista dependia da ação direta do seu exército, deixando-os, portanto, inevitavelmente em uma condição historicamente condenável, ao afastar seu núcleo de personagens da ideologia nazista, Peckinpah promove camadas humanas mais profundas neles do que encontrado nos estereotipados vilões nazistas do cinema hollywoodiano. Conforme o que foi dito pelo coronel Brandt, a soldado alemão luta apenas por sua vida, aqui não se está diante apenas de nazistas, mas de homens que foram arrastados pela irracionalidade da história para uma das maiores carnificinas já vistas na humanidade. Além de tornar os personagens mais simpáticos ao público, isto também dialoga com o aspecto trágico das guerras em que milhares de pessoas morrem desnecessariamente, conferindo a este filme o valor de refletir sobre o tema universal do aspecto trágico da guerra que perpassa a cultura ocidental desde a *Ilíada*.

Steiner questiona o motivo pelo qual esse “pedaço de metal” é tão importante para Stransky; não entende como uma coisa tão insignificante pode fazer um homem como ele se arriscar tanto. O capitão responde que esse é o único modo dele conseguir o respeito de sua família. Mesmo assim, o protagonista se mostra irredutível e não acredita que o aristocrata seja digno desta honra. Neste momento, um terrível bombardeio aéreo cai sobre o acampamento nazista e Steiner corre para socorrer os soldados feridos, Stransky permanece parado enquanto seu bunker desaba, assim como seus planos; ele está atônito pelo fracasso e enfurecido com Rolf. A destruição do cenário espelha seu estado de frustração interior. Daqui para a frente as consequências desta rivalidade pautarão a obra.

No momento em que o sargento vai socorrer os feridos do bombardeio se depara com seu amigo Kruger sentado sozinho entre os mortos, paralisado pelo choque diante da carnificina da qual ele foi o único sobrevivente. Nenhum dos homens liderados pelo protagonista morreu neste ataque. Kruger não estava no bunker de Steiner. Para ressaltar o horror e a expressão de tristeza absoluta contida no olhar do soldado alemão, Peckinpah, pela primeira vez em seus filmes, quebra a quarta parede e faz o soldado olhar diretamente para os espectadores, para que seus olhos banhados em lágrimas atravessem a câmera e penetrem profundamente no público, engrandecendo deste modo a carga emocional da cena; assim como se vê nas figuras 123 e 125 com imagens documentais de soldados alemães na campanha contra a URSS.

Figura 140 – Kruger quebrando a quarta parede com o olhar e Steiner tenta consolá-lo.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Uma das características interessantes sobre Kruger é o fato dele passar todo o filme com um gorro soviético em sua cabeça, exibindo o símbolo inimigo em meio ao exército nazista. Este elemento irônico mostra a gratuidade dos ideais que se veem esvaziados frente à concretude da destruição promovida pela guerra. Os símbolos políticos se convertem em simulacros pobres que apenas enfeitam os uniformes dos soldados enquanto a retórica nacionalista propagandeia mentiras para aqueles que estão distantes do front. Será visto de modo ainda mais marcante esta crítica ao esvaziamento simbólico no terceiro ato, quando os homens liderados por Steiner, vestidos com os uniformes alemães e russos, são fuzilados pelos próprios nazistas que são incapazes de reconhecer seus semelhantes no calor do campo de batalha. Deste modo, o filme é hiper pragmático sobre os efeitos concretos da guerra: homens matam homens.

O próximo passo significativo do filme ocorre quando Steiner e Triebig são chamados pelo coronel Brandt para darem seu depoimento sobre a liderança de Stransky no contra-ataque aos soviéticos. O protagonista diz não ter visto o capitão no dia do confronto, ao passo que o tenente, sabendo da possibilidade de fugir para a França junto com Stransky em troca de sua contribuição, além da ameaça de sua homossexualidade ter sido descoberta, declara ter acompanhado o prussiano ao campo de batalha. Para decidir o impasse Kiesel diz estar fazendo uma investigação onde a maioria dos soldados entrevistados afirmam não terem visto nem Triebig, nem o capitão durante o ataque. Brandt levanta a hipótese de um processo disciplinar contra ambos a partir de um depoimento de Rolf, mas neste momento o sargento se desanima de continuar nesta intriga e desiste de depor contra Stransky.

O coronel se mostra surpreso com a atitude de Steiner, não compreendendo o motivo que o levaria a não testemunhar contra o mau-caratismo de Stransky que tenta roubar as glórias do tenente Meyer morto nesta mesma batalha. Aqui Rolf se mostra completamente niilista diante de seus superiores e declara seu ódio contra todo o exército, odeia até mesmo seu uniforme. O desprezo é tamanho que ele é incapaz de se preocupar com o desejo infantil de Stransky pela tal cruz de ferro. Neste momento, observa-se no protagonista algum brilho de lucidez trágica diante do absurdo horror da guerra. Enquanto o cenário chacoalha constantemente devido aos bombardeios, os militares de alta patente se preocupam com formalidades de condecorações, parecendo alienados do que realmente está em jogo nessa guerra.

Steiner não é capaz de se reconhecer somente no discurso nazista, também encontra dificuldades na própria instituição do exército, como percebido no seu constante mal-estar diante de seus superiores. Por outro lado, não consegue se desprender totalmente deste ambiente; um homem perdido que tem como única família seu batalhão, um típico herói trágico de Sam Peckinpah.

O ódio de Steiner pelos oficiais evoca a luta de classes que tenta ser encoberta pelo discurso ideológico do poder. Ao invés de compreender o exército como uma instituição orgânica onde a hierarquia contribui para o seu funcionamento harmônico e eficiente, Rolf evidencia o cinismo do coronel que se queixa de sua ingratidão. Mas, conforme o protagonista questiona, pelo quê ele deveria ser tão grato? Considerando que os oficiais apenas administram a matança que os soldados rasos promovem, protegidos em seus bunkers enquanto ele e seu batalhão se lançam no fogo. Steiner, assim como os outros heróis trágicos de Peckinpah, não luta por nenhuma causa, ele é apenas um sobrevivente em um mundo condenado à destruição e dominado por poderes corruptos.

Não à toa, toda a formalidade militar desaparece no bunker de Steiner. Ali não são soldados repousando para logo voltarem ao combate, mas sim homens tentando sobreviver a uma guerra, sendo a camaradam o combustível para suas almas. Mesmo integrados ao exército nazista, tentam estabelecer uma nova forma de relação que perfure a instituição, buscando preservar prioritariamente a sobrevivência do bando de combatentes em si.

Com o avanço constante do exército vermelho, Stransky é encarregado de organizar a retirada dos batalhões do acampamento, mas como vingança contra Steiner não avisa ao sargento para se retirar junto com seus homens, abandonando-os no acampamento prestes a ser atacado.

Quando o regimento de Steiner é pego de surpresa pelos russos de um lado, e por uma linha de resistência alemã do outro, temos a alegoria da condição humana moderna para Peckinpah: encurralada diante de sistemas poderosos em conflito dispostos a acabar com tudo a sua volta e instrumentalizar o que estiver ao seu alcance para isso. Naquele momento, os soldados que protagonizam esta desventura não são mais combatentes de nenhum dos lados, apenas sobreviventes que tentam escapar dos disparos nazistas e soviéticos; homens que habitam a terra de ninguém, entregues à própria sorte. Aqui vê-se o paralelo com a *Ilíada* de Homero, onde também

há guerreiros esmagados entre forças titânicas. No caso do poema épico em forças cosmológicas e no do filme em potências militares modernas.

Da mesma maneira que russos e alemães são lançados em um confronto terrível que não os levará para lugar algum, no Homero da *Ilíada* os gregos e troianos conseguiram no máximo uma maneira gloriosa de morrer para serem lembrados pela poesia épica, pois mais do que isto não é acessível à humanidade. Somente os deuses, por serem forças cósmicas, escapam da morte, embora não possam evitar a tristeza. Neste sentido, ocorrem duas visões trágicas que partem da guerra para fazer uma construção alegórica da fragilidade ontológica humana com lampejos de possibilidade de grandeza existencial com o aceite das peripécias do destino. Tanto o poeta como o cineasta reconhecem nesta situação de barbárie extrema uma das únicas situações da vida em que os valores humanos possam ser testados verdadeiramente, constituindo um dos únicos modos de se adquirir a verdadeira grandeza trágica. Afinal, não há alternativa para a humanidade que não seja o conflito, conforme Kiesel responde a Brandt, quando o coronel pergunta o que eles farão caso percam a guerra: “se preparar para a próxima”.

Mais um elemento que é preciso se deter neste paralelo entre *Ilíada* e *Cruz de ferro*: é a ideia de sobrevivência da memória. Enquanto Homero estabelece sua própria poesia como o monumento que engrandece os heróis trágicos ao mesmo tempo que não deixa de relatar aquilo que há de terrível na guerra, Peckinpah emoldura seu filme com um prólogo e um epílogo composto por imagens de arquivo, estabelecendo a memória como algo que se constrói a partir dos fragmentos de uma realidade que deve ser interpretada. Ao passo que o relato homérico está atrelado à religiosidade grega por partir, supostamente, de uma inspiração divina que faz o poeta cego enxergar o passado com grande perfeição, o cineasta parte da impossibilidade da construção mnemônica plena, sendo necessárias a montagem dialética e a fabulação como elementos que preencham as lacunas deixadas pelas imagens documentais, característica de uma leitura pós-moderna de mundo. Portanto, os personagens do poema grego lutam a guerra sabendo que no horizonte estão os poetas para imortalizar seus feitos, já os personagens do filme são incapazes de reconhecer qualquer tipo de redenção por parte do narrador da história, pois sabem que isto está fora do seu controle, pensam apenas na sobrevivência em si mesma.

Steiner e seus camaradas conseguem escapar da emboscada de Stransky, fogem do acampamento em pleno ataque e se lançam nas matas russas para tentar alcançar o exército alemão em fuga. Enquanto isto, no novo bunker alemão, Kiesel e Brandt recebem a notícia de um mensageiro que anuncia a transferência de Stransky para Paris novamente, mas desta vez levando Triebig como sua testemunha da cruz de ferro, avançando mais um passo em seu plano mesquinho para obter a tão aclamada honraria militar.

Antes de se debruçar no momento mais significativo desta jornada de escape do batalhão de Steiner, vale citar dois breves momentos desta aventura: o primeiro envolve a infantilidade de Dietz, e o segundo vislumbra o alívio da liberdade de estar "distante" do conflito direto entre os russos e os alemães, como se este momento de isolamento proporcionasse um respiro diante da guerra.

Durante a jornada de fuga, Dietz começa a pular os raios de sol no chão que atravessam as árvores como uma criança. Neste momento o sargento se vira para ele em tom enigmático tentando compreender as atitudes do jovem recruta que responde se tratar de um jogo infantil em que pisar no raio solar traria azar. Todos se espantam com a infantilidade do garoto e seguem ignorando sua brincadeira. Dietz se envergonha e acompanha os colegas. Este momento se faz interessante por inserir o elemento infantil no mundo adulto e não o contrário, como geralmente acontece nos filmes de Peckinpah. Em meio ao desespero da guerra o soldado mais novo do grupo regressa para sua infância e passa a encarar sua aventura de maneira lúdica.

O segundo breve momento que contribui para enriquecer o filme é quando Steiner e seus homens se deparam com a calmaria da natureza distante do campo de batalha principal. Aqui, o leitmotiv visto nos filmes anteriores dos ambientes idílicos ressurge neste intervalo da guerra. O protagonista chega até a saborear a liberdade de estar alheio ao combate entre a Alemanha Nazista e a URSS, pois reconhece esta situação como sua verdadeira condição diante deste grande confronto; um sobrevivente alheio a toda esta situação geopolítica que desgraçou sua vida. Os soldados começam a tocar a gaita dada de presente pelo menino russo e a cantar para celebrar sua amizade neste breve momento de respiro.

