

O IMPERDOÁVEL ANJO DA MORTE

Marcelo da Silva Reis*

Cite este artigo: REIS, Marcelo da Silva. O imperdoável anjo da morte. Revista *Habitus*: revista eletrônica dos alunos de graduação em Ciências Sociais - IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p.120-131, jul. 2009. Semestral. Disponível em: <www.habitus.ifcs.ufrj.br>. Acesso em: 13 jul. 2009.

Resumo: Pretendo neste ensaio relacionar os aspectos míticos presentes em *Os imperdoáveis* (Unforgiven, 1992), a partir de uma análise que se fundamenta no trabalho de Joseph Campbell e sua perspectiva junguiana de interpretação do mito. Demonstrarei como o roteiro e o filme seguem a saga do herói, com ligeiras deformações inerentes a toda concretização do modelo abstrato. Também apontarei algumas perspectivas dentre as quais *Os imperdoáveis* constitui um anti-western, relendo o gênero a partir das expectativas e credos da sociedade contemporânea.

Palavras-chave: Cinema; Clint Eastwood; Unforgiven; mito; faroeste

1. Introdução

Nesses tempos em que os homens de letras parecem ter descuidado de seus deveres épicos, acredito que o épico se conservou, muito curiosamente, graças aos westerns.

Jorge Luis Borges. (Em entrevista à Paris Review, 1967)

Depois de muitos anos afastado do gênero faroeste, Clint Eastwood produziu, dirigiu e atuou em *Os imperdoáveis* (Unforgiven, 1992), aclamado pela crítica e sucesso de público, vencedor de 4 prêmios Oscar (melhor filme, melhor edição, melhor direção e melhor ator coadjuvante).

Trata-se da história de um velho pistoleiro, William Munny (Clint Eastwood), homem de passado sórdido – ele mesmo se define a certa altura como “matador de tudo que anda ou rasteja sobre a face da Terra” – que, já no início do filme, aparece afastado da vida de crimes: a falecida esposa, Claudia, o teria redimido da antiga vida, e vemos então William Munny como um pacífico criador de porcos no Kansas, em 1880.

Os imperdoáveis é baseado no roteiro *The William Munny killings*, de David Webb Peoples. O roteirista é o mesmo que adaptou *Blade Runner* (1982) e *O feitiço de Águila* (*Ladyhawk*, 1985), e escreveu *Os doze macacos* (*Twelve Monkeys*, 1995). Seus filmes - em geral ficções científicas - recorrem ao mito, usualmente descrevendo uma saga heróica: em *Blade Runner* é a última missão do policial Deckard, e em *Feitiço de Águila* trata-se de uma história paradigmática de amor em meio a imensas barreiras.

O primeiro roteiro de *Os imperdoáveis* é de 1976, e a versão final de 1984; quase vinte anos entre a concepção do filme e a realização de Eastwood (1992), portanto. De certo modo, o filme representa elementos de transformação dos valores da sociedade em 1976 e em 1992 – para além da representação explícita do fim de um sistema de valores no oeste americano em 1880, época da ação. Inscrevendo-se no quadro do chamado faroeste (*western*) revisionista (ou anti-faroeste), *Os imperdoáveis* evita incorporar os preconceitos tradicionais do faroeste e dá maior densidade às personagens: não é mais questão de diferenciar o bom do mau, o mocinho do bandido, mas mostrar que mesmo o herói tem um pouco de sordidez e um passado

maculado, e que o inimigo não é o apache, mas o próprio homem “civilizado”.

Mais do que isso, *Os imperdoáveis* faz a releitura e atualização de toda a obra anterior de Eastwood, e, de certa forma, todo o faroeste, especialmente aquele no qual o ator/diretor se formou (o filme é dedicado a Sergio Leone, grande diretor de faroestes na década de 1960). Ao discutir o faroeste de John Ford, Peter Wollen lembra que:

Renoir afirmou algures que um realizador gasta toda a sua vida para fazer um filme; este filme, que é tarefa do crítico construir, consiste não só de traços típicos das suas variantes, que são meras redundâncias, mas também do princípio de variação que o rege, que é sua estrutura esotérica, aspecto que se manifesta unicamente ou “sobre à tona”, na expressão de Lévi-Strauss, “pelo processo de repetição”. Deste modo o “filme” de que Renoir fala é, na verdade, “uma espécie de grupo de permutação, estando as duas variantes colocadas nos extremos numa relação mútua simétrica, ainda que invertida”. (WOLLEN, 1984, p. 104)

Wollen alerta para a necessidade de analisar o corpus da obra de um criador, e daí voltar para a análise filme a filme; também lembra (apoiando-se ainda em Lévi-Strauss) que, do mesmo modo que os padrões míticos se alteram de acordo com as condições sociais locais, os filmes de um autor sofrem variações na temática que ele persegue, devido ao “ruído” da comunicação entre os profissionais envolvidos na feitura do filme: atores, produtores, equipe técnica, etc - há uma distância entre a criação e a concretização do filme, e só uma análise ou crítica que busque a essência do cineasta é capaz de resolver as aparentes contradições entre suas obras.

