

## **A Jornada dos anti-heróis na narrativa de *Três Anúncios para um crime***

Por Guilherme dos Santos Martins\* e Ana Maria Acker\*\*

**Resumo:** O presente artigo aborda a construção das personagens Mildred Hayes e Jason Dixon, na narrativa de *Três anúncios para um crime*. O objetivo geral é compreender como é formado o arco negativo das personagens na narrativa e como se constitui a empatia para com as mesmas. Para a discussão sobre *westerns*, foram utilizados conceitos de Fernando Simão Vugman (2006) e Rodrigo Carreiro (2014). O estudo de estrutura narrativa é fundamentado em John Truby (2007), e K.M. Weiland (2016). As referências da relação entre cinema e filosofia vieram de Julio Cabrera (2006). A análise fílmica indica que a forma como se constitui a empatia para com as personagens se dá através da exposição de informações pessoais de suas vidas, de modo que o espectador possa se relacionar com os problemas das mesmas, bem como compreender as motivações por trás de suas ações.

**Palavras-chave:** anti-herói, narrativa, *western*.

**Resumen:** El artículo analiza la construcción de los personajes Mildred Hayes y Jason Dixon, en la narrativa de *Tres anuncios por un crimen*. El objetivo general es comprender cómo se forma el arco negativo de los personajes en la narración y cómo se crea empatía hacia ellos. Para la discusión de los *westerns* se utilizaron conceptos de Fernando Simão Vugman (2006) y Rodrigo Carreiro (2014). El estudio de la estructura narrativa se basa en las contribuciones de John Truby (2007) y K.M. Weiland (2016). Las referencias sobre la relación entre cine y filosofía provienen de Julio Cabrera (2006). El análisis de la película indica que la forma de crear empatía hacia los personajes ocurre a través de la exposición de información personal sobre sus vidas, para que el espectador pueda relacionarse con sus problemas y comprender las motivaciones por detrás de sus acciones.

**Palabras clave:** antihéroe, narrativa, *western*.

**Abstract:** This article discusses the character creation of Mildred Hayes and Jason Dixon, in *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* in order to understand the building of empathy towards the protagonists despite their negative character arcs. This article is based on Fernando Simão Vugman's (2006) and Rodrigo Carreiro's (2014) work on the western; John Truby's (2007) and K.M. Weiland's (2016) research on narrative structure and character arcs; and Julio Cabrera (2006)'s publications on film and philosophy. The analysis suggests that empathy creation towards fictional characters is made via the representation of their daily lives, which allows the viewer to relate to the character's problems and thus to understand their motivations and actions.

**Keywords:** antihero, narrative, western.

**Data de recepção:** 10/07/2020

**Data de aceitação:** 23/09/2020

## Introdução

As narrativas de anti-herói foram problematizadas em diferentes linguagens da Arte e da cultura, entre elas o cinema. Nas produções dos Estados Unidos, foco desta pesquisa, personagens que impõem dilemas éticos já estão no cinema *Noir*<sup>1</sup> dos anos 1940, que se inspirou nos livros *Pulp* do mesmo gênero, contando histórias de homens e mulheres de moral duvidosa. Tais problemáticas estão também nas narrativas do gênero *western*, que abordavam a ambiguidade das personagens através da violência crua do Oeste selvagem nos Estados Unidos; bem como no filme *Três Anúncios Para Um Crime* (2017), escrito e dirigido por Martin McDonagh, objeto empírico deste artigo.

O filme venceu o Globo de Ouro em 2017 por melhor roteiro original; Oscar de Melhor Atriz para Francis McDormand; e Oscar de Melhor Ator Coadjuvante para Sam Rockwell. A película conta a história de Mildred Hayes (Francis McDormand), que inconformada com a ineficácia da polícia em encontrar o culpado pelo estupro e assassinato de sua filha, decide chamar a atenção para o caso não solucionado alugando três *outdoors* em uma estrada raramente utilizada.

A inesperada atitude repercute na pacata cidade de *Ebbing*, localizada no *Missouri*, Centro-Oeste dos Estados Unidos. As consequências afetam várias pessoas, especialmente a própria Mildred, o delegado Willoughby (Woody Harrelson), responsável pela investigação, e Jason Dixon (Sam Rockwell), um

---

<sup>1</sup> Termo francês cunhado por Nino Frank, cineasta e crítico de cinema. Expressão designada a um subgênero de filme policial, o qual teve seu ápice nos Estados Unidos entre os anos 1940 e 1950, de acordo com Fernando Mascarello (2006: 177).

policial que não é respeitado pelos colegas de trabalho e tem a fama de ser racista.

No decorrer da narrativa, somos apresentados a todos os problemas que Mildred e Jason enfrentam, desde os relacionamentos abusivos que ambos sustentam com pessoas próximas, até a reação conservadora dos moradores de Ebbing em relação aos *outdoors*. O filme termina com as personagens de Mildred e Jason viajando até a casa de um estuprador (que não é o da jovem Angela Hayes, interpretada por Kathryn Newton) para cometer “justiça” com as próprias mãos, em uma espécie de retribuição pelo assassinato da filha, fechando assim os arcos negativos construídos ao longo da narrativa de ambos.

Sendo assim, o objeto de estudo do artigo é a análise da construção do arco negativo dos protagonistas, uma vez que seus atos ao longo do filme caminham gradativamente na direção de atitudes moralmente questionáveis. O objetivo geral é compreender como é construído o arco negativo das personagens na narrativa de *Três Anúncios Para Um Crime* e de que forma se constitui a empatia para com as personagens. Parte-se do pressuposto de que o filme apresenta elementos reconfigurados do gênero *western* no contexto contemporâneo.

Assim, o problema proposto é identificar como se estrutura a empatia com as personagens principais. Para a fundamentação teórica, foram estudados conceitos de estrutura narrativa cinematográfica, gênero e roteiro. A discussão sobre *westerns* teve como base Fernando Simão Vugman (2006) e Rodrigo Carreiro (2014); já o estudo de estrutura narrativa é fundamentado em John Truby (2007), e K.M. Weiland (2016); e as referências da relação entre cinema e filosofia vieram de Julio Cabrera (2006).

