

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
MESTRADO EM HISTÓRIA

CÉSAR HENRIQUE GUAZZELLI E SOUSA

**A SUBVERSÃO DA FRONTEIRA: O *SPAGHETTI WESTERN*
COMO CRÍTICA AO IDEAL DE PROGRESSO**

GOIÂNIA

2014

CÉSAR HENRIQUE GUAZZELLI E SOUSA

**A SUBVERSÃO DA FRONTEIRA: O SPAGHETTI WESTERN COMO
CRÍTICA AO IDEAL DE PROGRESSO**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do título de Mestre em História pela
Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO).

Orientador: Prof. Dr. Eduardo José Reinato

GOIÂNIA

2014

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Sousa, César Henrique Guazzelli e.
S725s A Subversão da Fronteira [manuscrito] : O *Spaghetti Western*
como crítica ao ideal de progresso / César Henrique Guazzelli e
Sousa. – 2014.
182 f. : il. ; grafs. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de
Goiás, Departamento de História, 2014.
“Orientador: Prof. Dr. Eduardo José Reinato”.

1. Cinema italiano. 2. Paródia. I. Título.

CDU 791(450)(043)

FOLHA DE APROVAÇÃO

CÉSAR HENRIQUE GUAZZELLI E SOUSA

A Subversão da Fronteira: o *spaghetti western* como crítica ao ideal de progresso.

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO).

BANCA EXAMINADORA

1. Prof. Dr. Eduardo José Reinato (PUC-GO)
2. Prof^a. Dr^a. Albertina Vicentini Assumpção (PUC-GO)
3. Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU)

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Heloisa Guazzelli, pela paciência e apoio.
Ao Fundo de Amparo a Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG-GO) pelo
financiamento da pesquisa.
A minha querida Caiuri Barros pelo incentivo, disponibilidade e inestimável
contribuição na formatação do trabalho.
A minha irmã Alessandra Guazzelli, Diego Lima e Adhemar Júnior pela leitura e
valiosas opiniões.
A meu avô Ricardo Guazzelli, pelo exemplo de conduta e pelas lições de história da
Itália, que muito contribuíram para o presente trabalho.
Ao meu orientador Prof. Dr. Eduardo Reinato, pela confiança e estímulo.

Que há de mais absurdo que o progresso, já que o homem, como está provado pelos fatos de todos os dias, é sempre igual e semelhante ao homem, isto é, sempre em estado selvagem.

(Charles Baudelaire)

RESUMO

O presente trabalho se sustenta sobre a perspectiva de que os *spaghetti westerns*, filmes de faroeste italianos produzidos para os cinemas populares entre as décadas de 1960 e 1970, são uma representação paródica do mito da fronteira no cinema que subverte as premissas do *western* clássico americano e, ao fazê-lo, constroem uma representação da fronteira ao avesso, que se sustenta sobre uma retórica de crítica ao ideal de progresso. No lugar da análise fílmica de tradição formalista, propõe-se uma leitura dos filmes estudados por meio das dinâmicas que os relacionam com o público e a crítica, a partir das premissas da estética da recepção e da teoria da paródia. A partir daí, oferece-se uma leitura dos *spaghetti westerns* como narrativas que, através de uma visão carnalizada do seu referente, o reatualizam para o público, em consonância com as alterações na cotidianidade dos espectadores decorrentes do conjunto de crises e convulsões sociais que emergem no mundo ocidental a partir da metade da década de 1960.

Palavras-chave: *spaghetti western*, ideal de progresso, estética da recepção, paródia, carnalização.

ABSTRACT

The present work was made over the perspective that the *spaghetti westerns*, Italian *western* films produced for the popular cinemas between the 1960s and 1970s, represent the frontier myth on cinema as a parody, in a way that subvert the basic premises of the classical American *western* and, doing that, perform the frontier myth ironically, sustaining itself on a rhetoric that is a rebut to the ideal of progress. Instead of the formalist film analysis, we propose an interpretation of the films researched through their appropriation by the public, concurring with the theoretical proposal of the reception theory and the parody theory. The *spaghetti westerns* are here analyzed as a carnivalized vision of its referent, refreshing it for the public, following the large number of social convulsions and crisis that emerge in the western world in the middle of the 1960s.

Keywords: spaghetti western, idea of progress, reception theory, parody, carnivalization

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Pôster original de divulgação de Por um Punhado de Dólares	20
FIGURA 2 – Cartazes de divulgação de <i>spaghetti westerns</i> em diversos países	23
FIGURA 3 – Bernardo Bertolucci e Anita Ekberg em cena do filme ‘A Doce Vida’ .	33
FIGURA 4 – Bernardo Bertolucci, Vittorio Gassman e Renato Salvatori em cena do filme ‘Os Eternos Desconhecidos’	33
FIGURA 5 – Sergio Leone dá instruções a Clint Eastwood nos bastidores de ‘Por um Punhado de Dólares’	35
FIGURA 6 – Inauguração do complexo de estúdios Cinecittà em Roma	44
FIGURA 7 – William Wyler nos bastidores de Ben-Hur (1953) no Cinecittà	56
FIGURA 8 – Elizabeth Taylor em cena do filme Cleópatra (1961)	56
FIGURA 9 – Pôsteres de divulgação de diversos <i>filoni</i> italianos (parte 1)	60
FIGURA 10 – Pôsteres de divulgação de diversos <i>filoni</i> italianos (parte 2)	61
FIGURA 11 – Arte de divulgação do filme Matar ou Morrer (1952)	68
FIGURA 12 – Pôster de divulgação do filme Navajo Joe (1966) na Itália	87
FIGURA 13 – Henry Fonda e Charles Bronson em cena do filme ‘Era uma Vez no Oeste’ (1968).....	98
FIGURA 14 – Quadro ilustrativo da abertura de ‘Os Brutos Também Amam’	98
FIGURA 15 – Quadro ilustrativo da cena de abertura de ‘Por uns Dólares a Mais’ (1965).....	101
FIGURA 16 – Quadro ilustrativo de cena de ‘Por uns Dólares a Mais’ (1965)	103
FIGURA 17 – Clint Eastwood em cena de ‘Por um Punhado de Dólares’ (1964) ...	106
FIGURA 18 – Lee Van Cleef e John Philip Law em cena de ‘A Morte Anda a Cavallo’ (1967)	112
FIGURA 19 – Quadro ilustrativo da cena de abertura de ‘Django’ (1966).....	115
FIGURA 20 – Klaus Kinski em cena de ‘O Vingador Silencioso’ (1968)	120
FIGURA 21 – Quadro ilustrativo da cena final de ‘O Vingador Silencioso (1968) ...	122
FIGURA 22 – Protesto contra a Guerra do Vietnã em Boston, na década de 1970	159

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 ENTRE O SONHO AMERICANO E O DEVANEIO DO PROGRESSO: ORIGEM E CONTEXTO DOS <i>SPAGHETTI WESTERNS</i>	16
1.1 POR UM PUNHADO DE LIRAS: O FENÔMENO MUNDIAL DOS FAROESTES ITALIANOS	16
1.2 A PRODUÇÃO DE <i>WESTERNS</i> NA EUROPA ANTES DE 1964: DO OURO DE JAMES SUTTER A TEX MILLER	29
1.3 O CONCEITO DE <i>SPAGHETTI WESTERN</i>	32
1.4 DE MUSSOLINI A ANDREOTTI: O MITO AMERICANO, O ESTADO ITALIANO E A INDÚSTRIA DO CINEMA	41
1.5 CINECITTÀ (OU <i>HOLLYWOOD</i> NO TIBRE) E O <i>FILONE</i>	54
1.6 DO OUTRO LADO DO ATLÂNTICO: A OBSOLESCÊNCIA DOS <i>WESTERNS</i> CLÁSSICOS E OS <i>SUPERWESTERNS</i>	64
2 PARÓDIA, CARNAVALIZAÇÃO E ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: O QUE É UM <i>SPAGHETTI WESTERN</i>?	74
2.1 O <i>SPAGHETTI WESTERN</i> COMO PARÓDIA	77
2.2. A CARNAVALIZAÇÃO COMO RECURSO PARÓDICO	84
2.3 ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A FORTUNA CRÍTICA DOS <i>SPAGHETTI WESTERNS</i>	93
3 SUBVERSÃO E REDUNDÂNCIA	114
3.1 O FORASTEIRO, O CAÇADOR DE RECOMPENSAS E O DÓLAR	114
3.2 OS ANJOS DA MORTE DO FAROESTE ITALIANO	114
3.3 O ARGUMENTO DAS RAÍZES CULTURAIS: AFINIDADES ENTRE A PROPOSTA TEÓRICA DE MARC FERRO E A RECEPÇÃO DOS FAROESTES ITALIANOS PELA CRÍTICA	128
3.4 PIERRE SORLIN, A POLÍTICA DOS AUTORES E A REVISÃO CRÍTICA DOS <i>WESTERNS</i> DE LEONE	137
3.5 OS FAROESTES ITALIANOS E SEU PÚBLICO	149

CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS.....	163
FILMOGRAFIA	172

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como problema central a construção do subgênero dos *spaghetti westerns* no cinema, ancorado na perspectiva de que este se configura não somente como uma ruptura estética com o faroeste clássico, mas também como uma reconstrução mais profunda, pautada pela refutação aos valores monolíticos ligados ao projeto civilizador e ao ideal de progresso. Essa função crítica associada aos *westerns* italianos, contudo, não deve ser compreendida a partir da intelectualização dos filmes - produzidos e consumidos em um contexto popular - e sim por meio das dinâmicas que os relacionam com seu público. Dessa forma, a implosão do gênero *western* pela sua contraparte italiana, bem como da ideologia a ele atrelada, se transforma em problema histórico na medida em que ocorre em consonância com o gosto popular.

Como a análise sistemática de todo o ciclo de produção dos *spaghetti westerns* torna impossível a verticalização analítica aqui pretendida, o presente trabalho se concentrará nos faroestes italianos que estabeleceram uma relação paródica com o *western* clássico. A origem dessa relação revisionista da indústria popular do cinema italiano com os *westerns* americanos remete seguramente ao ano de 1964, com o lançamento de *Por um Punhado de Dólares* (*Per um Pugno di Dollari*, dir. Sergio Leone, 1964) nos cinemas italianos. Assim, exclui-se da análise, tanto os *westerns* políticos ambientados na revolução mexicana (os *Zapata westerns*), que estabelecem uma relação satírica com o gênero americano, quanto os filmes produzidos nos moldes de *Trinity é o meu Nome* (*Lo chiamavano Trinità...*, dir. Enzo Barboni, 1970), por estabelecerem uma relação paródica com o próprio *spaghetti western*.

Os faroestes italianos produzidos dentro do recorte estipulado possuem características bastante semelhantes. Os protagonistas são moralmente ambíguos, lacônicos e pouco amigáveis. O conflito entre *cowboys* e índios é suprimido, em favor de outro, que opõe os colonos aos mexicanos. A representação da violência tende a ser mais gráfica, abundante e explícita do que aquela vista nos *westerns* clássicos, desvinculando-se de qualquer justificação moral. As oposições binárias típicas dos *westerns* americanos – bem e mal, ambiente urbano e *wilderness*, professora rural e prostituta, desejo e dever, civilização e barbárie – são desfeitas, aglutinando-se diversos desses elementos em um único contexto. A cidade, por

exemplo, frequentemente é representada como um ambiente mais bárbaro e inóspito do que o *wilderness*. Os *cowboys*, sempre barbeados e de vestes impecáveis, dão lugar a sujeitos de barba por fazer, suados e de vestes maltrapilhas. Os cenários são toscos, frios e pouco convidativos e, finalmente, os personagens mantêm uma constante obsessão pelo dólar e pelo ouro, que se transformam em mote dinamizador da narrativa e objetivo final dos protagonistas.

O interesse por um tema insólito como os *spaghetti westerns* não surge ao acaso. É intrigante o surgimento do *western* como gênero cinematográfico autônomo, distinguindo-se tenazmente dos demais, igualmente forjados pela publicidade ligada à indústria do cinema. Enquanto outros recortes – drama, suspense, ação, aventura, comédia – têm como base de legitimação a emoção e a forma de catarse que o filme promete provocar no espectador, os faroestes legitimam-se por um conjunto de convenções estilísticas e códigos que mitologizam um determinado lugar e um determinado tempo. A subversão e o rearranjo desses códigos pelos *spaghetti westerns* entre as décadas de 1960 e 1970 colocaram em perspectiva a obsolescência do cânone relacionado ao gênero e as convenções narrativas e estilísticas a ele atreladas – atualizando-as e renovando o interesse do público por um gênero que, no início da década de 1960, era considerado morto.

O resgate dos *spaghetti westerns* e sua inserção no debate acadêmico brasileiro traz um espaço importante para o estudo das cinematografias populares e as mediações que operam na mídia como fronteira, esse lugar privilegiado de conflitos no qual grupos culturais distintos sofrem apropriações e ressignificações constantes em um embate de legitimação (LEENHARDT, 2001). Os *spaghetti westerns*, embora tenham certa quantidade de estudos a eles dedicados no exterior (em especial no Reino Unido), sofrem um considerável abandono no meio acadêmico brasileiro. O vanguardismo de cinematografias ditas ‘de ruptura’, como a *avant-garde* francesa, a *Nouvelle Vague*, o expressionismo alemão, o neorrealismo ou o Cinema Novo, dão ao acadêmico o conforto de lidar com o que consensualmente é aceito como bom cinema. Tal fato acaba eclipsando outros movimentos e produções, ignoradas pela crítica, o que provoca um silêncio do meio acadêmico que deve ser desafiado.

Durante toda a primeira metade do século XX, entre os melodramas edificantes de Frank Capra e as comédias de Chaplin ou Keaton, entre os *film noir* retirados das páginas de Dashiell Hammett e Raymond Chandler e filmes musicais,

nenhum gênero de *Hollywood* se equiparou aos *westerns* em termos de popularidade. Clint Eastwood certa vez chegou a afirmar que “se você considerar o filme como uma forma de arte, então o *western* é, juntamente com o *jazz*, uma forma de arte verdadeiramente americana¹” (apud REA, 1992). Esse prestígio pode ser mensurado em número de filmes produzidos. Entre as décadas de 1940 e 1950, um em cada três filmes que saíam dos estúdios de *Hollywood* eram *westerns*. Somente na década de 1940, foram feitos mais de 800 filmes do gênero, enquanto na década de 1950 cerca de 150 *westerns* atingiram o mercado global (BUSCOMBE, 1988, p. 427).

O *western* carrega consigo o mito de origem em que a jornada para um novo lar se torna parte da experiência pessoal e ancestral dos americanos, apelando tanto para a identidade nacional como para a defesa do ideal de progresso. Conforme afirma Frederick J. Turner (apud COYNE, 1998), “a fronteira é uma porta pela qual se escapa das amarras do passado”. Nela estão presentes os elementos relacionados à formação de um universo arquetípico e mítico sobre o qual se cria a origem da nação: santificação da expansão territorial, justificação da desapropriação do outro pela sua barbarização, nostalgia alimentada por um passado largamente fabulado, exaltação do individualismo e do ‘*do it yourself*’, posituação da violência como principal solução para os problemas sociais e pessoais e assunção do progresso material e moral como *telos*.

No final da década de 1950, contudo, o gênero parecia ter se esgotado. A geração dos jovens que adentravam os anos 1960, já então plenamente urbanos, em sua maioria percebia no *western* uma forma de representação antiquada de um passado idílico que não guardava qualquer afinidade com seu cotidiano e suas experiências. O que garantia o faturamento dos estúdios nesse período eram as aventuras extravagantes de James Bond, as amenidades estreladas por Elvis Presley e outros ídolos musicais, as comédias de ação de Dean Martin e “uma inclinação de longa data por parte dos espectadores à suspensão da descrença” (HARRIS, 2011, p. 13). Em 1963, apenas um em cada dez filmes produzidos em *Hollywood* era um *western*, em um contexto em que “os estúdios cinematográficos norte-americanos chegaram ao fundo do poço; até mesmo seus realizadores e financiadores acreditavam que sua criatividade tinha atingido o ponto mais baixo

¹ Tradução nossa.

desde o início da era dos filmes falados” (HARRIS, 2011, p. 18). O vertiginoso aumento no número de aparelhos de televisão nos Estados Unidos na segunda metade da década de 1950 também contribuiu para esse quadro, mergulhando os estúdios de cinema americanos em uma crise criativa e financeira.

Enquanto isso, do outro lado do Atlântico, florescia na Itália uma bem-sucedida indústria de filmes com apelo comercial ligada aos estúdios Cinecittà, em Roma. Inicialmente, nomes como Mario Monicelli, Dino Risi, Luigi Comencini e Steno, valendo-se de experiências anteriores como documentaristas e assistentes de direção nos filmes neorrealistas, produziram diversas comédias populares – um gênero conhecido *commedia all'italiana* - que satirizavam aspectos da vida cotidiana italiana. Essas comédias utilizavam como personagens centrais pessoas comuns, a maioria pertencente às classes mais pobres. O tipo mais recorrente nesses filmes era o de um malandro que, embora sem dinheiro ou distinção social, conseguia se livrar de situações embaraçosas através da patifaria. Outros gêneros também se destacaram no período na Itália, como os *telefoni bianchi*, comédias feitas em estúdio e que buscavam emular as produções humorísticas americanas e os *musicarelli*, filmes musicais diretamente ligados às gravadoras, que se valiam das projeções para alavancar a vendagem de discos.

Em meados da década de 1950, a Itália ainda era um país marcado por uma profunda desigualdade social e regional. Enquanto as populações abastadas do norte do país, em cidades como Milão, Roma e Veneza, adquiriam os primeiros aparelhos televisores, o entretenimento da esmagadora maioria da população, especialmente os habitantes do sul ruralizado, eram as salas de cinema. As produções populares italianas, portanto, dedicavam-se especialmente a esse público, que correspondia aos produtores domésticos com cifras generosas nas bilheterias, alimentando dessa forma o florescimento de uma poderosa e dinâmica indústria cinematográfica na Itália, que rivalizou com os maiores estúdios do período.

O surgimento dessa indústria de filmes de apelo popular na Itália se deve, em grande parte, a uma engenhosa legislação aplicada à produção audiovisual que, por um lado, estipulou reservas de mercado para a exibição de filmes italianos. Por outro, concedeu incentivos fiscais aos produtores estrangeiros que desejassem utilizar os estúdios romanos para a realização de seus filmes ou, ainda, realizar filmes em co-produção com os italianos. Graças a isso, foi possível captar recursos estrangeiros para a movimentação da indústria e, paralelamente, garantir o

desenvolvimento da produção nacional. A presença dos estúdios de *Hollywood* na Itália, onde foram filmados diversos épicos históricos, favoreceu ainda mais esse quadro. A partir de 1958, os italianos passaram a produzir seus próprios épicos mitológicos, aproveitando-se dos conhecimentos técnicos, cenários e figurinos deixados pelos americanos. Esses filmes abriram o mercado internacional para a indústria do cinema popular italiano. Cinco anos depois, iniciou-se no país a produção de *westerns*, uma vez que existia uma grande demanda para esses filmes no mercado europeu e, com a crise de produção de *Hollywood*, os italianos se mostravam mais do que satisfeitos em suprir essa demanda.

A partir de 1964, quando os produtores do Cinecittà deixam de filmar pastiches dos *westerns* americanos e passam a relacionar-se com o gênero de forma paródica, os faroestes italianos, já então chamados pejorativamente pelos críticos americanos de *spaghetti westerns*, se transformaram em um enorme e longo fenômeno de bilheteria, com mais de 500 filmes produzidos entre as décadas de 1960 e 1970. Durante esse período, portanto (e ironicamente), a Itália se transformou na maior produtora mundial de *westerns*, transformando o gênero americano no mais bem sucedido empreendimento da indústria de filmes populares italiana.

No final da década de 1960, a estética revisionista dos *spaghetti westerns*, longe de provocar uma reação conservadora à desmistificação do universo arquetípico em que se erigia o mito fundacional de origem dos Estados Unidos, foi absorvida no interior da grande indústria de *Hollywood*, partindo do visceral *Meu Ódio Será Sua Herança* (*The Wild Bunch*, dir. Sam Peckinpah, 1969). O cinema americano havia assimilado a imagem cínica e desencantada do mito da fronteira exibida pelos italianos, adequando-a à sua própria indústria.

O subgênero italiano se amalgamava ao gênero *western* americano, forçando a indústria de *Hollywood* a reestruturar em suas narrativas a postura de seus protagonistas, a relação entre o homem e o mundo, a composição estética dos cenários e personagens. A alegoria da fronteira do oeste como o Éden sempre acossado pela barbárie, habitado por sujeitos de retidão moral indubitável que recorriam ao uso da força com resignação, se desfazia e cedia espaço a outra construção, que dava a ver a marcha do progresso a partir de uma base de violência e desumanização.

Ao som da característica trilha sonora dos faroestes italianos, as abordagens otimistas da civilização, do progresso e da modernidade se desmanchavam na sala escura à medida que a década de 1960 findava e abria as portas para a sua sucessora. O projeto iluminista havia se tornado um devaneio, com seu ideal de liberdade transmutando-se em libertinagem e abuso, o individualismo degenerando-se em egoísmo e a defesa da propriedade deformando-se em ganância. O mito da fronteira se transforma, na visão difundida pelos *spaghetti westerns*, em um ente diretamente ligado à catástrofe e à barbárie.

A dissertação foi estruturada em três capítulos. O capítulo 1 busca contextualizar o objeto, definindo, sobretudo, as bases culturais e econômicas que estearam o surgimento e o posterior desenvolvimento dos *spaghetti westerns*. É nele também que se encontra a conceituação dos *spaghetti westerns* e as definições gerais do problema de pesquisa, bem como uma discussão sobre a forma como a indústria de filmes populares italiana prosperou paralelamente a uma conflituosa relação com o mito americano e a sólida presença da indústria de *Hollywood* na Itália.

O capítulo 2 estabelece as bases metodológicas da dissertação, a partir da instrumentalização dos conceitos de paródia e carnavalização como categorias de análise, bem como a utilização das premissas da estética da recepção – conforme a formulação de Jauss (1994). A partir daí, busca-se compreender como, a partir de parâmetros valorativos distintos, os *spaghetti westerns* foram recebidos de maneira bastante diferente pelo público e pela crítica. Também são feitas algumas considerações analíticas com base nas categorias de análise aludidas.

O capítulo 3 busca compreender, por meio de uma dinâmica entre a desconstrução paródica dos *westerns* clássicos americanos – marcada pela subversão – e a reprodução desses elementos subversivos como pastiches no interior de uma indústria italiana – marcada pela redundância – de que forma as imagens cínicas e céticas referentes às premissas do progresso e do projeto civilizador eram emuladas no interior da indústria da italiana. Nele também há uma longa análise da recepção dos *spaghetti westerns* ao longo das décadas de 1960 e 1970 a partir de três critérios valorativos, abordados distintamente: o ‘cinema nacional’, o ‘valor autoral’ e a cotidianidade do público.