1.1 O faroeste

O faroeste enquanto gênero fílmico apresenta características que lhe permitem a fácil identificação pelo público, e variações singulares devido ao contexto de produção. Grande parte da crítica cinematográfica leu o faroeste como um tipo de filme maniqueísta, no qual, mais do que em qualquer outro, apareceria a diferença nítida entre o bem e o mal. Também é comum querer-se encontrar *o Filme* que sintetize todos os elementos do faroeste, aquele que cristalizaria a essência do gênero e do qual todos os outros seriam cópias mal-acabadas.

Aqui também vale a lição de Lévi-Strauss, adepto de um método que não parte mais em busca de uma versão original ou autêntica do mito: “não existe versão verdadeira, da qual todas as outras seriam cópias ou ecos deformados. Todas as versões pertencem ao mito.” (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 252) O que importa mais é o conjunto de versões e as relações entre as versões no interior deste conjunto.

O faroeste anterior à Segunda Guerra Mundial se construiu sob a perspectiva do colonizador e dos perigos que ele enfrentava na posse das terras. O inimigo tradicional era o índio, e alguns clássicos do período são francamente racistas. Segundo Fernando Simão Vugman:

[O western] inventou o Velho Oeste, fusão de diferentes épocas e diferentes regiões dos Estados Unidos em um único lugar mítico e atemporal [...] Criou um movimento histórico impreciso e uma geografia imaginária, onde figuras míticas vivem em busca do equilíbrio em um universo violento. (VUGMAN, 2006, pp. 159-60)

Num texto que percorre toda a história do gênero, Vugman descreve como o filme de faroeste primitivo assentava-se sobre o conflito entre a civilização e a natureza, numa época em que os Estados Unidos ainda não haviam consolidado seu território. Nestes filmes já aparece a mulher como redentora (e como símbolo da civilização); capturada pelo índio, será resgatada pelo herói branco.

A partir da década de 1940, já se consolidam as fronteiras norte-americanas e – resultado da guerra – as ilusões e o otimismo quanto ao futuro se desvanecem. Também a disciplina do trabalho e da vida urbana

torna menos aceito o herói tradicional do faroeste, e a realidade do trabalho feminino força uma revisão do papel passivo da mulher-vítima do faroeste convencional. Os filmes ganham densidade psicológica, e algumas produções “vão se concentrar nas neuroses do *westerner*, que surgem de sua crescente incompatibilidade com a civilização” [*ibid.*, p. 172].

Os brutos também amam (*Shane*, 1953) introduz um novo conflito: os vilões passam a ser homens brancos que querem roubar as terras de agricultores para a pecuária, ou os magnatas (*bigshots*) que destroem o pequeno criador ou minerador; e o herói é o forasteiro (Shane, interpretado por Alan Ladd) que virá salvar a comunidade dos poderosos e inescrupulosos exploradores. Em *Shane* define-se a figura do forasteiro-pistoleiro, nobremente a serviço do povo oprimido. O modelo será a base da maioria dos filmes de Clint Eastwood, mesmo os policiais. Talvez haja neste ponto uma tendência para justificar a política norte-americana pós-guerra, cada vez mais intervencionista e “protetora” dos interesses das neo-colônias diante do perigo comunista.

Todas as inovações não evitaram, contudo, a decadência do gênero, cada vez mais transferido para a Itália (onde vingou como *western spaghetti*) e outros países. É no faroeste italiano – filmado nas planícies da Espanha – que aparece Clint Eastwood, na trilogia *Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964), *Por uns dólares a mais* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) e *O bom, o mau e o feio* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), dirigida por Sergio Leone. Já nesta trilogia Eastwood interpreta um personagem sem nome e de moral duvidosa.

O próprio Clint Eastwood seguiu utilizando este personagem em dois filmes por ele mesmo dirigidos: *O estranho sem nome* (*High plains drifter*, 1973) e *O cavaleiro solitário* (*Pale rider*, 1985). Em ambos compõe-se uma aura mística em torno do protagonista, que aparece como anjo vingador no primeiro, e como cavaleiro do apocalipse no segundo filme (por sinal uma adaptação de *Shane*). A intersecção do nobre pistoleiro de *Os brutos também amam* com a figura liminar de *O estranho sem nome* irá configurar o estranho William Munny, protagonista de *Os imperdoáveis*.

1.2 Interpretação mítica

Creio que o cinema realizado por Clint Eastwood é essencialmente uma narrativa do estranho que salva a comunidade da qual não faz parte, e ainda mostra a esta comunidade o que ela de fato é, sua verdadeira fisionomia. Este núcleo está presente tanto em seus filmes de faroeste como nos filmes de guerra ou policiais.

É possível ler estes filmes a partir de uma perspectiva de análise do mito. A abordagem aqui adotada se aproxima um pouco do que Conrad Ostwalt, Jr. chama de “theological criticism”:

The basic assumption behind theological criticism is that certain films can be properly understood, or can be best understood, as an elaboration on or the questioning of a particular religious tradition, text, or theme. Thus, underlying certain films there must be some basic moral, ethical, or theological position upon which the meaning of the film depends.[1] (MARTIN; OSTWALT, 1995, pp. 13-4)

Ostwalt ainda faz da crítica teológica uma espécie de leitura das alegorias presentes nas histórias, que remetem aos mitos. O modo de fazer essa leitura, como no caso da crítica literária, não é único.