### **As convenções do gênero *western***

O cinema industrial norte-americano foi o precursor do gênero *western*, com os primeiros filmes em que aparecem *cowboys* datando da virada do século XIX para o XX. De acordo com Fernando Vugman, ao citar argumento clássico de André Bazin, “...o *western* é considerado o gênero cinematográfico norte-americano por excelência. [...] o *western* inclui-se entre os primeiros gêneros de filmes narrativos da história” (2006: 159). Este gênero legitimamente norte-americano transformou-se em um símbolo folclórico do Oeste selvagem e do período de expansão das fronteiras internas dos Estados Unidos, o que ocorreu de forma peculiar nesse tipo de obra, como salienta Bazin (1985):

O *western* surgiu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão: a Saga do Oeste existia antes do cinema nas formas literárias ou folclóricas, e a multiplicação dos filmes não acabou, aliás, com a literatura do gênero *western*, que continua a ter seu público e a fornecer aos roteiristas seus melhores temas. (Bazin, 1985: 201)

Paisagem e histórias épicas são fundamentais para o desenvolvimento e permanência do gênero, sinaliza Bazin (1985). De acordo com Vugman, “Vem desse período, a segunda metade do século XIX, a figura que cavalga solitária pelas pradarias rumo a alguma pequena cidade de ruas poeirentas e um agitado *saloon*” (2006: 160). A figura imortalizada por *Hollywood* como um herói bruto vestindo um chapéu de abas largas, um lenço no pescoço e um revólver alojado num coldre de couro afivelado à cintura, teve sua criação durante um curto período na história dos Estados Unidos. Com o passar do tempo, o gênero foi confirmando, criando e recriando as próprias convenções e clichês:

Assim, tais histórias surgem de eventos reais, mas no processo de contá-las e recontá-las, vão sendo sintetizadas a ponto de se tornarem convencionais e abstratas, até se transformarem em um conjunto de símbolos, ícones, palavras-chave ou clichês históricos. Exemplos desses símbolos e clichês elevados a

elementos mitológicos pelo Western são o Colt 43, a chegada da cavalaria “na última hora”, o general Custer e o “trem de ferro”, símbolo do progresso. (Vugman, 2006: 159)

A questão moral no cinema contemporâneo teve diversas mudanças ao longo do tempo e, conseqüentemente, foi abordada de muitas formas e dentro dos mais variados contextos. Essas mudanças no espectador e na própria mídia se tornam visíveis no *western*; que desde seus primórdios problematiza tais princípios, principalmente no que tange à violência e o modo como é utilizada. Júlio Cabrera argumenta que “Já os ‘considerados clássicos’ do gênero [...], ao mesmo tempo que apresentam a violência, apresentam uma problematização moral (e às vezes moralista) dela” (2006: 290). Essa mudança de paradigma, onde os filmes começam a se preocupar em problematizar a violência e o modo como é utilizada, gerou um efeito desagradável no espectador que não estava acostumado a se fazer esse tipo de pergunta; já que na maioria das produções de faroeste, os personagens principais eram homens brutos, pistoleiros e assassinos.

Ele quer ver a problematização moral da violência em outro tipo de filme, precisamente em um filme não violento ou anti-violento. Finalmente acaba se deixando de lado, na própria fantasia, a problematização moral, entrega-se a magia do cinema, desta vez materializada na violência, mas que outras vezes poderia ser exposta em um conto de fadas ou em uma aventura. (Cabrera, 2006: 290)

Essa alteração na forma como o gênero lidava com determinados preceitos éticos ocorreu de forma gradativa. Um exemplo de clássico do faroeste que trouxe esta mudança de paradigma, ou seja, referindo-se na forma como essas questões foram exploradas e problematizadas, está no filme *No Tempo das Diligências* (1939), que conta a história de um grupo de nove pessoas que viaja através do Arizona, em território indígena. Cada uma das personagens tem um motivo pessoal para realizar a jornada e é aqui que o filme se diferencia das

produções anteriores ao seu tempo, pois traz como protagonistas indivíduos complexos e párias da sociedade, algo que não era comum para o gênero à época:

Apesar da história simples, *No Tempo das Diligências* se diferencia da produção anterior pelo conjunto de indivíduos de alguma forma marginalizados, pela complexidade de cada personagem e nas relações entre eles e por trazer à tona valores e contradições básicos para a sociedade contemporânea. (Vugman, 2006: 160)

Essa mudança de paradigma foi um esforço da indústria para, primeiramente, não perder público e receita, mas também para preservar a capacidade que o *western* tinha em expressar a ideologia dominante refletida por cada período da história dos Estados Unidos, como afirma Vugman (2006: 162), o que de certa forma acontece também com outros gêneros cinematográficos. Assim, ainda segundo o autor (2006: 162), desta forma se redefiniram heróis e heroínas da época, seus motivos e convenções, o estilo e a estrutura atrelada à narrativa do *western* ao longo dos anos. De tal forma, buscaram nas décadas seguintes atrelar às produções os valores éticos e morais que regiam cada momento no país, bem como os conflitos intrínsecos ao mesmo.

Com o passar do tempo, o interesse pelo velho oeste clássico foi diminuindo e, durante algum período, o gênero aparentemente havia se esgotado. Em meados da década de 1960, no entanto, um subgênero do *western* começou a ganhar força, por conta da ascensão de jovens realizadores italianos, sendo um dos expoentes o diretor Sergio Leone. A nova leva de produções ficou conhecida como *Western Spaghetti* - o termo criado por conta de a maioria destes filmes ter sido produzida e dirigida por italianos. Um dos principais motivos do *Western Spaghetti* ter se popularizado tanto é que ele subverteu o gênero clássico, trazendo uma nova perspectiva para os filmes e, consequentemente, ao público. Na década de 1950, o faroeste clássico, em

filmes como: *Os Brutos Também Amam* (1953), *Rastros de Ódio* (1956), apresentava protagonistas em que a redenção e o moralismo norte-americano seguiam fundamentais.