O episódio mais marcante deste retorno para o exército alemão ocorre quando os personagens invadem uma base de operações soviética onde só operam soldados mulheres. Esta sequência em específico também tem peso na filmografia do diretor

por retirar a mulher do ambiente doméstico, onde geralmente aparece em seus filmes para colocá-la no front tal qual seus personagens masculinos, o que contribui para uma compreensão que se distancia da ótica que entende a obra de Peckinpah como um monumento de machismo e misoginia.

Após Steiner e seus homens matarem os guardas que vigiavam a base, em mais uma sequência silenciosa e brutal, o filme corta para um prato de comida com a metade de uma salsicha cortada com moscas voando ao seu redor, prenunciando a violência que os protagonistas masculinos sofrerão ao enfrentar este batalhão feminino. Em seguida, uma das combatentes se banha nua do lado de fora, sem perceber que os alemães se aproximam. O fato dela estar despida ressalta a feminilidade das mulheres soldados que estão nesta base militar, inserindo-as de modo ainda mais marcante por jogar luz sobre o encontro do feminino com a guerra. A montagem insere a imagem de uma galinha ciscando em um campo despreocupadamente, ignorante do perigo que a espreita, semelhante às galinhas da introdução de *Pat Garrett & Billy the Kid*. Por fim, a comandante olha para um mapa com uma metralhadora ao seu lado virada para cima, como se estivesse ereta, ressaltando o poder fálico destas guerreiras russas.

A montagem paralela alterna entre a base das combatentes cheia de armas e os alemães que se aproximam cada vez mais; até que, finalmente, os nazistas entram e Schnurrbart fuzila uma soldado que tenta atirar nele com um revólver. As mulheres são contidas e feitas de refém pelos homens de Steiner. À medida que elas correm, o filme volta a inserir imagens de galinhas correndo para enfatizar a ideia de que elas caíram na emboscada dos protagonistas como animais que tentam fugir inutilmente de seus caçadores. Por mais que este elemento das aves pareçam pejorativo com relação às personagens femininas, Peckinpah também usa deste recurso para potencializar a quebra de expectativa que será vista com a reação das soviéticas contra seus adversários.

Surpresos com o fato de terem encontrado mulheres desempenhando funções militares, os alemães se animam em abusar de suas novas prisioneiras, mas são contidos por Steiner que impede esta crueldade contra as soviéticas, mostrando sua superioridade moral diante dos demais soldados.

O sargento manda Zoll e Dietz vigiarem as prisioneiras enquanto os outros soldados retiram os uniformes das mulheres para eles se disfarçarem como soviéticos

e conseguirem atravessar para o lado alemão camuflados entre os inimigos. Steiner se retira para estudar o mapa que capturaram com a comandante russa e planejar seu próximo movimento. Neste momento, as combatentes se mobilizam para tentar reverter a situação e aqui começa a tal quebra de expectativa expressa acima.

Duas soviéticas seduzem Zoll e Dietz para tentar se libertar da vigia alemã. A primeira faz Zoll levá-la para o celeiro ao lado, deixando Dietz sozinho com as demais prisioneiras. Uma das mulheres percebe a ingenuidade pueril do jovem alemão e decide usar seu charme feminino maduro para enfeitiçar o rapaz e matá-lo. Um dos momentos mais cruéis da filmografia de Peckinpah. A bela guerreira oferece uma bebida para Dietz e se aproxima calmamente do garoto; este é tomado pelo nervosismo e acaba rasgando acidentalmente a blusa da sedutora assassina que chega ainda mais perto entregando a bebida em sua mão, enquanto olha profundamente em seus olhos de modo hipnotizador. Quando o fuzileiro toma o drink oferecido é esfaqueado pela mulher, mas esta, horrorizada com a própria atitude de matar um menino inocente, é tomada pelo pavor e não consegue dar continuidade à própria ação, afastando-se de sua vítima agonizante em prantos.

Dietz, em agonia mortal, chama por Steiner que aparece junto com os outros com armas em mãos, mas pede para seus companheiros não machucarem as mulheres, perdoando, de certa forma, sua assassina arrependida, fechando a terrível sequência com um toque de compaixão cristã, indo contra os princípios nazistas. O que matou o jovem soldado foi sua infantilidade indefesa diante da guerra, ele não estava pronto para o front. Eis o destino da juventude hitlerista seduzida pela ideologia nazista: ser o carvão que aquece o motor da indústria da morte.

Diante do corpo de Dietz alguém pergunta para Steiner se ele acredita em Deus, e ele responde: “Acredito que Deus é um sádico, mas provavelmente nem sabe disso[54]”. Nesta resposta que evoca a hipótese de um Deus mau, é possível perceber uma relação direta com a tragicidade da religiosidade grega arcaica que concebia seu panteão olímpico como forças cósmicas indiferentes ao sofrimento dos mortais, sendo, por vezes, sádicas gratuitamente, sem se darem conta disto ou sem se importarem. Portanto, fazendo uma ponte com o monólogo de Steiner com o menino russo sobre não haver nenhuma mente responsável por reger a realidade, supõe-se que o protagonista acredita que o mundo foi criado e regido por uma força divina

[54] I believe God is a sadist, but probably doesn’t even know it.

demente e cruel, sendo a única alternativa existencial o aceite do destino trágico. Abaixo as imagens de assassinato de Dietz e o arrependimento de sua assassina:

Figura 141 – Dietz sendo esfaqueado pela sedutora assassina.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 142 – Militar soviética paralisada pelo horror de sua ação.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Enquanto os alemães lamentam a morte do jovem soldado, ouvem os gritos de dor de Zoll, que teve seus genitais mordidos quando recebia sexo oral da soviética que ele havia levado para o celeiro. Ao entrar e ver Zoll ajoelhado com as calças ensanguentadas e a combatente russa desmaiada no chão depois de ter tomada uma coronhada na cabeça, Steiner repudia a ação do seu subordinado e, como punição por ter traído suas ordens, convoca as demais militares russas para linchá-lo até à morte. É evidente que este fim vergonhoso, de ter os genitais feridos por uma mulher que estava sendo abusada e depois ser espancado por uma fúria coletiva, não aconteceu com um membro do partido nazista de forma gratuita. Aqui Peckinpah

evidencia a degeneração moral de um nazista legítimo, mostrando o sadismo que os excita e o fim que um ser tão asqueroso como este mereceria.

Encaminhando para o terceiro ato, momento em que os arcos dramáticos são encerrados, aparece o novo bunker de Brandt. A cena abre com o coronel dando ordens ao telefone para Kiesel ser dispensado do front soviético; mas, quando o capitão descobre sua nova ordem de dispensa se recusa a ir, incapaz de deixar o confronto, tal qual Steiner. No entanto, Brandt explica que a Alemanha precisará de homens de qualidades como ele, que devem ter o dever de reconstruir a nação, fazendo deste modo um movimento contrário ao imediatismo irracional da indústria da morte ao preservar vidas para planejar a construção do futuro da nação. O líder militar se destaca de uma função meramente técnica para exercer sua virtude cidadã, pensando para além do que suas ordens o permitiriam.

Kiesel se recusa a partir, pois não acredita ser melhor do que qualquer um daqueles homens que estão batalhando para receber o benefício de ser salvo da guerra, mas Brandt diz que é justamente esta bravura que a Alemanha do futuro precisará para se reconstruir, junto com poetas e pensadores.

> Não há nada de errado com você, exceto que você fuma demais. Você é um homem corajoso. Mais corajoso do que você pensa que é. Um dia haverá necessidade de civis corajosos. Você já pensou nisso? Na nova Alemanha, se tal coisa existir, haverá necessidade de construtores, de pensadores... de poetas. Começo a ver agora qual será o seu trabalho. Farei deste meu pedido final para você. Você vai procurar e contatar todas essas... pessoas melhores, é assim que você as chama? E juntos vocês assumirão a responsabilidade de sobreviver.[55]

Kiesel aceita a missão dada por seu amigo; sobe na motocicleta que salvará sua vida e joga fora o cigarro que estava em seus dedos, como sinal de mudança diante do discurso do amigo. Esta é a redenção do exército alemão na figura do coronel Brandt, que compreende a necessidade de reconstruir seu país a partir das virtudes de sua própria nação; um militar esclarecido o suficiente para entender que a guerra é apenas uma parte da ação política e não sua totalidade. Eis a semente plantada pelo coronel que segue na contramão da ótica nazista que pretendia criar

[55] There's nothing wrong with you except that you smoke too much. You're a brave man. Braver than you think you are. One of these days there will be a need for brave civilians. Had you thought for that? In the new German, if such a thing is allowed to exist, there will be a need for builders, for thinkers... For Poets. I begin to see now what yourjob is to be. I will make this my final order to you. You will search out and contact all of these... better people, you call them? And together you'll take on the responsibility that goes with survival.

um império cruel que deveria ter durado séculos, aniquilando milhões de vidas para isso, mas que não passou de alguns anos. O capitão Kiesel, que primeiramente aparece como uma figura niilista e melancólica, termina o filme como um homem esperançoso com a missão de levar adiante a renovação de sua pátria.

Peckinpah aproveita deste diálogo para promover uma reflexão sobre sua própria obra como parte deste movimento de reconstrução de um mundo tomado pela barbárie, mas que tem a potência de melhorar. Quando Brandt diz a palavra *poets*, o diretor corta para uma breve cena em que três soldados nazistas são fuzilados e tombam em câmera lenta, declarando abertamente que sua proposta cinematográfica trabalha o tema da violência de maneira poética, mas não para incentivá-la, como a maioria dos seus críticos contemporâneos o acusavam, mas sim para transformar o horror em um tema a ser pensado por uma sociedade imersa na violência que não tem a capacidade de perceber tal absurdo. Além, é claro, da imagem de nazistas morrendo ser um símbolo para o efeito último desta ação poética, isto é, a superação da barbárie.

Figura 143 – Soldados nazistas sendo fuzilados enquanto o coronel diz “for poets”.




Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Deste modo, Sam Peckinpah expressa sua preocupação em usar de sua arte para construir um mundo que se permite pensar sobre a barbárie a partir da mediação poética, promovendo uma reflexão que esteja muito além daquilo que é evocado no cinema comercial e no jornalismo convencional. Sua poesia funciona como a metáfora que Kracauer utiliza quando fala do escudo de Perseu para pensar a qualidade do cinema de refletir o horror de uma maneira que não produza o choque da experiência

real, mas que preserve o conteúdo em sua potência de abstração reflexiva. Para Kracauer (*apud* Didi-Huberman, 2020, p. 252 – 253):

> Na escola, ensinaram-nos a história da Medusa Górgona, cujo rosto, com seus enormes dentes e a sua língua protuberante, era tão horrível que um mero olhar lançado sobre ela transformava homens e bestas em pedra. Ao incitar Perseu a matar este monstro, Atenas aconselhou-o a nunca olhar para o seu rosto diretamente, mas a fazê-lo apenas por intermediário do reflexo no escudo polido que ela lhe havia dado. Seguindo esse conselho, Perseu cortou a cabeça da Medusa com a foice que Hermes lhe providenciara. A moral desse mito consiste obviamente na ideia de que não vemos, de que não podemos ver os horrores reais, uma vez que eles nos paralisam com um terror ofuscante; e de que apenas conhecermos aquilo a que tais horrores se assemelham olhando para as suas imagens, enquanto estas reproduzem a sua verdadeira aparência. [...] O ecrã de cinema é o escudo refletor de Atenas.
>
> Mas não é tudo. O mito sugere também que as imagens no escudo ou no ecrã constituem meios em vista de um fim; elas existem para permitir que o espectador decapite – ou mesmo para o instigar a considerar essa possibilidade – o horror que elas refletem. [...] Elas instam o espectador a acolher e, portanto, a incorporar na sua memória o rosto real das coisas, essas coisas demasiado terríveis para serem vistas na realidade. Ao passarmos pela experiência, nos filmes realizados sobre os campos de concentração nazistas, das fileiras de cabeças decapitadas ou das macas sobre as quais jazem corpos humanos torturados, salvamos o horror da sua invisibilidade por detrás dos véus do pânico e do fantasma. Esta experiencia é libertadora pelo fato de suspender um dos mais poderosos tabus. O maior feito de Perseu não foi o de ter cortado a cabeça da Medusa, mas o de vencer o medo e o de olhar o reflexo no escudo. Não foi precisamente esta proeza o que lhe permitiu decapitar o monstro?