De especial interesse para este ensaio é a comparação com os passos do herói modelo descrito por Joseph Campbell em *O herói de mil faces* (CAMPBELL, 1996). Evitei conscientemente usar o conceito de anti-herói (que aparentemente mais se aproxima do personagem deste filme: quando muito pelo sua

relutância em assumir as características heróicas); pois o anti-herói é de fato uma versão elaborada do herói, em sua saga de peripécias e crescimento. Do mesmo modo que um anti-*western* ainda é um *western*...

De nenhum modo penso ter desvendado a estrutura que conscientemente orientou a criação do roteiro e do filme. Estas idéias que se seguem talvez jamais tenham passado pela cabeça de David Webb Peoples ou Clint Eastwood; mas talvez a existência de arquétipos na narrativa heróica não seja tão improvável, e de qualquer modo, mesmo sendo improváveis, isso não prejudica a capacidade de leitura destas histórias como próximas ao mito. Pois o mito existe na interpretação de mundo que os homens dão às histórias, e não na interpretação histórica que se faz sobre o homem.

Se por um lado adotarei aqui a leitura do mito, não vou deixar de comentar outros aspectos do diálogo de *Os imperdoáveis* com a sociedade norte-americana: a transformação de valores e do conceito de justiça, a posição da mulher no faroeste e a estética da violência – temas todos eles ligados, de forma ou outra, ao sagrado.

2. A saga e a aposentadoria do pistoleiro

O herói é o patrono das coisas que estão se tornando, e não das coisas que se tornaram, pois ele é.

Joseph Campbell, *O herói de mil faces*

Descreverei agora a história de *Os imperdoáveis* fazendo os paralelos com a saga do herói (o monomito) definida por Joseph Campbell, sem no entanto forçar a narrativa num modelo que não lhe cabe. Como padrão, o monomito descreve um arquétipo para as narrativas heróicas, e não é necessariamente concretizado em *toda* narrativa.

As mudanças que permeiam a escala simples do monomito desafiam a descrição. Muitos contos isolam e ampliam grandemente um ou dois elementos típicos do ciclo completo [...] Diferentes personagens ou episódios podem ser fundidos, assim como um elemento simples pode reduplicar-se e reaparecer sob muitas formas diferentes. (CAMPBELL, 1996, p. 242)

No ritual, que é como um encenação do mito, igualmente encontramos a mesma possibilidade de que as fases não obedeçam a um padrão rígido, deixando-se influenciar pelo caráter do rito específico. Van Gennep, em seu estudo célebre sobre os ritos de passagem, indica que as três fases do rito (separação, margem e agregação) “não são igualmente desenvolvidas em uma mesma população nem em um mesmo conjunto cerimonial.” (VAN GENNEP, 1978, p. 31)

Portanto, caso se encare *Os imperdoáveis* como narrativa de um mito ou de um ritual - que poderia ser o rito de aposentadoria ou retiro do pistoleiro - deve-se atentar para a forma específica que ele adquire. Especialmente se visto como um rito de passagem para a velhice, fica claro que a fase de separação deve ser mais prolongada (o que de fato acontece).

2.1 A partida

O início do filme é bastante agitado, de modo que em menos de 10 minutos seu tema principal já está delineado: a prostituta teve seu rosto retalhado (depois de rir no momento em que seu cliente mostrou-lhe o pênis); o vaqueiro é retido pelo cafetão Skinny. Chamado a arbitrar, o xerife de Big Whiskey (Wyoming), Little Bill (Gene Hackman), pratica a justiça sem punir o crime – apenas restitui o valor da propriedade avariada a Skinny, através do pagamento de seis potros; as prostitutas, descontentes, decidem que vão contratar um pistoleiro de aluguel.

Resolvida esta introdução, somos apresentados a William Munny, que lida sem jeito com os porcos de sua fazenda no Kansas; de fato a primeira aparição de Munny é pouco edificante, tendo em conta seu passado como pistoleiro (e o modo como heróis são mostrados no faroeste): ele é visto no meio da lama e dos porcos, em posição que parece não lhe caber bem. As legendas que abrem o filme e alguns diálogos deixam entrever que o antigo assassino deixou os velhos hábitos depois de casar com Claudia Feathers, falecida alguns anos depois da união. Munny é interpelado por Schofield Kid (Jaimz Woolvett) sobre uma possível parceria nos assassinatos. Inicialmente ele rejeita a idéia, mas Kid lhe diz (aumentando muito) o que foi feito com as prostitutas:

For cuttin' up a lady. They cut up her face an' cut her eyes out, cut her ears of an' her tits too. [2] (PEOPLES, 1984, fala de Kid)

Pressionado pela sua situação financeira (os porcos estão ficando doentes e morrendo), um tanto impressionado pela história contada por Kid, e seduzido pela idéia de praticar a justiça com as próprias mãos, Munny decide partir para mais uma matança.

Campbell fala sobre o papel do arauto no chamado da aventura (CAMPBELL, 1996, p. 60-4). O arauto tem uma forma pouco usual – muitas vezes repulsiva ou obscura –, fora do mundo cotidiano. Assim é Schofield Kid, um garoto bastante novo, míope, errático, que se diz assassino, embora não aparente sê-lo. Além disso o chamado ocorre em um ambiente especial, também extra-cotidiano: no caso do filme, em meio ao chiqueiro – o que é de todo incomum no faroeste, em que vemos encontros-chave acontecerem em bares, barbearias, ou nas ruas do vilarejo (mas, estranhamente, nunca nas próprias fazendas).