1. ENTRE O SONHO AMERICANO E O DEVANEIO DO PROGRESSO: ORIGEM E CONTEXTO DOS *SPAGHETTI WESTERNS*.

1.1. POR UM PUNHADO DE LIRAS: O FENÔMENO MUNDIAL DOS FAROESTES ITALIANOS.

Entre as décadas de 1950 e 1970, a cidade de Roma havia se tornado um lugar promissor para jovens que sonhavam em trabalhar com cinema. Produtores de uma dezena de países europeus, bem como representantes do capital norte-americano, produziam anualmente centenas de filmes em estúdios como Cinecittà, Titanus, Dinocittà, Incir-De Paolis e Elios, que incluíam desde obras que hoje integram o cânone da cinematografia mundial até filmes seriados de baixo orçamento destinados ao público popular dos pequenos centros urbanos, zonas rurais e países do terceiro-mundo. Nos cafés do Cinecittà, cineastas consagrados como Fellini, Pasolini, Antonioni e De Sica dividiam espaço, experiências, projetos e contatos com outros mais afeitos às películas populares, a exemplo de Mario Bava, Enzo Castellari, Lucio Fulci e Mario Monicelli. Mais do que isso, havia uma intensa troca de experiências entre realizadores de diversas gerações e localidades, transformando Roma em um grande laboratório de cinema no qual praticamente tudo era encontrado (BONDANELLA, 2009; WOOD, 2005).

No interior dos estúdios, veteranos do cinema mudo apadrinhavam os mais jovens que adentravam a indústria romana de filmes, utilizando-os como garotos de recados, técnicos de equipamentos, figurantes e assistentes de direção, até que finalmente pudessem assumir sozinhos a direção de algum filme, o que poderia demorar uma década ou mais; esse sistema garantia ao profissional um amplo conhecimento das diversas etapas e processos técnicos envolvidos na produção do filme antes de se responsabilizar por algum projeto. Além disso, as grandes produções dos estúdios de *Hollywood* – particularmente Columbia e MGM - que passaram a utilizar as locações romanas após a década de 1950 demandavam uma quantidade enorme de figurantes, técnicos e diretores de segunda unidade, o que significava, para os italianos, além da garantia de diversas vagas de trabalho, a oportunidade de trabalhar com alguns dos mais celebrados profissionais de Los Angeles, como Fred Zinneman, William Wyler, Elizabeth Taylor e Charlton Heston (FRAYLING, 2000, p. 60-62).

O constante intercâmbio com os americanos teve grande impacto entre os italianos, que passaram a adotar não somente diversos recursos técnicos, estilísticos e narrativos dos filmes de gênero de *Hollywood*, mas também a forte racionalização da produção típica dos estúdios norte-americanos. A partir de 1958 pequenas produtoras italianas começaram a produzir aventuras mitológicas que se beneficiavam dos cenários e figurinos deixados pelos épicos históricos produzidos pela MGM no Cinecittà, o que reduzia bastante os custos de produção (BONDANELLA, 2009, p. 160). Esses filmes tiveram um surpreendente êxito comercial no mercado internacional, abrindo caminho para as produções populares italianas além do Atlântico. Em 1964, contudo, já haviam cansado o público. Seus resultados nas bilheterias decresciam exponencialmente, enquanto os produtores italianos experimentavam com diversos gêneros, buscando encontrar um novo fenômeno capaz de lotar as salas de cinema novamente. No mesmo ano, entre filmes de espionagem e horror gótico, ficções científicas, comédias musicais e outros faroestes italianos, é lançado nos cinemas italianos 'Por Um Punhado de Dólares' (*Per un Pugno di Dolari*, dir. Sergio Leone, 1964), uma co-produção entre as produtoras Jolly Film (Itália), Constantin Film (Alemanha Ocidental) e Ocean Film (Espanha) sob a direção de Sergio Leone, uma adaptação de *Yojimbo* (Akira Kurosawa, 1961) reambientada em um contexto *western* (FRAYLING, 2000, p. 130; HUGHES, 2011).

Leone tinha uma longa experiência no Cinecittà e outros estúdios romanos, onde trabalhou como assistente em mais de 50 filmes italianos e americanos, entre os quais os *blockbusters* Ben-Hur (dir. William Wyler, 1959), Sodoma e Gomorra (*Sodom and Gomorrah*, dir. Robert Aldrich, 1962) e uma série de filmes de Mario Bonnard, amigo de seu pai com grande experiência em direção desde o período do cinema mudo, que o apadrinhou e introduziu na indústria. Contudo, havia realizado apenas um trabalho com seu nome creditado na direção, O Colosso de Rodes (*Il Colosso di Rodi*, dir. Sergio Leone, 1961). Dois anos antes, porém, dirigiu em parceria com Bonnard Os Últimos dias De Pompéia (*Gli Ultimi Giorni di Pompei*, dir. Mario Bonnard, 1959) – trabalho não creditado - no qual trabalhou com Sergio Corbucci, um jovem, mas experiente diretor com uma prolífica carreira baseada especialmente em comédias. De acordo com Corbucci, foi durante as filmagens de Os Últimos Dias de Pompéia, ao apreciar as paisagens da Espanha com seus cavalos selvagens, *canyons* e cenários semi-desérticos, que julgou muito

semelhantes ao norte do México ou ao Texas, que ele concebeu a ideia de filmar faroestes utilizando locações espanholas, compartilhando suas intenções com o colega Leone. O próprio Corbucci lançou dois *westerns* nos cinemas italianos em 1964. (MOLITERNO, 2009).

Enzo Barboni, que então trabalhava nos estúdios romanos como *cameraman*, por outro lado, afirma que em 1963, ao sair do cinema Arlecchino em Roma, ocasionalmente se encontrou com Sergio Leone. Barboni havia acabado de assistir a *Yojimbo* e sugeriu ao colega que o assistisse, pois achou que o filme sobre um samurai errante que oferece seus serviços como guarda-costas a duas famílias rivais simultaneamente, lançando-as uma contra a outra seria do agrado de Leone. Segundo Barboni, o filme de Kurosawa tinha uma combinação de aventura, ritual e ironia que ia de encontro às preferências do jovem diretor romano. Sergio Leone, por sua vez, encontrava dificuldades para conseguir um novo trabalho com a retração da indústria de cinema italiano entre 1962 e 1964 e a fuga do capital americano após os resultados de bilheteria pífios de Cleópatra e Sodoma e Gomorra (FRAYLING, 2000, p. 118). Atendendo à indicação de Barboni, Leone assistiu ao filme e foi imediatamente impactado pelo que viu projetado na tela. Conforme aponta Carla Leone,

Sergio estava inquieto, procurando por algo que ele realmente queria fazer. Eu me lembro de ir assistir a *Yojimbo* com ele, e ele teve a ideia de transformá-lo em um *western* ali mesmo. Ele adorou o filme; fez seu cérebro funcionar sem parar [...]. Quando, voltou para casa, ele se debruçou sobre um pedaço de papel, dizendo efusivamente, “Você sabe, a história original de *Yojimbo* vem de um romance americano, e seria maravilhoso devolvê-lo ao lugar de onde veio”. Na manhã seguinte telefonou para seus colegas – os diretores Duccio Tessari e Sergio Corbucci, o roteirista Sergio Donati e o fotógrafo Tonino Delli Colli e os impeliu a ver *Yojimbo*. Corbucci já o havia assistido, sob recomendação de Barboni. Donati, que já havia ouvido várias propostas despropositadas de Leone nos últimos anos, não confiou em seu julgamento sobre o filme e não foi assisti-lo; uma decisão da qual mais tarde se arrependeria. Tessari, cuja carreira como diretor também parecia ter alcançado um beco sem saída na ocasião, compartilhou do entusiasmo de Leone (apud FRAYLING, 2000, p. 119)².

O entusiasmo de Leone com o novo projeto, concebido com o título provisório de *Il Magnifico Estraniero* mostrava-se evidente nas pretensões otimistas do diretor para o papel principal - Charles Bronson ou James Coburn – ambos caros demais para o modesto orçamento de que dispunha o consórcio de produtoras que havia

² Tradução nossa.

concordado em bancar o seu faroeste. Claudia Sartori, uma funcionária da agência William Morris em Roma, entrou em contato com a Jolly Film para informá-los que havia recebido uma cópia em 16 mm com o episódio 91 de um seriado para a rede de televisão americana CBS chamado *Rawhide*, onde figurava um sujeito que se encaixava no perfil que a produtora procurava. Nesse episódio, entre outros *cowboys*, aparecia Clint Eastwood, um ator californiano de 33 anos que não era exatamente o que Leone tinha em mente ao conceber *Il Magnifico Estraniero*, mas cabia no orçamento de 15.000 dólares disponível para a contratação do protagonista americano, o que, afinal, foi feito (FRAYLING, 2000).

Agora com um protagonista, *Il Magnifico Estraniero* deveria ser concluído em um calendário apertado de filmagens, apenas 6 semanas – o que acabou se prolongando para cerca de quase 3 meses, entre abril e junho de 1964, período bastante longo para os padrões do Cinecittà. Nesse período, dividiria locações, técnicos, cenários, figurantes e recursos com *As Pistolas Não Discutem (Le Pistole Non Discutono*, Mario Caiano, 1964), também financiado pelo mesmo consórcio de produtoras. Esse procedimento, comum entre as produções populares italianas, visava reduzir custos, viabilizando a realização de dois filmes pelo preço de apenas um. Na verdade, *Il Magnifico Estraniero* foi utilizado pela Jolly Films como uma forma de capitalizar sobre material perdido na filmagem de ‘As Pistolas Não Discutem’, servindo para aproveitar o tempo ocioso no aluguel dos estúdios, equipamentos e da cidade cenográfica. Rod Cameron, o ator canadense que protagoniza *As Pistolas Não Discutem*, recebeu um salário maior do que o de todo o elenco de *Por Um Punhado de Dólares somado* (FRAYLING, 2000, p. 31) Durante o período de filmagem, houve paralisações de funcionários por falta de pagamento e falhas nos geradores de energia. Não havia qualquer tipo de instalação sanitária nos *sets* de filmagem e, meses depois da conclusão dos filmes, o aluguel da cidade cenográfica - Hojo de Manzanares, localizada próxima a Colmenar Viejo, ao norte de Madri - ainda não havia sido pago (HUGHES, 2004). Nos créditos das primeiras cópias exibidas e nos cartazes de divulgação dos dois filmes antes da estreia, Sergio Leone era apresentado com o pseudônimo Bob Robertson, enquanto Mario Caiano se tornou William Hawkins, buscando convencer o público de que os filmes se tratavam de faroestes americanos ‘legítimos’, uma prática bastante comum nos estúdios romanos (FIGURA 1).



Figura 1 - Poster original de divulgação de Por um Punhado de Dólares na Itália, em 1964. Sérgio Leone é citado sob o pseudônimo de Bob Robertson. Os atores italianos e espanhóis creditados também receberam nomes estrangeiros. Nota-se também que não há qualquer semelhança entre a ilustração representada no pôster e os personagens presentes no filme. Imagens cedidas para uso editorial por Movieposterdb.com

A despeito das adversidades e da precariedade nas condições de filmagem, o filme dirigido por Leone estreou nos cinemas italianos em 12 de setembro de 1964, com resultados de bilheteria espantosamente animadores. As salas de cinema lotavam sessão após sessão, os ganhos das produtoras envolvidas na realização do filme subiam exponencialmente e Clint Eastwood foi alçado ao *status* de estrela maior na Itália. Por Um Punhado de Dólares se tornou o maior fenômeno de bilheteria nas salas de exibição italianas em 1964, com vendas de ingressos estimadas em um total de 5,2 milhões de dólares apenas na Itália (ou três bilhões de liras, o que corresponde a 39,2 milhões de dólares em valores corrigidos,), contra um investimento de 200.000 dólares para a produção do filme (produzindo para os estúdios investidores um lucro na ordem de 2700%). Tais valores fizeram com que

um faroeste de baixo orçamento, lançado sem gastos com divulgação, superasse os dois maiores resultados de bilheteria do ano, *Mary Poppins* (dir. Robert Stevenson, 1964) e *Minha Bela Dama* (*My Fair Lady*, dir. George Cukor, 1964). Quando o filme estreou nos Estados Unidos em 1967, manteve o desempenho excepcional, com vendas que superaram os 3,5 milhões de dólares, apesar da classificação indicativa X (HUGHES, 2004; BRUNETTA, 2009). Sérgio Leone, por sua vez, tornou-se uma figura cobiçada pelas produtoras europeias que trabalhavam com filmes populares no Cinecittà. Aproveitando-se do momento favorável, o diretor filmou, nos dois anos que se seguiram, mais dois faroestes nos quais Eastwood interpretava o personagem 'Estranho Sem Nome'³, *Por Uns Dólares a Mais* (*Per qualche dollaro in più*, dir. Sergio Leone, 1965) e *Três Homens em Conflito* (*Il Buono, Il Malo, Il Cattivo*, dir. Sergio Leone, 1966), dispondo de orçamentos bem maiores e condições de filmagem melhores.

Ambos foram recebidos com entusiasmo pelo público, embora desdenhados pela crítica a eles contemporânea, padrão que se repetiu com monótona regularidade entre os outros faroestes italianos produzidos até o fim da década de 1970. Em conjunto, os três filmes tornaram-se conhecidos pela crítica e pelo público como 'A Trilogia dos Dólares' e, em virtude da complementaridade temática e estilística que há entre eles, é bastante comum encontrar abordagens analíticas que optam por considerá-los como uma totalidade, destacando na trilogia elementos como a centralidade que o dinheiro assume na narrativa, tornando-se o objetivo final dos personagens, a ambiguidade moral dos protagonistas, a quase completa ausência da figura feminina, o uso de close-ups extremos para ampliar o efeito dramático, a violência abundante e estetizada entrecortada por momentos de inação e contemplação, o uso de caçadores de recompensas como epicentro da narrativa, a ironia e o humor negro, a iconografia remetente à morte e a marcante trilha sonora composta por Ennio Morricone (FRIDLUND, 2006; FRAYLING, 1981; SPIRINELLI, 2013; STAIG e WILLIAMS, 1975, CARREIRO, 2011).

Já no ano de 1964 a dinâmica indústria de filmes populares italiana se organizou em torno da produção em série de faroestes que transformaram *Por Um Punhado de Dólares* e, posteriormente, os dois filmes que a ele se seguiram em

³ Embora o personagem protagonizado por Clint Eastwood seja comumente denominado como 'Estranho sem Nome', nos três filmes em que aparece (*Por um Punhado de Dólares*, *Por uns Dólares a Mais* e *Três Homens em Conflito*) ele recebe um nome ou pseudônimo; Joe no primeiro filme, Monco no segundo e Blondie no terceiro. Isso ocorre pois a denominação antecipada foi uma criação publicitária, posteriormente endossada pela crítica.

modelos formulaicos, a partir dos quais passaram a ser lançados centenas de títulos que inundaram os cinemas mundiais, mantendo sua popularidade entre o público por quase duas décadas. Em sua maioria, esses filmes utilizavam locações espanholas – as mais recorrentes ao norte de Madri e no deserto de Almería - equipe técnica composta predominantemente por italianos e espanhóis e um *cast* de atores recrutados em diversos países, cada qual falando sua língua nacional durante as filmagens. Em *O Vingador Silencioso* (*Il Grande Silenzio*, Sergio Corbucci, 1968), por exemplo, Jean-Louis Trintignant, o protagonista, é francês. Klaus Kinski, seu antagonista, alemão. O diretor, Sergio Corbucci, italiano. Frank Wolff, que interpreta o xerife, americano. O restante do elenco é formado majoritariamente por italianos e, em menor número, espanhóis. O som e as vozes eram dublados posteriormente em estúdio e, quando a língua do filme correspondia à nacionalidade do ator, era bastante comum que ele mesmo fizesse a dublagem. Procedimentos como esses, estruturados em torno de coproduções internacionais, garantiam a distribuição simultânea do filme em diversos países e apelo a diversos públicos simultaneamente (HUGHES, 2004; FRAYLING, 1981).

Os dividendos gerados por grande parte desses filmes e a formação de um público cativo nas bilheterias – destacadamente dos países então pertencentes ao terceiro mundo – garantiram aos faroestes italianos uma grande longevidade, impulsionada pela sua capacidade de renovação, ramificando-se em diversas vertentes à medida que abordagens distintas daquela estabelecida pela trilogia dos dólares alcançavam grande êxito comercial. Assim, filmes como *O Dólar Furado* (*Il Dollaro Bucato*, dir. Giorgio Ferroni, 1965), *O Dia da Desforra* (*La resa dei conti*, dir. Sergio Sollima, 1966), *A Morte Anda a Cavallo* (*Da uomo a uomo*, dir. Giulio Petroni, 1967), *Se Encontrar Sartana, Reze Pela Sua Morte* (*Se incontri Sartana prega per la tua morte*, dir. Gianfranco Parolini, 1968) e *Trinity é o Meu Nome* (*Lo chiamavano Trinità...*, dir. Enzo Barboni, 1970), entre muitos outros, serviram como base para diversas outras produções populares que os emularam à exaustão, o que fez com que os *westerns* italianos lançados semanalmente nos cinemas populares oferecessem um cardápio bastante variado para o seu público, que correspondia à indústria com números animadores nas bilheterias.

A partir da ‘trilogia dos dólares’, é possível discernir no interior da indústria italiana de filmes *western* outras três derivações fundamentais (FIGURA 2). Em primeiro lugar, os faroestes inaugurados com Sergio Corbucci e seu *Django* (1966),



Figura 2- Na parte superior, poster de divulgação de Por Um Punhado de Dólares nos Estados Unidos (*Per un pugno di dollari*, dir. Sergio Leone, 1964) e material de promoção de Django (dir. Sergio Corbucci, 1966) no Japão. Na parte inferior, pôster espanhol de Uma Bala para o General (*Quien Sabe?*, dir. Damiano Damiani, 1966) e imagem de divulgação de Trinity é o meu nome (*Lo chiamavano Trinità...*, dir. Enzo Barboni, 1970) na Alemanha. Os *spaghetti westerns* tornaram-se populares não apenas na Itália, mas em todo o globo. O quadro acima foi montado com o que são considerados os primeiros exemplares, respectivamente, do *spaghetti western*, do *western italiano fantástico* baseado na imagem de um 'anjo vingador', do *Zapata western* e do faroeste italiano cômico/satírico. Imagens cedidas para uso editorial por moviestilldb.com.

que se distanciam do realismo grotesco típico dos *westerns* lançados na Itália entre 1964 e 1965 e optam por uma paródia gótica e fantástica do gênero *hollywoodiano*, repleta de motivos fúnebres e com um protagonista virtualmente invencível. (HUGHES, 2011). Além do próprio Django, outros personagens populares nessa vertente são Sartana e Sabata. Nesses filmes, o tema da vingança atinge seu apogeu. O *cowboy* justiceiro, que traz em seu rastro os auspícios da civilização e do progresso, é substituído por anti-heróis dotados “de uma aura quase religiosa, que os converte em uma espécie de ‘anjos da morte’ que sempre arrastam em seu encalço um apocalipse devastador⁴” (SAN ROMÁN, 2012, loc. 13). Para Van Leeuwen (2013, p. 6), enquanto os faroestes de Leone são marcados pelo realismo grotesco centrado no humor negro, caracterizado, por exemplo, pelo contraste entre um cenário realista-documental fotografado de maneira surrealista (como por exemplo a perspectiva em primeira pessoa da arma a alvejar um alvo), os filmes de Corbucci apontam para o grotesco sério, que remete às *gothic novels* do século XVIII, que buscavam se colocar como “antídotos contra o otimismo iluminista”. Ainda conforme Leeuwen (2008, p. 7), “Sergio Corbucci foi o primeiro a alterar a natureza do anti-herói oportunista e imoral de Leone para um andarilho misterioso e aparentemente imortal tão frequentemente encontrado nas ficções góticas”.

A segunda derivação é a dos *Zapata westerns*, que têm como grande referência o roteirista de esquerda Franco Solinas, responsável pelo roteiro *Uma Bala Para o General*, (*Quien Sabe?*, Damiani Damiani, 1966), entre outros faroestes feitos na Itália. Esses filmes se inserem no contexto maior do cinema político italiano que ganha força a partir de *A Batalha de Argel* (Gilo Pontecorvo, 1966), também roteirizado por Solinas. Enquanto nomes como Gilo Pontecorvo e Marcelo Mastroianni dirigiam filmes que buscavam dialogar especialmente com a pequena burguesia urbana das grandes cidades, diversos cineastas e roteiristas ligados aos filmes de entretenimento passaram a utilizar o cenário *western* ambientado no México revolucionário como base para um cinema que, apesar de popular, não se furtava a abordar problemas políticos abertamente. Nos *Zapata westerns*, o *cowboy* passa a cumprir uma função vilânica ou, ainda, surge como aliado pouco confiável que frequentemente trai o protagonista. O protagonista mais recorrente nesses filmes, por outro lado, é um camponês pauperizado que, a partir da truculência e dos

⁴ Tradução nossa.

abusos de um caudilho ou de uma força estrangeira, torna-se consciente de sua situação de penúria, rebela-se contra ela e, no decorrer da trama, arregimenta novos camponeses para a causa, frequentemente culminando na derrota dos agentes opressores e a coroação da soberania popular. (FISHER, 2011; SMITH, 1993).

Em terceiro lugar, temos na Itália uma vertente de comédias ambientadas em um cenário *western*, produzidas a partir do enorme sucesso⁵ de *Trinity* é o Meu Nome (*Lo chiamavano Trinità...*, dir. Enzo Barboni, 1970), que aposta no humor *slapstick* (pastelão), distanciando-se das abordagens mais sérias prevalentes após 1966 e dando origem a uma derivação de *spaghetti westerns* que se sustentavam não mais na relação paródica com os *westerns* americanos, mas com outros *spaghetti westerns*, uma auto-referencialidade que poucos anos depois esgotaria a indústria de filmes de faroeste na Itália, levando-a ao seu fim (HUGHES, 2004).

O presente trabalho se sustenta fundamentalmente nos *spaghetti westerns* cuja 'fórmula' – estrutura narrativa, tema e estilo – advém da influente trilogia de Leone, bem como de sua derivação fantástica e fúnebre, que seguramente se formou a partir de *Django* (Sergio Corbucci, 1966). Serão excluídos da análise, portanto, tanto os *Zapata westerns* quanto os *spaghetti westerns* de comédia ao estilo de *Trinity*. Esse recorte se justifica em função da enorme quantidade e variedade de filmes de faroeste produzidos na Itália entre as décadas de 1960 e 1970, o que torna impossível a análise de todo o período de produção de *spaghetti westerns* de forma indistinta no exíguo espaço de uma dissertação. A opção por esse recorte também cumpre a função de balizar a análise por meio de *westerns* italianos que se organizam como narrativas paródicas cuja estrutura se constrói não a partir de uma relação transtextual com outros faroestes italianos – como é o caso dos *Zapata westerns* e os *westerns* cômicos – mas com os *westerns* americanos.

Como buscaremos demonstrar, a partir dessa relação paródica os *spaghetti westerns* subverteram as regras do *western* clássico americano e, dessa forma, construíram uma representação do mito da fronteira em negativo, que dá a ver a conquista do oeste não como uma marcha do progresso ou uma jornada civilizadora, mas como um caminho cujo legado é a entronização da barbárie. A perspectiva grotesca da construção dos planos, a ambiguidade moral (ou completa amoralidade)

⁵ *Trinity* é o meu nome custou cerca de 400 milhões de liras, arrecadando mais de 6 bilhões de liras nas bilheterias (SCHERPSCHUTTER, 2011). Isso equivale a cerca de 10 milhões de dólares arrecadados contra um investimento de 640 mil dólares em 1970. Corrigindo os valores para 2013, o lucro gerado pelo filme foi de cerca de 60 milhões de dólares, a partir de um investimento de 3,8 milhões.

dos protagonistas, a noção cíclica de tempo que emana da estrutura narrativa, a fotografia, a cenografia e os figurinos que intercalam a artificialidade dos motivos operísticos com a preocupação mimética e documental do neorealismo, a aparência desasseada dos personagens, a violência gráfica desprovida de qualquer justificção moral; todos esses elementos que se consolidam como motivos centrais dos *spaghetti westerns* entre 1964 e 1966 apontam para a refutação do ideal de progresso, motivo central do faroeste clássico.