Desta maneira, o cinema se converte em uma ferramenta de esclarecimento diante da barbárie, promovendo a reflexão para que o monstro seja visto e decapitado antes de cometer os horrores que cometeria. Peckinpah insuflou seus filmes com violência para despertar a sociedade diante da violência estrutural da modernidade, introjetando em sua forma fílmica uma rebuscada construção estética que faça jus à rebuscada tecnologia bélica da engenharia moderna.

Identifica-se o auge desta denúncia com a cena em que Steiner e seu batalhão conseguem finalmente regressar para a área dominada pelo exército alemão, mas são quase todos mortos a mando de Triebig que ordena que os soldados fuzilem a tropa alemã que em parte estava disfarçada com uniformes soviéticos. Neste momento, os próprios membros de uma nação matam um ao outro, incapazes de refletirem por estarem cegos diante das ordens de seus superiores. Eis a implosão da humanidade

diante de seu poderio bélico desenvolvido pela racionalidade técnica que Freud temia: a falência da função libidinal sexual.

Ao se aproximarem da fronteira do exército nazista, Steiner envia um código para os comandantes dizendo que seu batalhão está chegando às linhas alemãs encenando uma captura de soviéticos, quando na verdade todos ali seriam alemães, sendo a palavra *demarcation* o código de identificação para que os combatentes não atirem neles confundindo-os com o inimigo. A mensagem é interceptada por Stransky que ao descobrir que seu adversário se aproxima decide optar pela "cautela" de considerar isto uma armadilha russa. Ordena Triebig a mandar os soldados abrirem fogo quando o sargento se aproximar com seus homens, prometendo para seu subordinado a fuga para a França, caso ele consiga eliminar Steiner.

Quando os protagonistas conseguem chegar perto das trincheiras alemãs, os soldados vestidos como soviéticos entregam suas armas para os que estão usando uniforme nazista e assim eles seguem adiante, com Schnurrbart, Kruger e Maag tomando a frente por estarem disfarçados como inimigos com as mãos atrás da cabeça, enquanto Steiner e os outros ficam atrás com as armas como se estivessem escoltando prisioneiros. Quando os nazistas começam a perceber a aproximação do improvável grupo de prisioneiros, uma vez que as ordens eram para não fazerem reféns, Triebig avista Rolf e contempla sua possibilidade de escapatória do front oriental.

Por uma coincidência trágica, no mesmo momento em que Steiner se aproximava, também havia tropas soviéticas se movimentando para realizar mais um ataque contra os invasores. Quando bombas inimigas começam a ser lançadas contra as trincheiras nazistas Triebig aproveita para ordenar o fuzilamento do batalhão alemão, mesmo com eles gritando o código de identificação e anunciando a chegada do condecorado sargento. Em meio a um ambiente crepuscular, tomada pela poeira e pela fumaça levantadas pelas bombas, com sons de disparos de armas de fogo e explosões constantes, os soldados acatam a ordem do tenente e abrem fogo contra seus próprios colegas.

O ambiente infernal construído por Peckinpah compõe a ideia da impossibilidade da racionalidade em um mundo irracionalmente técnico. A turva visão dos alemães diante do batalhão de Steiner é uma metáfora para a alienação que contribui para o motor da barbárie se manter em movimento, no qual o ser humano é

incapaz de construção da alteridade. Sendo necessário, portanto, uma ferramenta como o cinema para tirar este véu e promover a reflexão desmistificadora, conforme visto em Kracauer.

A partir disto, percebe-se a estetização da violência característica de Peckinpah. Em imagens desaceleradas: os corpos dos personagens principais são dilacerados pelos tiros de metralhadora, homens sendo massacrados independente do uniforme que vestem, conterrâneos se matando de modo cego e automático. Schnurrbart tomba, crivado de balas, em uma cerca de arame farpado; Maag tenta reagir com uma metralhadora, mas também acaba sendo morto; Kern, mesmo com o uniforme nazista, é ferido e tenta ser socorrido pelos seus companheiros, porém não resiste. Os soldados comandados por Triebig apenas dão trégua quando os sobreviventes do massacre se aproximam e eles veem que estão massacrando companheiros alemães; o tenente tenta alcançar a metralhadora para continuar seu ataque, mas é contido pelos seus subordinados.

Quando Triebig percebe que Steiner conseguiu sair ileso do seu ataque traidor, tenta fugir correndo pelas trincheiras. No entanto, o sargento o alcança e logo ele é posto sobre a mira de sua metralhadora. O tenente, pego em sua covardia, se justifica como um nazista legítimo perante o vingador de suas vítimas, relegando sua responsabilidade para uma instância burocrática superior, decretando a falência do seu livre-arbítrio: “São todas ordens de Stransky! Eu não tive parte nisso[56]”. Neste momento, Rolf é paralisado pela incerteza de matar um colega de exército por tê-lo traído, ou polpá-lo para não atacar sua própria instituição. No entanto, lembranças de todos os seus amigos mortos, mesmo os que foram abatidos pelos soviéticos, fazem com que ele fuzile Triebig sem qualquer piedade, imputando a homens como ele a responsabilidade destes eventos malditos que trouxeram tantas desgraças à humanidade. A sequência finaliza com Kruger pulando na trincheira e enfiando uma faca no coração do traidor.

[56] It’s all Stransky’s orders! I had no part in it.

Figura 144 – A turva visão dos alemães entrincheirados.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 145 – Schnurrbart morto.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 146 – Kern morto nos braços de Kruger.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 147 – Triebig sendo fuzilado em câmera lenta.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 148 – Faca enterrada no peito de Triebig.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Um eco histórico cinematográfico interessante com relação a esta sequência está no filme *Bastardos inglórios* (2009), escrito e dirigido por Quentin Tarantino, cineasta que também traz a violência como uma temática central do seu trabalho. Similar à morte do tenente Triebig, figura que encarna o espírito nazista por excelência em *Cruz de ferro,* por ser um soldado maldoso e covarde que se esconde atrás da burocracia, Adolf Hitler, em *Bastardos inglórios*, também é brutalmente fuzilado a queima roupa enquanto seu rosto se dilacera pelos tiros. De igual modo, os dois nazistas são postos no “paredão de fuzilamento”, subjugados pelos vingadores da história que os aniquilam sem misericórdia, enquanto a violência contra seus corpos é celebrada. Mas há uma diferença importante entre as duas obras: enquanto Tarantino opta por colocar a icônica face do líder nazista sendo destruída pelos tiros, contribuindo para o seu pastiche histórico; Sam Peckinpah prefere usar uma figura

“comum” do exército alemão para evocar a banalidade do mal que levou a Alemanha para sua desgraça.

No desenlace final Steiner deixa o que restou de seu estimado batalhão, Kruger e Anselmo (Dieter Schidor), os únicos dois sobreviventes do massacre, para acertar seu destino com o de Stransky, trazendo seu adversário para junto de seu abismo trágico. O sargento não se contentaria em matar o capitão traidor, ele o arrasta para o seu mundo, subjugando sua covardia diante de sua grandeza moral guerreira. Neste desfecho, uma forte aura nietzschiana em que um homem medíocre como Stransky é dominado por um outro extraordinário como Steiner.

O ataque soviético se intensifica em sua potência máxima, anunciando o *ragnarök* do mundo nazista. Tudo começa a explodir e desmoronar. Brandt telefona para Stransky pedindo para que ele permaneça no conflito neste momento emergencial, mas o capitão insiste que suas ordens são de regressar para a França e prepara sua fuga. Quando o aristocrata está prestes a partir se depara com Steiner, que aparece anunciando a morte de Triebig; naturalmente, Stransky tenta se distanciar do assunto dizendo não estar ciente das ações do tenente morto, mas isto não engana o protagonista que impede que o seu adversário deixe o front.

Como um modo de tentar assumir sua autoridade como capitão diante de um sargento, pergunta para Steiner onde está o restante do seu batalhão, e este responde que o próprio Stransky é o seu batalhão, invertendo desta maneira a hierarquia burocrática militar para um critério de excepcionalidade guerreira. Neste momento, o super-homem nietzschiano assume seu poder sobre o homem medíocre, impondo sua superioridade diante do fraco, fazendo desmoronar a herança aristocrática prussiana fundada em contradições sociais injustas. Surpreendentemente, o capitão aceita ser comandado pelo seu “subordinado” que o levará para o lugar onde as cruzes de ferro crescem. Os dois pegam suas armas e partem para o front para combater seus inimigos como heróis trágicos que pulam no abismo sem medo do destino que os aguarda.

Este final, em que todo o exército alemão, incluindo o coronel Brandt se junta para este grande confronto contra os soviéticos, é o momento de redenção para Stransky, que mesmo tomado pela sua covardia durante todo o filme, querendo se apossar de uma honraria a qual ele nunca teria capacidade para conseguir, concorda com esta empreitada trágica ao lado de seu antigo adversário e novo comandante.

Neste momento inicia-se o epílogo do filme. Se a obra acabasse aqui ela daria um tom grandioso e heroico para a coragem dos soldados alemães em enfrentar seus inimigos, glorificando sua ação como obras propagandísticas fazem. Mas, Peckinpah opta por um final cômico para satirizar o absurdo da guerra, com Stransky tropeçando e caindo na lama sem conseguir recarregar sua arma, atrapalhado até em colocar seu capacete na cabeça. Steiner é tomado por uma crise de riso descontrolada, o garoto soviético que havia morrido renascendo repentinamente, a música infantil cantada pelas crianças alemãs ouvida no prólogo retorna, como se as novas gerações estivessem fadadas a perpetuar o horror em um eterno retorno suicida.

Figura 149 – Stransky se atrapalhando em meio ao combate.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 150 – Menino russo “renascido”.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Figura 151 – Steiner gargalhando diante da destruição plena, enquanto o fogo infernal queima atrás dele.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Esta contradição entre o trágico e o cômico no encerramento do filme preserva a grandeza existencial de enfrentar o próprio destino, com os dois soldados regressando ao front. Contudo, não deixa de retratar a guerra de maneira mordaz, mesclando a ideia de o cinema ser uma grande ficção diante do horror real com a irracionalidade possuindo o protagonista enlouquecido por não encontrar alternativas para esse mundo para além de sua implosão e da vitória da pulsão de morte. A obra não tem seu encerramento com o “fim” da guerra. Ela assume que a o próprio mundo é um campo de batalha insuperável, optando por terminar no ápice do confronto.

O riso frenético e enlouquecido de Steiner junto da canção infantil toma conta do ambiente, constituindo uma trilha sonora tragicômica para o encerramento da obra. A risada e a canção cessam para dar espaço a uma trilha instrumental que anuncia os créditos finais. Na creditação final da equipe técnica Peckinpah aproveita para novamente inserir imagens documentais, tal qual no começo, mas agora elas são sobre as vítimas dos sistemas totalitários e não dos seus algozes. As fotografias em preto e branco não contém nenhuma legenda explicativa, elas evocam o páthos universal do sofrimento, com destaque para figuras infantis, rimando com o tema da juventude doutrinada pelos nazistas e pelos soviéticos.

A sequência documental aparece intercalada com os créditos. A mudança entre ambos se faz por uma simulação de um projetor de fotografias que desloca ora o cartaz dos créditos para o lado dando espaço para as imagens, ora o contrário, com o som do mecanismo do projetor entre as duas figuras. De todas as imagens que aparecem é dado destaque para duas em específico, a primeira por emoldurar toda

esta sequência de créditos e a segunda por marcar o retorno do riso insano de Steiner diante do crime mais bárbaro cometido pelos nazistas.

A imagem que emoldura esta sequência de fotografias documentais registra o enforcamento de dois jovens por oficiais nazistas. Diferente das demais fotos Peckinpah nos apresenta esta aos poucos, de modo recortado: a primeiro é a de um rapaz de olhar melancólico tendo a corda do seu enforcamento sendo ajeitada pelo carrasco momentos antes dele ser executado. Em seguida, o filme mostra esta mesma imagem mais aberta, como em um *Zoom out*. Neste plano aberto, ao lado do homem prestes a ser morto há uma menina já executada com seu pescoço rígido e o pálido rosto da morte. Neste recorte o nazista fica fora de quadro. Por fim, a imagem inteira com a vítima morta, a vítima prestes a morrer e o carrasco que parece sereno e compenetrado em sua ação.