Já no *Western Spaghetti* esse “senso de moralidade” é nebuloso, pois seus personagens não são pessoas da lei, altruístas e “bons” caçadores de recompensa; são homens que buscam vingança e benefício próprio, personagens que não têm uma motivação clara e, quando possuem, ela se mostra egoísta, como fica evidenciado no sujeito silencioso de Clint Eastwood na *Trilogia dos Dólares* (1964, 1965, 1966), dirigidos por Sergio Leone.

No filme *Era uma vez no Oeste* (1968), o personagem conhecido apenas como “Harmonica” (Charles Bronson) trilha uma jornada marcada única e exclusivamente pela vingança, uma busca implacável para liquidar Frank (Henry Fonda) e seus asseclas, pela morte do irmão. Esta busca pela vingança é abastecida pela culpa que o personagem principal sente, pois ele se considera pessoalmente responsável pela mesma. “Nietzsche algumas vezes descrevia a culpa como um ato de vingança.” (Neiman, 2003: 239). Uma busca por vingança abastecida pela culpa não aconteceria em um filme de faroeste clássico norte-americano.

Assim como seu antecessor, o *Western Spaghetti* entrou em decadência, tanto na Itália, quanto nos Estados Unidos, como afirma Rodrigo Carreiro (2014: 61). Sendo um dos últimos respiros do gênero, o filme *Meu Nome é Ninguém* (1973), que foi bem nas bilheterias italianas, mas não teve repercussão em solo norte-americano; justamente por ser uma narrativa elaborada para servir como uma espécie de despedida, contando com todos os clichês e convenções de décadas do gênero (2014: 61). Ainda segundo o autor, “Esta aversão dos espectadores norte-americanos, [...] pode ser apontada como um dos fatores decisivos para a decadência definitiva do *spaghetti western*, cuja produção praticamente desapareceu após 1973”. (2014: 61)



O *western* permaneceu adormecido durante as décadas seguintes, sendo revisitado poucas vezes ao longo dos anos. Para Cabrera, “O filme *Os Imperdoáveis* (1992), dirigido por Clint Eastwood, foi uma espécie de renascimento de um gênero que parecia acabado” (2006: 294). Na narrativa, o protagonista Will Munny (Eastwood), é um pistoleiro aposentado, assassino de mulheres, crianças e xerifes, mas que abandonou as armas quando se casou com Claudia (apenas mencionada), uma mulher que adorava e que morreu três anos antes de a história ter início.

Ela morreu deixando-o literalmente sem nenhuma vida, sem a vida de pistoleiro bêbado e encrenqueiro que abandonou e sem a vida de lar e de família, arrasada pelo falecimento prematuro da mulher. Ele agora vive em uma pequena fazenda em companhia dos filhos pequenos, velho e cansado, meio míope, [...] parece o fantasma do caubói valente e justiceiro que fora (Cabrera, 2006: 294).

Ao longo do filme, Munny acaba retornando para a vida de pistoleiro, ao aceitar um trabalho para assassinar três homens que desfiguraram o rosto de uma mulher. Assim como em *Era Uma Vez no Oeste*, o protagonista de *Os Imperdoáveis* usa da culpa como combustível para a vingança (ainda que os homens que ele se comprometeu em matar não tenham absolutamente nada a ver com a morte de sua esposa).

A citação dos filmes e o conceito do gênero se faz presente, pois esta análise parte do pressuposto de que *Três Anúncios Para Um Crime* apresenta elementos reconfigurados do gênero *western* no contexto contemporâneo, tendo como referência a abordagem semântico/sintática de Rick Altman (2000) referenciada por Cyntia Gomes Calhado:

[...] filmes de um mesmo gênero cinematográfico compartilham de características semânticas, ou seja, tópicos comuns, enredos, cenas-chave, certos objetos, tipos de personagens, locações, sons e tomadas recorrentes; e sintáticas, que



são as estruturas e relações estabelecidas entre os elementos que constituem esse gênero, como a estrutura narrativa, a relação entre personagens ou imagens e a montagem do som. (Calhado, 2016: 209)

Opinião semelhante tem Edward Buscombe, para quem o gênero precisa mesclar novidade e familiaridade: “As convenções do gênero são conhecidas e reconhecidas pelo público, e tal reconhecimento já é, por si só, um prazer estético. A arte popular, na verdade, sempre dependeu disso” (Buscombe, 2005: 315). Muitas vezes, a categorização de um filme de acordo com determinado tipo depende ainda da distribuição, o modo como é vendido no mercado. Com o intuito de atingir o maior público possível, é comum que os produtores procurem mesclar, misturar diversos gêneros, como salienta Altman (2000):

Ainda que os críticos estejam de acordo em proclamar que os padrões genéricos configuram as práticas de produção de Hollywood, encaradas sempre como fortalecimento de uns benefícios e estruturadas como uma cadeia de produção em série, um atento exame sugere que Hollywood prefere a mescla de gêneros romântica ao ideal clássico de pureza do gênero. (Altman, 2000: 179, tradução nossa)

A variedade de estilos, temáticas, propostas estéticas está longe de seguir regras ou padrões únicos. Além disso, os gêneros mudam ao longo do tempo, alguns se transformam, outros até desaparecem. De acordo com Altman, “o processo de constituição dos gêneros não se limita à primeira aparição de um ciclo ou gênero. [...] A reescritura da história do cinema é uma das estratégias retóricas fundamentais que acompanha a transformação de gêneros” (Altman, 2000: 114, tradução nossa).