Enquanto se prepara para seguir Kid rumo ao Wyoming, Munny pratica mira e orienta os filhos sobre o que fazer caso não volte. A preparação também inclui fazer a barba – livrar-se das impurezas. O animal usado para a viagem será uma égua branca (que Munny monta com enorme dificuldade); o roteiro é mais específico, trata-se de uma égua albina. Creio que um significado inerente a este detalhe seja a redenção da fêmea impura (a prostituta) pela fêmea imaculada (a égua branca).

Munny segue para encontrar seu velho amigo Ned Logan. Chegando à fazenda de Ned, é recebido calorosamente pelo amigo, mas repellido pelo um olhar rude de sua mulher, Sally Two Trees (uma índia). Numa conversa que tem com Ned depois, Munny diz que sabe bem porque Sally não gosta dele: conheceu sua persona antiga, a de um desgraçado; não vê que ele mudou, que ele é outro; mais importante, não aceita que ele mudou:

She knew me back then... an' she seen what a no good sonofabitch I was... an' she won't allow how I've changed. She just don't know how I ain't like that no more. [3] (PEOPLES, 1984, fala de Munny)

Ned representa o auxílio sobrenatural de William Munny. Ao longo de todo filme demonstrará preocupações extremas em ajudar o amigo, e é digno de tamanha consideração que, quando Kid inicialmente rejeita um terceiro homem na caçada, Munny ameaça desistir. É Ned também que sempre lhe oferece o álcool (insistentemente recusado), que nessa funesta história de destruição e morte, passa por unguento sagrado.

Aproxima-se a passagem pelo primeiro limiar, que separa o mundo cotidiano de uma região onde “estão as trevas, o desconhecido e o perigo” (CAMPBELL, 1996, p. 82). Este limiar sempre tem um guardião, que impedirá aqueles não preparados de ultrapassar a barreira entre as realidades.

Os pistoleiros já se acercam da cidade de Big Whiskey, mas o filme de repente apresenta como

intermezzo a história de outro pistoleiro, English Bob (Richard Harris). É outro que aproxima-se do fim da carreira: conhecido matador de chineses (que construíam as ferrovias transcontinentais), também vai para o Wyoming atrás do dinheiro das prostitutas. Sugestivamente, English Bob é apresentado dentro de um vagão de trem, viajando para o Wyoming: sua jornada está maculada, não é a de um herói. Enquanto Munny cavalga em sua égua albina pelas planícies, Bob corre sobre trilhos impregnados de assassinatos por ele mesmo praticados; faz bravatas durante a viagem, desafia um viajante para um torneio de tiros: torna sua jornada o mais profana possível.

O xerife Little Bill é informado da chegada de um pistoleiro, e dirige-se até English Bob. A cena que se segue é das mais carregadas: Little Bill aplica uma surra exemplar em Bob, no meio da rua, e com várias imprecações contra o conceito de justiceiro: pensa assim dissuadir qualquer um de tentar fazer o mesmo que English Bob faria. E ainda depois, já na cadeia, humilha Bob diante do biógrafo contratado pelo matador, desmentindo várias lendas que Bob criou sobre si. Esta não é a única cena na qual Little Bill desfaz dos pistoleiros, e incidentalmente isso contribui para uma característica marcante de *Os imperdoáveis*: o filme desconstrói em parte a mitologia cinematográfica do faroeste, colocando os antigos heróis em posição mais humana e com passado e presente macnhado por interesses vis. Tanto English Bob quanto William Munny são apresentados como traiçoeiros, praticando seus assassinatos sob efeito do álcool, pistoleiros mostrados de maneira bem distinta do *cowboy* clássico dos tempos de John Wayne.

English Bob falhou na passagem do limiar. Munny o vê por entre a chuva no exato momento em que Bob está saindo da cidade, bastante desfigurado dentro de um vagão de trem. Os três, Munny, Ned e Kid, estão chegando a Big Whiskey, e chove torrencialmente – chuva praticamente ininterrupta até o final do filme. A simbologia por trás da chuva também pode ser especulada como o contato direto com os deuses: a água cai indicando tanto a bênção quanto o castigo do céu. Não são poucos os filmes que se utilizam da chuva para esse fim; veja-se *Blade Runner*, ou *A Festa de Babette* (*Babettes gæstebud*, Gabriel Axel, 1987). Em todos a chuva anuncia algo mágico, punitivo ou extra-cotidiano. No caso de *Os imperdoáveis* a chuva representará a passagem de Munny pela fase liminar.

À espera, como sempre, está o guardião Little Bill. E repete-se a surra numa cena tão repugnante quanto a primeira: Munny está visivelmente abalado, incoerente, o que não impede Little Bill de surrá-lo. Mas ao invés de prendê-lo, simplesmente enxota-o do *saloon* (Ned e Kid estavam junto às prostitutas negociando). O momento em que Munny é jogado para fora do bar, em direção à lama, é sintomático, é exatamente aí sua passagem pelo limiar. Seriadamente debilitado, meio inconsciente, ele monta a égua albina e é resgatado por Ned e Kid (que escaparam sorrateiramente de Little Bill).