Figura 152 – Imagem de execução de jovens judeus por nazistas.



Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

De todas as imagens que aparecem, apenas esta traz a figura do carrasco no momento derradeiro de suas vítimas, sendo uma delas já executada e a outra prestes a ser, fazendo esta fotografia se situar entre o antes e o depois da morte, tornando sua atmosfera lúgubre e trágica, em que não há possibilidade de salvação para o jovem diante do retrato futuro de sua morte com a garota já enforcada. A abertura e o fechamento com esta imagem evocam novamente o eterno retorno da barbárie vista na figura do menino russo renascido durante o combate final.

A segunda imagem, em destaque, registra a barbárie de crianças aprisionadas atrás de uma cerca de arame farpado em um campo de concentração.

Justamente neste momento a gargalhada de Steiner retorna diante desta grande atrocidade, não apenas para rir diante do absurdo absoluto, mas também para ressaltar a destruição de infância por um sistema irracional que sabota seu próprio futuro. Como poderá haver um amanhã, como o coronel Brandt sonha, se as crianças são instrumentalizadas na contramão deste movimento criador. Esta penúltima fotografia junto à gargalhada encerra a obra com o tom pessimista da impossibilidade da redenção histórica.

Figura 153 – Crianças presas em um campo de concentração.




Fonte: CRUZ de Ferro. Direção de Sam Peckinpah. Estados Unidos: Classicline, 1977. Vídeo.

Por fim, o filme encerra com a frase de Bertold Brecht que já citada nesta análise: “não se alegrem com a derrota dele, homens. Mesmo que o mundo tenha se erguido para deter o bastardo, a cadela que o deu à luz está no cio novamente”. Deixa clara a necessidade de não se contentar com a vitória maniqueísta e simplista diante dos nazistas, compreendendo que a barbárie está dialeticamente incrustrada no projeto moderno, fazendo-se necessário sempre manter o espírito desperto diante da cadela que pari a barbárie para que o horror seja decapitado pelo escudo de Perseu.

Assim se encerra a análise dos sete filmes trágicos de Sam Peckinpah, buscando evidenciar como sua obra segue na contramão do otimismo impregnado nas produções hollywoodianas clássicas a partir do escancaramento das contradições do projeto moderno por meio de sua forma fílmica e de suas temáticas trágicas. Desta maneira, o cineasta desmistifica a ideologia da indústria cultural e confere ao cinema produzido em Hollywood a capacidade de ir além de projetos comerciais alienadores,

conferindo a ele a força de criar imagens de choque em meio a uma sociedade anestesiada e sonolenta.

Deste modo, o espírito trágico que outrora surgiu na Grécia Antiga em uma produção literária epopeica e teatral que preservava a sabedoria da religiosidade arcaica e que na era da pólis democrática fez frente ao pensamento filosófico esclarecedor, que também ressurgiu no século XIX na filosofia nietzschiana para confrontar os pensamentos teleológicos modernos, acaba por ressurgir no cinema de Sam Peckinpah. O cineasta se serve do trágico para confrontar a ideologia propagada pelo cinema clássico e *blockbuster* de sua época, fazendo o otimismo individualista, patriótico e ingênuo destas produções sucumbir diante daquilo que é trágico na existência humana, isto é, em sua pequenez ontológica, em sua cegueira diante do próprio destino e na indiferença do cosmos diante de nós.

## 3.3 NOVAS TENDÊNCIAS DA TRAGÉDIA NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Conforme apresentado ao longo desta tese, os gêneros narrativos são a objetificação estética de perspectivas filosóficas sobre a realidade. Isto é, quando uma determinada visão de mundo ganha corpo em uma narrativa de maneira sistemática. No caso deste estudo foram eleitos o trágico e a forma da tragédia enquanto sua representante no mundo narrativo, sendo que o trágico representa uma leitura que lança luz sobre a pequenez ontológica humana com lampejos de possibilidade de grandeza existencial, enquanto as tragédias se constituem como obras que preservam este pensamento a partir de histórias de personagens que se batem contra seus próprios destinos de modo a aniquilarem a si mesmos. Portanto, a fim de encerrar este estudo de modo a localizar as principais questões trabalhadas pelas tragédias cinematográficas contemporâneas, é necessário identificar as tendências fílmicas que preservam e concretizam o trágico.

Considerando que o último objeto de estudo foi a obra de Sam Peckinpah, deve-se dizer que desde seu último filme, realizado em 1983, já se passaram quatro décadas e mudanças significativas aconteceram na indústria cinematográfica hollywoodiana desde então. Embora os EUA tenham um cenário de filmes independentes muito rico e importante para a própria indústria, não se fecha os olhos para a vitória histórica que os *blockbusters* tiveram como um novo modelo de negócio que revitalizou Hollywood, alterando seu modo de produção e ampliando suas

possibilidades de renda e de mercado internacional, algo que difere muito da proposta do *American Art Film,* em seu olhar comprometido com problemas éticos e estéticos demasiadamente complexos para o grande público. Sendo assim, em meio a uma conjuntura cinematográfica tomada por franquias que vivem de refilmagens e de reciclagem de fórmulas, pergunta-se onde está o legado trágico que atravessa o pensamento ocidental deste a Grécia Antiga e que ganhou ecos nas tragédias de Peckinpah.

Retornando para o modo como o trágico ganhou forma em Hollywood a partir do cinema de Sam Peckinpah, pode-se entender que sua proposta se sustentava em dois grandes pilares, um deles seria o pessimismo com relação ao projeto moderno americano, e o outro estaria em sua estética da violência como um modo de ressaltar a barbárie técnica do iluminismo que falhou em sua tentativa de transformar o mundo em um lugar melhor. Desta maneira, o cineasta buscava construir suas tragédias como dispositivos de denúncia que pretendiam chocar uma plateia incapaz de perceber as barbáries da própria sociedade em que vivia.

Stephen Prince defende que mesmo que Peckinpah promova uma espetacularização da violência isto não se banaliza em sua obra por conta de suas temáticas pessimistas e melancólicas sobre a humanidade, acabando por se servir da violência para mostrar o aspecto negativo da realidade ao explorar como todo esse horror visto em tela afeta seus personagens, jogando luz sobre a barbárie moderna e humana. Toma-se como exemplo a cena de *Sob o domínio do medo* em que David Sumner espanca Chris Cawsey até à morte. Neste momento, a decupagem prioriza mais as reações do assassino que se enoja na medida em que elimina seu adversário do que os efeitos plásticos da destruição da vítima. Prince defende que esta característica do diretor em associar violência a um retrato sombrio da humanidade se perdeu nos cineastas posteriores que beberam em sua fonte, pois por mais que estes preservem seu *modus operandi* em representar a ultraviolência, não mostram seus impactos sobre os personagens, transformando seus filmes em obras de violência gratuita:

> Essa despaixão é uma qualidade que Scorsese partilha com outros diretores contemporâneos de ultraviolência, e é a principal característica psicológica da violência no ecrã moderno, tipificando a desconexão dos cineastas com as imagens que criam e da resposta emocional que estas imagens pedem aos seus espectadores. Esta é a área de diferença mais importante do trabalho e dos objetivos de

> Peckinpah e a direção que a violência na tela tomou desde sua época.[57] (Prince, 2010, n.p.)

Segundo Prince, cenas como o massacre final de *Taxidriver* (1976, Dir., Martin Scorsese) expressam este novo modo de se conduzir a violência no cinema, pois mesmo sendo uma longa sequência de matança sádica, ela parece não afetar o protagonista do filme que se sente indiferente com relação às atrocidades que cometeu e aparenta estar pronto para cometer outras mais de modo gratuito. Esta falta de conexão dos personagens do filme com a violência que eles mesmos cometem ou experienciam espelha a desconexão do próprio diretor com relação ao seu material e do público que passa a encarar tudo como um grande entretenimento, sem uma ligação catártica e transformadora com relação à violência, assim como os assassinos que massacram uma família inteira em *Violência gratuita* (1997, Dir. Michael Haneke) e se mantêm apáticos com isso. Prince também elenca cenas de filmes de Quentin Tarantino em que assassinatos viram motivo de piada, e dos excessos grotescos como o final demasiadamente sangrento de *Scarface* (1983, Dir. Brian de Palma). Segundo esse crítico americano a diferença fundamental entre Peckinpah para estes outros diretores é que enquanto o primeiro tem uma proposta modernista de transformação da linguagem cinematográfica, os outros estão imersos na gratuidade de imagens autorreferenciais do pós-modernismo.

> Neste estilo pós-moderno, as imagens do cineasta comentam outras imagens, outros filmes ou programas de televisão porque a possibilidade de a imagem ter uma relação referencialmente real com um mundo representável é posta em suspeita pelos cineastas ou então ele ou ela simplesmente não está interessado nessa relação.
> [...]
> Peckinpah, ao contrário, foi um modernista, talvez o último modernista do cinema americano. A sua representação cinematográfica da violência seguiu uma tradição estética estabelecida – as imagens higienizadas da violência nos primeiros filmes americanos e nos westerns de Hollywood em particular. Mas em vez de imitar e reciclar estas imagens, ele sentiu o peso desta tradição como um fardo que tinha de ser superado, no interesse da busca da verdade, porque era um legado falso para a experiência. A imagem, para Peckinpah, não funcionava como um canto intercambiável, designando apenas o seu próprio mundo fechado de referência mediática. Em vez disso, tinha referentes do mundo real que validavam a sua estrutura estética. Essa base referencial na realidade foi definida para Peckinpah por uma

[57] This dispassion is a aqulity that Scorsese shares with other contemporary directors os ultraviolence, and it is the chief psychological characteristic of modern screen violence, typifying the disconnection of filmmakers from the images they craft and from the emocional response these images ask from their viewrs. This is the most important area of difference Peckinpah's work and objectives and the direction in ehich screen violence has gone since his time.

> mistura de experiências imediatamente pessoais e eventos sociais mais distantes, mas ainda altamente ressonantes.[58] (Prince, 2010, n.p.)

Deste modo, Stephen Prince encontra no pós-modernismo uma crise estética de natureza política, dado que a autorreferencialidade das imagens, essencial deste estilo, se estabelece como uma forma terrível de alienação diante do mundo real, uma vez que há apenas referências a formas de representação sem nenhum objeto concreto. Assim, o cinema só é capaz de olhar para si mesmo, perdido nos seus próprios simulacros, incapaz de dialogar com a realidade que o cerca. Esse autor conclui que o legado de Peckinpah acabou sendo "corrompido" pelos seus sucessores que se detiveram apenas em suas fórmulas estéticas, mas ignoraram aquilo que se identifica nesta tese como o trágico em sua obra.

Embora Prince se sirva de grandes nomes do cinema americano contemporâneo, como Scorsese, Tarantino, Oliver Stone e Brian de Palma, sua crítica aparece de modo ainda mais acentuada quando se olha para filmes comerciais ordinários que estabelecem a estetização da violência como um imperativo comercial. Obras protagonizadas por Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger transformam em diversão o que era denúncia em Peckinpah. Posto isto, o estudo contido em *Savage cinema: Sam Peckinpah and the rise of ultraviolence movies,* lançado em 1998 (aqui se utiliza uma edição de 2010), encerra suas conclusões com um olhar pessimista diante do futuro de como a violência seria tratada pelo cinema por ser soterrada por um pós-modernismo vazio.

Por mais que Stephen Prince tenha tido méritos em seu trabalho de mapear o percurso que a violência cinematográfica teve no cinema, desde a revolução criada por Peckinpah, é evidente que os mais de vinte anos que se passaram desde a

[58] In this post-modern style, the filmmaker's images comment on other images, other films, or television shows because the possibility of the image having a referentially real relationship with a representable world is mistrusted by the filmmakers or else she or he is simply uninterested in relationship.

[...]