No caso da narrativa de *Três Anúncios Para Um Crime* identificamos esses elementos de um *western* reconfigurado. A obra traz uma história com personagens complexos que se passa em uma cidadezinha no interior dos

Estados Unidos, o “Oeste norte-americano”, onde os cidadãos são protegidos pelo delegado Willoughby, o “xerife”, até que a personagem de Mildred, o “cowboy”, descontente com a não solução do assassinato da filha (o assassino como papel do “bandido”), decide ela mesma resolver a situação à sua própria maneira (os *outdoors* como sua principal “arma” ao longo de boa parte da narrativa).

Tal qual a personagem de Eastwood em *Os Imperdoáveis*: “...vem o único que poderia acabar com a hipocrisia moralista e a falsa estabilidade, [...] vem um caubói do passado, antigo, remontando o tempo e o envelhecimento, já que ninguém na presente situação poderia fazer o que só ele será capaz de fazer” (Cabrera, 2006: 298). Assim como em *Era Uma Vez no Oeste* e em *Os Imperdoáveis*, a busca por vingança de Mildred é abastecida pela culpa, pois ela sente-se pessoalmente responsável pela morte da filha e a busca por vingança de Jason é abastecida por um desejo de fazer o seu “pai adotivo” sentir orgulho dele, mesmo que em morte. Pelas atitudes tomadas pela protagonista e, posteriormente, por Jason, ambos apresentam credenciais de personagens típicos de um filme *western*.

### **A construção da empatia com personagens no cinema ficcional a partir de *Três anúncios para um crime***

Na tentativa de compreender como é construída a empatia por personagens no cinema ficcional, John Truby comenta sobre a diferença entre empatia e simpatia na criação de personagens para histórias: “Faça o espectador sentir empatia com seu herói, não simpatia.” (Truby, 2007: 76, tradução nossa). Truby salienta que alguns dos personagens mais poderosos e memoráveis da história não são pessoas com as quais podemos sentir simpatia ou mesmo concordar com as atitudes que tomam. Ele afirma ainda que:

Para termos empatia com alguém, precisamos nos importar e entender esta pessoa. Por isso, o truque para manter o interesse do espectador em algum personagem, mesmo quando o personagem não é simpático ou está tomando atitudes imorais, é mostrar para o espectador o motivo por trás dessas ações tomadas por ele. (Truby, 2007: 77, tradução nossa)

As duas personagens que são objeto de estudo, isto é, Mildred e Jason, podem ser categorizadas como anti-heróis. Embora existam diversas definições para este arquétipo, aqui iremos trabalhar com a noção referenciada por Mayka Castellano (2017: 9), para quem o anti-herói é uma personagem com o qual o espectador possui um tipo específico de alinhamento, denominado “aliança moral ambígua”. Castellano referencia o que chama de “Estrutura da Simpatia”, que se divide em três níveis: reconhecimento, alinhamento e aliança (2017: 11).

[...] primeiro o espectador reconhece o personagem central à narrativa, em seguida, se alinha a ele através da exposição a inúmeras informações sobre sua vida. O público toma conhecimento das ações e motivações. [...] Por fim, o espectador firma uma aliança com o personagem, reconhecendo suas visões morais e ideológicas. (Castellano, 2017: 11)

Ainda segundo a autora, tais alianças com personagens anti-heróis são moralmente ambíguas, pois elas se firmam de modo conflituoso, uma vez que o espectador conhece as atitudes imorais, bem como as motivações das mesmas (2017: 11).

Este elo, portanto, torna-se possível graças a alguns fatores: primeiro, o acesso a informações íntimas das personagens (2017: 11), por exemplo: saber que Mildred teve um relacionamento abusivo com seu ex-marido e que Jason é tratado como uma criança e manipulado pela mãe contribui, em alguma medida, para que o espectador crie empatia para com as personagens. Para

Castellano: “...os relacionamentos amorosos e familiares dos anti-heróis são comumente utilizados para ‘justificar’ suas ações imorais. Por fim, os anti-heróis são dotados de uma grande inteligência maquiavélica” (2017: 11). A autora define que tal inteligência seja a capacidade das personagens de entender e manipular outras pessoas em situações socialmente complexas. (2017: 12).

O encadeamento de cenas ao longo da narrativa de *Três anúncios para um crime* traz elementos que auxiliam na construção da empatia citada por Truby; ambas as personagens são apresentadas a partir das falhas, bem como das virtudes, sendo construídas com diversas camadas de complexidade. A motivação pessoal de cada um se torna mais clara a cada cena.

Apresentar as personagens com um maior nível de complexidade e este tipo de abordagem faz com que o processo de empatia seja mais poderoso, pois coloca nas mesmas problemas e falhas com os quais o espectador pode se relacionar e, portanto, se importar. Segundo Carreiro (2014: 119), é importante levar em conta as ambiguidades nas construções dos personagens:

Sempre achei que termos como bom, mau e violento não deviam ser tomados num sentido estanque. Assim, me pareceu interessante desmistificar esses adjetivos, [...] um assassino pode muito bem ter virtudes. Pode demonstrar altruísmo, enquanto um homem supostamente bom é capaz de matar uma pessoa com total indiferença. Alguém que parece inicialmente ser violento pode, se formos capazes de conhecê-lo melhor, se mostrar mais nobre do que parece, e até mesmo ser capaz de expressar carinho e ternura em certas situações. (Leone apud Carreiro, 2014: 119)

Ainda sobre as histórias de anti-heróis, Melina Meimaridis (2018: 325) comenta que essas narrativas estimulam o espectador a torcer por um personagem “moralmente falho”, encontrando-se, portanto, em uma posição constante de

conflito interno por estar torcendo por um anti-herói (2018: 325); como, por exemplo, torcer para que as personagens principais capturem o estuprador ao final do filme. Para Meimaridis: “...observa-se que a aliança firmada entre o espectador e o anti-herói é conflituosa uma vez que o espectador (re)conhece as atitudes imorais dos anti-heróis” (2018: 326).