A partir do supraposto, é fundamental indagarmos os fatores que levaram um faroeste italiano de baixo orçamento, que somente foi filmado porque era necessário otimizar os custos de produção de outro filme (em outras palavras, uma produção feita com restos no interior de uma indústria declinante) deflagrou um fenômeno popular tão influente e longo. Os *westerns* italianos filmados a partir de 1964 construíram uma representação do oeste americano tão influente que se sobrepôs, no imaginário popular, à própria representação que os americanos fizeram de seu passado; mais do que isso, esses filmes localizam-se no epicentro de um conjunto de transformações fundamentais pelas quais a narrativa cinematográfica passou a partir da década de 1960, com uma montagem baseada em cortes rápidos, closes intensos, utilização cada vez mais inventiva da profundidade de campo e dilatação da fronteira da violência no cinema, que deixou de ser utilizada meramente como recurso temático, transformando-se em artifício estético. Juntamente com o anti-herói britânico James Bond, os *cowboys* italianos revelaram aos estúdios que o público já não mais se identificava como outrora com os personagens virtuosos dos melodramas produzidos durante toda a primeira metade do século XX. Os protagonistas viciosos vendiam (e muito, por sinal), e isso não passou despercebido pela indústria. Não é pouca coisa.

Em uma mesa redonda promovida por uma mostra dedicada aos *spaghetti westerns* durante o Festival de Veneza de 2007, Elvis Mitchell (apud EXSHAW, 2007) sublinha o fato de que os faroestes italianos foram um fenômeno cuja popularidade e influência se estenderam para campos improváveis, como o cinema coreano, a animação japonesa, a *black culture* e o próprio cinema de *Hollywood*. Mitchell destaca a alusão explícita a Django (Sergio Corbucci, 1966) no filme

jamaicano *Balada Sangrenta* (*Harder They Come*, dir. Perry Henzell, 1973)⁶, que toma do filme de Corbucci a *mise en scène* carregada de violência. Em determinado momento do filme, após assistir a Django, o protagonista interpretado por Jimmy Cliff se envolve no mundo do crime como uma paródia tropical do personagem interpretado por Franco Nero no filme de 1966. A metalinguagem entre o clássico jamaicano de 1973 e o filme icônico de Sergio Corbucci ilustra de forma curiosa o impacto que os faroestes italianos tiveram tanto nos países de terceiro mundo quanto na cultura negra. Impacto este que, via imigração, foi levado para o Bronx, onde posteriormente se integraria ao hip-hop em gírias como *pop a cap in someone's ass*.

No Brasil, os faroestes italianos tornaram-se muito populares na década de 1970, particularmente nas salas populares das grandes cidades com programação dupla e nos cinemas do interior, onde o público aguardava ansioso pelas sessões dos finais de semana, em que figuravam os preferidos do público brasileiro, a exemplo de Giuliano Gemma, Franco Nero, Lee Van Cleef e Anthony Steffens (pseudônimo do carioca Antônio Luiz de Tefé). Com o aumento do número de aparelhos de televisão no Brasil a partir da década de 1970, a maior parte dos cinemas populares encerraram suas atividades, mas os *spaghetti westerns* tiveram uma surpreendente sobrevida no país, sendo exibidos semanalmente no horário nobre da TV Record, inicialmente na 'Sessão Bang-Bang' e, na década seguinte, na sessão 'Bang Bang à Italiana', que ia ao ar todas as quartas feiras às 21:30 até a sua retirada da programação em 1988 (MANTOVI, 2003; CARVALHO, 2009).

Conforme aponta Frayling (2000), é em grande parte graças aos *spaghetti westerns* que os heróis dos filmes de ação de *Hollywood* deixaram de ser modelos de conduta, tornando-se mais ambíguos. A plateia não se identifica com esses heróis por causa do que eles acreditam ou dos valores que endossam, mas pela sua aparência, trejeitos e maneirismos. Na Europa, após décadas de maledicências, desaprovações e advertências da crítica, Sergio Leone é celebrado por nomes como Grahame Greene e Bernardo Bertolucci, enquanto nos Estados Unidos John Carpenter, Quentin Tarantino e George Lucas, apenas para citar alguns, declaram-se diretamente influenciados pelo diretor romano.

⁶ Em 1969, quatro anos antes de *Balada Sangrenta* ser lançado, o grupo jamaicano de Reggae 'The Upsetters' lançou um álbum intitulado *Return of Django*, em outra alusão ao filme de Corbucci

De acordo com o crítico do jornal britânico *The Guardian*, Geoffrey Macnab (2003), é curiosa a forma como a influência de nomes como Sergio Leone e Sergio Corbucci se faz presente em filmes que nada têm a ver com o *spaghetti western*, como por exemplo na cena de Contatos Imediatos de Terceiro Grau (*Close Encounters of the Third Kind*, dir. Steven Spielberg, 1977) em que o piloto se arrasta para fora da nuvem de poeira ou, ainda, no close-up do olho direito dos atiradores de elite interpretados por Jude Law e Ed Harris no momento que antecede o tiro em Círculo de Fogo (*Enemy at the Gates*, dir. Jean-Jacques Annaud, 2001). Nesse caso, o próprio Annaud creditou à figura de Leone a inspiração para sua escolha estilística.

Tributos, refilmagens e paródias reverentes ao legado dos *spaghetti westerns* também têm se tornado um lugar-comum, como pode ser constatado não somente na recente reimaginação do personagem Django por Quentin Tarantino como um escravo, como também em casos como a trilogia do El Mariachi concluída com um filme intitulado Era uma Vez no México (*Once Upon a time in Mexico*, dir. Robert Rodriguez, 2003), que remete ao título do mais ambicioso faroeste de Leone, Era uma vez no Oeste (*C'era una volta in West*, dir. Sergio Leone, 1968) ou, ainda, no tributo ao mesmo filme de Leone – desta vez reimaginado no interior do gênero chinês de filmes de artes marciais em Guerreiros à Prova de Balas (*Wong Fei Hung*, dir. Hark Tsui, 1991). No Japão, o filme *Sukiyaki Western Django* (dir. Takashi Miike, 2007) faz um caminho inverso ao da adaptação de *Yojimbo* de 1964, transportando, de forma insólita, o tema do forasteiro que se coloca entre duas famílias rivais para uma ambientação *western*, embora com atores japoneses, o que serve de premissa para 120 minutos de violência gráfica explícita, com escolhas estilísticas deliberadamente dominadas pelo *kitch*. Na Coreia do Sul também há iniciativa semelhante, desta vez uma refilmagem de Três Homens em Conflito denominada Os Invencíveis (*Joheunnom, nabbeunnom, isanghannom*, dir. Kim Jee-Woon, 2008), embora ambientada em um cenário *western* contemporâneo, provavelmente com a intenção de reduzir o anacronismo (proposital, obviamente) do filme de Miike. Os exemplos são inúmeros, e demonstram de maneira bastante elucidativa a influência ainda exercida pelos *spaghetti westerns* nos mais diversos campos da cultura *pop*.

1.2. A PRODUÇÃO DE *WESTERNS* NA EUROPA ANTES DE 1964: DO OURO DE JAMES SUTTER A TEX MILLER.

Os *spaghetti westerns* resultam de uma longa tradição de narrativas europeias ambientadas no *far West* americano. O romancista alemão Karl May, já no ano de 1893, escreveu uma trilogia de livros de aventura ambientados na fronteira do oeste americano e protagonizados pelo índio apache Winnetou e seu meio-irmão branco Old Shatterhand. (MCMURTREY, 2011). O escritor e poeta modernista suíço Blaise Cendrars, que chegou a participar da Semana de Arte Moderna em 1922 no Brasil (BROGGIATO, 2013), também escreveu em 1925 um livro em que romanceia a história do suíço Johann Sutter, que tornou-se fazendeiro na Califórnia onde estabeleceu uma próspera e produtiva propriedade exportadora de trigo. Porém, após a descoberta de ouro em suas terras em 1848, a notícia se espalha rapidamente. Inicia-se então a corrida do ouro da Califórnia, levando o pioneiro à ruína. No livro, Sutter, ao facear a derrocada do império que construiu em virtude da 'febre do ouro', começa a dedicar grande parte do seu tempo à leitura do Apocalipse, criando um paralelo entre a escatologia cristã e a conversão da conquista do oeste como recuperação do Éden em uma experiência guiada pela ganância (CENDRARS, 2005). A visão que o romance de Cendrars lança sobre o velho oeste nos Estados Unidos foi, provavelmente, a primeira construção volitiva de uma narrativa que utiliza a subversão do mito da fronteira como negação da ideia de que a marcha para o oeste é uma representação do ideal de progresso.

Sergei Eisenstein, durante o período em que permaneceu em *Hollywood*, escreveu um roteiro bastante detalhado baseado no romance de Cendrars, em 1930. O roteiro foi apresentado à Paramount e, em razão da falta de consenso entre o diretor russo e os executivos do estúdio hollywoodiano, o projeto jamais foi executado. O roteiro de Eisenstein, contudo, serviu como modelo para que dois filmes baseados no romance de Cendrars fossem lançados em 1936, o alemão *Der Kaiser von Kalifornien*, 1936, dirigido por Luis Trenker e o americano *Sutter's Gold*, (1936), dirigido por James Cruze. Curiosamente, ao compararmos as três versões da odisseia de Sutter, torna-se evidente o uso do imaginário do oeste e da corrida do ouro na Califórnia como forma de simbolizar os três grandes modelos ideológicos em embate no período, o marxismo (Eisenstein), o totalitarismo (Trenker) e o liberalismo (Cruze). Aqui, já se antecipa a apropriação do gênero *western* no cinema

e a subversão de seu corolário máximo, o mito da fronteira, como refutação ao modelo liberal americano (FRAYLING, 1981).

Entre 1962 e 1968, os romances de Karl May protagonizados pelo nobre selvagem Winnetou e seu meio-irmão branco Shatterhand deram origem a onze longa-metragens lançados nos cinemas populares domésticos, quase todos em parceria entre produtoras da Alemanha e Iugoslávia, utilizando predominantemente equipe técnica e atores principais alemães, atores coadjuvantes dos dois países e locações iugoslavas. No geral, esses filmes se construía sobre uma premissa cativa do mito do bom selvagem, aludindo a Winnetou como uma figura romântica e purificada do pecado; nos filmes protagonizados por Winnetou, percebemos algumas modificações em relação à estrutura padrão do *western* clássico, transformando o selvagem em protagonista portador da virtude e o avanço da fronteira colonial para o oeste em ameaça a ser extirpada. Contudo, essas aventuras não chegaram inverter o lugar do colonizador. No desfecho dos faroestes alemães do período, o que se vê é a solução dos conflitos a partir da concretização de uma aliança entre os colonizadores – portadores do progresso material – e os índios – portadores da virtude de espírito, culminando em um equilíbrio que sela o triunfo do progresso.

Na Espanha, o personagem ficcional Zorro, cujas histórias situavam-se na Califórnia antes de sua incorporação ao território dos Estados Unidos, foi bastante popular em diversos filmes lançados nos cinemas europeus na década de 1950 e no início da década de 1960, em vários casos em coprodução com investidores italianos. A estrutura construída para a filmagem desses longas-metragens, aliás, foi um dos fatores determinantes para que fosse possível o investimento de italianos e espanhóis em filmes de faroeste para atender à demanda das salas de cinema populares de vários países mediterrâneos, dispondo de orçamentos modestos, aproveitando-se dos cenários já construídos. Por isso mesmo, entre 1963 e o lançamento de *Por Um Punhado de Dólares* em setembro de 1964, foram filmados cerca de 25 faroestes italianos, em sua maioria refilmagens de faroestes 'B' americanos feitos para a TV, sem grande impacto na indústria. Esses filmes, antes de surgirem ao acaso, como já foi visto, são defluências de uma longa tradição de *westerns* produzidos na Europa, que na Itália remontam à ópera de Giacomo Puccini *La Fanciulla del West*, de 1910. Baseada em uma obra do autor americano David Belasco, a ópera é o primeiro *western* italiano e também um vaticínio da forte

relação que os intelectuais e literatos italianos estabeleceriam com a literatura dos Estados Unidos e os ideais que ela propagava duas décadas mais tarde, durante o regime fascista (ver item 1.4).

O primeiro filme de faroeste produzido na Itália foi, provavelmente, *La Vampira Indiana* (Roberto Roberti, 1913), um curioso *crossover* entre *western* e filme de horror no qual a atriz Bice Walerian interpreta uma princesa indígena com uma sede de sangue insaciável. Conforme apontam Frayling (2000) e Theriault (2012), foi durante as filmagens de *La Vampira Indiana* que Roberto Roberti (nome artístico de Vincenzo Leone) e Bice Walerian se conheceram, o que resultou em um casamento no qual tiveram um filho único, Sérgio Leone. É curiosa a coincidência, e tentador o ímpeto de transformar tal fato em uma alegoria da relação paródica que os italianos estabeleceriam com o *western* americano meio século mais tarde.

Se pensarmos especificamente na produção de *westerns* que se tornaram fenômenos de massas na Itália, o primeiro grande título provavelmente foi a história em quadrinhos Tex, publicada pela editora Bonelli a partir de 1948. Nela, o herói Tex Willer é um *texas ranger* guiado por um forte senso de justiça, normalmente envolvendo-se em alguma trama que envolve a captura de um fora da lei, o impedimento de algum roubo ou o apaziguamento de lutas territoriais entre índios e colonos, obedecendo ao modelo clássico de representação da fronteira americana, o que é bastante compreensível ao considerarmos o momento em que Tex é lançado – no mesmo ano em que se promulga uma constituição liberal, realizam-se eleições democráticas e concretiza-se definitivamente a desocupação da Itália pelas tropas aliadas (GIROMINI e MARTELLI, 1996; MOLITERNI et. al, 1999). O fim do fascismo, o advento do consumo de massas e o forte discurso progressista e libertário, aliado à imagem positiva do americanismo na Itália - popularizada graças ao Programa de Recuperação Europeia (Plano Marshall) – funcionaram como avalistas de um discurso apologético sobre a América, que se materializava em sua forma mais pura na produção de *westerns* pelas editoras italianas e, posteriormente, também pelo Cinecittà. Nos últimos anos da década de 1950 e início da década de 1960 os faroestes italianos nos revelam representações que majoritariamente prestam tributo ao americanismo, refletindo o momento de otimismo, crescimento econômico e aumento de poder de consumo decorrentes da adoção do modelo liberal sistematicamente propagandeado na Itália do pós-guerra, momento conhecido como ‘milagre econômico italiano’ (GENNARI, 2009; BRUNETTA, 2009).

1.3. O CONCEITO DE SPAGHETTI WESTERN

A partir do início da década de 1960, as promessas e as utopias coletivas projetadas especialmente a partir da redemocratização da Itália em 1948 e o crescimento econômico que sobreveio ao Programa de Recuperação Europeia (Plano Marshall) mostram-se cada vez mais distantes e impalpáveis. A crença teleológica no progresso e no projeto civilizador ocidental entra em franca crise. Embora os anos 1950 tenham sido de euforia, a década seguinte trouxe consigo um forte mal estar, capitaneado não somente pela tensão sempre oscilante do conflito que polarizava o mundo entre dois blocos econômicos extremamente belicosos, mas por uma juventude contestadora que recusava toda forma de autoridade e repressão. As experiências traumáticas da primeira metade do século XX deixaram marcas profundas até mesmo nos mais otimistas (LÖWY, s.d).

A racionalidade sistêmica, a gestão burocrática, a crescente impessoalidade das relações humanas e utilização de meios técnicos cada vez mais modernos na repressão estatal – elementos diretamente ligados ao projeto civilizador da Ilustração – passam, nos anos 1960, a ser criticados ferozmente, citados como elementos desumanizadores, castradores da volição e inibidores das faculdades humanas. A crença otimista na modernidade e no progresso ainda sofre novos abalos com a Guerra do Vietnã, as ditaduras na América Latina, e os movimentos sociais que varrem a Europa (HOBSBAWM, 1995; GENNARI, 2009). Na Itália, o advento da sociedade de consumo e a rápida industrialização trouxeram benefícios apenas para a população do norte do país e alguns redutos esparsos no sul, como Nápoles, Catani e Palermo (FIGURA 3). Para o restante da população, a realidade do milagre econômico era o êxodo rural para periferias urbanas degradantes e violentas, sem saneamento básico ou energia (FIGURA 4). A democracia italiana, pouco mais de uma década após sua implantação, distanciou-se da sociedade civil, tornando-se crescentemente corrompida pela influência da máfia na cúpula do poder, pautando-se pelo jogo partidário e corroendo os recursos públicos em uma gestão corrupta (PRUDENZI, 2006). O ingresso dos socialistas na formação do governo em 1963 deu à população esperanças de uma guinada laica e de uma reaproximação dos gestores estatais com seu eleitorado, o que de fato não ocorreu. Na Itália, o parlamento construiu-se sob uma lógica obtusa em que a sobrevivência dos grupos e partidos políticos tornou-se mais importante do que a própria



Figura 3 – Em *A Doce Vida* (*La Dolce Vita*, dir. Federico Fellini, 1960), vemos retratada a sociedade burguesa ‘moderna’ italiana, extasiada com o consumo de massas e crescentemente hedônica, graças à prosperidade econômica da década de 1950. Imagem cedida por moviestilldb.com



Figura 4 – Na comédia *Os Eternos Desconhecidos* (*I Soliti Ignoti*, dir. Mario Monicelli, 1958), vemos retratado o outro lado do ‘milagre econômico italiano’, com personagens que incluem um fotógrafo sem câmera, um ladrão aposentado que se vê impelido a voltar à ativa, um ex-boxeador arruinado e um siciliano que busca ascender socialmente com o casamento de sua irmã; todos se unem para praticar um assalto ‘perfeito’. Imagem utilizada sob licença Creative Commons.

governabilidade do país, resultando em sucessivas crises econômicas e levantes sociais (DI PALMA, 1977).

É no interior dessa conjuntura que devemos compreender o fenômeno de 'Por Um Punhado de Dólares' nas bilheterias e a enorme popularidade que, a partir dele, os *spaghetti westerns* tiveram entre 1964 e meados da década de 1970. O discurso progressista aliado ao modelo liberal e democrático, vendido aos italianos sob a forma do americanismo, era confrontado pela população com uma realidade desoladora, na qual os princípios motores do progresso haviam se degenerado e colapsado pouco mais de uma década após sua implantação. O mito americano na Itália foi irremediavelmente abalado com a Guerra do Vietnã, momento em que os italianos perceberam que por trás do discurso libertário operavam interesses imperialistas de uma nação extremamente belicosa que se valia de todos os meios necessários para atingir seus fins (CASTELLINA, 1980, p. 40). Com a desconstrução do mito americano, o imaginário do *cowboy*, da fronteira e da violência como meio de regeneração social é convulsionado; é, em parte, justamente por oferecer um modelo narrativo, estilístico e temático ajustado a essa percepção desalentada que os *spaghetti westerns* conseguiram um êxito comercial tão grande e duradouro.

Já na cena de abertura de 'Por Um Punhado de Dólares', o andarilho interpretado por Clint Eastwood é apresentado ao espectador como um protagonista pouco convencional. No lugar da imponente figura do *cowboy* montado em um cavalo garboso – imagem icônica do faroeste clássico – o espectador se depara com um homem taciturno, coberto por um desajeitado poncho mexicano, com um charuto vagabundo na boca e cavalgando uma mula (SILVA JR., 2004). O rosto suado e a barba por fazer complementam a caracterização, que ao remeter à iconografia do *western* clássico e, ao mesmo tempo, distanciar-se dela, provoca no espectador uma sensação simultânea de identificação e estranhamento (FIGURA 5). Ao chegar à pequena cidade de San Miguel o personagem presencia a agressão de uma criança e seu pai, mas nada faz a respeito, aquilo não é problema seu. Na cidade, desenha-se uma trama em que o protagonista vende seus serviços como mercenário a duas famílias rivais simultaneamente, os Baxters, vendedores de armas e os Rojo, vendedores de bebidas, jogando-as uma contra a outra e lucrando com os resultados do embate. Em momento algum a narrativa explicita a motivação do personagem, remetendo-se ao seu passado ou aos motivos que o levam a executar tal ato. A busca pelo dinheiro automatiza-se e o dólar se torna um fim em

si, o prêmio. O personagem pretende ganhar alguns dólares, e a cidade parece oferecer a oportunidade adequada. Outro elemento central no filme é a estetização da violência. Mesmo para os padrões atuais, 'Por Um Punhado de Dólares' mantém seu impacto com momentos em que violência explode na tela, o que inclui o massacre de um exército com uma metralhadora, a agressão de uma criança, uma casa incendiada seguida pela execução sumária a tiros das pessoas que saem da construção aos gritos de trégua e clemência e a tortura do protagonista, que tem a sua mão queimada com um cigarro e pisoteada, é espancado à exaustão e tem seus ferimentos lavados com álcool. Ao final do filme, o que sobra é uma cidade em completo holocausto, enquanto o andarilho parte, deixando na praça central o *barman* a fita-lo e o coveiro a medir corpos. O mito do herói da fronteira, motivo central do faroeste clássico, figura altruística que encarna o projeto civilizador e o ideal de progresso, dá lugar a uma visão desencantada e niilista, que apresenta o *cowboy* como sujeito que não utiliza a sua habilidade singular com uma arma em favor da comunidade, mas de seus próprios interesses, que parecem resumir-se a ganhos materiais.



Figura 5 – Clint Eastwood recebe instruções de Sergio Leone durante as filmagens de 'Por Um Punhado de Dólares' (Per un pugno di dollari, dir. Sergio Leone, 1964). Direitos reservados a Metro Goldwyn Mayer e Twentieth Century Fox. Imagem cedida para uso editorial por moviestilldb.com.

No *spaghetti westerns*, as paisagens desoladas, as construções rústicas e desorganizadas, as mulheres de belos rostos escondidos atrás de poeira, rugas e trabalho, os homens de aparência e gestos embrutecidos, as atitudes sempre ambíguas e egoístas, a ação quase ininterrupta e a estranha trilha sonora que se sobrepõe a esses elementos provocam uma espécie de estetização da feiura. As belas fotografias e tomadas de *canyons*, lagoas e pradarias dão lugar a lamaçais, pântanos e desertos. O cenário não se encontra em harmonia com o homem, mas parece ameaçá-lo, acossá-lo, forçando um constante embate de domesticação do ambiente, que não cede às intervenções. Não parece haver esperança ou futuro melhor. Os elementos ligados à ideia de modernidade que chegam às cidades e movimentam as tramas não servem como ruptura do pessimismo, mas parecem aprofundá-lo; é justamente em torno dos bancos, das estradas de ferro, das informações trazidas pelos telégrafos ou dos novos armamentos utilizados na Guerra Civil que os conflitos se aprofundam e os instintos mais animais e primais do homem do oeste se manifestam. É lançada, então, a grande ironia do *western spaghetti*: os processos e transformações ligados ao projeto de civilização e progresso barbarizam e animalizam. Por trás da realidade autodestrutiva, suja e deteriorada que se forma conforme os ventos do progresso cortam o continente, ergue-se uma máscara, uma casca de civilização que oculta sua verdadeira natureza, violenta, neurótica e caótica.