Peckinpah, instead, was a modernist, perhaps the last modernist of the American cinema. His cinematic representation of violence did play off an established aesthetic tradicion - the sanitized images of violence in earlier American films and in Hollywood Westerns in particular. But instead of imitating and recycling these images, he experienced the weight of this tradition as a burden that had to be overcome, in the interest of pursuing truth, because it was a legacy false to experience. The image, for Peckinpah, did not function as an interchangeable sing, designating only its own closed world of media-based reference. Instead, it had real-world referents that validated its aesthetic structure. This referencial base in reality was defined for Peckinpah by a mix os immediately person experiences and more distant, but still highly resonant, social events.

publicação de sua obra trouxeram novos filmes e autores que devem ser postos diante das mesmas problemáticas para se avaliar se o trágico ainda se encontra esquecido ou se ele reencontrou algum sopro de inspiração que mantém sua chama viva. Mesmo que não haja tempo e espaço para se aprofundar nas novas tendências das tragédias, nesta altura da tese, indica-se ao menos os novos caminhos que levam a elas.

Tendo em vista que nesta tese define-se o trágico a partir de um percurso de confronto com o iluminismo, iniciando em um embate que fazia frente ao pensamento filosófico grego, depois confrontando as metanarrativas modernas e, por fim, contra a ideologia da indústria cultural, pode-se considerar que o trágico se constitui como uma denúncia do real diante da perspectiva apolínea de mundo; isto é, o pensamento trágico lança um olhar sombrio sobre as esperanças humanas ao evidenciar suas impossibilidades. Seu modo de promover o esclarecimento é de redução das expectativas com relação à capacidade de o ser humano em transformar a realidade e entendê-la. O trágico lembra que mesmo os homens mais extraordinários não passam de míseros mortais, mas também ensina que os mais insignificantes podem ter a grandeza de aceitar o próprio destino, seja ele como for. Ao invés de tentar alcançar algum pensamento utópico e otimista, a consciência trágica opta por mostrar a ferida e aceitá-la.

Nesta via, o que chama a atenção naquilo que foi produzido nos últimos 10 anos é o que a crítica cinematográfica popular identificou como pós-terror, um subgênero dentro das produções de terror que quebra os paradigmas do próprio gênero e discute questões mais complexas do que se encontra habitualmente neste tipo filme. O termo foi usado pela primeira vez por Steve Rose, em 2017, em seu artigo *How post-horror movies are taking over cinema* no jornal britânico *The Guardian*. Rose define que ao invés de se servir de fórmulas convencionais do gênero, como *jump-scares* e monstros assustadores que promovem matanças sem sentido, estes filmes depositam sua construção do medo na atmosfera da obra; o clima como um todo contribui para o sentimento de arrepio e desconforto. Neste sentido, pode-se afirmar que o próprio “eu lírico cinematográfico” está impregnado pela perspectiva do horror e do estranhamento.

Há críticos que podem atacar o termo “pós-terror” como um conceito impreciso diante de um pretenso novo estilo cinematográfico, uma vez que a história do terror está repleta de exemplos de filmes que se serviram dele para construir alegorias para

diversas questões que transcendem a finalidade principal de gerar medo nos espectadores, produzindo filmes dedicados a pensar sobre questões sociais, existenciais e políticas, como se observa em *O bebê de Rosemary* (1968, Dir. Roman Polanski), *O massacre da serra elétrica* (1974, Dir. Tom Hooper) e *Psicose* (1960, Dir. Alfred Hitchcock). Por outro lado, também cabe salientar que, embora esta função de avaliar a solidez conceitual seja um trabalho importante do campo crítico acadêmico, a crítica popular não tem esta mesma obrigação, sendo necessário ser generoso com ela para melhor se ater ao valor de sua intuição de ler o movimento da indústria cinematográfica do que propriamente sua precisão científica conceitual. Caso contrário, dever-se-ia rejeitar o problemático conceito do filme *noir* que até hoje é utilizado, uma vez que ele foi concebido de modo plenamente intuitivo pela crítica francesa diante de um pequeno punhado de filmes americanos policiais.

Assim, será empregado o conceito “pós-terror” levando-se mais em conta seu valor intuitivo do que científico, como algo que parte do mesmo princípio do *metawestern* cunhado por André Bazin para se referir aos faroestes feitos no pós-guerra; ou seja, filmes de gênero que querem ser mais do que filmes de gênero, que se utilizam desta estrutura já consolidada para ir além dela mesma. Sua finalidade não é fazer o espectador reviver a mesma experiência novamente, mas sim quebrar sua expectativa para promover um deslocamento diante de uma nova experiência sobre uma mesma fórmula já conhecida. Em suma, a validade conceitual do pós-terror está em farejar a mutabilidade do gênero.

Algo que vale destacar sobre o pós-terror é que suas principais obras são produções ou distribuições do estúdio A24. Pode-se elencar os filmes: *A bruxa* (2015) e *O farol* (2019) ambos dirigidos por Robert Eggers; *Hereditário* (2018), *Midsommar* (2019) e *Beau tem medo* obras dirigidas por Ari Aster; *A ghost story* (2017, Dir. David Lowery); *Ao cair da noite* (2017, Dir. Trey Edward Shults); *O sacrifício do cervo sagrado* (2017, Dir. Yorgos Lanthimos) e *Corrente do mal* (2015, Dir. David Robert Mitchell) que é o único filme desta lista que não tem relação com a produtora citada.

Aquilo que há de trágico e que chama a atenção nas obras acima citadas, e para os tipos de filmes que se assemelham a elas, está no modo como todas expressam a complexidade do terror para além de uma abordagem maniqueísta; seus enredos são essencialmente trágicos. Ao invés de depositar o mal em uma figura monstruosa e nefasta que deve ser destruída para a ordem ser restaurada novamente,

os roteiros optam por situações que condenam seus personagens à impotência absoluta diante dos desafios apresentados, construindo uma atmosfera verdadeiramente assustadora.

Um elemento constante em todos estes filmes está no desamparo de uma juventude diante das maldições que recaem sobre ela, absolutamente nada pode salvá-la daquilo que a ameaça. As falhas das relações humanas, principalmente do núcleo familiar, aparecem como forças impotentes e incompetentes frente ao mal que se estabelece de modo hegemônico e insuperável. Os protagonistas sempre são retratados como personagens solitários, incompreendidos e desorientados, mesmo por aqueles que são mais próximos a eles; antes até que o elemento aterrorizante entre em cena o enredo já apresenta um mundo extremamente problemático. No pós-terror não há aquele elemento clássico que se vê em filmes de monstros antigos da *Universal* em que o mal sempre aparece como algo exterior ou estrangeiro ao núcleo principal. Nesta nova onda de horror o mal perpassa os heróis em sua atmosfera mais intima, algo que chega a constituir a realidade em si mesma.

Toma-se como exemplo o enredo de *O sacrifício do cervo sagrado*. Nesta obra acontece a tragédia da família Murphy após o patriarca matar irresponsavelmente em uma cirurgia cardíaca o pai de Martin (Barry Keoghan), por estar alcoolizado durante o procedimento. Uma terrível maldição recai sobre seus filhos, adoecendo-os repentinamente de modo grave, obrigando Steven, o protagonista vivido por Collin Farrell, a sacrificar um integrante de sua família para salvar os demais e equiparar cosmologicamente seu erro que causou tanto sofrimento a Martin. Para além deste desfecho trágico, também cita-se que toda a atmosfera fílmica é construída de modo a gerar um grande incômodo com enquadramentos desequilibrados e atuações que parecem satirizar a etiqueta das relações cotidianas por evidenciar o aspecto artificial desta comunicação que esconde algo de perverso em seu subtexto, como a estranha relação de amizade entre Steve e Martin. Deste modo, o problema deste mundo apresentado não está apenas na maldição, mas sim na própria realidade.

Este tema de um mal repentino e inexplicável que recai sobre os personagens é uma constante nos filmes citados aqui. Seus roteiros estão mais interessados em sentir propriamente este horror do que explicar aquilo que há de aterrorizante no filme. Ao invés da obra se encaminhar para o esclarecimento do mal, como uma

recompensa para o público que passa a “entender” a história ao desmistificar a maldição, mesmo que os personagens principais da trama não consigam um “final feliz”, o pós-terror traz uma experiência próxima do narrador kafkiano, aquele que sabe tão pouco da história que narra quanto seus leitores. Esta nova onda de produções funda seu terror no anti-iluminismo; seu cinema se consagra em uma proposta da suspeita e do obscurantismo, em que a razão carece de categorias para explicar a realidade.

Dentro desta proposta de desorientação e desamparo, é possível fazer uma ponte para a crítica social contemporânea, associando esta constante incapacidade de lidar com um mal hegemônico e enigmático como um espelho que reflete a contingência diante do mundo líquido denunciado por Bauman, isto é, uma condição de constante insegurança frente a um mundo imerso em mutações incessantes das quais não se consegue bem definir suas formas, tendo que nos adaptar ao seu ritmo alucinado de transformação (Bauman, 2012, p. 130). Não à toa, é comum perceber em obras do pós-terror a ausência completa de perspectiva futura dos personagens, todos parecem apáticos sob os dias vindouros, vivenciando o agora com tédio.

Estas produções americanas expressam o mal-estar em meio a uma sociedade capitalista neoliberal em que não há mais a possibilidade de se planejar o futuro com segurança. O mundo contemporâneo perdeu seu direcionamento e parece que ele próprio está lutando para se adaptar a si mesmo. A angústia diante de um mundo marcado por tecnologias que se atualizam de modo frenético, em que a economia se encontra em instabilidade constante e crises políticas crescentes, ganha corpo no pós-terror, que tem por missão atualizar os medos do século XXI em tragédias.

Algo que também deve ser ressaltado é a extensa gama temática abordada por estes filmes: em *A bruxa* são os pecados capitais dentro do seio familiar; em *O farol* há a loucura e a masculinidade; *Hereditário* conta uma história sobre luto; *Midsommar* nos traz como temas a depressão, a maleabilidade do sujeito e o relativismo cultural; *Beau tem medo* faz um mergulho na psique de um homem incapaz de gozar diante de um domínio materno doentio; *A ghost story* reflete sobre o tempo em si; *Ao cair da noite* evoca questões éticas em situações emergenciais; *O sacrifício do cervo sagrado* se consagra como o retrato de uma grande angústia diante do

irreparável; e *Corrente do mal* debate sobre doenças sexualmente transmissíveis e a responsabilidade para com o outro.

O pós-terror é a resposta cinematográfica mais contundente contra a ideologia da indústria cultural vista nas produções contemporâneas, com destaque para os infantis filmes de super-heróis que se popularizaram muito nas últimas décadas. Este novo subgênero de terror mostra o lado negativo do mundo contemporâneo, ao invés do otimismo cínico que o público está habituado a ver em Hollywood, ele encontra desespero e pessimismo diante de forças ocultas e trágicas. Aqui é que reside o primeiro ponto de encontro com o trágico visto em Sam Peckinpah. Novamente seu olhar melancólico diante do "progresso" moderno ganha espaço nas telas do cinema.

Outro elemento fundamental do pós-terror está no resgate da densidade da violência que havia sido perdida, conforme denunciou Stephen Prince. Nos filmes elencados a barbárie gráfica não aparece de modo gratuito e vazio. Elas impactam profundamente os personagens que são moldados pela sua catarse. A violência aparece como um retrato do inevitável que os aguarda, causando angústia e transformando sua visão de mundo, ela, enquanto aniquilação dos corpos, representa a fragilidade humana.

A violência se destaca como um elemento importante deste movimento por conta do alto grau de realismo em sua representação. Uma herança que deve ter como origem os filmes de terror *Slasher* dos anos 1980 que marcaram o gênero pelo excesso de cenas *gore.* Mas, diferentemente do *Slasher,* o pós-terror não derrama sangue sobre sua plateia de maneira gratuita; todo horror gráfico impacta tanto quanto os personagens em tela, tornando-se um elemento de choque importante para a experiência do fílmica.