Por fim, o processo de empatia com personagens no cinema ficcional se dá, também, através de seus arcos narrativos. Para K.M. Weiland (2016: 233), as histórias são formadas por três arcos básicos de personagens, são eles: O Arco de Mudança Positiva, o Arco Plano e o Arco de Mudança Negativa. Cada um dos arcos é formado por subcategorias próprias; para fins desta pesquisa, o único que será abordado com suas subcategorias, será o de Mudança Negativa, pois este é o que se adapta ao da trajetória tanto de Mildred quanto de Jason.

O Arco de Mudança Negativa possui as seguintes subcategorias: “Os arcos de Desilusão e Corrupção, onde a personagem terminará a história em um reflexo obscuro do seu ponto de partida, enquanto personagens na terceira subcategoria, Queda, terminarão a história no mesmo lugar de onde partiram, só que ela (personagem) estará pior.” (K.M. Weiland, 2016: 233, tradução nossa). Mildred e Jason se encaixam em parte na subcategoria Queda, pois, embora ambos terminem o filme no mesmo lugar de onde partiram, isto é: Mildred ainda não encontrou o real assassino de sua filha e Jason continua sendo visto pela cidade de Ebbing como uma piada; porém tanto Mildred, quanto Jason parecem encontrar sua própria redenção no apoio (e na cumplicidade) um do outro.

A próxima seção analisa a empatia construída com as personagens Mildred Hayes e Jason Dixon, bem como a construção do arco negativo de cada um, tendo como base as noções referenciadas na atual seção.

## A construção da Estrutura da Simpatia das personagens Mildred Hayes e Jason Dixon

Para ilustrar os exemplos abordados na construção da estrutura da simpatia referenciada por Castellano (2017), bem como do arco negativo abordado por Weiland, a reprodução de alguns planos do filme se faz necessária. São analisadas as cenas de introdução de cada personagem, duas de exposição de informações sobre suas vidas e, por fim, o excerto que busca firmar a aliança moral ambígua com o espectador.



Figura 1. A típica pradaria do *western* e a introdução de Mildred Hayes  
*Três anúncios para um crime* (2017)

Mildred Hayes é bem diferente do herói típico dos *westerns* norte-americanos; ao começar pelo fato de ela ser mulher e não cair no clichê de “dama em apuros” do gênero, mas as diferenças não param por aí. Embora compartilhe em algum grau com os heróis clássicos dos *westerns* a perícia no uso de armas (não necessariamente armas de fogo) e o distanciamento emocional em relação aos outros moradores da pacata cidade de Ebbing, Mildred não aparenta ser uma pessoa violenta; ao menos não no início da narrativa.

A personagem se mostra alguém decente em pequenos gestos, como é evidenciado em uma das primeiras interações que o espectador tem. Ao contratar o serviço da agência de publicidade, Mildred se depara com um besouro de barriga para cima na janela do escritório. O inseto está indefeso e não consegue se virar (Figura 1) e Mildred percebe isto, enquanto o publicitário Red (Caleb Landry Jones) conta o dinheiro do depósito pelos *outdoors*. O foco permanece em Mildred, mesmo ela estando em segundo plano dentro do quadro, dando importância para a escolha que ela está prestes a fazer. A câmera retorna para o detalhe nas mãos de Mildred, que ajuda o besouro a se virar em um movimento delicado. Aqui, além de introduzir a personagem, o diretor começa a construir o processo de empatia ao mostrar um ato de ajuda a um inseto.

Após a sequência de apresentação de Mildred, somos introduzidos ao outro protagonista do filme, o também nada típico herói do gênero *western*, Jason Dixon, que já nas interações iniciais se mostra alguém afoito e inseguro. A narrativa caracteriza Jason como uma pessoa racista, pois ele interage de forma suspeita com um dos rapazes que colocam os *outdoors* à beira da estrada (todos latinos e negros). A primeira coisa que ele faz ao ver os *outdoors* (Figura 2) é ligar para o delegado Willoughby e contar o que está escrito neles. Os anúncios trazem as frases em sequência: "Estuprada enquanto morria", "E ainda nenhuma prisão?" "Como pode, Chefe Willoughby?"

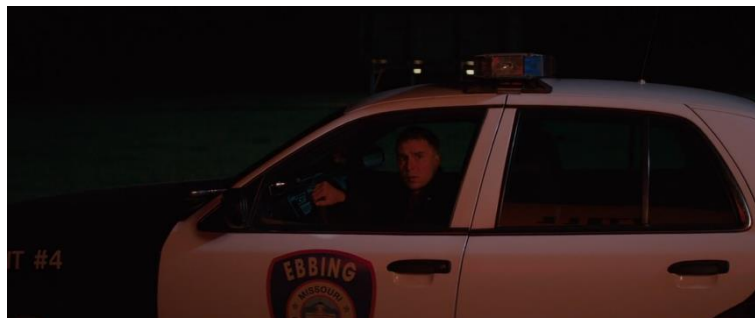


Figura 2. Introdução de Jason Dixon  
*Três anúncios para um crime* (2017)



Jason ainda mora com a mãe (Sandy Martin) e temos um breve relance de como ela o trata como se ainda fosse uma criança (Figura 3). Ambos assistem ao noticiário local que, casualmente, está passando uma reportagem de Mildred e os outdoors.

Até aqui, o filme tratou de introduzir os personagens centrais à narrativa, cumprindo, portanto, o primeiro estágio da Estrutura da Simpatia referenciada por Castellano (2017). A partir de agora, o roteirista entra no segundo passo da estrutura, que busca expor inúmeras informações sobre as vidas das personagens para que o espectador se alinhe aos mesmos.

A forma como a cena é blocada coloca Jason como se fosse uma criança, enquanto ele alimenta o bichinho de estimação (um cágado) e a mãe fica na ponta do sofá com o controle remoto nas mãos, representando o poder que ela tem sobre a situação e o filho.



Figura 3. Exposição de informações de Jason Dixon  
*Três anúncios para um crime* (2017)

O noticiário também é assistido pelo delegado, que no dia seguinte faz uma visita para Mildred, reafirmando suas condolências pela perda da filha e dizendo que está fazendo tudo o que pode para pegar o assassino. Mildred, no entanto, não se mostra contente com as desculpas do delegado e, aqui, pela primeira vez no filme, o espectador percebe a violência do sentimento de

vingança que Mildred nutre para com a situação (Figura 4). Há a tentativa do diretor em firmar uma aliança moral ambígua para com Mildred, pacto este referenciado por Castellano (2017).