Quase sempre ostracizados ou destroçados pela crítica, especialmente no mundo anglófono, os faroestes italianos passaram a ser chamados pejorativamente de *spaghetti westerns* por críticos dos Estados Unidos como forma de depreciá-los, deslegitimando a contaminação do gênero nacional americano pelos italianos, denominação que se manteve mesmo após a revisão crítica pela qual os faroestes italianos passaram a partir da década de 1980. A denominação *spaghetti western*, conforme aponta Eleftheriotis (2001, p. 92), explicita a natureza híbrida por excelência dos faroestes italianos. O termo não conota somente a inferioridade e a natureza estrangeira do objeto que designa, mas também a contaminação de um gênero legítimo pela sua contraparte degenerada. O autor ressalta, contudo, que o pressuposto de que seja viável a oposição do gênero em sua forma 'pura' a variantes híbridas e, portanto, inferiores é problemático. Afinal, um *western* de John Ford, um melodrama de Douglas Sirk ou um *thriller* de Hitchcock são todos híbridos uma vez que “envolvem uma transformação, uma recriação da fórmula, uma

inserção entre o impulso criativo e a tradição a muito tempo estabelecida” (p. 93). Ainda segundo Eleftheriotis, a natureza híbrida desses filmes é celebrada, “já que a intervenção do gênio criativo não é percebida como uma influência contaminadora e destrutiva, mas como uma força revigorante que possibilita a renovação do gênero, em um equilíbrio [...] entre o novo e o estabelecido” (Idem).

Para Frayling (1981), o termo *spaghetti western*, embora seja pejorativo em sua origem, ao remeter não somente à apropriação oportunista de um gênero legítimo pelos italianos, mas também à extrema violência que toma a tela nos filmes do segmento (associando o molho de tomate do *spaghetti* ao sangue que jorra na tela) mostra-se surpreendentemente adequado para denominar o grupo de filmes a que se refere por uma série de fatores. Como categoria descritiva e analítica, antes de pressupor uma depreciação dos faroestes italianos, a denominação *spaghetti western* nos lembra que o objeto nasceu no leste; tornou-se popular por todo o globo, excedendo largamente os limites da península e teve seu *status* transformado ao longo dos anos, iniciando-se como “alimento dos pobres” e, posteriormente, tornando-se símbolo da “culinária sofisticada, ainda que seja uma especialidade popular” (1981, p. XI).

De acordo com Christopher Wagstaff (1992), cerca de 450 *spaghetti westerns* foram lançados nos cinemas italianos entre 1964 e 1978. Fabio Spirinelli (2013) estima que, no período compreendido entre 1964 e 1973, cerca de 500 filmes do *filone* em questão foram feitos, em sua maioria em parceria com produtoras espanholas, francesas e alemãs. Howard Hughes (2004) estipula que entre 1963 e 1977 tenham sido produzidos mais de 500 *spaghetti westerns*, enquanto Carreiro (2011) constrói uma estimativa na qual afirma que 550 *westerns* foram produzidos na Itália entre 1962 e 1978. Embora as estimativas oferecidas pelos autores não entrem em concordância em termos absolutos, nos dão uma margem relativamente precisa da enorme quantidade de *spaghetti westerns* produzidos entre as décadas de 1960 e 1970 nos estúdios italianos, aproximadamente 500. A falta de concordância em relação aos anos inicial e final do ciclo de produção dos *spaghetti westerns* se deve fundamentalmente ao parâmetro analisado pelos autores. Wagstaff e Carreiro, por exemplo, contabilizam em suas estimativas Sela de Prata (*Sella D'argento*, dir. Lucio Fulci, 1978), como o canto do cisne do gênero, enquanto Hughes aponta o ano de 1977 por nele terem sido produzidos ainda cerca de uma dezena de *spaghetti westerns* (ao contrário da iniciativa isolada de Fulci no ano

seguinte). Spirinelli, por sua vez, opta por encerrar o ciclo do *filone* estudado em 1973 provavelmente tomando como referência *Meu Nome é Ninguém* (*My Name is Nobody*, dir. Tonino Valerii, 1974), filme em tom de epitáfio roteirizado por Sergio Leone que dá a ver o *cowboy* como uma figura obsoleta e o faroeste, mesmo em sua versão europeia, como um fenômeno popular que já havia se vertido em autoparódia.

Ao analisarmos o parâmetro utilizado pelos autores para definir o ano inicial do fenômeno dos *spaghetti westerns*, encontramos duas abordagens distintas. As que consideram os *westerns* italianos produzidos antes de *Por um Punhado de Dólares* como ‘*spaghetti*’ percebem essas produções como pastiches dos *westerns* americanos, enquanto aquelas que fixam o início do *filone* em 1964 as percebem como paródias do clássico gênero *hollywoodiano*. Em outros termos, as abordagens que incluem os faroestes produzidos antes do impacto causado pelo primeiro filme da chamada Trilogia dos Dólares - juntamente com *Por Uns Dólares a Mais* (*Per qualche dollaro in più*, dir. Sergio Leone, 1965) e *Três Homens em Conflito* (*Il buono, Il brutto, Il cattivo*, dir. Sergio Leone, 1966) – assumem que os *spaghetti westerns* são todos os faroestes produzidos pelos estúdios italianos até o final da década de 1970, enquanto uma abordagem mais seletiva assume que o termo se aplica somente aos faroestes italianos construídos a partir da desconstrução dos códigos do *western* clássico, o que podemos localizar com relativa exatidão no ano de 1964, com o impacto da refilmagem de *Yojimbo*. Nosso trabalho se alinha a essa segunda abordagem. Como buscarei demonstrar, esse impacto se deveu, em grande parte, ao fato de os *spaghetti westerns* terem aderido a uma forma de representação da fronteira que subverte as regras do *western* clássico, construindo sobre a iconografia do faroeste uma narrativa que dá a ver uma visão de mundo que refuta o americanismo e os valores que ele comporta.

Neles, o herói da fronteira altruísta e honrado desaparece, dando lugar a uma visão da jornada civilizadora carnavalizada, paródica e pessimista, na qual por trás da casca civilizatória, da aparência de ascensão e plenitude evidenciada pelas estradas de ferro, bancos, jornais e telégrafos, criou-se um mal-estar insuperável e sempre crescente, que constantemente implode, erodindo crenças em um *telos* positivo e tornando a conclusão do projeto civilizador iluminista um eterno porvir, decadente e adoecido em seu núcleo.

É importante ressaltar, contudo, que não se propõe aqui a percepção dos faroestes italianos como um conjunto de refutações volitivas ao ideal de progresso, como um projeto bem acabado de produtores e diretores familiarizados com a crítica da modernidade alemã que transportam suas convicções para os filmes, em uma estrutura pedagógica que visa despertar a consciência crítica dos espectadores, dando a ver uma crise generalizada das instituições modernas. Os faroestes italianos são filmes populares, produzidos e consumidos exatamente dessa forma – como produções populares com a função de entreter seus espectadores. Contudo, pretende-se demonstrar no presente trabalho que esse mal estar generalizado também foi sentido por grande parte da população (no recorte aqui proposto, o público popular de cinema), sendo possível inferir certas formas de representar e dar sentido ao mundo através da frequência das salas de cinema. A indústria popular do cinema italiano era um ambiente extremamente volátil e sensível às preferências do público. Determinadas fórmulas que não conseguissem a adesão do público desapareciam, enquanto outras que se mostravam exitosas na bilheteria rapidamente se transformavam em um *filone*. Ora, em um mercado com inúmeras opções, o público ia ao cinema assistir àquilo que o agradava, que ia de encontro às suas preferências. O público em geral não demonstra essas preferências argumentando ou escrevendo críticas e tratados. Ele demonstra essas preferências consumindo. Se uma pessoa consome filmes feitos a partir determinada ‘fórmula’ continuamente, é porque ela extrai prazer daquilo, identifica-se com aquilo. O consumo é a crítica das massas. Se os *spaghetti westerns* se tornaram um *filone* tão longo e exitoso globalmente, é bastante razoável arguir que há algo neles que impactou o público, que foi de encontro aos anseios e às angústias do público, que por sua vez (o público) transforma o cinema em uma forma de exorcizá-las.

Por isso mesmo, o presente trabalho não buscará inferir que os *spaghetti westerns* podem ser legitimamente lidos como um conjunto de filmes que, no geral, conformaram um discurso de crítica ao ideal de progresso pela análise textual ou estilística unicamente. Antes disso, o que se pretende é fazer essa inferência a partir da recepção desses filmes, das mediações feitas entre público e filme. Complementarmente, buscaremos construir uma arqueologia dos motivos estilísticos e temáticos presentes nos *spaghetti westerns*, traçando uma série de relações inter e transtextuais com outras cinematografias, intentando compreender o objeto estudado não a partir do binômio adesão/refutação ao *western* clássico, mas a partir

de uma série de apropriações e relações que operaram no interior da indústria em um período de intensas mudanças culturais e convulsões sociais.

Vale ainda frisar que o presente trabalho rechaça o modelo autoral como forma de compreensão do fenômeno dos *spaghetti westerns*. Não é nossa intenção, em momento algum, creditar à figura de Leone o mérito de *causa sine qua non* dos faroestes italianos, percebendo-o como um autor que deu origem ao fenômeno aqui estudado pela imitação que dezenas de outros diretores fizeram sobre seus filmes. O que se pretende é, no lugar disso, construir uma aproximação com os *spaghetti westerns* que os considere não somente como um fenômeno estritamente cinematográfico, mas como força aglutinadora de determinadas representações e sensibilidades identificáveis em um período de profundas mudanças no mundo capitalista ocidental, no geral relacionadas como ‘a crise da modernidade’. No caso específico do objeto ora em foco, buscaremos demonstrar de que forma os faroestes italianos serviram como fronteira cultural, um espaço privilegiado de conflitos no qual o liberalismo e seus dois corolários fundamentais – o projeto civilizador e o ideal de progresso – foram apropriados e significados pelos italianos. Se no período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial o mito americano na Itália teve grande êxito em se popularizar entre grande parte da população, trazendo consigo um discurso alinhado ao projeto iluminista, produtor de uma racionalidade cativa do projeto civilizador e do ideal de progresso, a partir da década de 1960 esse mito passa a sofrer grandes abalos, tornando-se insustentável a sua manutenção em um momento de profundas mudanças sociais e de crise das instituições modernas.⁷ É justamente esse conjunto de transformações, situadas temporalmente no hiato entre 1945 e 1973, que o presente trabalho busca problematizar, tomando como aporte a dinâmica do cinema popular italiano do pós-guerra e enfatizando o seu produto mais bem sucedido, complexo e longevo, os *spaghetti westerns*. Para que isso seja possível, contudo, é fundamental compreendermos o ambiente cultural e as constrições político-econômicas que balizaram o surgimento da indústria de filmes populares na Itália a partir da influência americana no país no pós-guerra.

⁷ Na ciência, temos as provocações sérias de Feyerabend, Lakatos e Thomas Khun. Na filosofia, a crítica da modernidade alemã, bem delineada em nomes como Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Benjamin, Krakauer e Simmel, dá lugar a abordagens mais radicais como as de Foucault, Derrida, Deleuze, e Lyotard. Na história, surgem as discussões em torno da relação entre história e narrativa em nomes como Barthes, White e Paul Veyne. O papel do Estado como provedor e ordenador da sociedade passa a ser fortemente questionado e as certezas monolíticas ligadas ao projeto moderno, iluminista e civilizador são quebradas.

1.4. DE MUSSOLINI A ANDREOTTI: O MITO AMERICANO, O ESTADO ITALIANO E A INDÚSTRIA DO CINEMA

No final do século XIX, havia se tornado lugar comum entre a classe média letrada na Itália a assunção da América⁸ como uma terra onde os ideais de prosperidade e liberdade haviam se concretizado exitosamente. Por volta de 1880, no período imediatamente posterior às convulsões que levaram à unificação da Itália, a percepção da América como a terra das oportunidades levou milhares de imigrantes ao Novo Mundo, impulsionados pelo mito americano (LIEHM, 1984, p. 34). Construiu-se sobre a América, particularmente os Estados Unidos, a imagem de um lugar em que a liberdade individual e a democracia se desenvolveram em sua forma mais plena; um lugar em que as pessoas podiam expressar seus espíritos e prosperar sem embaraços políticos ou censura. Nos anos que antecederam a II Guerra Mundial, o novo continente tornou-se, para o imaginário europeu, a antípoda aos vícios que assolavam a Europa, contrapondo-os com um conjunto de virtudes que ilustravam o êxito dos ideais iluministas e do projeto civilizador. (PACIFICI, 1962, p. 305).

Conforme aponta Fernandez (1969), experiência prematura do fascismo na Itália do entreguerras, o recrudescimento do controle estatal sobre diversos aspectos da vida privada na Itália e o cerceamento das liberdades individuais fizeram com que diversos intelectuais italianos passassem a tomar a literatura e a cultura americanas como antídotos contra o totalitarismo, instrumentalizando os valores que elas evocavam. Dessa forma, o fascismo aprofundou a absorção da literatura americana pela *intelligentsia* italiana de maneira mais intensa do que se observou nos demais países europeus do período. Nos anos 1930, diversos intelectuais italianos começaram a ler e traduzir autores americanos, tornando-se fascinados pelo universo literário que encontraram. Partindo do hoje clássico ensaio intitulado “Un romanziere americano, Sinclair Lewis”, Cesare Pavese⁹ (apud PACIFICI, 1962;

⁸ Os termos América e americano são utilizados no presente trabalho em detrimento de suas contrapartes Estados Unidos e estadunidense em função de dois fatores. Em primeiro lugar, porque a bibliografia utilizada, em sua maioria britânica ou italiana (que portanto, se furta a problematizar o conceito), utiliza os termos aludidos. Em segundo lugar, porque eles fazem referência não a uma nação ou seu povo, mas à sua mitificação.

⁹ Cesare Pavese foi um poeta, romancista, crítico literário e tradutor italiano. Envolveu-se no movimento antifascista italiano durante a década de 1930, utilizando a literatura americana como arma ideológica de oposição ao regime de Mussolini. Foi um dos grandes popularizadores do realismo literário norte-americano na

FERNANDEZ, 1969; GENNARI, 2009; BACCHILEGA, 1982) endossou o ‘mito americano’, mantendo uma intensa produção bibliográfica formada por ensaios e traduções no período situado entre 1930 e 1935. Durante os anos em que o fascismo se fortalecia na Itália, Pavese, juntamente a Elio Vittorini, se tornou pioneiro na tradução de romances da América anglófona para o italiano.

Segundo Bacchilega (1982, p. 78), o mito da América, que se popularizou rapidamente no meio intelectual italiano por meio das traduções de Pavese e Vittorini – popularização esta catalisada pela experiência do fascismo – se sustentou na assunção dos Estados Unidos como um país singular, e não apenas como um ‘outro’ país. Essa assunção se baseou em uma “mistura que inclui o recurso a testemunhos, pronunciamentos oficiais e, mais importante, impressões de segunda mão e formas contraditórias de ouvi-dizer [sobre as maravilhas do outro lado do Atlântico].¹⁰” (BACCHILEGA, 1982, p. 78). Ainda de acordo com Bacchilega, antes do intenso trabalho de tradução promovido a partir de 1930 na Itália, o mito literário da América foi introduzido entre os intelectuais europeus por um trabalho de Lawrence intitulado *Studies in Classic American Literature*, conjunto de ensaios publicados na revista *English Review* no ano de 1918. Contudo, poucos trabalhos da América anglófona foram traduzidos para o italiano antes dos anos 1930; antes disso, os filmes de *Hollywood*, com seus *cowboys*, índios, gângsteres e *pin-ups*, se estabeleceram como as principais formas de contato entre o público italiano e os Estados Unidos, contribuindo para a cristalização de uma imagem hiperbólica e heroica do país na Itália (Idem).

O fim da I Guerra Mundial em 1918 marca ‘o ano da América na Europa’ (ROSSINI, 2008, p. 01). Nele pode-se perceber a aura de encantamento que se formou em torno da América, gestada entre os últimos anos do século XIX e cristalizada após o conflito mundial que se estendeu de 1914 a 1918, momento que foi um “divisor de águas entre duas eras profundamente diferentes [...]; o século XIX, pacífico otimista e racional e o século XX, violento, pessimista e irracional” (ROSSINI, 2008, p. 33). A agressiva diplomacia do governo de Woodrow Wilson, que culminou em uma forte aproximação entre Itália e Estados Unidos, salientou, durante a guerra, o contraste entre “uma sociedade rica, dinâmica, e em constante

Itália, ligando-se, ele próprio, ao realismo italiano. A maior parte de suas obras tem como foco o isolamento do indivíduo.

¹⁰ Tradução nossa.

expansão, sociedade esta que já havia atingido com êxito a era do consumo de massas” e uma Itália que “apesar de ter se desenvolvido, permanecia incapaz de superar determinados gargalos e conseguia apenas parcialmente lidar com o fardo de sua [corrupta e conflituosa] herança histórica¹¹” (ROSSINI, 2008, p. 45).

A exploração e iconização desse contraste nos filmes que passaram a ser consistentemente exportados para a Itália a partir de 1918 traduziu-se não apenas em uma exitosa propaganda político-ideológica, mas também em um enorme sucesso comercial, impulsionado pelo fascínio que esse ‘outro’ americano, mitificado e dado a ver na tela grande, exercia sobre o público italiano. A popularidade dos filmes de *Hollywood* passou a representar, já na década de 1920, uma ameaça à saúde financeira – e mesmo à viabilidade – de uma indústria de cinema nacional italiana. Como resposta à hegemonia do cinema produzido nos Estados Unidos, Benito Mussolini, no auge de sua ditadura fascista, determinou uma série de medidas que objetivavam o crescimento da indústria cinematográfica na Itália, embora essa ocorresse sob estrito controle estatal.

Em 1933 o governo aprovou leis para garantir a integridade dos filmes italianos exportados. De acordo com o que foi tipificado, os filmes italianos não poderiam ser dublados em língua estrangeira. Adicionalmente, os filmes estrangeiros deveriam ser obrigatoriamente dublados para o italiano. Sobre essa dublagem era cobrado um tributo das produtoras estrangeiras, posteriormente reinvestido no fomento ao cinema italiano. Um ano depois foi criada a *Direzione Generale per la Cinema*, órgão de Estado formado pelo alto escalão dos oficiais e ministros fascistas. A *Direzione Generale* responsabilizava-se pelo controle e censura sobre roteiros, adição ou supressão de informações (como prêmios recebidos por diretores que se opunham ao regime fascista) e monitoramento da importação de filmes estrangeiros. Tinha também autonomia para banir filmes que fossem considerados subversivos, o que efetivamente foi feito em diversos casos, especialmente em relação a filmes oriundos dos Estados Unidos. Os filmes italianos dificilmente eram banidos. Antes disso, eram retalhados para se adequar ao que a *Direzione Generale* achava aceitável. Aqueles que promovessem os ideais fascistas, recebiam incentivo de até 100% do valor da produção, o que era fomentado pelo *Banco di Lavoro* (BRUNETTA, 1993, p. 45).

¹¹ Tradução nossa

Em 1935 foi criada a ENIC (*Ente Nazionale Industrie Cinematografiche*), ligada à poderosa LUCE¹². Com essa entidade, uma grande rede de salas de exibição foi comprada pelo Estado fascista. A manobra final para que o governo de Benito Mussolini se infiltrasse em todos os aspectos do universo cinematográfico italiano foi feita em 1936, quando se iniciou a construção de um complexo de estúdios em Roma, a *Cinecittà* (FIGURA 6). Junto a esse complexo, foi aberto o *Centro sperimentale di cinematografia*¹³, que visava formar técnicos e profissionais para trabalhar com cinema. Apenas 457 dias depois, o ditador inaugurava oficialmente a ambiciosa obra, em 28 de abril de 1937. O passo final foi a adoção de medidas protecionistas, garantindo, desse modo, que as produções italianas não fossem massacradas pelos concorrentes norte-americanos. Assim, em 1938 o



Figura 6 – Cerimônia de inauguração do complexo de estúdios Cinecittà por Mussolini em 28 de abril de 1937. Foto de Jean-Pierre Dalbéra, cedida sob licença Creative Commons.

¹² A L'Unione Cinematografica Educativa foi criada em 1924, ainda no início do regime fascista de Mussolini na Itália, tornando-se um dos principais instrumentos de propaganda ideológica do regime. Primeira instituição destinada à difusão cinematográfica com objetivos didáticos e informativos do mundo, o instituto LUCE se fundiu em 2009 com o Cinecittà Holding S.p.A, tornando-se uma sociedade por ações e dando um fim à situação de incerteza que o complexo cinematográfico romano vivia desde a década de 1990.

¹³ Primeira instituição italiana dedicada ao ensino, pesquisa e produção experimental de cinema. Ainda em atividade, o Centro Sperimentale mantém uma escola nacional de cinema e um arquivo cinematográfico. O projeto foi uma complementação ao Cinecittà, com grande incentivo financeiro de Mussolini. Foi um dos fatores determinantes para a formação de uma enorme equipe de profissionais capacitados para trabalhar nas películas populares produzidas em escala industrial entre as décadas de 1950 a 1980.

Estado assumiu o monopólio da distribuição dos filmes estrangeiros (GENNARI, 2009, p. 89).

Como resultado, quatro das oito *majors* americanas (Twentieth Century Fox, MGM, Paramount e Warner Bros.) passaram a boicotar o mercado italiano em retaliação a essa decisão. Esse boicote tornou particularmente difícil a aquisição de produções norte-americanas na Itália, especialmente aquelas que, pelas imagens que evocavam, provocavam maior fascínio entre o público, o que pode ser notado no comentário de Christopher Frayling a respeito do jovem Sergio Leone,

[Sergio Leone] nasceu em 1929 e passou sua infância no final dos anos 1930, e para ele os filmes eram como uma religião. Ele cresceu assistindo a filmes de gângsteres. Os filmes que ele particularmente se lembra de ter assistido são os de James Cagney, Edward G. Robinson, Humphrey Bogart e *westerns* do fim da década de 1930, como os filmes de John Ford e muitos outros. Então [...] muitos desses filmes foram banidos sob o regime de Mussolini. Assim, como muitas coisas que são proibidas, eles se tornaram ainda mais mágicos. Quando não lhe é permitido fazer algo, aquilo se torna maravilhoso. Assim, cópias *bootleg* desses filmes começaram a circular. Tornou-se uma espécie de sonho. (FRAYLING; KIRAL, 1997, p. 03)¹⁴.

Conforme se nota no comentário de Frayling, grande parte das produções norte-americanas passaram a ser vetadas pelo regime fascista, enquanto outra parte simplesmente se evadiu de exportar para um país que impunha controle estatal (censura) sobre a admissão de filmes estrangeiros, o que prejudicou suas ambições no país. Essa medida, ao que parece, criou um efeito contrário ao pretendido, já que a proibição fortaleceu a aura mítica que havia se formado em torno dos Estados Unidos entre o público letrado italiano.