Segue-se a alucinação, três dias de febre, precisamente no ventre da baleia. [4]

2.2 A iniciação

O ventre da baleia, o mundo extra-cotidiano, frequentemente exige do ingressante uma tenacidade para suportar sofrimentos indizíveis. Campbell fala mesmo de uma “auto-aniquilação” (CAMPBELL, 1996, p. 92). Munny quase morre, é tomado por uma estranha febre durante 3 dias, nos quais delira intensamente.

E no meio desses delírios aparece uma fala que a meu ver desvenda o sentido da jornada de William Munny e do próprio filme. Ao reconhecer o amigo Ned, Munny confessa-lhe:

I seen the angel of death, Ned, an' I seen the river. He's a snake, he got... snake eyes.[5] (PEOPLES, 1984, fala de Munny)

Entre as possibilidades da etapa iniciatória, Campbell fala do encontro com a deusa, da apoteose do herói ou da sintonia com o pai. Em alguns mitos, está claro, estes acontecimentos se complementam. É fácil considerar a cena seguinte, na qual Munny acorda sendo medicado por Delilah (a prostituta com o rosto retalhado) como o encontro com a deusa; ou um de seus delírios no qual vê a ex-mulher Claudia; ou os assassinatos como apoteose do herói.

Mas o que fica menos visível é a sintonia com o pai, que no caso é simplesmente o Anjo da Morte. O simbolismo da serpente como pai é recorrente, e desenvolvido pelo próprio Campbell em várias passagens de *O herói de mil faces* – veja-se a iniciação dos Murngins [6] australianos. Na Bíblia (uma referência constante nos filmes de Clint Eastwood) a Morte é apresentada, no livro do Apocalipse (6:8), como um cavaleiro sob um cavalo pálido, descolorido (a palidez remete a doença, fraqueza) [7]. Encontra-se aqui mais uma explicação para o roteiro ser tão específico quanto à égua albina.

William Munny é, pois, o filho do Anjo da Morte, é a própria Morte: “Pois o aspecto ogro do pai é um reflexo do próprio ego da vítima” (CAMPBELL, 1996, p. 128) Não é de se estranhar que sua mulher tenha morrido logo após o casamento, que seus porcos não sobrevivam, enfim, que tudo que se aproxime dele enfrente a destruição.

Recuperado, Munny dialoga com Delilah. O nome da prostituta pode ser outro empréstimo bíblico: Dalila, a mulher responsável pela desgraça de Sansão, representa a ruína dos homens, a luxúria. Munny, ao acordar, diz que pensava estar diante de um anjo, e segue-se um diálogo enternecido, principal trecho do filme a desconstruir a imagem do homem cruel e de temperamento intempestivo. Delilah oferece sexo a Munny, ao que este recusa; a moça, encabulada, diz que não precisa necessariamente ser com ela, pode ser com alguma outra... Ao que o cowboy consola-a, dizendo que a acha muito bonita e que com certeza faria sexo com ela, mas não pode por causa de sua mulher, que cuida de seus filhos no Kansas.

No encontro com Delilah, Munny soube comportar-se de maneira íntegra, sem ofendê-la ou violá-la. Campbell fala do encontro com a deusa e de como ela só é visível em sua totalidade e plenitude pelos heróis escolhidos:

A mulher é o guia para o sublime auge da aventura sensual. Vista por olhos inferiores, é reduzida a condições inferiores; pelo olho mau da ignorância, é condenada à barbárie e à feiúra. Mas é redimida pelos olhos da compreensão. O herói que puder considerá-la como ela é, sem comoção indevida, mas com a gentileza e a segurança que ela requer, traz em si o potencial do rei, do deus encarnado, do seu mundo criado. (CAMPBELL, 1996, p. 117)

Abruptamente, a cena seguinte mostra o primeiro assassinato, de Davey, um dos *cowboys* que retalharam Delilah. Ned se vê impossibilitado de cometer o crime; passa seu rifle a Munny, que displicentemente executa o vaqueiro, enquanto Kid tagarela. A morte de Davey é também um elemento de desconstrução do faroeste: ele chega quase a chorar, pede água a seus colegas (Munny estranhamente concede que levem água até ele, no meio da linha de fogo): uma morte bastante ingloria.

Ned, depois de fracassar na tentativa de matar Davey, decide voltar para sua fazenda; Munny e Kid seguem para matar o segundo vaqueiro, Mike. Ele é morto por Kid, numa cena inusitada e que revela toda a inexperiência do garoto.

Resta coletar a recompensa; no tempo em que esperam a prostituta trazer-lhes o dinheiro, Munny e Kid têm um diálogo no qual observa-se a grande distância entre as sensibilidades: Kid sofre por ter matado um homem pela primeira vez, e ao perguntar para Munny se ele tinha medo nos “tempos antigos”, recebe

como resposta:

I don't remember, Kid. I was drunk most of the time. Give me a pull on that bottle, will you? [8] (PEOPLES, 1984, fala de Munny)

Esta é a primeira cena em que Munny de fato toma uma bebida alcoólica: provavelmente a experiência da morte reavivou seus antigos hábitos. E no diálogo com Kid ele transmite um conhecimento íntimo da morte, como se de fato ela fosse sua companheira inseparável.