MILDRED. Se fosse eu, eu montaria uma base de dados de todo menino recém-nascido. Tire uma amostra de sangue dele e arquive. Assim que ele fizer algo de errado, cheque a base de dados para ter certeza. Se confirmar 100%, mate ele.

Ainda nesta sequência, temos outra faceta de Mildred apresentada, quando o delegado revela que está com câncer. A protagonista afirma que já sabia e que por isso mesmo precisava da urgência, pois:

MILDRED. Eles (outdoors) não teriam tanto efeito, depois que você morrer, mostrando a frieza e o distanciamento típicos de um herói do *western*.



Figura 4. Exposição de informações de Mildred Hayes  
*Três anúncios para um crime* (2017)

A construção de Jason, para fazer com que o espectador se importe com ele, se dá, principalmente, pelo sentimento de piedade. O policial é explosivo e racista, ao mesmo tempo em que cenas são construídas para que o espectador sinta pena do modo como a cidade o trata e, nesta interação em específico, temos a noção do outro problema de Jason mais uma vez: a mãe controladora.

O policial está no bar da cidade e alguns moradores o tratam com desdém (Figura 5).

MILDRED. Já não está na hora de voltar para a mamãe, Dixon?

A câmera se aproxima de Jason, o plano fecha, representando a falta de espaço que o personagem sente por ser novamente lembrado da situação familiar. O homem, visivelmente desconcertado e gaguejando, responde:

JASON. Não, eu não tenho horário para voltar para a minha mamãe. Eu disse para ela que ia ficar fora até a meia-noite.



Figura 5. Exposição de informações de Jason Dixon  
*Três anúncios para um crime* (2017)

Retornando à Mildred, dessa vez em uma consulta com o dentista da cidade (Jerry Winsett), que não se mostra amigável para com a paciente - ele resolve extrair um dente dela sem perder mais do que três segundos analisando a boca. A cena é blocada de forma a mostrar a impotência de Mildred em relação ao dentista em um contra-plongée. O plano enfatiza a superioridade do doutor, diminuindo a paciente (Figura 6). Após analisar a boca da mulher, o dentista aplica anestesia (com má vontade) e tenta fazer a extração antes do remédio fazer efeito.



Figura 6. Exposição de informações de Mildred e sua impotência na forma do plano.  
*Três anúncios para um crime* (2017)

Um triângulo invisível é formado na sequência (Figura 6). Os olhos do dentista apontam para seu alvo, Mildred, que cuida a broca na mão do dentista; o instrumento, por sua vez, também aponta para a paciente. O diretor deixa a cena estática por alguns segundos, construindo a tensão entre as personagens. Mildred já se encontra em um plano mais aberto, que a deixa menos vulnerável, em comparação ao contra-plongée anterior.

A abertura de planos prepara o espectador para a ação de Mildred na sequência, saindo de uma posição vulnerável para uma de ataque. Momentos antes de tentar extrair o dente, o dentista diz:

DENTISTA. Sabe, o delegado tem muitos amigos na cidade.

Mas ele não consegue, pois Mildred desvia a broca e a enterra no dedão do dentista (plano-detalle, Figura 8). A cena se inverte, mostrando agora a personagem em ângulo plongée, salientando o homem como derrotado e impotente.



Figura 7. Exposição de informações de Mildred Hayes e o triângulo invisível  
*Três anúncios para um crime* (2017)



Figura 8. Exposição de informações de Mildred Hayes, plano detalhe  
*Três anúncios para um crime* (2017)

Esta sequência funciona em dois níveis: o primeiro mostra para a audiência que a cidade começa a se rebelar contra Mildred (como é visto em mais cenas na íntegra do filme); e segundo, a partir daqui a mulher começa a entender como Jason se sente quando a cidade o trata com desdém. Ainda que sutilmente, ela desenvolve empatia por Jason.



Figura 9. Exposição de informações de Mildred Hayes  
e a pose típica do herói clássico do *western*  
*Três anúncios para um crime* (2017)

Até esse momento da trama, as personagens são constituídas e o modo como elas lidam com os acontecimentos diários. Assim, o filme entra no terceiro estágio referenciado por Castellano (2017) na Estrutura da Simpatia, ou seja, a formação da aliança ambígua das personagens com o espectador, que no caso de Mildred se forma em dois trechos. O primeiro, através de um *flashback* que temos da personagem. Após uma discussão com o filho (Lucas Hedges), que termina com ele batendo a porta no rosto de Mildred, ela se vê cercada de portas fechadas em casa (Figura 10). O plano é americano e, atrás de Mildred, ao final do corredor, outra porta fechada; à direita da personagem, outra porta fechada, sobrando apenas uma porta à esquerda de Mildred, que está entreaberta. O plano de profundidade somado aos espaços fechados serve para mostrar como a personagem está isolada, mesmo que em casa.





Figura 10. Aliança com a personagem Mildred Hayes  
*Três anúncios para um crime* (2017)

Um plano detalhe do símbolo na porta serve de aviso tanto para Mildred quanto ao espectador: PERIGO (tradução nossa). Além de a porta revelar o antigo quarto da filha, a cena desencadeia um *flashback* que remonta algo traumático para a personagem.

Na lembrança, Mildred tem uma discussão com Angela sobre emprestar ou não o carro para ela sair com amigas. A sequência mostra um filtro mais claro e uma paleta de cores mais quentes, contrastando com os tons acinzentados do tempo presente. Durante a discussão, que fica conturbada ao longo da sequência, a câmera inverte e temos pela primeira (e última) vez, um relance de Angela. Mildred não empresta o carro e a filha sai brava, gritando:

ANGELA. Eu vou a pé então, espero que eu seja estuprada no caminho de volta.  
MILDRED. Eu também espero que você seja estuprada.