O encantamento dos intelectuais com o mito americano começou a sofrer abalos na Itália após o fim da Segunda Guerra Mundial, momento em que o fascínio exercido pela cultura americana sobre a população letrada opositora do regime fascista entra em declínio. Isso se deveu principalmente à constatação de que “não mais proibida [a cultura americana], como havia sido durante o regime fascista, o paradoxo do mito havia se tornado cada vez mais aparente” (GENNARI, 2009, p. 02). Esse paradoxo se formou a partir do apoio dos intelectuais de esquerda à América capitalista, que sob um regime ditatorial e restritivo, personificava uma aura de liberdade comodamente instrumentalizável como propaganda política e ideológica. O fim da guerra colocou fim a essa parceria conflituosa e abalou o mito,

¹⁴ Tradução nossa.

dando lugar a uma visão cética da esquerda em relação aos Estados Unidos, uma “superpotência econômica e financeira com objetivos imperialistas¹⁵” (CASTELLINA, 1980, p. 43), o que foi reforçado pelo trauma gerado pela ocupação militar dos Estados Unidos sobre a Itália no período compreendido entre 1943 e 1945. Conforme aponta Leone (apud Frayling, 2000, p. 23),

Em minha infância, a América era como uma religião. Durante minha infância e adolescência, sonhei com os vastos espaços abertos da América. As grandes dimensões do deserto, o extraordinário *melting pot*. A primeira nação feita de pessoas de todas as partes do mundo. Então, os americanos da vida real abruptamente entraram em minha vida – em jipes – e frustraram todos os meus sonhos. [...] Eu os achei bastante dispostos, mas também decepcionantes. Eles não eram mais os americanos do *West*. Eram soldados como quaisquer outros [...]. Homens materialistas, possessivos, ávidos pelos prazeres [...] perseguindo nossas mulheres e vendendo seus cigarros no mercado negro¹⁶.

A ocupação militar dos últimos anos da guerra escancarou o contraste entre o imaginário da América que chegava à Itália pelas traduções de nomes como Lewis, Melville, Dos Passos, Anderson, Stein e Faulkner e pelos filmes de gênero no cinema – particularmente o faroeste e os filmes de gêngsteres – e a dura realidade da presença desmistificadora dos americanos em solo italiano. Esse contraste, entre os EUA que se apresentavam para os italianos na tela grande e aqueles que ocupavam seu território vestindo fardas e com armas em punho, causou grande impacto na Itália. Afinal o país, como nenhum outro na Europa, havia endossado o mito e a utopia da América, o que se constatava pelo enorme êxito comercial que os filmes e livros dos Estados Unidos alcançaram no país e pela massiva migração de italianos para o outro lado do Atlântico entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

Para Guido Fink (1980, p. 59), o crescente ceticismo dos intelectuais italianos em relação ao mito americano coincidiu com o sucesso que esse mesmo mito teve em se popularizar entre a grande população na Itália. Assim, “enquanto a *intelligentsia* começava a acordar do sonho americano, a população em geral tornava-se crescentemente fascinada por ele, especialmente através do cinema¹⁷”. A obrigatoriedade de se dublar os filmes estrangeiros para o italiano – medida nacionalista que procurava exortar nos italianos o apreço pelo local em detrimento

¹⁵ Tradução nossa.

¹⁶ Tradução nossa.

¹⁷ Tradução nossa.

de produções exógenas – causou um efeito contrário ao pretendido, que foi a transformação do estrangeiro em uma figura amigável e próxima, reforçando ainda mais a simpatia do público pelas produções americanas, já inflada pelos anos de censura e pelo enorme afluxo dos filmes e histórias em quadrinhos americanos nos cinemas populares e jornais, vendendo com suas imagens um estilo de vida que encontrou enorme apelo especialmente entre os jovens italianos (GENNARI, 2009, p. 02).

A mais emblemática ilustração sobre a difusão do mito da América na Itália durante o decênio que se sucedeu à guerra provavelmente é o personagem Nando Moriconi, interpretado por Alberto Sordi no filme *Um Americano em Roma* (*Un americano a Roma*, dir. Steno, 1954). O jovem romano Moriconi é fascinado por tudo o que remeta aos Estados Unidos, esforçando-se para falar inglês americano, vestir-se como americano, comer os mesmos alimentos e condimentos que imagina serem costumeiros do outro lado do Atlântico e, ainda, imitar os trejeitos e a forma de andar de John Wayne. Sua vida e seus hábitos são uma completa paródia do *american way of life*. O idioma que Nando Moriconi imagina falar com fluência soa rocambolesco, provocando um dos melhores momentos cômicos do filme; suas roupas incluem um boné desajeitadamente colocado na cabeça, uma calça jeans apertada, botas de *cowboy* e um antebraço largo de couro com detalhes em metal; sua alimentação inclui excentricidades como *corn flakes* com *ketchup*. O filme de Steno nos dá uma boa ideia, realçada pelo tom satírico, da forma como as imagens veiculadas consistentemente pelas mídias de massas italianas no pós-guerra eram apropriadas e ressignificadas pelos italianos. A respeito disso, Fisher nota que

Para a jovem classe trabalhadora [italiana, especialmente a] masculina, a cultura popular americana – filmes de Hollywood, imagens publicitárias, embalagens, roupas e músicas – oferece uma rica iconografia, um conjunto de símbolos, objetos e artefatos que podem ser interpretados e reinterpretados por diferentes grupos em um número de combinações literalmente ilimitado. Essa concepção imaginária, de segunda mão sobre a cultura e a sociedade dos EUA implica que, para muitos, a ubiquidade do imaginário de *Hollywood* tenha destilado os EUA em uma coleção de símbolos da modernidade, insubordinação e emancipação instantaneamente reconhecíveis e disponíveis¹⁸ (2011, p. 22).

¹⁸ Tradução nossa.

Como se percebe, ao se apropriar das imagens de consumo associadas à América e veiculadas pela indústria midiática, os europeus – particularmente os italianos, no caso aqui abordado – hibridizaram o modelo oferecido com elementos extraídos de sua própria vivência, o que torna inviável a adoção de uma compreensão do americanismo na Itália a partir do binômio composto pela adoção ou rejeição do projeto modernizador, liberalizante e individualista americano; a recepção dessas imagens deve ser aqui compreendida como um processo de participação criativa, já que, ao dar a ver determinada narração para o espectador codificada em uma linguagem midiática específica – livro, filme, música – o narrador realiza uma seleção sobre o que se sucede no mundo. Tal seleção é apresentada como uma ruptura com o real e, simultaneamente, um realce de seus aspectos, já que “na seleção, a referência da realidade se rompe e, na combinação, os limites semânticos do léxico são ultrapassados” (ISER, 1996, p. 12). Isso equivale a dizer que os textos que circulam nos veículos midiáticos de massa não possuem um sentido latente guardado em sua estrutura. O registro, resultado de uma reação do emissor da mensagem ao mundo, necessita da experiência do receptor que, ao interpretar, dá um novo sentido ao registro e, complementarmente, atualiza sua vivência a partir desse encontro.

Entre as imagens da América que se tornaram endêmicas na Itália a partir de meados da década de 1940, a iconografia do *western* certamente foi uma das que exerceu maior apelo e fascínio junto ao público. Simultaneamente, o gênero explorava como nenhum outro do período o cinema como espetáculo e funcionava como uma sinédoque do *american dream*, endossando o corolário do projeto civilizador e do ideal de progresso ligados a uma premissa calcada no individualismo e na propriedade privada. Ao mesmo tempo, a cultura do *maschio*, herói viril que retira o sustento de sua propriedade – a terra - e a defende com seus próprios meios, encontrou grande identificação entre o público rural do sul da Itália que, não por acaso, posteriormente viria a ser o grande responsável pela longevidade que o *filone* dos *spaghetti westerns* experimentou entre as décadas de 1960 e 1970.

Assim como a crescente americanização da juventude italiana foi retratada e ironizada por Steno na figura do personagem Nando Moriconi, o fascínio exercido pelo *western* junto à população da Itália possui um singelo, mas significativo, registro no filme *Belíssima* (*Belissima*, dir. Luchino Visconti, 1952). Nele, uma mãe abatida pela pobreza interpretada por Anna Magnani, utiliza a tela do cinema como janela

para escapar da realidade causticante que a circunda. Ao assistir à cena final de *Rio Vermelho* (*Red River*, dir. Howard Hawks, 1948), uma luta entre os personagens de John Wayne e Montgomery Clift, grita efusivamente ‘guarda, guarda!’ para o combatente mais jovem, em visível aflição com o embate (FISHER, 2011, p. 23). O metacinema apresentado por Visconti, cuidadosamente selecionado, explicita a identificação entre a população pobre italiana e o *western* que, em um cenário selvagem, utiliza uma retórica na qual a prosperidade e o triunfo da civilização são apresentados como *telos*, como um vir-a-ser profético. Analogamente, a utopia presente nesse tipo de estrutura tem uma força inegável junto a uma parcela da população que percebe a presença cultural e econômica dos Estados Unidos na Itália como uma força modernizante.

Entretanto, uma parte crescente da população, cética com a imagem positiva da América (formada em grande parte pela esquerda ligada ao Partido Comunista Italiano e pelo ressentimento com a ocupação militar do pós-guerra) passou a refutar o americanismo. Seja propondo a ascensão de uma cultura proletária e revolucionária, seja defendendo uma identidade nacional unitária, esses grupos tinham em comum a transformação do ‘americanismo’ em um termo pejorativo e depreciativo ou, conforme aponta Rob Kroes (2006), “um discurso de rejeição que se refere à variedade de processos pelos quais a América exerce sua sombria influência sobre as culturas europeias [...], reduzindo o complexo processo de transculturação em uma fórmula binária¹⁹”. Posteriormente, veremos que, entre as décadas de 1960 e 1970, esse modelo baseado na rejeição ou aceitação em bloco da cultura americana será aos poucos abandonado, dando lugar a outras formas de representar esse ‘outro’ a um só tempo fascinante e odioso. Entre essas formas, como será demonstrado, o *spaghetti western* figurou em um lugar destacado. Porém, para que ele surgisse, foi necessário que o cinema italiano se estruturasse como uma indústria dinâmica e internacionalizada, alimentada pelo capital estrangeiro.

O prolongado período sob o regime fascista fez com que, após o fim da guerra, a Itália olhasse para a América não apenas como um universo mítico e onírico que exercia crescente fascínio sobre a maioria da população, mas também como um modelo econômico a ser seguido. O Programa de Recuperação

¹⁹ Tradução nossa.

Econômica estabelecido pelo governo americano em 1947, que promoveu a reconstrução da Europa sob pesados financiamentos provenientes dos Estados Unidos – o Plano Marshall – passou a divulgar entre os italianos o corolário da produção de massas para o consumo de massas. A forte propaganda que acompanhou o plano econômico em questão conforme aponta Ellwood (1992, p. 62), vendeu a própria experiência americana como forma de avalizar a intervenção liberalizante, apontando o estabelecimento de uma capacidade produtiva e um padrão de vida sem precedentes para os italianos. A ideia de “*you can be like us*” aglutinava-se aos três fundamentos básicos da produtividade, prosperidade e consumo que o governo dos EUA exportava para a Europa junto a seu plano de recuperação econômica. Tal fato encorajou entre os italianos uma atitude otimista e um ímpeto consumista que chegaram ao seu auge com o milagre econômico de 1950, período de amplo desenvolvimento econômico e industrial, elevando de maneira considerável o poder de consumo dos italianos – especialmente das classes médias urbanas (GENNARI, 2009).

O fim da II Guerra Mundial trouxe consigo não apenas um forte ambiente de otimismo na Itália, mas também o advento do consumo de massas, epítome da cultura americana, que teve como seu maior divulgador o cinema. A primeira opção da maior parte do público ao assistir a um filme eram as narrativas clássicas baseadas em um enredo linear, premissa otimista e um desfecho feliz. Essa retórica foi rapidamente assimilada pelos filmes italianos, mas não apenas ela. Entre as décadas de 1940 e 1950, diversas técnicas utilizadas no cinema norte americano (ângulos, movimentos de câmera, artifícios de montagem de sequências) passaram a ser sistematicamente utilizadas em produções na Itália, que gradualmente se desgarraram do corolário estético-ideológico estabelecido pelo influente movimento neorrealista e abraçaram um cinema com maior apelo comercial, fazendo uso do modelo americano para reinventar-se. Com o fim da restrição aos filmes estrangeiros imposta por Mussolini, centenas de filmes americanos inundaram o mercado italiano, em um “tempo em que os sonhos ao menos pareciam tornar-se realidade para os adolescentes romanos. [...] Os cinemas estavam lotados todos os dias²⁰” (LEONE apud FRAYLING, 2000, p. 51). Por volta de 1948, apenas 11% de todos os filmes

²⁰ Tradução nossa.

exibidos na Itália eram italianos, enquanto 73% eram americanos ou britânicos (FRAYLING, 2000, p. 51).

Embora os filmes neorrealistas tenham sido recebidos com entusiasmo pela crítica internacional e, nos anos imediatamente posteriores à guerra, mostraram-se como uma alternativa doméstica à produção de *Hollywood*, baseando-se em orçamentos modestos e minimamente dependentes da utilização de grandes estúdios (o Cinecittà permaneceu interdito até 1948 pelas forças de ocupação militar americanas), seu relativo sucesso comercial pouco fez para abalar a confortável posição em que se encontravam os filmes dos Estados Unidos no mercado italiano. Para Moliterno,

Após uma primeira descarga de entusiasmo com a crueza e honestidade com que os filmes neorrealistas apresentavam a difícil realidade que os cercava, as audiências italianas logo viraram as costas para o neorrealismo e se voltaram para as opções menos comprometidas, porém que ofereciam maior entretenimento representadas pelo cinema comercial. A título de exemplo, o filme italiano de maior bilheteria em 1946 não foi o clássico neorrealista *Paisà*, que apenas ficou em sexto lugar, tampouco *Sciuscià* de De Sica [...], que sequer figurou entre os dez primeiros, [...]mas sim *Aquila Nera*, uma aventura em um cenário de fantasia estrelando o galã Rossano Brazzi²¹ (2009, loc. 610).

Apesar de os filmes neorrealistas terem conseguido suprir o mercado italiano com produções locais em um país mantido sob um regime que, durante mais de vinte anos, exortou na população o sentimento nacionalista, esses filmes não conseguiram superar suas próprias limitações como veículos com direcionamento popular. Vittorio Spinazzola (apud GENNARI, 2009, p. 7), ao comentar esse fato, faz uma detalhada descrição da indústria de cinema italiana entre os anos de 1945 e 1965, estabelecendo uma distinção entre filmes ‘sobre o povo’ e ‘para o povo’, colocando o cinema neorrealista como o grande representante do primeiro grupo. O segundo grupo, por outro lado, ao estruturar-se conforme o gosto e as preferências do público, pode ser definido como cinema popular. Como aponta Edmondstone,

O problema com os filmes neorrealistas foi o fato de eles não possuírem qualidade de ‘entretenimento’ (estrelas conhecidas e características convencionais de gênero) para fazer frente às exportações americanas; eles ganharam prêmios mundo afora, mas os italianos não saíam de suas casas para assisti-los. A fraca performance doméstica dos filmes neorrealistas eventualmente levou ao seu declínio no fim da década [de 1940], uma

²¹ Tradução nossa.

tendência que se agravou com a eleição do Partido Democrata Cristão em eleições acaloradamente contestadas no ano de 1948²². (2008, p. 39).

As eleições gerais de 18 de abril de 1948 na Itália, o primeiro pleito democrático desde o fim da guerra e o segundo da história do país, foram marcadas por cenas de violência, fanatismo político-ideológico, ameaças e propaganda anti-comunista financiada pelos EUA, culminando na eleição dos Democratas Cristãos para a *Assemblea Costituente*, vencendo o partido de inclinação soviética *Fronte Popolare Democratica* por 48,5% a 31% (EINAUDI apud EDMONDSTONE, 2008, p. 40). O novo governo incentivou uma forma de produção cinematográfica centralizada nos estúdios e de forte apelo comercial, criando uma série de medidas estatais para incentivar o crescimento do cinema italiano e rivalizar com as produções norte-americanas por meio de produções que se adequassem ao gosto popular. Os cineastas neorrealistas passaram a encontrar dificuldades, deparando-se com a hostilidade dos Democratas Cristãos em relação à imagem de pobreza e opressão que seus filmes alegadamente apresentavam para o resto do mundo (MOLITERNO, 2009). No início da década de 1950, a maioria dos nomes ligados ao festejado movimento cinematográfico italiano haviam se mudado (entre outros, Umberto Barbaro, Gillo Pontecorvo, Giuseppe De Santis) ou foram integrados às produções comerciais italianas, marcadas pelo otimismo, escapismo e uma visão irônica sobre a miséria, criando o chamado 'neorrealismo rosa,' que mais tarde se desdobrou na tradição da *commedia all'italiana*. Vittorio De Sica, por exemplo, retornou à sua carreira de ator, alcançando enorme sucesso popular em comédias como 'Pão, Amor e Fantasia' (*Pane, Amore e Fantasia*, dir. Luigi Comencini, 1953). (LIEHM, 1984, p. 138-139).

O fim da década de 1940 e o início dos anos 1950 são marcados por uma tentativa de a Itália retornar ao mercado internacional de cinema, enquanto a indústria ampliava sua base econômica e redefinia suas relações de poder com *Hollywood*. Um fator importante nessa manobra foi a aprovação de uma série de leis governamentais favorecendo a produção local, a exemplo da Lei Andreotti, de 1949, que estabeleceu taxas sobre a importação de filmes, que eram convertidos em créditos para o fomento da produção local. Porém, nem todos os filmes eram taxados, apenas os que fossem dublados para o italiano (a grande maioria,

²² Tradução nossa.

portanto), gerando uma reserva de capitais da qual os produtores poderiam se valer para financiar seus filmes (EDMONDSTONE, 2008, p.40). Apesar das semelhanças com a legislação fascista de 1933, a Lei Andreotti tinha grandes diferenças. O valor pago pela importação desses filmes não funcionava como um imposto, e sim como um empréstimo forçado, que poderia ser posteriormente reavido pela companhia que o pagou, desde que o valor fosse gasto dentro da Itália (GENNARI, 2009, p. 50). Ao ser questionado por um senador comunista, Umberto Terracini, sobre a possibilidade de retorno do dinheiro estrangeiro a quem o pagou, Andreotti respondeu da seguinte forma,

As normas estipulam que o primeiro critério pelo qual os fundos poderão ser reavidos será pela sua utilização no campo cinematográfico, e temos alguns estúdios americanos (tipicamente a Columbia) que usam todos os seus lucros na Itália para produzir filmes nesse país (apud GENNARI, 2009, p. 50)²³.

Pela resposta de Andreotti, o teor da lei se torna mais claro. Antes de rechaçar a presença americana na Itália como forma de incentivar a produção italiana, ela objetivou utilizar o capital estrangeiro como fomento ao cinema italiano sem que, com isso, os estúdios estrangeiros – particularmente americanos – tivessem seus interesses econômicos lesados. Ainda em 1949, foi aprovado na Itália um sistema de cotas para a exibição de filmes, exigindo que durante 80 dias por ano 22% do tempo de exibição nos cinemas deveria ser dedicado à projeção de filmes italianos. Essa exigência, conforme Nowell-Smith et al., teve um enorme impacto na indústria local, de tal modo que entre 1949 e 1952, a importação de filmes dos EUA caiu 49%, enquanto as produções italianas tiveram um crescimento de 62% (1996, p. 159). Esse êxito coincidiu com um enorme aumento no número de salas de cinema. Nos anos 1950, a Itália era o país com o maior número de salas de cinema na Europa Ocidental. Eram 11.641 salas no total, contra 5.806 na França e 6.885 na Alemanha (GENNARI, 2009, p. 06). Uma década depois, em 1965, a venda de entradas de cinema na Itália havia alcançado a impressionante marca de 513 milhões, o que equivalia a praticamente às bilheterias de França e Reino Unido somadas. Em 1954, a indústria do cinema era a segunda maior de Roma, atrás apenas da construção civil; tais dados nos dão uma dimensão da popularidade que o cinema havia alcançado entre os italianos, o que tornou o mercado em questão

²³ Tradução nossa.

extremamente atrativo para as produtoras americanas, possibilitando, ainda, demanda suficiente para o amadurecimento de uma dinâmica indústria local, que posteriormente estenderia sua influência para diversos outros mercados (BAYMAN; RIGOLETTO, 2013, p. 15).

1.5. CINECITTÀ (OU *HOLLYWOOD* NO TIBRE) E O *FILONE*.

Gera estranhamento a constatação de que, após fazer pesados investimentos na Itália por intermédio do plano Marshall, contribuir para a eleição dos Democratas Cristãos e arbitrar a sua reentrada como importante partícipe da economia global – entrada na NATO em 1949, Comunidade Europeia de carvão e aço em 1951 e Mercado Comum Europeu em 1958 – os Estados Unidos tenham assistido passivamente à recuperação do cinema italiano por meio de medidas protecionistas contra o afluxo da produção de *Hollywood* para o país mediterrâneo, privando-os do enorme mercado que a Itália ofereci. Contudo, essa contradição é apenas aparente.

Embora os estúdios americanos tenham, de fato, se oposto a medidas protecionistas como as cotas de importação e exibição de filmes estrangeiros, aliando-se à associação italiana de exibidores (ANICA) para conseguir acordos favoráveis para os filmes hollywoodianos em território italiano²⁴ (que na década de 1940 ofereciam aos exibidores um bom retorno financeiro contra investimentos, no geral, razoáveis, uma vez que os filmes americanos, quando chegavam à Itália, já haviam recuperado o capital investido para a sua produção no mercado doméstico), no início dos anos 1950 o cenário italiano se tornou favorável para as *majors* dos EUA, em um contexto em que o cinema americano enfrentava problemas domésticos severos.

Em 1948, a lei antitruste americana forçou as empresas cinematográficas dos EUA a separar as atividades de produção e distribuição de filmes a partir de uma decisão da Suprema Corte Americana contra a Paramount, o que ocasionou um desequilíbrio de receita entre as companhias resultantes da separação, já que “não poderia haver transferência de valores para compensação de despesas entre uma e outra parte” (SORTICA, 2009, p. 14). Essa mudança coincidiu com o vertiginoso aumento no custo de produção dos filmes em *Hollywood* entre o início e o fim da II Guerra, além de uma série de mudanças econômicas e socioculturais que, em

²⁴ Como exemplo principal do êxito desse *lobby*, temos a já citada Lei Andreotti.

conjunto com o advento da televisão, fizeram com que a indústria amargasse o desaparecimento de 80% de seu mercado em pouco mais de vinte anos (MATTOS, 2003, p. 47).

Em busca de soluções que pudessem minorar a crise de sua poderosa indústria cinematográfica, os estúdios de *Hollywood* tomaram várias medidas, entre as quais estava o investimento em espetáculos extravagantes e grandiosos, que buscavam oferecer ao espectador uma experiência “que não pudesse ser reproduzida na tela dos aparelhos domésticos de TV” (CARREIRO, 2011, p. 45), capaz de despertar no público um desejo irrefreável de ir ao cinema. Essa experiência tomou corpo na forma de grandes épicos históricos, que exigiam milhares de figurantes, estúdios gigantescos, cenários grandiosos e investimentos massivos. A produção de filmes nessa escala em *Hollywood* tornava-se inviável, por oferecer custos proibitivos para os estúdios. Assim, os produtores italianos voltaram seus olhares para a Itália, que oferecia condições extremamente favoráveis para esse tipo de iniciativa.