Ao entregar a recompensa, a prostituta Little Sue (francamente perturbada, tremendo e chorando) conta que Ned foi capturado, espancado e assassinado por Little Bill. Surge uma prova inesperada.

2.3 O retorno

Munny despede-se de Kid e vai até o saloon de Big Whiskey. Vê na entrada o cadáver de Ned, com uma placa difamatória (“This is what happens to assassins around here.”). Chove, e uma tomada “em primeira pessoa” [9] mostra a garrafa de whisky sendo jogada fora, vazia. Ao entrar no bar, Munny pergunta quem é o dono, e sem cerimônia mata-o. Os homens ficam estupefatos, mas não sacam suas pistolas.

O próximo alvo visado é Little Bill, mas ao atirar, a arma do matador falha. Acontece o clímax: Munny saca rapidamente sua pistola e mata 5 homens em menos de um minuto – contribui para isso a péssima pontaria dos adversários. O tiroteio chega a ser cômico. Little Bill recebeu um tiro, mas não morreu; enquanto Munny dirige-se ao balcão para tomar um whisky, o xerife tenta sacar a arma que carrega, na surdina. Não consegue, pois Munny percebe o movimento e atira em sua cabeça, à queima-roupa.

Campbell fala sobre o retorno do herói, que da aventura traz o elixir sagrado, o “troféu transmutador da vida”. Em *Os imperdoáveis* este elixir é a morte: William Munny, depois de um tempo afastado, volta a carregar consigo este veneno. Não é sem razão que seu retorno é desagradável; o mesmo Campbell diz, páginas adiante, que:

Ele [o herói] tem que enfrentar a sociedade com seu elixir, que ameaça o ego e redime a vida, e receber o choque do retorno, que vai de queixas razoáveis e duros ressentimentos à atitude de pessoas boas que dificilmente o compreendem. (CAMPBELL, 1996, p. 213)

O limiar é representado pelo mesmo bar onde foi espancado, e o guardião é o mesmo Little Bill. Em seu retorno o pistoleiro ainda espalha o terror, pois é assim que deve ser. Em sua cólera a respeito da morte do amigo (provocada por ele mesmo, também), promove uma chacina no *saloon* Greely's, testemunhada pelas prostitutas. A expressão serena de Delilah encerra a cena.

As legendas do final dizem que William Munny desapareceu com os dois filhos; boatos dizem que prosperou como mercador na Califórnia. Após sua partida, a mãe da falecida Claudia foi visitar o túmulo da filha, mas: “[...] There was nothing on the stone to explain to Mrs. Feathers why her only daughter had married a know thief and murderer, a man of notoriously vicious and intemperate disposition.” [10] (PEOPLES, 1984)

3. Motivos míticos

Para além dos temas expostos anteriormente, e retomando alguns deles, faço agora uma discussão dos principais aspectos do mito encontrados no faroeste *Os imperdoáveis*.

Em primeiro lugar, o aspecto espacial: o faroeste é o gênero por excelência das paisagens desérticas,

das planícies sem-fim. Das paisagens do Oeste inóspito, pronto a ser conquistado, violado: em um belo livro sobre a História e relação com a terra nos Estados Unidos, Annette Kolodny ressalta como a terra sempre foi feminina no imaginário norte-americano: metáfora para a mãe, recebendo e cuidando dos filhos, a promessa de paz e sossego para os emigrados da Europa caótica e pobre (KOLODNY, 1975). A terra simbolizava não apenas a mãe, mas também a virgem, e a união entre o homem civilizado europeu com a natureza americana foi de tal maneira parte da lenda de fundação do país que a história de Pocahontas, casada com um europeu, permanece viva e estimulante até hoje na cultura popular norte-americana. Sempre e sempre é a mulher que regenera o homem; a marcha para o Oeste é um retorno ao útero e uma conquista amorosa.

Nestes espaços o homem participa de uma experiência com o sagrado que é bem diferente de uma história ocorrida na floresta ou em ambientes saturados: enquanto no primeiro caso o homem, os deuses e as coisas não encontram abrigos, no segundo a proliferação de anteparos sugere uma pluralidade e uma indistinção de valores acentuada. As narrativas míticas que se desenvolvem em desertos conduzem inevitavelmente ao monoteísmo – veja-se a passagem bíblica em que Jesus permanece 40 dias no deserto. A relação com o deus é direta, imediata, sem subterfúgios. Já a floresta esconde uma pluralidade de seres e uma ambiguidade de condições que levam frequentemente ao politeísmo [11].

Em *Os imperdoáveis*, contudo, os assassinatos não ocorrem nas planícies: Davey é morto num *canyon*, Mike numa casinha sanitária e Little Bill num bar. Estes assassinatos não são calcados em uma justificativa absoluta: William Munny vinga a prostituta retalhada, mas é movido por interesses financeiros e por um indesculpável desejo de morte. As planícies apenas servem às cavalgadas nas quais os três homens se conhecem e se ajustam.

A chuva também ausenta-se do assassinato dos dois cowboys, e do momento da entrega da recompensa. Se a chuva representa uma ligação entre os deuses e os homens, talvez aí haja um sinal de que a missão sagrada de Munny não era a *vendetta*, mas sim a execução de Little Bill – durante a qual chove.