Dentro desta proposta, o filme que melhor explora o aspecto catártico da violência é *Midsommar*, uma obra que rompe com a característica noturna e sombria do terror para a construção de uma história arrepiante que se passa em plena fase solar, não só com relação ao período diurno, mas também com relação à clareza e ao iluminismo, enquanto guia das ações dos personagens. Pode parecer estranho evocar o conceito de "iluminismo" em se tratando de um longa-metragem em que o principal elemento de horror se passa em uma tribo sueca de crenças extremamente primitivas. No entanto, ao trazer este conceito refere-se à cultura em seu aspecto dialético negativo, isto é, quando ela em sua pretensa organização do cotidiano promove

barbáries sem se dar conta disto, construindo um mal banal e não perceptível aos integrantes da sociedade que a reproduzem.

Dani (Florence Pugh), uma jovem estudante de psicologia que perde toda a sua família em um terrível surto homicida-suicida de sua irmã, que ao se matar também assassina os pais. Após esta terrível tragédia a protagonista se encontra extremamente fragilizada, tendo como única companhia seu namorado Christian (Jack Reynor) que está insatisfeito com o relacionamento. O ponto de virada ocorre quando Dani acompanha seu parceiro em uma viagem de estudos antropológicos com alguns colegas da faculdade a uma pequena comunidade na Suécia onde eles assistem os exóticos rituais de uma pequena vila que preserva práticas arcaicas. O núcleo de personagens principais não percebe que foram atraídos para uma armadilha sacrificial, quase todos são mortos brutalmente neste ritual macabro, com exceção de Dani que acaba sendo incorporada à tribo.

No encerramento da obra a protagonista é eleita a rainha da festividade e tem por tarefa eleger uma pessoa para ser sacrificada em nome da purificação do mal da tribo. Decepcionada com seu namorado que a maltratava e a traiu com uma das nativas, ela indica Christian para o sacrifício, cortando deste modo seu último laço com sua solitária vida anterior. Ao final, o jovem é preso dentro de uma cabana em chamas enquanto Dani sente a catártica metamorfose de renascer nesta nova comunidade e recomeçar sua história a partir da violência do rito. No final das contas, a tribo realiza seu plano de conseguir uma nova integrante e eliminar os estrangeiros que poderiam desmistificar seus ritos secretos ao abri-los para o restante do mundo, reduzindo os personagens a bodes expiatórios nas mãos do destino.

A violência se destaca neste filme por ser um elemento de transformação importante para os personagens. De fato, aquilo que parece em tela é sentido e digerido pelo núcleo dramático principal, espelhando as emoções dos espectadores de maneira intensa e catártica. Ao mesmo tempo que Dani passa por um processo profundo de metamorfose interna, vendo a violência contra seu grupo de amigos como uma purificação dos males de sua vida infeliz, também há a catatonia de Christian que se vê condenado e impotente diante da tribo sueca. O rapaz é tomado por um choque absoluto diante do massacre completo dos seus colegas. Ele não é mais capaz de nada, apenas aguarda seu fim.

Portanto, o elo perdido entre a violência e a criticidade é restaurado no pós-terror, embora ele a execute de maneira distinta do que foi visto em Peckinpah, que buscava ressaltar o peso da tecnologia e da irracionalidade na destruição da humanidade. Ainda assim, a gratuidade do espetáculo da crueldade é eliminada nesta nova onda de filmes para dar espaço a uma compreensão mais profunda da fragilidade do destino humano. A violência desempenha um papel cosmológico dentro do pós-terror. Ela é aquilo que há de inevitável na sina da humanidade, ou seja, ao invés de ser compreendida como consequência da ação humana, ela é apresentada como algo que constitui o próprio cosmos, o trágico, portanto.

Este novo movimento de filmes de terror preserva tendências trágicas percebidas na obra de Peckinpah, destacando principalmente o elo entre a violência e o destino humano que constitui uma antropologia pessimista que descredita a perspectiva de progresso para a humanidade, algo que rebate diretamente a ideologia hollywoodiana do otimismo. Encontra-se no pós-terror a sobrevivência do espírito trágico que acompanha a cultura ocidental desde a Grécia Antiga, aqui há a nova tragédia do século XXI.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O título desta tese buscou expressar a importância do trágico e da tragédia enquanto uma proposta estética desconstrutiva e categórica sobre a lógica hollywoodiana de produção, seja ela clássica ou *high concept*. No subtítulo anuncia-se os três conceitos norteadores deste estudo: “tradição”, “inflexão” e “tendências”, sendo o primeiro referente ao legado do cinema americano que construiu as bases estéticas que viriam a ser desconstruídas pelas tragédias de Sam Peckinpah; o segundo termo joga luz sobre a inflexão da indústria diante desta desconstrução discursiva ao desenvolverem os filmes *blockbuster*; e o último sinaliza a preocupação metodológica desta pesquisa em desenvolver um modo que consiga captar as tendências cinematográficas daquilo que foi consolidado como universal pelas matrizes do cinema.

Desenvolveu-se ao longo de quatro anos o esforço de definir o objeto de

estudo e a sua inserção na linha de pesquisa “Regimes de sentido nos processos de comunicação” do Programa do COS da PUC-SP. Embora a necessidade de retornar ao mundo grego para buscar a origem do trágico e da tragédia e estabelecer um diálogo com a obra de Sam Peckinpah já estivesse determinada desde as primeiras fases do projeto, foi só após a qualificação que ficou evidente que era mais apropriado investigar e bem definir as diferenças entre o trágico e a tragédia para depois consolidá-las como duas categorias de análises importantes para o cinema contemporâneo.

Utilizou-se como corpus sete filmes de Sam Peckinpah para analisar o trágico na modernidade e as possibilidades de tragédia que disto derivam. As obras selecionadas foram: *Pistoleiros do entardecer, Meu ódio será sua herança, Sob o domínio do medo, Pat Garrett & Billy the Kid, Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia, Elite de assassinos* e *Cruz de ferro*. A partir deste recorte estudou-se a evolução do discurso desconstrutivo do diretor que constrói seu estilo sob os “escombros” do cinema clássico que o antecedeu, consciente de sua posteridade.

Contextualizou-se a partir de um percurso historicamente extenso que buscou definir o trágico e a tragédia por meio dos seus pontos mais marcantes na cultura ocidental, passando tanto pelos gregos antigos como pela filosofia nietzschiana em um intenso diálogo com sua época. Desta maneira, afirma-se que há uma relação intrínseca entre os gêneros narrativos e as filosofias que compõem o espírito de suas

épocas. Aqui, o trágico aparece como um importante pensamento filosófico que transcende a história do ocidente por fazer frente ao ímpeto iluminista apolíneo, que marcou seu desenvolvimento cultural desde a antiguidade. Assim, as tragédias, enquanto objetivações estéticas do trágico, constituem-se como uma importante ferramenta reflexiva e desmistificadora da dialética do esclarecimento. Isto é, quando a própria racionalidade em seu ímpeto dominador e ordenador da realidade cega a si mesma, os heróis trágicos lembram do grande caos orgiástico dionisíaco que a humanidade está imersa, impotente diante da Vontade e do destino.

O primeiro capítulo busca sedimentar os procedimentos metodológicos desta tese ao começar questionando a definição insuficiente oferecida por John L. Simons e Robert Merrill sobre o conceito de tragédia ao estudarem a obra de Sam Peckinpah. Os críticos americanos partem da definição Aristotélica contida em *A Poética* para estabelecer as convenções narrativas que definem este gênero e a partir disso investigam as tragédias feitas pelo diretor. No entanto, como tal análise não aprofunda de maneira adequada a complexidade do trágico e da tragédia, considera-se esta leitura questionável. Optou-se por fazer um caminho diferente com uma imersão profunda na cultura grega para compreender de modo mais completo o nascimento da complexa visão trágica de mundo, que tem seu ponto de partida literário na *Ilíada* de Homero, acabando por culminar nas tragédias teatrais apenas séculos mais tarde. Nesta etapa inicial comprovou-se a necessidade de se conhecer o contexto cultural para melhor investigar seus produtos, uma vez que estes são o fruto de intensas relações intersemióticas que permeiam diversas esferas sociais.

Ao se estudar a cultura grega notou-se que as tragédias não poderiam se limitar a um conjunto de convenções dramáticas, uma vez que elas trazem em sua estrutura uma filosofia do trágico que marca presença nesta cultura desde sua religiosidade arcaica. Neste ponto, provou-se que os gêneros narrativos têm uma relação direta com as ideias que regem o espírito de seu tempo, fazendo-se importante bem definir o trágico grego para entender o fenômeno da tragédia grega. Assim, conclui-se que o gênero tem uma relação intrínseca com as ideias que nele se objetivam, tornando-se fundamental compreendê-las para estudá-lo de modo apropriado.

A fim de atualizar este debate para a modernidade optou-se pela obra nietzschiana para melhor definir o trágico e seus novos possíveis desdobramentos

estéticos em tragédias. Embora este estudo se encaminhe para analisar o cinema de Sam Peckinpah e revisar a abordagem de Simons e Merrill sob um novo paradigma de definição do gênero trágico, Nietzche foi o filósofo de maior expressão nos últimos séculos em revitalizar o trágico para os debates modernos, sendo necessário entender sua obra para pensar o modo como isto ganharia corpo em uma proposta cinematográfica.

Dentro da literatura nietzschiana percebe-se os lampejos de florescimento de uma concepção pós-moderna, isto é, a previsão da falência dos projetos teleológicos modernos, indo ao encontro, portanto, com a noção trágica de mundo por ressaltar a impotência humana diante de um inexorável destino catastrófico. Neste sentido, o resgate do trágico feito pelo filósofo alemão dialoga intensamente com as aspirações iluministas de sua época, incapazes de perceberem suas próprias contradições. Comprovou-se o importante papel cumprido pelo pensamento trágico, e pelas tragédias nele baseadas, em denunciar os limites das potencialidades humanas, para que elas não cometam a desmedida de embarcar em delírios de grandiosos projetos que culminarão em desgraça. Nietzsche alertou para os perigos de uma sociedade ressentida de rebanho.

É importante pontuar que nas obras *O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner*, o filósofo deixa claro que há uma ligação importante e perigosa entre o niilismo, o controle social e a cultura de massa, embora esta problemática apareça de modo ainda embrionário em seus escritos, Nietzsche evidencia que o trágico faz frente à uma cultura burguesa produzida propositalmente para agradar a um vasto público popular, sendo capaz de identificar mecanismos para potencializar este agrado, manipulando sensações, sentimentos e pensamentos; algo muito diferente de tragédias que trazem uma potente catarse intensa e desconfortável para seu público por confrontá-lo com as fragilidades humanas.

Neste ponto, compreende-se o importante papel que o trágico desempenha na cultura moderna por se confrontar diretamente com aquilo que Adorno e Horkheimer viriam a identificar como indústria cultural, uma vez que o trágico e a tragédia evocam problemáticas que estão além da ideologia burguesa que pauta a produção cultural massificada.

Na segunda parte desta tese volta-se ao problema das tragédias de Sam Peckinpah que haviam sido trabalhadas por John L. Simons e Robert Merrill, mas

agora sobre uma perspectiva de aprofundamento do trágico e do contexto cultural para melhor compreender suas tragédias. Neste ponto, problematiza-se o cinema clássico hollywoodiano buscando definir o que caracteriza sua produção para bem entender o modo como o cinema trágico de Peckinpah confronta diretamente esta tradição.

O segundo capítulo traz uma história de Hollywood, estabelecendo os elementos materiais e culturais que favoreceram a formação de uma indústria de sucesso comercial. Aqui, foram vistas as raízes literárias, teatrais, comerciais, tecnológicas e econômicas, fundamentais para a construção do cinema clássico enquanto a forma cinematográfica que viria a se tornar mundialmente hegemônica. Neste percurso, definiu-se o classicismo hollywoodiano como uma experiência cinematográfica favorável ao seu público, partindo de uma literatura didática e linear, com interpretações realistas por parte de seus atores que dão vida a personagens que parecem viver em uma realidade paralela na qual há acesso por uma decupagem clássica que apresenta este mundo como uma janela aberta que permite ver e ouvir a história de modo a preservar a herança do observador renascentista. Clareza e simplicidade são seus mantras.