Para Frayling (2000, p. 64), as atrações de Roma e seu monumental complexo de estúdios, o Cinecittà, eram muitas. Os custos de produção eram sensivelmente menores e havia a possibilidade de utilizar o capital congelado na Itália pela Lei Andreotti, que forçava produtores estrangeiros a reinvestir parte de seus lucros no país. Além disso, poderiam tirar vantagem de acordos multilaterais de abatimento fiscal e mobilizar uma força de trabalho pouco onerosa em relação aos padrões de Los Angeles, que aliás possuía uma larga experiência em reconstruir artefatos da antiguidade em áreas externas próximas a Roma. De acordo com Gennari (2009, p. 9), ainda existiam outros benefícios, como o baixo custo de aluguel dos estúdios e a utilização do dinheiro bloqueado em produções italianas que, posteriormente, poderiam ser exportadas de volta para os Estados Unidos e outros mercados estrangeiros.

Em 1950, foi produzido na Itália pelos estúdios MGM *Quo Vadis*, dirigido por Mervyn LeRoy o primeiro épico histórico americano a beneficiar-se dos estúdios, locações e técnicos italianos. O grande sucesso comercial do filme pavimentou o caminho para que outras produções análogas – utilizando recursos italianos – o seguissem, a exemplo de *O Manto Sagrado* em 1953, *Helena de Tróia* em 1954, *Ben-Hur* em 1957 (FIGURA 7), *Cleópatra* em 1961 (FIGURA 8) e *Sodoma e Gomorra* em 1962. Criou-se um ambiente de intensa cooperação e intercâmbio entre o



Figura 7 – O diretor americano William Wyler (à esquerda) no set de filmagem de Ben-Hur (1953) nos estúdios Cinecittà, em Roma. Imagem disponível em: moviestilldb.com



Figura 8 – Elizabeth Taylor em cena de Cleópatra (1961). Embora o filme tenha tido um dos melhores resultados de bilheteria de toda a década de 1960, os altos custos envolvidos em sua produção fizeram com que a 20th Century Fox passasse por problemas financeiros. Por isso, Cleópatra é comumente citado como um dos motivos determinantes para o fim das produções americanas em Roma. Imagem disponível em: moviestilldb.com

cinema italiano e o cinema americano, no qual a indústria do país mediterrâneo saiu largamente beneficiada. Como nota Hughes (2011) entre 1957 e 1967, as companhias dos EUA gastaram aproximadamente 35 milhões de dólares por ano (o equivalente a 245 milhões de dólares em valores corrigidos) para financiar ou comprar os direitos de distribuição para filmes italianos, ou para fazer seus próprios filmes utilizando os estúdios italianos como sua base de produção. Ainda segundo Hughes (idem), os investimentos das companhias americanas muitas vezes financiavam coproduções com parceiros italianos, angariando investimentos de companhias da França, Alemanha Ocidental, Espanha ou Iugoslávia. Estrelas dos países investidores eram incorporadas ao elenco dos filmes, em uma manobra para que a produção agradasse a múltiplas audiências simultaneamente.

Conforme aponta Eleftheriotis (2001, p. 105), a experiência de se trabalhar com os *major studios* de *Hollywood* em produções com orçamentos multimilionários, impensáveis para os padrões europeus de então, abriu espaço para que a Itália se aventurasse nessas parcerias com outros países da Europa, o que ajudava a diminuir os custos de produção, ao mesmo tempo que assegurava a distribuição recíproca dos filmes. Graças a isso, a Itália se transformou no epicentro das coproduções mundiais e, durante a década de 1960, tornou-se a segunda maior exportadora de filmes de entretenimento do mundo, atrás dos Estados Unidos (embora, em vários momentos, tenha superado a indústria americana em número de filmes produzidos por ano). Porém, não somente o capital estrangeiro foi determinante para essa escalada, mas também o estúdio Cinecittà e os produtores a ele relacionados, que construíram um mercado extremamente lucrativo de filmes estruturados em ciclos temáticos de produções de baixo orçamento que funcionavam como comensais das produções maiores, o que nos *cultural studies* recebeu a denominação de *filone*.

Mais de setenta anos depois de sua construção, o Cinecittà permanece, ainda hoje, como o maior estúdio de cinema da Europa continental. O complexo foi construído em 1937 em uma área rural nas proximidades de Roma sob a direção do empresário do ramo cinematográfico Carlo Roncoroni, juntamente ao diretor geral de cinematografia do governo fascista, Luigi Freddi, em uma locação que anteriormente abrigava outro estúdio de cinema, o Cines, destruído por um incêndio que jamais teve sua causa esclarecida. Embora o Cinecittà não fosse um empreendimento estatal – grande parte dos recursos para a sua construção era

composta por capital privado – Mussolini sempre buscou associar sua imagem ao projeto, desde a colocação da pedra fundamental em 1936 até a cerimônia de inauguração em 1937. No ano seguinte, o governo fascista tomaria o controle direto do complexo. Após alguns anos em operação produzindo uma grande quantidade de filmes de entretenimento, em sua maioria de propaganda nacionalista, o Cinecittà passou por uma série de intempéries decorrentes da guerra que praticamente o levaram à ruína. Foi bombardeado pelas forças aliadas e pilhado pelos alemães, que se apossaram da maioria de seus equipamentos. Com suas locações esvaziadas, as dependências do estúdio foram utilizadas como campo de prisioneiros de guerra e, já com o fim do conflito, como campo de refugiados, função que manteve os estúdios fechados pelas forças de ocupação militar americanas até o ano de 1948 (GOLDSMITH; O'REAGAN, 2005, p. 117-118).

Quando o Cinecittà foi reaberto, o prolongado período de inatividade, a ausência de investimentos no setor, a valorização da estética neorrealista – que defendia o uso de locações externas e a iluminação natural em detrimento dos estúdios - e a concorrência estrangeira fizeram com que os produtores fossem obrigados a se adequar a condições bastante precárias de produção. De acordo com Fox (apud Frayling, 1981, p. 70), os profissionais ligados ao Cinecittà trabalhavam adstritos a uma série de limitações e prerrogativas, entre as quais pode-se destacar a necessidade de atrair capital para a realização de filmes na forma de co-produções; o papel importante exercido pelo mercado espanhol, seja pela presença de seus produtores em Roma, seja pelas suas audiências ou pelas locações e mão de obra baratas (mesmo para os padrões italianos do período); os calendários de filmagem apertados e as limitações materiais oferecidas durante as filmagens, que forçavam os diretores a poderem refilmar cada cena uma quantidade mínima de vezes (2 ou 3 *takes* por cena); a necessidade de dublagem, acompanhada pela ausência de captação do som *in loco* e pela presença de atores falando, cada qual, a sua língua pátria em cena; o uso de pseudônimos americanizados, buscando reforçar o apelo dos filmes entre as audiências estrangeiras; a flexibilidade dos roteiros e a estranha compulsão de se fazer o próximo filme mais bizarro do que o anterior .

Trabalhando dentro dessas condições austeras, “os produtores do Cinecittà fizeram diversas tentativas de antecipar (ou explorar) as preferências do público urbano na Itália, imitando gêneros inteiros” (FRAYLING, 1981, p. 68). Quando um

filme ou gênero se destacava de maneira incisiva nas bilheteria, rapidamente as produtoras do Cinetittà lançavam a sua ‘versão’ da produção, muitas vezes vendendo-a como uma continuação direta ou mesmo como ‘artigo original’. Nos casos em que essas versões se revelavam bem sucedidas na bilheteria, atraindo o interesse do público, rapidamente seguiam-se dezenas – em certos casos centenas – de filmes que emulavam a fórmula que se mostrou mais popular junto ao público, formando um *filone*. O sucesso de *Dirty Harry* (Don Siegel, 1971) e *Conexão França* (*French Connection*, William Friedkin, 1971) na Itália, por exemplo, teve como resposta da indústria o lançamento de cerca de trezentos *polizioteschi* nos nove anos que se seguiram (THOMPSON; BROWN, 2006, p. 2; EDMONDSTONE, 2008, p. 48). Esse sistema evidenciava a preocupação dos produtores do Cinecittà em capturar as audiências ao invés de mantê-las, preenchendo uma demanda imediata dos consumidores em um modelo extremamente volátil. Para Edmondstone, o fenômeno dos *filoni* no interior da indústria de entretenimento popular na Itália foi resultado de um contexto em que a

produção foi diretamente influenciada por um conjunto de condições industriais favoráveis deflagradas pelo cenário do pós-guerra. Dito de forma simples, os filmes eram baratos para se fazer, fáceis de se financiar, regularmente compensavam os investimentos e qualquer prejuízo era parcialmente absorvido pelos mecanismos de incentivo fiscal²⁵ (2008, p. 47).

Graças a isso, entre 1956 e 1980, surgiram dezenas de *filoni*, sempre organizados em torno de uma fórmula de grande sucesso comercial e de uma retórica bem definida com forte apelo junto ao público, entre os quais podemos citar o *musicarelli* (1956-1969), o *peplum* (1958-1964), a *commedia all’italiana* (1958-1980), os filmes *mondo* (1962-1966), os *gialli* (1962-1982), *fumetti neri* (1965-1975), filmes de espionagem (década de 1960), *spaghetti westerns* (1964-1978), o horror gótico (1957-1977), *poliziottesco* (1968-1978), *fantascienza* e filmes de ação em cenários pós-apocalípticos (década de 1980) (FIGURAS 8 e 9) (TOTARO, 2011). Quando, no interior de um *filoni*, determinado modelo formulaico mostrava sinais de esgotamento, não desaparecia imediatamente. Antes disso, o que frequentemente ocorria era a hibridização ou a radicalização de uma fórmula, que então era vendida para o público como mais extrema ou visceral do que a anterior. Essa forma de

²⁵ Tradução nossa.

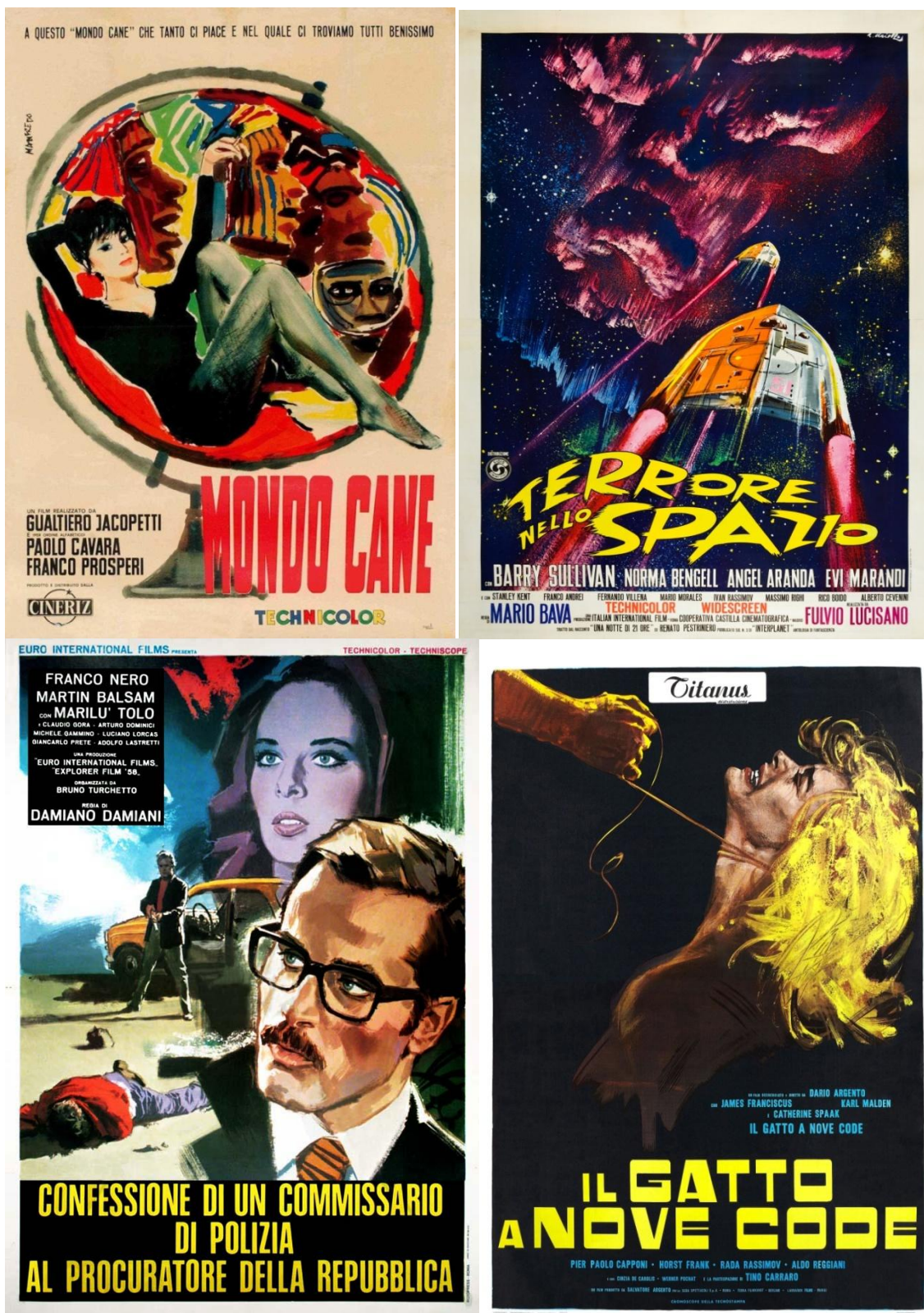


Figura 9 – Mundo Cão (*Mondo Cane*, dir. Paolo Cavara e Galtiero Jacopetti, 1962), O Planeta dos Vampiros (*Terrore Nello Spazio*, dir. Mario Bava, 1965), Confissões de Um Comissário de Polícia ao Procurador da República (*Confessione di Um Commissario di Polizia Al Procuratore Della Repubblica*, dir. Damiano Damiani, 1971) e O Gato de Nove Caudas (*Il Gatto a Nove Code*, dir. Dario Argento, 1971). Respectivamente, exemplos de filmes *Mondo*, *fantascienza*, *poliziottesco* e *giallo*.



Figura 10 – Hércules e a Rainha da Lídia (*Ercole e la regina di Lidia*, dir. Pietro Francisci, 1959), A Maldição do Demônio (*La maschera del Demonio*, dir. Mario Bava, 1960), Pão, Amor e Fantasia (*Pane, Amore e Fantasia*, dir. Luigi Comencini, 1953) e A Morte Anda a Cavalho (*Da Uomo a Uomo*, dir. Giulio Petroni, 1967). Respectivamente, exemplos de *peplum*, horror gótico, *commedia all'italiana* e *spaghetti western*. Imagens disponíveis em: themovieposterdb.com.

atração do público por uma estética do excesso é, aliás, um dos traços definidores do *filone*, já que a competitividade entre as produtoras rivais que trabalhavam dentro do sistema do Cinecittà as impelia à experimentação com excessos estéticos e temáticos e ao *kitsch*, com o objetivo de captar a atenção do público. Em 1975, por exemplo, quando os *spaghetti westerns* já estavam em franco declínio, o *western* *O Pistoleiro e os Bárbaros* (*Get Mean*, dir. Ferdinando Baldi), apresentava ao público a improvável história de um pistoleiro contratado por uma bruxa em uma cidade fantasma para escoltar uma princesa até a Espanha, onde se envolve em um conflito com os mouros, em guerra com os cavaleiros reais espanhóis. Pouco importava se o conflito pela unificação espanhola havia se encerrado em 1492 ou se códigos de gênero distintos se entrelaçavam em uma totalidade, no mínimo, desarmônica. Em busca de novas abordagens de um determinado *filone*, os produtores os exploravam e hibridizavam com outros despidoradamente até sua total desfiguração e, posteriormente, seu fim.

É justamente em virtude das especificidades do cinema popular italiano que, para o seu estudo, o *filone* (*filoni* no plural) é utilizado como categoria de análise central em detrimento do gênero. Embora ambos possam ser entendidos como “categorias empíricas utilizadas para nomear, diferenciar e classificar trabalhos com base em configurações recorrentes de elementos formais e temáticos que compartilham²⁶” (MOINE, 2008 p. 2), o *filone* pressupõe um conjunto de procedimentos estilísticos, narrativos e iconográficos praticados em um contexto industrial específico dos estúdios romanos no período situado entre as décadas de 1950 e 1980 que falta à categoria de gênero. Para Dalle Vacche (1992, p. 56), os *filoni*, distintamente do gênero, são investimentos planejados da indústria em uma oscilação regulada entre repetição e diferença²⁷, entre a convenção e a invenção. Diferentemente dos gêneros de *Hollywood*, os *filoni* italianos tiveram, cada qual, um período de existência curto e uma dimensão hipertrófica – ou seja, uma quantidade enorme de filmes lançados em um pequeno intervalo temporal, esgotando-se pela redundância.

²⁶ Tradução nossa.

²⁷ Não é mero acaso a relação dos *filoni* por Dalle Vecchi como resultados de um arranjo entre repetição e diferença, o que se assemelha bastante com conceito de paródia tal como foi adotado por Lisa Hutcheon, a “repetição com distanciamento crítico”. (1985). Na verdade, um ponto de cisão importante entre os *filoni* e o gênero é justamente o fato de o primeiro se sustentar em uma retórica paródica, o que via de regra não ocorre com os filmes de gênero.

O *filone* deve ser percebido, portanto, como uma tradição ou fórmula narrativa (WAGSTAFF, 1992) que se diferencia do gênero em virtude da sua suscetibilidade a mudanças e tendências, a voracidade e velocidade com que se coloca no mercado, funcionando como comensal de produções de grande apelo junto ao público e a tendência de os roteiristas e diretores responderem às demandas do público de maneira reativa – e não ativa (TOTARO, 2011). Além disso, outro fator central que subjaz à categoria em questão é o seu caráter híbrido, o que pode ser percebido tanto pela transnacionalidade das produções – o que levou muitos críticos a questionarem a ‘autenticidade’ dos filmes imersos no contexto estudado, por não terem uma identidade nacional (EDMONDSTONE, 2008, p. 49) – como pela intercambialidade dos seus motivos, já que muitas vezes uma mesma estrutura era recontextualizada para renovar o interesse do público sem grandes inovações narrativas ou estruturais. (WAGSTAFF, 1992, p. 252).

Como se pôde perceber, as condições favoráveis para o surgimento de uma indústria de filmes populares baseados em fórmulas pré-estabelecidas, a compensação econômica que frequentemente traziam e os pequenos riscos financeiros associados à produção dos *filoni* fizeram com que rapidamente se formasse uma gigantesca indústria de filmes populares realizados com orçamentos modestos na Itália. Como as grandes produções envolviam riscos financeiros elevados e um volume de investimentos proibitivo para a forma como a indústria operava, os produtores italianos que trabalhavam sob o sistema do Cinecittà desenvolveram mecanismos para a viabilização de produções bem sucedidas dentro das condições que lhes eram oferecidas.

A partir da segunda metade da década de 1940 os exibidores, com o objetivo de atender de maneira mais eficiente ao público e maximizar seus lucros, passaram a colher dados estatísticos detalhados sobre a performance que determinados filmes, gêneros, diretores e atores ou atrizes na bilheteria de cada região. Para isso, o país foi dividido em doze zonas, nas quais os resultados das pesquisas eram diretamente levados em conta para a seleção da programação (WOOD, 2005, p. 10). Por outro lado, os cinemas italianos dividiam-se entre os de primeira exibição (*prima visione*), segunda exibição (*seconda visione*) e terceira exibição (*terza visione*) (WAGSTAFF, 1992), que possuíam, cada qual, critérios bastante específicos de exibição, formas distintas de frequência e cobriam áreas geográficas determinadas pelo perfil dos espectadores. Graças a esse controle que

a indústria estabeleceu sobre as preferências do público, juntamente à capacidade de responder rapidamente às oscilações dessas preferências, os *filoni* se tornaram um lugar privilegiado para o estudo das relações entre cinema e cultura.

1.6. DO OUTRO LADO DO ATLÂNTICO: A OBSOLESCÊNCIA DO WESTERNS CLÁSSICOS E OS SUPERWESTERNS.

Um dos fatores fundamentais que favoreceram a popularidade e a rápida difusão internacional dos faroestes italianos – particularmente na Europa - foi a crise dos faroestes americanos produzidos em *Hollywood*. No final da década de 1950 e início dos anos 1960, o prestígio do gênero *western* nos Estados Unidos sofreu um rápido declínio. O fim do sistema de produção em linha de *Hollywood*, já em curso após 1945 com o enorme aumento nos custos de produção de um filme – cerca de 5 vezes maior do que no período anterior à guerra – foi catalisado pela lei antitruste derivada de uma decisão da Suprema Corte americana em 1949, forçando os *major studios* a separar seus sistemas de produção e distribuição de filmes, desequilibrando as receitas (MATTOS, 2003). Uma das consequências imediatas da venda das cadeias de exibição pelos estúdios foi o fim das sessões de exibição com programa duplo (Filme A, de orçamento maior e Filme B, com orçamento menor), levando à descontinuação da produção de filmes B pelas *majors* (BLAIR, 2007). O faroeste era um dos gêneros que mais se beneficiava das programações duplas e, com o fim da produção de faroestes de baixo orçamento para os cinemas, em sua maioria filmes de aventura ou musicais, muitas produtoras migraram para a televisão, tornando-a o principal veículo para a exibição do gênero em questão, com 48 séries indo ao ar semanalmente em três canais distintos no ano de 1959 (BUSCOMBE, 1988, p. 428-429; CARREIRO, 2011, p.48).

Enquanto os faroestes B se reinventavam na televisão, experimentando um renovado vigor e alcançando grande popularidade em séries como *Gunsmoke* (1955), *The Rifleman* (1958), *Rawhide* (1959) e *Bonanza* (1959), a produção de filmes do gênero para os cinemas decrescia rapidamente ao longo da década. Em 1950, os *westerns* correspondiam a 34% da produção de *Hollywood*, com aproximadamente 150 filmes lançados nos cinemas. Já em 1958, esse valor havia decrescido para apenas 22% da produção, ou 54 filmes. No ano de 1963, período em que os estúdios italianos já começavam a produzir suas próprias versões do

oeste americano, esse número chegou à irrisória marca de 9% do total, com apenas 11 filmes *western* produzidos (BUSCOMBE, 1988, p. 427). As mudanças, contudo, não foram apenas quantitativas. Enquanto o gênero perdia sua popularidade e seu apelo junto ao público nos cinemas, tornava-se, por outro lado, cada vez mais autoconsciente, abrindo linhas de interlocução com os problemas e enfrentamentos que afloraram nos EUA especialmente a partir da década de 1940.

Em um ensaio de 1955 para a revista *Cahiers du Cinéma* denominado *Évolution du Western*, André Bazin nota uma sensível mudança qualitativa nos *westerns* que, desviando-se dos padrões recorrentes do gênero, passam a incorporar questionamentos de cunho social ou psicológico. Denominados *superwestern* por Bazin e Rieuepeyrou (1957), esses filmes podem ser definidos como “um western que tem vergonha de não ser senão ele próprio e procura justificar sua existência por um interesse suplementar de ordem estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica..., em suma, por qualquer valor extrínseco ao gênero e que visa supostamente enriquecê-lo” (BAZIN, 1991). Para Rieuepeyrou, embora encontremos filmes que podem ser elencados como *superwesterns* desde 1943, a exemplo de *Consciências Mortas* (*The Ox-Bow Incident*, dir. William Wellman, 1943), *Sua Última Saída* (*Pursued*, dir. Raoul Walsh, 1947) e *O Proscrito* (*The Outlaw*, dir. Howard Hughes, 1946), é somente na década de 1950 que por efeito de retorno, as inquietudes da nação (Guerra da Coreia, Macarthismo, os problemas dos negros, entre outros) se projetaram sobre o cinema e quebraram a imagem tradicionalmente otimista do *western* (RIEUPEYROU, 1957, p. 78).