Sobre a figura do Anjo da Morte, ela é retrabalhada a partir das performances de Eastwood em *O estranho sem nome* e *O cavaleiro solitário*. Em ambos os filmes o personagem é mais misterioso, não carregando nome ou passado. Em *Os imperdoáveis*, produzido numa década mais desencantada, o personagem tem maior “veracidade”. Não só o Anjo da Morte é causador de destruição, ele mesmo é imune à morte provocada por outrem: na cena final do filme, já do lado de fora do bar em que matou Little Bill, William Munny, o pistoleiro é visado por dois atiradores (um dos quais é um sub-xerife); mas mesmo protegidos e sem que Munny os veja, recusam-se a atirar no matador, por algum medo instintivo. E entre as conversas com Ned sabemos que Munny já havia escapado de uma situação na qual estava simultaneamente sob a mira de três xerifes. Quem, senão o Anjo da Morte, pode ter tamanha sorte (*fortuna*)?

Ao assassinar Little Bill, Munny diz: “Deserve’s got nothing to do with it.”[12] É inevitável: uma vez escolhido pelo Anjo da Morte, nada resta ao homem. O assassinato de Little Bill ainda evoca o tema da batalha com o irmão: ambos, Munny e Little Bill, são muito parecidos, e também muito diferentes: o contraste é evidente, por exemplo, no comedimento e economia de palavras de Munny e os dispensáveis discursos de Little Bill durante as surras. Talvez, simbolicamente, sejam ambos irmãos gêmeos.

Em meio a esta violência generalizada seria interessante lembrar aqui as idéias de René Girard a respeito da relação íntima entre *A violência e o sagrado* (GIRARD, 1990). Ao analisar o sacrifício, Girard parte do pressuposto que as sociedades possuem mecanismos de controle da violência, sendo o sacrifício um deles, o sistema judiciário outro. O sacrifício assume uma função preventiva, e o sistema judiciário uma

função curativa, mas ambos evitam que a vingança se espalhe descontroladamente: “A vingança constitui portanto um processo infinito, interminável. Quando a violência surge em um ponto qualquer da comunidade, tende a se alastrar e a ganhar a totalidade do corpo social” (GIRARD, 1990, p. 27). Mais adiante, Girard mostra que mesmo as sociedades primitivas possuem um sistema “curativo”:

[...] Não é o culpado que interessa, mas as vítimas não vingadas; é delas que vem o perigo mais imediato. É preciso oferecer a estas vítimas uma satisfação rigorosamente avaliada, apaziguando seu desejo de vingança sem despertá-lo em outra parte. [Trata-se de] preservar a segurança do grupo eliminando a vingança, de preferência por meio de uma reconciliação fundada em um compromisso ou, caso esta reconciliação seja impossível, por meio de um confronto armado, organizado, de forma a impedir a propagação da violência [...] (GIRARD, 1990, p. 34)

Big Whiskey, a cidade retratada no filme, estava a meio caminho entre o sistema curativo das sociedades primitivas e o sistema judiciário; é por isso que Munny precisa não só eliminar os vaqueiros, mas também o xerife, desorganizando todo o sistema de violência oficial que já perdera a credibilidade, ensejando assim um novo começo.

3.1 Motivos sociológicos

Para além das implicações mitológicas, existe em *Os imperdoáveis* uma importante dimensão de revisão e atualização dos valores sociais: transformação sentida tanto em 1880 quanto em 1992.

O próprio Clint Eastwood reconheceu isso. Quando questionado sobre a violência sempre presente em seus filmes, logo após o lançamento de *Os imperdoáveis* o diretor/ator expressou uma das razões pelas quais decidiu filmá-lo:

That's why *Unforgiven* became a very important film for me, because it sort of summed up my feeling about certain movies I participated in – movies where killing is romantic. And here was a chance to show that it really wasn't so romantic. [13] (FISCHOFF, 1993, p. 40)

Progressivamente mais politicamente correto, nada em *Os imperdoáveis* faria lembrar a cena do estupro da também prostituta Callie Tavers (Marianna Hill) em *O estranho sem nome*, 20 anos antes. Naquele filme o evento serviu para marcar o caráter autônomo do personagem de Eastwood, em detrimento da autonomia da própria Callie. A repercussão da cena foi extremamente negativa, e não é difícil imaginar o filme de 1992 como um pedido de desculpas diante do público feminino.

Os imperdoáveis também expõe a passagem de um sistema de valores calcado na honra (que enseja a rivalidade, encaminhada em acordo ou *vendetta*) para outro baseado na dignidade (que considera as situações) (KAMIR, 2006): Little Bill falhou em não reconhecer que o princípio da dignidade das prostitutas deveria se sobrepor à honra masculina, ferida pelo riso de Delilah. Enquanto sociedade baseada na honra, Big Whiskey jamais enforcaria um homem que retalhou uma prostituta – porque neste caso, afinal, o que é uma prostituta? “Property”, responde Little Bill quando ouve as reclamações do cafetão Skinny. Sob a perspectiva da dignidade, entretanto, ela é uma mulher, um ser humano. Não há uma hierarquia de pessoas mais ou menos importantes. “Deserve's got nothing to do with it.” Em meio às transições, precedentes às viradas de séculos (XX e XXI), parece haver uma inércia relativa entre a honra masculina, que não se desfaz, e os novos valores (financeiros, inclusive), que não aparecem prontos do dia para a noite. William Munny acabará seus dias, simbolicamente, como comerciante – depois de sua última missão de vingança sob as regras do oeste clássico.