Depois desta definição a tese apresenta duas concepções distintas e conflitivas sobre o cinema clássico. De um lado uma crítica ferrenha às produções de Hollywood para jogar luz sobre a perversão ideológica que está por trás de seu entretenimento; por outro buscou-se contrapor esta visão a um aprofundamento psicanalítico que fizesse jus à rica experiência do classicismo que faz seu público mergulhar em um aprofundamento onírico até então inédito no campo das artes.

A visão crítica que foi mostrada é a célebre teoria da indústria cultural de Adorno e Horkheimer. Como já foi dito, é possível vislumbrar uma relação de “continuidade” entre este conceito que identifica uma decadência cultural na modernidade avançada com mecanismos técnicos que possibilitam uma produção cultural massificada desprovida de qualquer valor estético, com as críticas feitas por Nietzsche em seus últimos escritos contra a ópera de Wagner. Os pensadores da Escola de Frankfurt identificavam no cinema hollywoodiano a expressão máxima do mecanismo de imbecilização coletiva promovida pelas elites financeiras contra as camadas populares. Os filósofos denunciam o reiterar constante da ideologia em

todos os seus filmes, sendo na verdade, nada mais do que uma única experiência estética conservadora repetida em matizes diferentes.

Neste sentido, pode-se dizer que para Adorno e Horkheimer o cinema clássico não é possuidor de vários gêneros cinematográficos e de uma vasta variedade de produções; no fundo, ele preserva apenas um único tipo de filme; isto é, uma plataforma cinematográfica para uma mistificação da ideológica burguesa. O único gênero cinematográfico que se encontra aqui é o do capital. Sob esta ótica compreende-se o trágico e a tragédia como propostas estéticas e categóricas que seguem na contramão direta da ideologia disseminada pela indústria cultural.

No entanto, para não se condenar Hollywood de modo absoluto, tomando uma postura reducionista diante de sua vasta e rica produção, a pesquisa também trouxe as considerações de Arlindo Machado em *O sujeito na tela: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. O escritor analisa o cinema sob a luz dos modos enunciativos da sétima arte sobre seus espectadores, destrinchando os mecanismos técnicos que tornam esta experiência tão enriquecedora e intensa, indo muito além de uma simples reiteração ideológica. Deste modo, embora de fato Hollywood esteja comprometida com a decadência do espírito, há no cinema clássico a possibilidade de criação de filmes que mergulham intensamente na psique do seu público, construindo uma profunda experiência estética.

Concluída esta contextualização e debate sobre Hollywood, ressaltando aquilo que ela tem de perverso e magnífico, a tese se encaminhou para o terceiro capítulo em que, efetivamente, analisou-se as tragédias feitas por Sam Peckinpah, definindo-as segundo o conceito de trágico aplicado no contexto moderno. Iniciando o terceiro e último capítulo com uma contextualização do período cinematográfico em que surgiu a obra de Peckinpah, um momento de crise da indústria em que o cinema clássico perdia força diante da ascensão da televisão e de uma juventude americana que estava se voltando para o cinema de arte europeu. Neste momento delicado, os cineastas norte-americanos, buscando fugir do barco que afundava, começaram a trabalhar temas mais polêmicos em seus filmes, dando um corpo mais visceral e explícito a eles na grande tela. Surge o American Art Film, uma escola de revisão da tradição clássica da qual Sam Peckinpah seria um dos seus expoentes mais rebeldes.

Analisa-se o corpus que destaca 7 dos 14 longas-metragens realizados pelo cineasta. Diferentemente de John L. Simons e Robert Merrill que selecionaram apenas

filmes em que o protagonista morria como uma convenção inalterável do gênero trágico, acrescentou-se à lista de tragédias os filmes: *Sob o domínio do medo, Elite de assassinos* e *Cruz de ferro*, pois defendeu-se que embora seus heróis sobrevivessem no final da trama, a atmosfera trágica ainda os esmagava de maneira insuperável. Fez-se um intenso e longo percurso de análise fílmica para bem definir o que é o trágico que incide na tragédia e o que é a tragédia que dá corpo ao trágico.

Conclui-se que na obra cinematográfica de Sam Peckinpah o trágico aparece como um grande mal-estar diante do progresso moderno; um olhar para o lado negativo da história que contempla a marginalidade e os perdedores deste processo, focando na barbárie e na destruição do avanço histórico, mas não apenas para denunciar este "sintoma", mas sim para evidenciar que este será o produto último de todo o processo teleológico moderno dos EUA: a destruição do espírito e a barbárie para com o próximo. Neste sentido, seus filmes se convertem em tragédias que narram jornadas de heróis que se deparam com o limite da civilidade, da humanidade e da esperança, caindo no abismo da impossibilidade de se concretizar um mundo melhor, mesmo com o que há de mais sofisticado no pensamento técnico-científico.

*Pistoleiros do entardecer*, seu segundo filme, apresenta-se como uma tragédia melancólica e romântica sobre um passado que se apaga diante de um avançar moderno cego e niilista; corruptor de jovens, por afastá-los da tradição que formavam homens moralmente corretos, como Steve Judd. Nesta obra percebe-se a decadência de dois velhos homens da lei que têm de se submeter a trabalhos menos honrosos para sobreviverem. Em contrapartida ao protagonista que se mantém firme aos seus valores, o seu antigo parceiro Gil Westrum se vende para este novo mundo que se forma, prostituindo seu passado em shows de atrações populares. No final da trama Judd se sacrifica para trazer a redenção às pessoas ao seu redor. A tragédia acaba por ganhar ares cristãos de esperança para um mundo doente que se esqueceu da imutabilidade dos valores. Embora se esteja diante de um filme esperançoso para alguns indivíduos que podem salvar seus espíritos da grande decadência histórica, o trágico aparece em uma atmosfera macro, anunciando o mundo irracionalmente motorizado que pautaria as próximas obras de Peckinpah.

*Meu ódio será sua herança*, seu filme mais famoso e respeitado pela crítica, já traz um olhar muito mais sombrio do que *Pistoleiros do entardecer*. Isto porque as possibilidades de redenção são ainda mais remotas, o ataque suicida contra a

imparável máquina da modernidade no terceiro ato evidencia este pessimismo. Nessa tragédia Peckinpah começa a introjetar em sua forma fílmica a denúncia da barbárie moderna, buscando fazer um rebuscado mecanismo de representação da violência que faça jus à violência real, tentando realizar a tradução intersemiótica do efeito bárbaro da destruição técnica nos corpos humanos para o ambiente cinematográfico, partindo de técnicas de controle de tempo, de uma montagem que se vale da simultaneidade da ação e de um realismo gráfico que beira o exagero na forma de representar a violência que os corpos sofrem diante da tecnologia bélica moderna.

O diretor constrói uma de suas maiores contribuições para o formalismo cinematográfico ao fazer uma montagem que desconstrói o classicismo por deslocar o foco fílmico do pragmatismo narrativo e se debruçar em uma experiência estética que vai além de sua função dramática, abandonando o todo para mergulhar na particularidade do ensaio estético. Nesta forma fílmica Sam Peckinpah escapa do didatismo clássico apolíneo de bem definir as narrativas, os personagens e os valores nele envolvidos para mergulhar no absurdo da destruição moderna, jogando sobre os espectadores sons e imagens de barbárie para despertá-los de sua apatia frente ao horror real do século XX. Neste sentido, não resta muita coisa aos seus protagonistas se não um ataque suicida-terrorista-guerrilheiro contra as forçar ordenadoras do progresso. Deste modo, fica claro o papel que o trágico desempenha na obra do diretor ao servir como seu fundamento estético em desconstruir os princípios ideológicos e alienadores da indústria cultural.

Em *Sob o domínio do medo* aparece uma ligeira mudança de perspectiva do trágico. Ao invés de um foco maior nas transformações sociais que marcaram a modernização americana, Peckinpah opta por se debruçar sobre a fragilidade da racionalidade humana, explorando o abismo das sombras que assombram a psique. O trágico se centra na natureza humana em si, mostrando a insuficiência e instabilidade diante do mal-estar na cultura. O enredo começa com pequenas rixas entre David e os demais moradores da vila e desemboca em um terrível massacre, com o protagonista terminando sua jornada se lançando nas trevas da noite junto a um pedófilo assassino. Esta tragédia mostra o preço cobrado pela transvaloração para afirmação da vontade de potência. Em detrimento de uma vida social civilizada o herói atinge sua felicidade animalesca, satisfazendo suas pulsões de modo pleno; um protagonismo tipicamente pós-moderno, portanto, uma vez que não encontra qualquer

finalidade teleológica em suas ações para além de um impulso niilista encerrado em si mesmo.

*Pat Garrett & Billy the Kid*, seu último faroeste, retoma seu olhar melancólico sobre a América, mas ao invés de se centrar apenas no avançar da decadência, transforma a alma do recém-empossado xerife Garrett no palco de agonia deste mundo em transe que se aproxima cada vez mais de uma sociedade burguesa administrada, e se afasta gradualmente de um espírito de liberdade que supostamente pertencia aos conquistadores do Oeste. Esta tragédia trata sobre o ímpeto de sobrevivência que domina uma sociedade que, por medo, vende sua alma para o poder do capital e da política, entregando seus espíritos ao ímpeto fáustico do desenvolvimento moderno guiado por forças mefistofélicas. O trágico está tanto em Billy, que morre como um símbolo de resistência ao contraditório progresso americano, como também em Pat, que aniquila seu espírito para viver uma existência medíocre como fantoche de fazendeiros, tal qual o *Último Homem* teorizado por Nietzsche.

*Tragam-me a cabeça de Alfredo Garcia* é uma tragédia que se debruça sobre a falência do espírito. Neste filme o herói trágico leva sua companheira amorosa para a morte em nome do ganho financeiro, de modo alienado Bennie instrumentaliza a si mesmo ao instrumentalizar Alfredo Garcia, sendo um fantoche na mão de poderosos, tal qual Pat Garrett. No entanto, sua jornada trágica ganha seu ponto de virada quando o protagonista percebe sua real situação e se volta como um vingador dos humilhados e ofendidos contra seus contratantes. Aqui, o cinema de Peckinpah volta a ter alguma esperança quando Bennie se sacrifica para salvar a filha de El Jefe e o filho de Garcia que ela carrega, tentando resgatar algum resquício de alteridade perdida na consolidação da sociedade pós-moderna que se formava nos anos 1970.

*Elite de assassinos* apresenta o trágico em uma roupagem kafkiana. Isto é, este filme mostra que a burocracia que rege o poder e o capital ganha uma complexidade tamanha ao ponto de não se poder mais compreender os poderes que dominam os sujeitos, os homens ficamos tão confusos e impotentes como Mike Locken diante de seus superiores. Esta tragédia denuncia a separação absoluta entre a finalidade do poder e o bem-estar social. Neste thriller de Guerra Fria, conflito este que não se encerrou de modo absoluto no plano geopolítico, sendo possível perceber até hoje os resultados trágicos dos truculentos conflitos entre superpotências

econômicas que transformam o mundo em seu tabuleiro de guerra; todo e qualquer sistema político obedece ao mesmo princípio: a conservação do próprio poder.

*Cruz de ferro* encerra o ciclo de tragédias de Peckinpah trazendo a expressão máxima da destruição e da barbárie modernas. No mesmo espírito de *Elite de assassinos*, a batalha entre nazistas e soviéticos é representada como duas potências ditatoriais vindas do próprio avanço histórico moderno. No fundo os dois chegam a se confundir dada a maneira como gerem a destruição da humanidade. Pode-se dizer que se encontra neste filme a *Ilíada* deste cineasta, a expressão máxima daquilo que há de trágico em sua obra a partir de uma grande alegoria do trágico da condição humana. Ao mesmo tempo que há esta prevenção sobre o avanço histórico negativo, também se percebe a exaltação do heroísmo trágico em aceitar o destino e ter a grandeza de se confrontar contra o inevitável. Por mais que o ser humano seja ontologicamente frágil ele pode ser existencialmente grandioso, assim como Steiner e Stransky se lançando nas linhas inimigas no encerramento da obra.