Fenin e Everson (1977) defendem que a melancolia e o mal-estar do pós-guerra catalisaram a obsolescência dos *westerns* clássicos, baseados no mito do herói civilizador da fronteira e nas aventuras com estrutura maniqueísta bem marcada construídos a partir da premissa da violência como meio de regeneração social. Com isso, o gênero *western* passa a incorporar enredos em que são exploradas de forma mais explícita as temáticas do sexo, neuroses e consciência social. A conclusão, aqui, é a mesma aludida por Bazin e Rieuepeyrou; confrontado com a barbárie constrangedoramente real do conflito armado que se estendeu de 1939 a 1945, a maior parte do público americano já não mais se identificava com o mito da fronteira e a premissa da regeneração pela violência, ou seja, a assunção da violência como recurso legítimo desde que utilizada como meio de regeneração,

manutenção da ordem social e extirpação dos entraves à marcha do progresso (SLOTKIN, 2000). Warshow (1962), ao detratar os *superwesterns*, posiciona-se em defesa de uma fórmula estanque do gênero, proclamando que este deixa de ser um *western* na mesma proporção que se permite traspassar por elementos de crítica social ou psicológica. O clássico do herói da fronteira que combate o mal materializado sob a forma dos agentes da barbárie (ladrões de diligências, índios, latifundiários), abrindo caminho para o triunfo da civilização, sofre uma contaminação que desfigura o gênero em filmes como *Consciências Mortas* (*The Ox-Bow Incident*, dir. William Wellman, 1943) ou *Matar ou Morrer* (*High Noon*, dir. Fred Zinneman, 1952), porque o problema social ou a mensagem subliminar à narrativa desconstroem as antinomias fundamentais entre civilização e barbárie, bem e mal, cidade e selva. Assim, Warshow aponta que a pretensão de amadurecimento do gênero só poderia levar a um caminho, sua desfiguração.

Se os *superwesterns* foram exitosos como formas de atualizar o cinema de faroeste para uma faixa mais exigente do público, confrontando os espectadores com as contradições inerentes ao mito da fronteira e às premissas civilizadoras nele contidas e produzindo parábolas do oeste autoconscientes de seu papel mitológico e arquetípico, por outro lado não tiveram o mesmo desempenho nas bilheterias do mercado doméstico. Embora alguns desses *westerns* tenham agradado ao público americano particularmente no quinquênio que se sucedeu à Segunda Guerra Mundial, na década seguinte sofreram uma severa retração nas bilheterias, o que se refletiu na diminuição da importância que o gênero exercia sobre a indústria de *Hollywood*, como já mencionado anteriormente. Buscombe e Pearson (1999) notam que o desinteresse do público dos Estados Unidos pelo gênero foi açodado por uma série de mudanças que se intensificam a partir da década de 1950, como o fato de a experiência da fronteira se tornar cada vez mais remota entre a população e a iconografia do oeste já não exercer o mesmo apelo junto ao público jovem, mais interessado por filmes ambientados em locações urbanas e por gêneros como ficção científica e horror. Para o público mais jovem, a modernização e amadurecimento dos *westerns* não eram suficientes para retomar seu prestígio. No final da década de 1950, a iconografia do faroeste, que então se nutria de um público saudoso do período clássico do gênero, havia se tornado antiquada e desinteressante para a nova geração de americanos.

A despeito da perda de sua importância como principal motor da indústria de *Hollywood*, muitos *westerns* desse período facejaram a mitologia do oeste com notável sobriedade, a exemplo de *Matar ou Morrer* (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952) (FIGURA 11). Nele Kane, o xerife da pequena cidade de Hadleyville, acaba de se casar com uma jovem moça Quaker e pretende começar uma vida pacata de homem de família em outra cidade. Kane já fez muito pela sua comunidade, transformando-a de um lugar barbarizado em que o banditismo imperava em uma cidade segura para as crianças brincarem nas ruas, as mulheres cuidarem de seus lares e os homens prosperarem em seus negócios. Porém, o xerife é informado de que Frank Miller, um perigoso bandido preso por ele, foi solto pelo sistema prisional 'no norte' e está no próximo trem em direção à estação da cidade, onde três dos comparsas de Miller já o esperam para o acerto de contas com o xerife. Kane, a despeito da vontade de sua mulher e da comunidade, decide enfrentar Miller e seus comparsas em vez de fugir. Assim, ao buscar apoio dos membros da comunidade na bravata contra seu nêmesis, o xerife recebe, um a um, a rejeição de todos os membros da cidade, cada qual com sua justificativa. Eles estão com medo, e propõem a Kane que simplesmente fuja. É perceptível a apreensão e hesitação de Kane à medida que se percebe isolado e sem apoio da comunidade pacificada pelos seus esforços. No clímax do filme, o xerife cruza a rua principal da cidade sozinho em direção à estação, onde finalmente enfrenta os bandidos e, com a inesperada ajuda de sua esposa puritana (que alveja um dos homens de Miller nas costas) os vence. Kane então joga seu distintivo no chão e embarca com sua esposa no próximo trem que parte de Hadleyville.

Matar ou Morrer é um dos melhores exemplos de que dispomos para compreender a forma como os *superwesterns* modificaram a maneira de se representar a fronteira do oeste americano nas produções de *Hollywood*. Neles, segundo Rieupeyrou,

Do abandono total dos procedimentos utilizados até então – ação violenta e rapidez – surge a intriga construída integralmente sobre uma ação senão mais refinada, indiferente ao movimento e sensível por sua própria natureza a um certo preciosismo na expressão [...]. Essa tendência [...] implicava um sistemático desdém pelo arsenal dinâmico e transferia toda a atenção do realizador para os personagens²⁸ (1957, p. 78).

²⁸ Tradução nossa.



Figura 11 – Arte de divulgação do filme Matar ou Morrer (High Noon, Fred Zinneman, 1952) nos Estados Unidos. Imagem cedida para uso editorial por moviestilldb.com.

É precisamente isso o que ocorre em Matar ou Morrer. A ação é sempre adiada, retardada por uma construção dramática que se alicerça não no conflito entre o herói e o bandido, mas naquilo que o antecede. O espectador é guiado por uma narrativa que acompanha a trajetória de Kane em busca de aliados contra Miller, figura vilanesca tomada como representação do estado anterior de barbárie em que Hadleyville se encontrava antes da ação pacificadora e civilizadora de Kane. Progressivamente, o fluxo da narrativa se desenha em oposição à estrutura clássica

do *western*, primeiro refutando a civilização da fronteira como uma jornada coletiva, ao evidenciar a indisposição dos cidadãos de Hadleyville em ajudar Kane, o que revela o ceticismo em relação ao princípio basilar do individualismo como premissa da jornada civilizadora, que se degenera em egoísmo. Depois, deslocando o conflito que sustenta a história não na oposição entre o herói civilizador e seu antagonista proscrito, mas no dilema íntimo do *cowboy*. A trama se constrói a partir da experiência subjetiva de Kane, que, apesar de receoso e inseguro, opta por permanecer na cidade e cumprir seu dever como xerife. Isso somente ocorre no clímax do filme, perfazendo um modelo narrativo no qual, conforme aponta Anthony Mann (apud WAGSTAFF, 1992), o diagrama das emoções é ascendente, crescendo à medida que o espectador se identifica com o protagonista e seu dilema individual.

Grande parte dos *superwesterns* se alicerça sobre esse tipo de estrutura, marcada pela cisão entre o herói e a sociedade que este pacifica e, complementarmente, pelo deslocamento do conflito sobre o qual se sustenta a trama, não mais construído sobre as oposições arquetípicas do *western*, mas sobre os dilemas individuais do herói, confrontado com problemas como a legitimação do uso da violência, o conflito entre o dever e as paixões e a relação conflituosa entre indivíduo e comunidade. Em entrevista concedida à revista *Playboy* em 1971, John Wayne criticou *Matar ou Morrer*, afirmando que,

Todos dizem que *Matar ou Morrer* é um grande filme porque Tiomkin compôs algumas ótimas músicas para ele e porque Gracy Kelly e Gary Cooper estão no elenco. No filme, quatro homens aparecem [na cidade] para matar o xerife. Ele vai à Igreja e pede ajuda, mas as pessoas dizem “oh céus, oh não”. Então a mulher se levanta e diz “seus covardes, seus covardes”. Então Cooper sai sozinho. Essa é a coisa mais anti-americana que já vi em toda a minha vida. A última coisa no filme é o velho Coop jogando seu distintivo de xerife dos Estados Unidos sob seus pés e pisando nele (WAYNE, 2012)²⁹.

Embora o personagem de Gary Cooper não pise no distintivo, como afirma Wayne, sua afirmação é pertinente, ao considerarmos a inclinação política conservadora e nacionalista do entrevistado e, por extensão, sua visão purista sobre a iconografia do *western*, do qual ele próprio é o ícone maior. E se a organização temática, estética e narrativa de *Matar ou Morrer* permite uma leitura do filme como uma condenação do Macarthismo, o que já se tornou um clichê da crítica, ou como

²⁹ Tradução nossa.

uma parábola anti-americana, não podemos perder de vista que o tema central da legitimação do uso da violência, desde que autorizada por uma justificação moral, permanece intacta no filme de Zinneman. Assim como não se contesta a legitimidade que Kane tem para assassinar os quatro bandidos que o esperam na estação de trem, também não se impugna o fato de que a esposa Quaker do protagonista matou um homem com um tiro desavisado pelas costas. A reprovação moral desse ato é redimida pela sua finalidade, de preservação da instituição da família. Dessa forma, *Matar ou Morrer* se sustenta sobre uma estrutura ambígua, mostrando-se cético e hesitante em relação aos princípios que endossa, ainda que endossando-os. Essa ambiguidade é o ponto distintivo dos *superwesterns*. Se, de fato, alguns desses filmes, a exemplo do já mencionado 'Consciências Mortas' e *Johnny Guitar* (dir. Nicholas Ray, 1954) reprovam de maneira veemente o uso da violência, a abordagem predominante é a de sua legitimação como recurso regenerativo e legítimo, desde que avalizado por uma premissa moral justificadora (SLOTKIN, 2000).

Alguns faroestes americanos revisionistas, como *A Face Oculta* (*One-Eyed Jacks*, dir. Marlon Brando, 1961), *O Preço de Um Homem* (*The Naked Spur*, dir. Anthony Mann, 1953) *O Homem do Oeste* (*Man of the West*, dir. Anthony Mann, 1958) e *Sete Homens e um Destino* (*The Magnificent Seven*, dir. John Sturges, 1960), contudo, apresentaram o problema da violência por um viés distinto. Antes da condenação ou endosso da questão, tomaram a violência como uma força brutal e degradante, incapaz de redimir ou regenerar os vícios da sociedade. A própria caracterização dos personagens antecipa esse atributo. Em *O Preço de Um homem*, o protagonista, Howard Kemp, é um caçador de recompensas que perdeu suas terras durante a guerra civil e vai atrás do bandido Ben Vandergroat, que tem sua cabeça a prêmio pelo valor de 5 mil dólares, com o objetivo de comprar novas terras. Ao unir esforços com um minerador que rastreia o bandido e um militar expulso do exército, Kemp esconde seu objetivo (a recompensa), sendo posteriormente desmascarado pelos outros dois, que querem dividir o prêmio. Porém, se isso ocorresse, Kemp não teria dinheiro para comprar a fazenda. Ao final, os dois associados de Kemp morrem e o corpo se perde em uma correnteza, deixando o protagonista sem nada. Em *'A Face Oculta'*, após o roubo de um banco, um dos ladrões, Dad Longworth, engana seu comparsa, Rio, deixando-o para ser capturado enquanto foge com todo o ouro. Anos depois, Rio escapa da prisão com o

objetivo de se vingar de Dad e descobre que ele tornou-se um xerife na Califórnia. ‘Em Sete Homens e um Destino’, alguns dos pistoleiros ajudam os camponeses mexicanos contra o saqueador Calvera não porque se compadecem da situação em que se encontram, mas porque receberão por isso. A respeito dessa questão – a cisão da relação necessária entre violência e justificação moral – Pauline Kael escreveu sobre os faroestes italianos,

Foram os *spaghetti westerns* [...] os responsáveis pela eliminação da dimensão moral do *westerns*, transformando-os em quimera violenta [...]. O que os fez tão populares foi o fato de terem liberado a estrutura do *western* do fardo cultural da moralidade. Eles descartaram a civilidade do gênero juntamente com sua hipocrisia. De certa forma, eles liberaram a forma: aquilo pelo que o herói do *western* lutava foi deixado de fora, enquanto o que ele encarna (força e o poder de fogo) foi mantido. Exteriormente, isso é provavelmente o que ele sempre representou (1974, p. 172).

O argumento de Kael reflete uma aceção amplamente difundida entre os acadêmicos dedicados ao assunto (FRAYLING, 1981; HUGHES, 2004; FRIDLUND, 2006; CARREIRO, 2011; GEADA, 1978), que credita aos faroestes italianos a instituição de um tipo de representação do oeste pautado não somente pela liberação da forma e pela automatização da violência, mas também por uma série de inversões em relação à estrutura clássica do gênero, como as que subvertem ou complexificam as figuras do herói e do vilão, bem como os conflitos que dão dinamicidade à trama. Como já foi demonstrado, essas mudanças surgiram – ainda que por uma premissa marcadamente existencialista - no interior dos faroestes americanos, espargidas em filmes que foram amplamente exportados para a Europa e, particularmente, a Itália, onde tiveram considerável popularidade. Em grande parte, a noção de que a desconstrução do gênero *western* e a subversão do mito que ele alimenta são façanhas reservadas aos *spaghetti westerns* é uma derivação do cânone que impõe o estudo de cinema pelo viés autoral; as primeiras críticas e análises que se debruçaram sobre os faroestes italianos apreciando-os de maneira positiva foram justamente aquelas que demonstraram a singularidade e a qualidade dos filmes de Sergio Leone, apartando-os do ‘resto’.

Essa singularidade residiria, como já foi deslindado no início do trabalho, justamente na inversão do lugar do herói e na automação e estetização da violência, transformada em um fim em si, entre outros fatores. Porém, há uma rede bastante complexa de apropriações e de relações transtextuais na estruturação das ‘fórmulas’

que compuseram o *filone* dos *spaghetti westerns*. A título de exemplo, se ‘Por Um Punhado de Dólares’ é uma adaptação do *Yojimbo* de Kurosawa ambientada em um cenário *western* com uma visão revisionista sobre o gênero, o diretor japonês por sua vez tinha como influência primária de seu trabalho John Ford, a maior referência dos faroestes de estrutura clássica (KUROSAWA, 1982). Da mesma forma, enquanto os *spaghetti westerns* tomam as premissas (a)morais que endossam, em grande medida, dos faroestes americanos revisionistas produzidos especialmente a partir da década de 1950 e da *comedia dell’arte* italiana, mantém-se fiéis à estrutura narrativa dos faroestes clássicos – sustentados, como afirmou Rieuepeyrou (1957), na “ação violenta e rapidez”, embora estas tenham sido extremadas pelos faroestes italianos. Conforme apontam Bordwell (2006) e Carreiro (2011), esse recurso, a continuidade intensificada, consiste em um repertório cada vez mais amplo de ferramentas narrativas e estilísticas, que buscam produzir uma experiência fílmica cada vez mais visceral e intensa. Embora muitos recursos de estilo e táticas narrativas tenham sido introduzidos particularmente a partir da década de 1960 no cardápio dos cineastas, os princípios gerais de construção narrativa, constituídos ainda no período do cinema mudo, permanecem intactos. Recursos como o *zoom*, a montagem paralela, a profundidade de campo e a trilha sonora são radicalizados até o limite do *kitch* (muitas vezes, aliás, trespassando-o), buscando acentuar as emoções dos espectadores na mesma proporção.

A grande questão imposta, portanto, é a de que os *spaghetti westerns* se constroem em grande parte pela apropriação de elementos que já estavam em curso no interior do próprio gênero americano e, em parte, por outros ajustamentos, como certos aspectos conjunturais que afloram na década de 1960 já arrolados anteriormente. A partir desses ajustamentos, o ‘outro’ é empregado e recontextualizado para dar voz a determinadas sensibilidades e projeções coletivas. Esses elementos – a popularidade do *western* na Itália e as diversas convulsões (sociais, políticas, econômicas, culturais) que acometem os italianos e outros países consumidores de seus filmes – nos permitem compreender os faroestes italianos não pela análise autoral dos filmes que compõem o *filone* em questão, mas pela recepção e consumo desses filmes. Ao rechaçar o autorismo como modelo teórico para o presente trabalho, é importante tornar claro que não negamos a existência do gênio criativo como modelo analítico válido para os estudos de cinema, apenas o

descartamos no contexto aqui detalhado por não haver compatibilidade entre ele e a natureza do objeto aqui focado.

Se nos EUA o público interessado pelos filmes *western* em sua maioria deslocou sua atenção do cinema para a televisão e do faroeste para os gêneros urbanos, na Europa o declínio na produção desses filmes por *Hollywood* deixou um enorme público desamparado, criando uma demanda que foi prontamente atendida pelos estúdios italianos. Antes da incursão dos produtores do Cinecittà, Elios e cia. no mercado, suprimindo o vácuo deixado pelos americanos, *Matar ou Morrer*, por exemplo, teve uma arrecadação cinco vezes maior fora dos Estados Unidos do que no mercado doméstico (BOX OFFICE MOJO, s.d.), fato bastante incomum para um *western*. Exemplo ainda melhor é o de ‘Sete Homens e um Destino’, que nos Estados Unidos arrecadou cerca de 2,2 milhões de dólares contra um investimento de 2 milhões, tornando-se um retumbante fracasso. Em vários países da Europa, contudo, foi o maior sucesso de bilheteria do ano de 1961. Dessa forma, “já que os americanos não produziam mais filmes do gênero, os europeus decidiram fazê-lo” (CARREIRO, 2011, p. 49). Não é por acaso, portanto, que os anos de 1962 e 1963 foram marcados pela produção de diversos *westerns* em países como Alemanha, Iugoslávia, Espanha e Itália.

2. PARÓDIA, CARNAVALIZAÇÃO E ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: O QUE É UM SPAGHETTI WESTERN?

Quando se propõe a adoção de um determinado *filone* do cinema popular italiano – o *spaghetti western* - como recorte de pesquisa, ocorre uma tripla operação que, em primeiro lugar, transforma o cinema em objeto de compreensão histórica, em segundo, demanda o uso de fontes audiovisuais pelo historiador (o cinema como fonte ou documento) e, por último, analisa a singularidade do discurso sobre o passado no cinema (o cinema como discurso histórico). Para que se extraia dessa relação um conjunto de questionamentos que justifique o recorte e a apropriação do cinema como objeto de pesquisa, é necessário que o pesquisador transcenda a mera sociologia histórica, percebendo o filme não somente como um reflexo da sociedade na qual surgiu, mas também como artefato cultural composto por determinados elementos narrativos, estilísticos e temáticos que lhe singularizam. É verdade, porém, que se a crítica cinematográfica ou até mesmo a tradição da história do cinema³⁰ podem ignorar o contexto, considerando apenas o filme e seus aspectos intrínsecos, com a história é diferente. Para o historiador, a análise fílmica só adquire sentido quando relacionada com o universo cultural que produziu o filme e, paralelamente, com suas formas de recepção, consumo e as mediações que operam nesse processo.

Santiago Jr. (2012) observa que o estabelecimento do cinema como objeto historiográfico se deu a partir do final da década de 1960 com a busca de uma forma de aproximação com o cinema propriamente histórica, que marcasse de maneira bastante clara um domínio e um lugar de ação que se distinguisse dos estudos de cinema então praticados. Por isso, ao nos debruçarmos sobre a relação história-cinema na historiografia, perceberemos que esta se deu pela “exclusão do debate direto com os estudos do cinema [a crítica cinematográfica e a análise fílmica] e com a história do cinema” (SANTIAGO JR, 2012, p. 153) Em seu lugar, os debates

³⁰ A tradição de estudos conhecida como ‘história do cinema’, conforme aponta Michele Lagny (1997), possui algumas características marcantes que a distinguem da abordagem histórica sobre o objeto. Assim, não se deve confundi-la com uma atividade praticada por historiadores profissionais. Entre suas principais características, pode-se destacar a tendência para a construção de uma história panteão, que entroniza determinadas cinematografias e diretores, uma teleologia que descreve um progresso narrativo, estético e tecnológico constante, que vai de um estado primitivo do cinema para o estabelecimento de uma atividade complexa; a ideia de uma cinematografia nacional como unidade importante de análise; o universalismo (paradoxalmente), que concebe o cinema como arte capaz de suprimir fronteiras; o cinema como um fim em si mesmo e a importação de modelos cronológicos de outras disciplinas, como a política, a arte, a literatura e a economia.

suscitados evocaram, em sua maioria, reflexões de natureza metodológica, que buscaram compreender a instrumentalização de recursos audiovisuais como documentos ou fontes, por um lado e, por outro, discutir os filmes históricos e as formas de abordá-los como discursos sobre o passado.

Schvarzman (2007, p. 35-36), por sua vez, defende que atualmente, enquanto as atenções dos profissionais de cinema e comunicação se concentram em fenômenos contemporâneos em sua maioria vinculados a problemas propriamente fílmicos, questões narrativas, de gênero, estilo e técnica, os historiadores (e também sociólogos e antropólogos) deslocaram suas preocupações para o fato cinematográfico. Esse deslocamento retira o foco central do cinema como objeto; ele se transforma em algo sobre o que se projetam visões. Assim, “o foco sai da tela para a sala, o espectador, as significações simbólicas do cinema, a frequência das salas e as práticas sociais” (SHVARZMAN, 2007, p. 36). Isso transforma o cinema em fenômeno privilegiado para o estudo do cotidiano e da intimidade dos sujeitos a ele atrelados, bem como em fonte valiosa para o estudo das representações coletivas. Como exemplo dessa abordagem temos o trabalho de Wagstaff (1992) sobre o *spaghetti western* que busca, a partir das formas de frequência das salas de cinema e da relação entre as restrições econômicas e os padrões narrativos recorrentes nos filmes estudados, fazer inferências que escapam ao comodismo do modelo autoral e do silogismo texto-contexto.

Partindo dessas premissas, buscamos compreender o *spaghetti western* simultaneamente como realização fílmica e como um fenômeno cultural mais amplo, que funciona com o duplo estatuto de objeto de estudos e fonte. Nessa perspectiva, o presente trabalho se sustenta em dois caminhos interdependentes e complementares; por um lado, uma abordagem que relacione o grupo de filmes estudado com o contexto histórico que aguaritou sua ocorrência. Por outro, uma que busca traçar a forma como o *filone* dos faroestes italianos se formou constrito entre a recepção majoritariamente negativa da crítica e a ampla e entusiasmada adesão do público. Nesse caso, não se pretende afirmar que os *spaghetti westerns* são o resultado do ‘espírito de uma época’. O que se almeja aqui é perceber como, a partir das relações estabelecidas entre esses filmes, o público e a crítica, emerge um valioso registro do conjunto de transformações que ocorreram especialmente a partir da década de 1960 não somente no cinema mas também na vida social e cultural da Itália e outros públicos dos filmes estudados.