NOTAS

* Aluno do 9º período do curso de Ciências Sociais (noturno), do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Artigo desenvolvido para a disciplina Mito e Ritual, ministrada pela professora doutora Alessandra El Far. E-mail: mreis@riseup.net

[1] A pressuposição básica por trás da crítica teológica é que certos filmes podem ser propriamente entendidos, ou podem ser melhor entendidos, como criadores ou questionadores de certas tradições, textos ou temas religiosos. Logo, na essência de certos filmes deve haver alguma posição moral, ética ou teológica básica a partir da qual o filme faz sentido. (tradução minha)

[2] “Por cortarem uma dama. Eles cortaram seu rosto e arrancaram seus olhos, cortaram suas orelhas e também suas mamas.”

[3] “Ela me conheceu naquele tempo... E ela sabe que eu era um desgraçado imprestável... Ela só não aceita que eu mudei. Ela não sabe que eu não sou daquele jeito mais.”

[4] Segundo Joseph Campbell o ventre da baleia é a “imagem universal do útero”, um lugar desconhecido no qual o herói parece morrer, um limiar em que acontece simultaneamente a auto-aniquilação e o renascimento (CAMPBELL, 1996, p. 92-3). Diversas mitologias mostram heróis ou deuses engolidos por animais, mas a escolha de Campbell do ventre da baleia como simbólica parece relacionar-se à amplamente conhecida lenda judaico-cristã sobre Jonas, profeta israelita que teria, segundo a crença, passado três dias no ventre da baleia.

[5] “Eu vi o anjo da morte, Ned, eu vi o rio. Ele é uma cobra, ele tem... olhos de cobra.”

[6] A iniciação dos Murgins consiste, basicamente, na tomada dos meninos às mães pelo Grande Pai Cobra, que lhes instrui sexualmente. (CAMPBELL, 1996, p. 134)

[7] “E olhei, e eis um cavalo amarelo, e o que estava assentado sobre ele tinha por nome Morte; e o inferno o seguia; e foi-lhes dado poder para matar a quarta parte da terra, com espada, e com fome, e com peste, e com as feras da terra.” (BÍBLIA, 2009) Perceba-se que em algumas traduções bíblicas aparece o cavalo amarelo, enquanto que em inglês costuma-se verter para “pale horse”.

[8] “Eu não me lembro, Kid. Eu estava bêbado a maior parte do tempo. Dê-me um trago disso aí, por favor?”

[9] Chamo aqui “tomada em primeira pessoa” aquela que é feita para simular a visão da própria personagem; no caso, a câmera foi de fato colocada sobre um cavalo, e a cena mostra uma mão jogando a garrafa como se o espectador fosse o próprio protagonista.

[10] “Não havia nada na lápide que explicasse à senhora Feathers porque sua única filha havia casado com um conhecido ladrão e assassino, um homem de disposição notoriamente corrupta e violenta.”

[11] Esta correlação me foi sugerida pelo professor dr. Milton José de Almeida, da Faculdade de Educação/Unicamp e do grupo Olho, em comunicação pessoal.

[12] “Merecer não tem nada a ver com isso.”

[13] “É por isso que *Os imperdoáveis* tornou-se um filme muito importante para mim, porque ele de certo modo resume meus sentimentos sobre filmes no qual trabalhei – filmes nos quais matar era romântico. E aqui havia a chance de mostrar que matar não era de verdade romântico.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BÍBLIA online. Disponível em <<http://bibliaonline.com.br/acf/ap/6>>. Acesso em: 20 de março de 2009.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. 4a. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

DVD “Os imperdoáveis”. Título original: **Unforgiven**. Direção: Clint Eastwood. Produção: Clint Eastwood. Intérpretes: Clint Eastwood, Gene Hackman, Morgan Freeman, Richard Harris. [S.l.]: Warner Brothers, 2006. 1 DVD (131 min), widescreen, color. Baseado no roteiro “The William Munny killings”, de David Webb Peoples.

FISCHOFF, Stuart. Clint Eastwood & the American psyche – a rare interview. **Psychology Today**, New York, v. 26, n. 1, p. 62–8, jan. 1993.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

KAMIR, Orit. Honor and dignity in the film “Unforgiven”: implications for sociolegal theory. **Law & Society**

Review, v. 40, n. 1, p. 193–233, mar. 2006.

KOLODNY, Annette. **The lay of the land**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In: _____. **Antropologia estrutural**. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

MARTIN, Joel W.; OSTWALT, Jr. Conrad E. (Ed.). **Screening the sacred: religion, myth and ideology in popular American film**. Boulder: Westview Press, 1995.

PEOPLES, David Webb. **The William Munny killings: working draft, 1984**. Disponível em: <<http://www.dailyscript.com/scripts/unforgiven.html>>. Acesso em: 11 nov. 2007.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1978.

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

WOLLEN, Peter. **Signos e significação no cinema**. Tradução de Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.