Por fim, o filme retorna ao presente, com Mildred encarando a cama da filha. Com o *flashback*, espectador entende que a busca por justiça (que se transforma em vingança) de Mildred, é abastecida pela culpa por não ter



emprestado o carro à filha e, mais ainda, por ter aceitado a provocação de que a garota poderia ser estuprada no caminho de volta, o que de fato ocorreu.

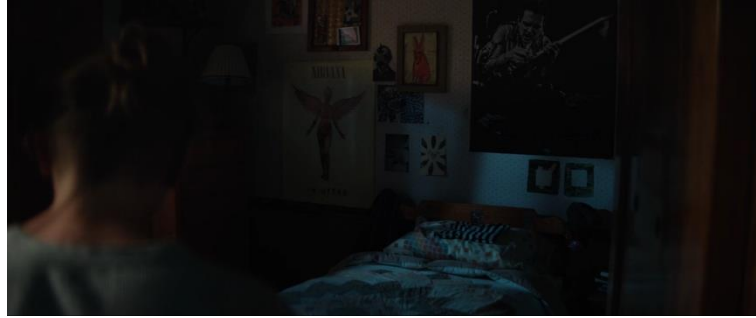


Figura 11. Aliança com a personagem Mildred Hayes.  
*Três anúncios para um crime* (2017)

O segundo momento em que a obra busca firmar uma aliança do espectador com a protagonista acontece quando ela tem uma conversa com um cervo, enquanto coloca flores próximas aos outdoors (Figura 12). Um plano-geral mostra a pradaria e uma estradinha de chão batido típicas dos *westerns*; cortando para um plano médio com um enfoque no rosto de Mildred, a câmera se aproxima lentamente da personagem, representando o animal silvestre que é revelado na próxima cena (remontando novamente ao oeste selvagem). Mildred começa a conversar com o cervo, como se o animal fosse a filha. O filme não deixa claro para o espectador se o cervo é real ou uma alucinação da mulher, pois da mesma forma como aparece, ele vai embora, deixando-a sozinha novamente.



Figura 12. Aliança com a personagem Mildred Hayes  
*Três anúncios para um crime* (2017)

A construção da aliança com Jason acontece de forma fragmentada, em três momentos-chave. O primeiro é quando o policial recebe a notícia de que o delegado cometeu suicídio; nesta cena, o som diegético<sup>2</sup> dos fones de ouvido de Jason e o som não-diegético<sup>3</sup> tornam-se apenas um, de tal forma que o espectador encontra-se tão alienado ao que acontece ao redor quanto Jason; o desfoque do que ocorre em segundo plano serve de contraponto para o foco que o personagem dá ao brinquedo, enquanto ele o analisa com a lupa, tornando a cena cômica em contraste às notícias que se avizinham. Há um corte abrupto para momentos após Jason receber a notícia; no banheiro, o policial abraça um colega de trabalho enquanto chora. Sua natureza violenta e explosiva faz com que ele perca o emprego, depois de invadir a agência de publicidade e espancar Red (quem ele julga ser o culpado pela morte precoce de seu “pai” adotivo). A sequência flerta com o plano americano focando da cintura para cima, quando Jason sobe as escadarias da agência com a arma em punho; pistola esta que lhe é tirada, quando o novo delegado anuncia a sua demissão pela má conduta. A raiva e o sentimento de vingança remontam aos

<sup>2</sup> Som Diegético é o som que os personagens que estão na cena podem ouvir, ou seja, sons de carro, multidão, pássaros, música tocando ao fundo em um bar, etc...

<sup>3</sup> Som Não-Diegético são músicas, locuções, trilhas que os personagens não podem ouvir, e são inseridas para trazer uma profundidade maior para a cena. Fonte: <<https://cinemacao.com/2016/09/14/be-ba-cinematografico-som-diegetico/>>. Acesso em: 10 de nov. 2019.

clássicos heróis do *western*, que precisam resolver os problemas com as próprias mãos, utilizando a violência.



Figura 13. Aliança com a personagem Jason Dixon  
*Três anúncios para um crime* (2017)

O segundo momento que a obra busca a aliança com o espectador, é quando Jason retorna para a delegacia à noite, para pegar uma carta que o delegado deixou para ele. Enquanto lê a missiva – que expõe o ponto de vista do delegado sobre os defeitos e virtudes de Jason – Mildred se encontra do outro lado da rua, ateando fogo na delegacia. Incêndio este que Jason não percebe, pois enquanto lê a carta, usa os habituais fones de ouvido. Ao perceber que a delegacia está pegando fogo, o policial salva a única coisa que lhe era valiosa: o caso de Angela Hayes (Figura 14). A cena funciona em dois níveis: a epístola revela o desejo de Jason em se tornar um detetive, assim como o delegado antes dele, mostrando que ele quer seguir o legado da lei na cidade; serve também para o espectador firmar ainda mais a aliança com Jason por saber que ele ainda quer resolver o caso da filha de Mildred.



Figura 14. Aliança com a personagem Jason Dixon.  
*Três anúncios para um crime* (2017)

Por fim, o terceiro momento que busca firmar a aliança de Jason para com o espectador acontece quando ele ouve uma conversa de bar (Figura 15). Um dos homens comenta com um amigo sobre uma menina que ele estuprou há pouco tempo, período que bate com o assassinato da filha de Mildred. A câmera filma apenas Jason, indo de um plano-médio para um *close* bem lentamente, cada vez mais próximo de seu rosto e, de seus olhos, colocando o espectador quase dentro da mente de Jason. Seguindo as dicas que o delegado deixou na carta, Jason aqui não é o típico personagem que vinha sendo até então; ele deixa sua compulsão e violência de lado, partindo para uma estratégia mais sutil. O policial anota as placas do carro dos homens e, depois, arranha o rosto do estuprador para ter material de DNA a fim de mandar para a análise.