Depois deste percurso de análise cinematográfica que mostrou a necessidade de se compreender a densidade do conceito de trágico para melhor compreender a tragédia, a tese termina identificando no pós-terror a continuidade do trágico na contemporaneidade. Isto é, uma forma de resistência estética frente à enxurrada de filmes blockbusters que se encontra nas últimas décadas de Hollywood.

Pode-se afirmar que a hipótese sobre o pensamento trágico fazer frente ao iluminismo convertido enquanto mistificação das massas, ao ser uma visão sombria sobre a condição humana, uma filosofia que se dedica a examinar a dignidade dos homens diante da inevitável aniquilação que há no horizonte da existência e da ontologia, se mostra correta. Conforme Nietzsche, na sua crítica ao iluminismo alemão, a tragédia se faz um importante signo cultural por dar forma estética ao trágico, tecendo histórias, sons e imagens que desvelam o otimismo apolíneo e lembram a frágil natureza dissolvida na orgia dionisíaca da Vontade.

Conclui-se que disputas narrativas no interior de uma cultura estão contemplando obrigatoriamente questões acerca da identidade. Ou seja, o modo como se narra o mundo espelha a maneira como as pessoas se colocam nele. Este exercício ficcional traz dentro de si uma tímida sistematização de ideias que compõe o espírito intelectual de uma época, tornando ser fundamental compreender a relação destas ideias com os gêneros narrativos que balizam as histórias produzidas no

interior de uma cultura. A crise do trágico, que se encontra nas produções contemporâneas tomadas pela indústria cultural e pela ideologia burguesa, reflete o mal-estar diante deste antigo discurso que olha diretamente para os limites humanos. Afinal, um mundo em que o consumo é embasado em infinitas possibilidades de *happy ending*, as tragédias representariam um freio diante deste otimismo ingênuo e um convite reflexivo sobre a própria vida.

Ao olhar para os super-heróis que protagonizam os blockbusters das últimas décadas e compará-los com os heróis trágicos de Homero até Peckinpah, nota-se um conflito direto e irreconciliável entre ambos, pois os primeiros prometem a individualidade absoluta para seus espectadores, a potência plena em um mundo de consumismo colorido e infantil, onde o bem e o mal são tão fáceis de se diferenciar quanto o preto e o branco. Já a segunda categoria de heróis escancara a complexidade de um mundo caótico que aniquila seus próprios entes, muitas vezes de modo gratuito. Estes personagens se fazem grandes por sucumbir às adversidades com dignidade e não por superar tudo e todos com grandes poderes delirantes e irreais.

Munidos deste repertório de valor universal, que aborda o trágico e a tragédia, volta-se o olhar sobre as novas mudanças radicais que estão acontecendo no plano dos regimes de produção de sentido a partir das tecnologias de inteligência artificial e multiverso, expandindo a inteligência a níveis até então inimagináveis. O humano que havia sido outrora objeto por excelência das tragédias agora começa a dar espaço para o neohumano que habita do capitaloceno, neste cenário de desnorteamento absoluto em que tudo parece ser possível sem necessariamente levar a humanidade a lugar algum, dada a gravidade das crises climáticas que estão acontecendo. Resta ao pensamento trágico refletir se os novos édipos serão capazes de decifrar as novas esfinges digitais para não serem devorados por elas.

O receio sobre o trágico e a tragédia, é o receio diante de um espelho que reflete a humanidade em sua demasia. Eis o ressentimento nietzschiano que borbulha em uma era niilista fadada a se inebriar com o espetáculo de uma sociedade que só encontra esperanças na simulação.

## Bibliografia


ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2014.

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: ALMEIDA, Jorge (Org.). **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

ARAÚJO, Fernanda. **Espelho trágico: Uma leitura de Édipo e Hamlet em Kierkegaard**. Dissertação (Mestrado em estética e filosofia da arte) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto. Minas Gerais. 2021.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2018.

ARISTÓTELES. **Política**. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2019.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d`Água, 1991.

BAUDRY, Jean-Louis. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelos aparelhos de base. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema: antologia**. São Paulo: Edições Graal Ltda., 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2012.

BAZIN, André. **O que é Cinema?**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., p. 197 – 221, 1987.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., p. 137 – 164, 1987.

BITTENCOURT, Renato. **Dionisismo: Imanência e afirmação da vida indestrutível**. In: Antiguidade clássica, vol. 6, n° 2, p. 107 – 122, 2010.

BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema**: Film style & mode of production to 1960. Nova York: Columbia University Press, 2005.

BORDWELL, David. The classical Hollywood style, 1917 -60. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema**: Film style & mode of production to 1960. Nova York: Columbia University Press, p. 1 – 87, 2005.

BRANDÃO, Vanessa Ribeiro. **O drama satírico: o gênero menos conhecido, mas mais divertido do teatro grego**. In: Teatro: criação e construção de conhecimento, vol. 6, n° 2, p. 92 – 99, 2018.

BURNETT, Henry. **Para ler *o caso Wagner* de Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2018.

BURNETT, Henry. **Para ler *o nascimento da tragédia* de Nietzsche**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

CARONE, Modesto. Posfácio: O Fausto do século 20. In: KAFKA, Franz. **O castelo**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 353 – 361, 2008.

CARONE, Modesto. Posfácio: Um dos maiores romances do século. In: KAFKA, Franz. **O processo**. São Paulo: Companhia das Letras, p. 257 – 267, 2005.

CESARINO, Flávia. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História mundial do cinema**. Campinas: Editora Papirus, p. 15 – 64., 2015.

CHAUI, Marilena. **Introdução à história da filosofia**: Dos pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – a imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DROGUETT, Juan. **Estética da recepção cinematográfica – sobre os efeitos receptivos da produção midiática**. Comunicação & Inovação, São Caetano do Sul, v. 8, n. 15: (2-10), jul-dez, 2007.

DROGUETT, Juan. **Sonhar de olhos abertos**. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

DROGUETT, Juan e MIRANDA, Adriano. **Dicionário audiovisual**. Jundiaí: Paco, 2021.

DUARTE, Adriane. Teatro grego: O que saber para apreciar. In: **O melhor do teatro grego**. Rio de Janeiro: Zahar, 7 – 15, 2013

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

EPSTEIN, Edward. **O grande filme**: Dinheiro e poder em Hollywood. Tradução de Silvana Vieira. São Paulo: Summus, 2008.

ÉSQUILO. **Oréstia:** Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

EURÍPEDES. **As Bacantes**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

FERNANDES, Marcos. O teatro grego antigo: Seu surgimento e desenvolvimento. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, p. 83 – 106, 2014.

FERRAZ, Maria. **Nietzsche, precursor da pós-modernidade**. In: Logos: comunicação e universidade, Rio de Janeiro, vol. 6, N° 2, p. 41 – 45, 1999.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FULWOOD, Neil. **The films of Sam Peckinpah**. Londres: Batsford, 2002.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GOETHE, Johann. **Fausto:** uma tragédia – Primeira parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2020.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e conferências**. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HOMERO, **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

JAEGER, Werner. **Paideia**: A formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JENKINS, Henry. **Cultura da conexão.** Tradução de Patricia Arnaud. São Paulo: Editora Aleph, 2014.

LEITE, F. B. **Gêneros do discurso e Sitz im Leben**: A origem comum e a relação entre os conceitos teóricos. Reflexão, v. 46, e214998, 2021.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**: Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico**: De Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda, 2012.

MACHADO, Roberto. **Zaratustra, tragédia nietzschiana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda, 2013.

MAIA, Victor. **No rastro da desconstrução**: Uma introdução a Jacques Derrida. Rio de Janeiro: Mauad X, 2021.

MANEVY, Alfredo. Hollywood: a versatilidade do gênio do sistema. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Editora Papirus, p. 333 – 354, 2017.

MARQUES, Marcelo. Platão e antiplatonismo em Nietzsche. In: NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução ao estudo dos diálogos de Platão**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias de Moraes. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche**: A transvaloração dos valores. São Paulo: Moderna, 2006.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História mundial do cinema**. Campinas: Editora Papirus, p. 447 – 486, 2015.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1969.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Nova York: Routledge, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. Tradução de Márcio Pugliesi. São Paulo: Hemus – Livraria Editora Ltda, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**: Um livro para todos e para ninguém. Tradução de Araújo Pereira. São Paulo: Textos para Reflexão, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. Ensaio de autocrítica. In: **Obras escolhidas de Friedrich Nietzsche volume um: O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, p. 7 – 20, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo**. Tradução de Carlos Duarte e Anna Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **O caso Wagner e Nietzsche contra Wagner**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia. In: **Obras escolhidas de Friedrich Nietzsche volume um: O Nascimento da Tragédia e Acerca da Verdade e da Mentira**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, p. 23 – 211, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de potência**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2011.

OLIVEIRA, Flávio; GERALDO, Lidiana. **Ditirambo: Culto e louvor a Dioniso**. In: Hélade, Rio de Janeiro, vol. 2, N° 3, p. 59 – 69, dezembro, 2016.

OLIVEIRA, Luiz. **A Mise en Scène no Cinema**: Do Clássico ao Cinema de Fluxo. Campinas: Papirus Editora, 2014.

PLATÃO. **Íon**. São Paulo: Autêntica, 2011.

PONDÉ, Luiz Felipe. **A era do niilismo:** notas de tristeza, ceticismo e ironia. São Paulo: Globo Livros, 2021.

PRINCE, Stephen. **Savage cinema**: Sam Packinpah and the rise of ultraviolence movies. Texas: University of Texas Press, 2010.

PRINCE, Stephen. The recutting of *Pat Garrett and Billy the Kid*: Ethical problems in film restoration. In: BLISS, Michael (Org.). **Peckinpah today**: New essays on the films of Sam Peckinpah. Illinois: Illinois University Press, Edição digital, 2012.

ROSE, Steve. **How post-horror movies are taking over cinema**. The Guardian, Londres, 6 de jul. de 2017. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night. Acesso em: 19 de fevereiro de 2024.

SANTAELLA, Lucia. **Estética de Platão a Peirce**. São Bernardo do Campo: Editora C0D3S, 2017.

SEYDOR, Paul. The authentic death and contentious afterlife of *Pat Garrett and Billy the Kid*: The several versions of Peckinpah's last western. In: BLISS, Michael (Org.). **Peckinpah today**: New essays on the films of Sam Peckinpah. Illinois: Illinois University Press, Edição digital, 2012.

SILVA, Gabriel. Apresentação. In: NIETZSCHE, Friedrich. **A filosofia na era trágica dos gregos**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017.

SIMONS, John; MERRILL, Robert. **Peckinpah´s tragic westerns:** A critical study. North California: Mcfarland & Company, Inc., Publishers, 2011.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2015.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. Tradução de Beatriz viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SHAKESPEARE, William. **O rei Lear**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. Tradução de Mário da Gama Kury. In: **O melhor do teatro grego**. Rio de Janeiro: Zahar, 7 – 15, 2013.

STAIGER, Janet. The Hollywood mode of production to 1930. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema**: Film style & mode of production to 1960. Nova York: Columbia University Press, 2005, p. 88 – 244.

SUPPIA, Alfredo; PIEDADE, Lúcio; FERRARAZ, Rogério. O cinema independente americano. In: BAPTISTA, Mauro e MASCARELLO, Fernando (orgs.). **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas: Editora Papirus, 2017, p. 307 – 332.

THOMPSON, Kristin. The formulation of the classical style, 1909-28. In: BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema**: Film style & mode of production to 1960. Nova York: Columbia University Press, 2005, p. 245 – 472.

TZU, Lao. **Tao te ching**: O livro do caminho e da virtude. Tadução de Fang Chén. [s.l.]: [s.n.] 2019.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VOLPI, Franco. **O niilismo**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

VUGMAN, Fernando. Western. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Editora Papirus, 2015. P. 209 – 233.

WILLIAMS, James. **Pós-estruturalismo**. Petrópolis: Vozes, 2013.

XAVIER, Ismail. **D. W. Griffith:** O nascimento de um cinema. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

XAVIER, Ismail. **John Ford e os heróis da transição no imaginário do western**. In: Novos estudos CEBRAP, São Paulo, vol. 100, p. 171 – 192, novembro, 2014.