O exame acaba sendo inútil, pois mostra que o homem em questão não cometeu o assassinato de Angela. Jason entra em contato com Mildred e ambos combinam de viajar na manhã seguinte, pois ele afirma que sabe onde o homem vive. A cena dá enfoque maior para Mildred, em um *close* que permite ver lágrimas descendo pelo rosto enquanto a conversa continua. Em uma cena sem diálogos, a câmera foca no porta-malas do carro, mostrando os mantimentos dos personagens e uma espingarda. As personagens entram no carro e vemos um plano-geral das pradarias, enquanto o carro some no horizonte, como os caubóis dos *westerns* faziam ao retornar para o oeste

selvagem em busca de mais confrontos. Para Mildred e Jason, uma aventura bem mais obscura que a dos clássicos.



Figura 15. Aliança com a personagem Jason Dixon  
*Três anúncios para um crime* (2017)

### Considerações finais

Com a análise proposta pelo artigo foi possível concluir que a construção da estrutura da simpatia foi feita através de cenas em que as personagens demonstram virtudes e defeitos com os quais a audiência pode se relacionar, humanizando as personagens e fazendo o espectador entender suas motivações e, por consequência, se importar com as mesmas. A atitude de Mildred e Jason ao final do filme, ou seja, uma viagem em busca de vingança abastecida pela culpa traz elementos característicos dos antigos filmes de faroeste, principalmente o subgênero *western spaghetti*, onde os termos bom, mau e violento foram subvertidos e desconstruídos.

Dentre os temas recorrentes apontados ao longo da narrativa, um deles se destaca: este, essencialmente, é um filme sobre a raiva. A culpa, vingança e a violência também se apresentam, mas que são acionados somente através do ódio sentido pelas personagens (tanto as que foram analisadas, quanto as que

não foram). A raiva ser o tema essencial do filme mostra a visão cínica de um diretor estrangeiro sobre a moral vigente norte-americana.

A história dirigida por Martin McDonagh (nascido na Inglaterra) vai de encontro ao que normalmente aconteceria em um filme como este; a busca por perdão e entendimento comumente explorada dá lugar à ideia de que somente aceitando a dualidade da raiva e do ódio é possível encontrar algum tipo de redenção. A história de Mildred só começa a mudar depois que ela usa a raiva para colocar os *outdoors* e, posteriormente, atear fogo na delegacia. A vida de Jason, em contrapartida, só se transforma depois que ele justamente deixa de usar a raiva, seu principal defeito. Mildred e Jason são dois lados de uma mesma moeda, e isso fica evidenciado no terceiro ato do filme, quando ambos deixam as diferenças de lado e unem forças.

McDonagh mostra uma América misógina, intolerante e que transborda ódio; não à toa ele reconfigura elementos do *western* – gênero tipicamente americano – para ressaltar essas questões e problematizar a jornada de Mildred e Jason, que, como foi referenciado por Castellano (2017), criam uma aliança moral ambígua com o espectador ao longo da narrativa. Justiça com as próprias mãos não é algo aceitável em uma sociedade civilizada ou como uma boa alternativa para reparar uma falta, neste caso, o estupro e assassinato da filha de Mildred. O diretor constrói, no entanto, elementos suficientes para que o espectador entenda as motivações de Mildred e Jason quando eles saem para a jornada. O final em aberto – McDonagh não deixa claro se eles de fato se vingam do estuprador – mostra, uma última vez, a dualidade da raiva que foi trabalhada ao longo de toda a história.

Tanto Mildred, quanto Jason são personagens alinhadas aos conceitos apresentados no *western spaghetti*; ambos são (ou se tornam ao longo da narrativa) párias da sociedade, personagens complexos e marginalizados que



encontram na companhia um do outro a empatia e, por consequência, a redenção.

### Bibliografia

- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, André (1985). *O Cinema – ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Buscombe, Edward (2005). A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema - volume II: Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Editora Senac, p. 303-318.
- Cabrera, Julio. (2006). *O Cinema Pensa: Uma Introdução à Filosofia Através dos Filmes*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Calhado, Cyntia Gomes (2016). Configurações do *western* contemporâneo: Assalto à 13º DP e O Som ao Redor. *Revista Verso e Reverso*. Vol. 30, n. 75, set. – dez.
- Carreiro, Rodrigo (2014). *Era uma vez no Spaghetti Western: O estilo de Sergio Leone*. Paraná: Editora Estronho.
- Castellano, Mayka; Melina Meimaridis (2018). “MULHERES DIFÍCEIS”: A anti-heroína na ficção seriada televisiva americana. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, vol.25, n.1. jan. / abr.
- Mascarello, Fernando. (2006). *História do cinema mundial*. São Paulo: Papirus Editora.
- Meimaridis, Melina; Krystal Cortez Luz Urbano (2018). “A jornada do anti-herói: uma análise da complexidade narrativa em Breaking Bad. *Revista Fronteiras: estudos midiáticos*. Vol. 20, n. 3, set./dez.
- Neiman, Susan (2003). *O Mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*. Rio de Janeiro, Difel.
- Truby, John (2007). *The Anatomy of Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. New York: Faber and Faber, Inc.
- Weiland, K.M. (2016) *Creating Character Arcs: The Masterful Author’s Guide to Uniting Story Structure, Plot, and Character Development*. Texas: PenForASword Publishing.



---

\* Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade Luterana do Brasil – ULBRA, roteirista e diretor de audiovisual.  
E-mail: [guilhermesm@gmail.com](mailto:guilhermesm@gmail.com)

\*\* Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS e mestre pela mesma instituição. Professora do curso de Jornalismo e pesquisadora da Universidade Luterana do Brasil - ULBRA. É bacharel em Comunicação Social - Jornalismo, especialista em Cinema e graduanda em Filosofia (Licenciatura) pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - Unisinos. É autora do livro Experiências estéticas do futebol no cinema brasileiro, lançado em 2018 pela Editora Appris.  
E-mail: [ana\\_acker@yahoo.com.br](mailto:ana_acker@yahoo.com.br)