No primeiro caso, os faroestes italianos produzidos a partir de 1964 são estudados a partir da relação paródica que estabelecem com o faroeste clássico americano. Aqui, portanto, o conceito de paródia, adotado conforme a acepção que lhe é dada por Hutcheon (1985), assume um papel central. Como demonstraremos, essa relação não se dá a partir de uma ruptura radical que desconstrói abruptamente as convenções de um gênero puro e intocado. Antes disso, o surgimento dos *spaghetti westerns* como o mais popular e incisivo transtexto paródico do *western* é resultado de um longo processo de mudanças que ocorreram na cultura midiática, nos hábitos, convicções e preferências da população durante o período imediatamente posterior à II Guerra Mundial. No recorte aqui proposto, os faroestes italianos são compreendidos como a culminância de uma série de apropriações e transformações que têm como referente central o gênero *western*.

No segundo caso, buscamos compreender os motivos que levaram à dissonância entre a excepcional recepção do público por esses filmes e a sua execração pela crítica especializada no período mais produtivo do *filone* estudado. Posteriormente, como será observado, a opinião da crítica sofrerá mudanças, concedendo a um grupo (ainda que relativamente reduzido) de *spaghetti westerns* o prestígio que nunca tiveram entre as décadas de 1960 e 1970, a partir de um olhar retrospectivo que passa a defender que os realizadores de faroestes italianos “podem até admirar os westerns de *Hollywood*, mas não acreditam nos sonhos que eles expressam: as bases históricas do ‘mito do Oeste’ podem não ser centrais para suas preocupações, [apenas] fornecem um ponto de referência³¹” (FRAYLING, 1981, p. 135). A partir dessa referência, os críticos passam a atribuir aos faroestes italianos um lugar destacado dentro do qual subverte-se o *western* clássico, fazendo emergir uma visão da fronteira como “o reino da violência pela violência” (FRAYLING, 2000, p. 135). Para compreender essa relação tríplice entre os *spaghetti westerns*, o público e a crítica, extraíndo dessa relação elementos que nos permitam compreender o fenômeno fílmico em sua dimensão histórica, utilizaremos a estética da recepção, formulada conforme os postulados de Jauss (1994)³².

³¹ Tradução nossa.

³² As premissas de Iser, embora tenham sido consideradas, não foram utilizadas pois têm um caráter eminentemente metodológico. A estética da recepção é utilizada aqui não como metodologia, e sim como uma premissa compreensiva, um conjunto de postulados que servem como horizonte para a definição dos elementos que definem historicidade do cinema – e dos *spaghetti western* – a partir da relação entre os filmes e o público ao longo do tempo.

2.1. O SPAGHETTI WESTERN COMO PARÓDIA

Como o objeto visado pelo presente trabalho se construiu a partir da apropriação criativa dos *westerns* americanos, para compreender as diversas relações transtextuais que operam na composição dos *spaghetti westerns* utilizamos como categoria de análise central a paródia³³, a partir da acepção de Linda Hutcheon (1985), que a vê como “um dos principais modos de construção formal e temática do século XX” (p. 13), que emerge da “interrogação moderna acerca da natureza da auto-referência e da autolegitimação” (p.12). A paródia, no sentido aqui atribuído, é uma forma de imitação que pressupõe a inversão irônica do seu referente, nem sempre às custas do texto parodiado. Ela é uma homenagem oblíqua, uma repetição com distanciamento crítico que perfila uma imitação criativa (p. 21).

Frye (2000, p. 157) sugere que a paródia ganha espaço a partir de gêneros decadentes, formas de representação desgastadas, práticas culturais declinantes ou em desuso. Dessa forma, ao tomar textos e/ou estéticas desgastadas como referentes, a paródia não constitui uma imitação nostálgica de modelos passados socialmente difundidos, mas a recontextualização e atualização desses modelos a partir da alteração dos seus sentidos, buscando adequá-los às demandas de uma nova temporalidade. Nesse sentido, a paródia opera em uma gama bastante elástica de dimensões textuais, podendo referir-se a um período, movimento ou estilo, como também a um autor, obra individual ou, ainda, às convenções de todo um gênero, como é o caso do objeto estudado (HUTCHEON, 1985).

Conforme aponta Bakhtin (2002, p. 103), a paródia desafia a tradição romântica a partir da ruptura com dois de seus pressupostos fundamentais. Em primeiro lugar, desveste-se da obrigação de descrever temas nobres e elevados, marcando um desapego em relação às normas sociais vigentes e às estruturas constituídas de poder. Em segundo lugar, desobriga-se de buscar o ideal de obra aurática, fruto do gênio criativo que constrói o novo ‘do nada’. O texto paródico sempre remete intencionalmente a um referente que o antecede, prestando uma ‘homenagem oblíqua’, simultaneamente tributária e corrosiva. Assim, ao inserirmos os filmes de Leone, Corbucci, Tessari, Margheriti e Castellari, entre muitos outros

³³ O assunto é discutido com mais detalhes no item 4.1 deste trabalho.

diretores que trabalharam no *filone* dos faroestes italianos dentro da tradição maior do cinema *western*, perceberemos que o interesse renovado de grande parte da população jovem da década de 1960 por um gênero moribundo se construiu às custas dos próprios códigos em que esse gênero se assentava. Em outros termos, o interesse pelo *westerns* se tornou maior à medida que as premissas definidoras do gênero eram revisadas, adequando-se às preferências, convicções e percepções de um público que pouco tinha a ver com aquele das décadas de 1920 e 1930, período áureo do *western* no qual se construíram as bases de sua vertente ‘clássica’.

Nesse sentido, a paródia, antes de funcionar como estratégia deslegitimadora ou ridicularizadora do seu referente – como o senso comum em torno do vocábulo sugere – serve como estratégia de renovação e atualização de estéticas e práticas, remodelando-as conforme as demandas do público. A respeito disso, Hutcheon (1985) recusa o modelo proposto por Rose (1979), que faz uma leitura foucaultiana do papel da paródia na história, uma vez que a autora “faz dela [a paródia] um modo de descontinuidade que rejeita tipos anteriores de referência textual a outras obras”. A isso, complementa: “ao invés, vejo a paródia operando como um método de inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica” (p. 15).

Em um esforço de destacar a paródia de outras relações transtextuais bastante comuns na modernidade tardia, podemos afirmar que “a transcontextualização irônica é o que distingue a paródia do pastiche ou da imitação” (HUTCHEON, 1985, p. 11). Para Ceia (2010, s.p), “o pastiche não é corrosivo para o texto que imita, ao passo que a paródia não pode dispensar esse efeito, se quiser funcionar como tal”. A isso, o autor acrescenta que,

A paródia é um jogo de traição premeditada do sentido. Não há paródia sem subversão do sentido. Quando, num pastiche [...] essa subversão é conquistada à custa da ironia corrosiva [...] o discurso de imitação é também um discurso de paródia. A definição de paródia que Genette nos dá como a transformação mínima de um outro texto é mais justa para o pastiche do que para a paródia. O pastiche retém a maior parte possível da massa do texto que imita; a paródia começa quando se ultrapassa esse mínimo de transformação [...]. Impõem-se também condições diferentes de referência à paródia e ao pastiche: este vive na dependência e obediência ao modelo imitado, ao passo que a paródia é tanto mais efectiva (sic.) quanto maior for a distanciação em relação ao gênero do modelo parodiado (CEIA, 2010, s.p).

Para Hutcheon (1985, p. 23), tanto o texto paródico como o pastiche não podem ser assumidos como relações de intertexto. Isso porque as relações

intertextuais não são controladas – ou seja, são arbitrárias, formando-se a partir de uma consciência observadora que associa e aproxima textos distintos. A autora, portanto, aparentemente distancia-se de Kristeva, para quem “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (Kristeva, 1974, p.64). A contradição, contudo, é apenas aparente. Afinal, conforme aponta Ceia (2010), a intertextualidade é o ponto de partida para a formação da paródia. Ela é uma condição necessária para a existência do texto paródico, mas não integra a sua estrutura. Para que exista uma relação transtextual, é necessário que ela seja precedida por um intertexto.

É por isso que a autora opta pelo conceito de ‘transtextualidade’ como forma de explicitar a relação entre a paródia e seu referente. Esta se distingue do intertexto justamente por ser intencional e controlada; além disso, tem um alcance mais restrito, já que o alvo da paródia é sempre outra obra de arte ou discurso codificado (p. 28). Essa distinção é fundamental e, ademais, marca também um distanciamento necessário entre a paródia e a sátira. Afinal, se o transtexto paródico sempre está circunscrito a determinado gênero, linguagem, texto ou obra codificada, a sátira tem um alcance mais dilatado, abarcando práticas culturais, hábitos, costumes e crenças. Rose (1979), ao insistir na presença do efeito cômico como elemento necessário para que se configure a relação paródica, também insiste na intencionalidade corrosiva e de escárnio da paródia, bem como em sua inserção como prática da descontinuidade. Ceia (2010, s.p) compartilha dessa opinião, afirmando que “a paródia distingue-se do pastiche de um modelo preexistente por pressupor a ridicularização ou anedotização desse modelo”, enquanto, por outro lado, “o pastiche apenas se conforma com o decalque, sem qualquer intenção de interferir moral ou socialmente com o objecto decalcado”. O autor, portanto, ao distinguir a paródia do pastiche, acaba por confundi-la com a sátira, apenas mudando o pólo da ambiguidade.

Contudo, Ceia (2010, s.p) mostra-se atento à ambiguidade produzida, esforçando-se para dirimi-la. Aponta que, se a sátira e a paródia compartilham entre si uma relação corrosiva com um texto preexistente, necessariamente subvertendo a ideologia do seu referente, o ato de ferir os costumes se aproxima mais da sátira do que da paródia. Enquanto a paródia é marcada pela ambiguidade, censurando o texto parodiado, protegida sob a máscara da ironia, a sátira é explícita, não

demandando qualquer proteção retórica para se manifestar, pois sua censura em relação ao objeto satirizado é completa ou, conforme Arntzen (apud SOETHE, 1971, p. 161) “a intenção do texto satírico é a destruição”. Assim, “ao deformar, a paródia quer mostrar a falência de um modelo original deixando em aberto uma possibilidade de regeneração pelo próprio exemplo parodiado” (CEIA, 2010, s.p). Por outro lado “ao censurar, a sátira não admite qualquer possibilidade de regeneração do objeto satirizado, interessando-lhe apenas a destruição *como modelo* (sic.) desse objeto”.

As premissas retóricas que emanam dessa distinção reverberam também elementos de ordem temporal. A paródia, ao buscar a redenção de um modelo desgastado, atualizando-o, estabelece com seu referente uma relação que imprime em um modelo pretérito o ‘agora’. Dessa forma, a paródia se configura justamente quando a relação transtextual é marcada pela necessidade de subversão de sentido como forma de atualização, de adequação entre as sensibilidades do ‘outro’ passado e do ‘eu’ presente. O pastiche, por outro lado, faz um trajeto análogo ao se apropriar criativamente de um modelo pretérito. Porém, nesse caso, não ocorre a subversão de sentido, mantendo-se intacta a ideologia do referente. Ele cumpre uma função retórica de redundância ou, nas palavras de Foucault (2010), “não tem outro papel senão o de dizer aquilo que estava silenciosamente articulado no texto primeiro” (p. 15). Dessa forma, o pastiche coloca-se como uma espécie de artifício para a manutenção e perpetuação de uma formação discursiva, tomando como aporte o subtexto que se comenta. Já a sátira não tem uma dimensão retrospectiva, mas prospectiva. Em sua incursão iconoclasta contra o objeto satirizado “anuncia em sua forma de representação aquilo que deveria ser” (ARNTZEN apud SOETHE, 1971, p. 161). Essa atitude, que anseia pela destruição dos valores do objeto satirizado em favor de outros, situados em uma dimensão utópica, conferem à sátira um caráter simultaneamente revolucionário e pedagógico.

Rodrigo Carreiro (2011), remetendo a Jameson, examina os *westerns* de Sergio Leone como exemplos paradigmáticos de pastiche. Segundo ele,

Neles [os filmes de Leone], as referências a clássicos do gênero são encenadas de forma deliberadamente reverente, para serem reconhecidas pelos cinéfilos da plateia. Embora as referências explícitas aos westerns tivessem a intenção de expressar uma visão caleidoscópica de todos os faroestes de Hollywood reunidos, e embora essa técnica assumisse no decorrer do filme – através de um processo de intertextualidade que hoje chamamos de pós-moderna – que os espectadores pudessem reconhecer essas citações, ao menos de maneira vaga, o ponto central do exercício era

criar a impressão de que a audiência estava assistindo a um filme que já havia visto antes, ao mesmo tempo que essa impressão vinha acompanhada da certeza de que ninguém havia visto a história ser contada daquele jeito (p. 120).

Carreiro (2011) prossegue em sua análise afirmando que Leone, ao utilizar o pastiche como estratégia retórica (consciente ou não), busca superar sua condição subvalorizada, por ter pretensões autorais, mas ver-se inserido no universo dos *filoni* populares italianos. Assim, a exibição de seu grande conhecimento cinematográfico seria uma maneira de legitimar-se como artista, construindo seus *westerns* em duas camadas: uma para o público em geral, que apenas se entretém com a história e outra para os cinéfilos, que extraem o prazer do ato de localizar e identificar as referências espalhadas pelo filme. Com a intenção de reforçar seu argumento, o autor, cita Jullier e Marie (apud Carreiro, 2011, p.121), para quem “os pastiches são imitações que visam prestar homenagem ao estilo da obra-fonte ou se divertir com ela – diferentemente das paródias que a atacam com uma veia satírica”.

Percebe-se, na citação, uma confusão explícita entre paródia e sátira, hibridizadas de uma maneira que desfigura ambos os conceitos. Depois, Carreiro afirma que “o trecho de Jullier e Marie traz à tona, de novo, a questão central da ironia, que permeia toda a obra de Leone e está no bojo da releitura crítica e irreverente que ele fez do sistema de códigos do *western*” (p. 122), ao que se segue,

Essa releitura irônica do gênero foi efetuada, também, através de dois outros recursos fundamentais na constituição do estilo de Leone: o perfil cínico do herói (recurso através do qual Leone operava a relativização das questões morais, apontada por Jullier e Marie como característica central do cinema pós-moderno) e a representação mais gráfica e realista da violência [...]. Seria coincidência que a emergência desse novo perfil de herói acontecesse justamente durante a década de 1960? É pouco provável. A aparição do novo herói (ou anti-herói), que expressa de diferentes maneiras sua desilusão social, parece ser uma característica que reflete a nova sensibilidade sócio cultural da Europa e dos EUA [...] Para Leone, o herói moralmente ambíguo, hedonista e violento que aparece em todos os seus filmes era uma influência da tradição literária picaresca existente na Itália, como é o caso da *commedia dell'arte*. Naturalmente, ele não se dava conta de que a emergência desse herói mais cínico estava associada, pelo menos parcialmente, à emergência de uma sensibilidade mais competitiva e hedonista que ocorria nos anos 1960 (CARREIRO, 2011, p. 122).

Ora, parece bastante óbvio o que ocorreu aqui. O autor, após afirmar taxativamente que os faroestes de Leone (um modelo quintessencial dos *spaghetti westerns*) são pastiches dos faroestes clássicos americanos, faz uma descrição sobre eles que denota de maneira bastante clara que estes estabelecem uma

relação paródica com o gênero *western*. Todos os elementos são descritos em detalhes: a ironia, que como vimos distingue a paródia do texto satírico e não se faz presente nos pastiches; a inversão (do herói virtuoso, que se torna um anti-herói cínico); a inserção do novo – palavra repetida diversas vezes, aliás – utilizado para adequar um modelo de representação desgastado a uma “nova sensibilidade sócio-cultural”; e finalmente, a relação entre o texto paródico e essa nova sensibilidade, percebida como “mais competitiva e hedonista” do que aquela que deu sustentação ao modelo clássico do gênero parodiado.

Talvez a confusão de Rodrigo Carreiro tenha sido produzida justamente pela suposição de que a paródia deve incluir o conceito de ridículo. Porém “a paródia é, na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença” (HUTCHEON, 1985, p. 48). Já está pressuposto, quando se configura a relação paródica, o distanciamento crítico entre o texto de fundo a ser parodiado e a nova obra que o incorpora, distanciamento geralmente assinalado pela ironia. O que geralmente provoca confusão é o teor dessa inversão irônica, que pode ser bem humorada ou séria, depreciativa ou tributária. O prazer da ironia da paródia “não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento (sic.) do leitor no vaivém intertextual [...] entre cumplicidade e distanciação” (Idem).

Estabelece-se, portanto que a paródia se coloca em um lugar entre o pastiche e a sátira. Se o pastiche é a imitação criativa, sempre tributário ao objeto que referencia e a sátira é a inversão corrosiva, que nega radicalmente os valores do seu referente, a paródia estabelece com o texto original uma relação ambígua de admiração e melindre, de endosso e refutação. Justamente em função dessa ambiguidade, a relação paródica se sustenta não no escárnio ou no jocoso, mas na ironia. Essa atitude é bastante explícita em uma fala de Frayling (1997) em relação a Leone, referindo-se à ocupação da Itália pelas tropas aliadas no fim da II Guerra,

Ele [Sergio Leone] me disse que ficou bastante confuso porque eles (os soldados americanos) não eram como os heróis dos filmes. Eles eram soldados abrutalhados como quaisquer outros. A partir daí, ele sempre manteve essa atitude dúbia em relação à América. Ele a amava, mas também a odiava. E isso se fez presente em cada filme que ele realizou (KIRAL; FRAYLING, 1997)³⁴.

Essa mesma atitude se manteve presente nos filmes dirigidos por Duccio Tessari, Sergio Corbucci, Antonio Margheriti, Alberto Cardone, Giulio Petroni, Luigi

³⁴ Tradução nossa.

Vanzi e Enzo Castellari, entre outros. Em alguns casos, ela é percebida por meio de uma estratégia narrativa que, embora estabeleça uma relação paródica com os faroestes clássicos, por outro lado se revela como pastiche dos filmes de Leone – algo natural se consideramos a forma como a indústria de filmes populares italiana se organizava. Esse é o caso de filmes como *Um Dólar Entre os Dentes* (*Un dollaro tra i denti*, dir. Luigi Vanzi, 1967) ou *Vou, Mato e Volto* (*Vado... l'ammazzo e torno*, dir. Enzo G. Castellari, 1968). Em grande parte das vezes, contudo, encontramos inversões irônicas do *western* clássico que se distanciam da ‘fórmula’ estabelecida a partir da trilogia dos dólares. É o caso dos filmes de Tessari – particularmente aqueles protagonizados por Ringo – e os de Corbucci, a exemplo de *Django* (1966) e *O Vingador Silencioso* (*Il Grande Silenzio*, 1968).

No caso dos *Zapata westerns* (capítulo 1.1), a distinção é ainda mais aguda. Como esses filmes carregavam um compromisso político e uma utopia revolucionária que fugia à representação destacadamente cínica e niilista característica dos demais *spaghetti westerns*, eles estabelecem com os faroestes clássicos uma relação transtextual mais satírica do que paródica. Afinal, como já foi destacado anteriormente, a sátira, ao censurar, não admite qualquer possibilidade de regeneração do objeto satirizado. Ela é marcadamente iconoclasta e, nesse processo de destruição do seu referente, aponta para um modelo alternativo, ou, para repetir a citação anteriormente já utilizada, “anuncia em sua forma de representação aquilo que deveria ser” (ARNTZEN apud SOETHE, 1971, p. 161). Assim, ao propor a destruição dos valores liberais endossados pelo faroeste clássico, propondo uma *alternativa* a esses valores, os *Zapata westerns* assumem uma dimensão utópica e pedagógica que os aproxima da sátira. É justamente por isso, aliás, que esses filmes não fazem parte do escopo analítico do trabalho, já que estabelecem com o referente uma relação transtextual distinta dos outros *spaghetti westerns*, o que demanda uma forma de compreensão também diferente.

Dessa forma, o conceito de paródia, instrumentalizado aqui como categoria de análise, transforma-se em uma ferramenta central para compreendermos os *spaghetti westerns* não somente como fenômeno fílmico ou linguístico estanque, mas a partir da abordagem diacrônica desse fenômeno. Ao estabelecer uma relação entre um ‘outro’ situado no passado e sua atualização no presente, a paródia nos permite transformar uma das mais reconhecidas formas de representação (ou de arte, como defendem alguns) do século XX – o *western* – em evidência histórica

privilegiada para a percepção das transformações que ocorreram nas sensibilidades, hábitos, preferências e valores da população do ocidente capitalista entre o período que antecede os conflitos mundiais que ocorreram entre 1914 e 1945 e aquele que se deslinda nas décadas posteriores ao seu fim.

2.2. A CARNAVALIZAÇÃO COMO RECURSO PARÓDICO

É comum encontrarmos o conceito de carnavalização quando nos referimos não às práticas culturais e festivas ligadas aos espetáculos e rituais cômicos, formas da cultura verbal cômica e grosseira – relacionadas com o carnaval - e sim à utilização desses elementos populares de transgressão consentida como estratégia linguística de transcontextualização paródica ou satírica. O conceito, delineado por Bakhtin (2002) primeiramente em sua obra sobre Dostoievski e, depois em sua tese de doutorado dedicada a Rabelais, mostra-se sobejamente adequado para compreendermos os procedimentos formais utilizados pelos *spaghetti westerns* ao se apropriarem criativamente dos faroestes clássicos. Assim, o cânone é subvertido e exhibe-se, em seu lugar, um ‘oeste às avessas’, no qual os valores legitimados pela mitologia do *western* são incorporados de maneira irônica à narrativa, o que ocorre também com a utilização do repertório estilístico do *western* clássico.

É precisamente sobre essa ‘paródia carnavalizada’, portanto, que se sustenta o *spaghetti western* como discurso de crítica ao ideal de progresso e ao projeto civilizador, pois é no interior dela que são colocados em funcionamento os mecanismos de inversão e “libertação [...] da verdade dominante e do regime vigente” (BAKHTIN, 1993, p. 85) representados pelo modelo canônico. Bakhtin defende que é a partir da incorporação dos procedimentos carnavalescos na linguagem ficcional, notadamente por meio da ambiguidade e o uso do grotesco, que ela se configura como paródia. Essa afirmativa, embora se adeque ao modelo analítico aqui proposto, é apenas parcialmente verdadeira. Afinal, a carnavalização não é o único mecanismo que permite construir uma relação transtextual irônica entre um texto canônico/clássico e outro que o refigura e recontextualiza conforme as demandas e preferências de seu público, mas sim apenas uma de suas manifestações.

Conforme apontam Shohat e Stam (2006), o carnaval, antes de ser compreendido como modelo de festividade arcaico no qual se repetem rituais

perenes, é um fenômeno que se desenvolve de forma dinâmica, incorporando-se os meios de comunicação contemporâneos. Ele se sustenta sobre rituais onde se subverte a ordem comum, a partir de uma estratégia retórica por meio da qual se violam as expectativas convencionais em um espírito relativamente festivo. Assim, o carnaval se configura como “uma interrupção provisória de todo sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas” (BAKHTIN, 1993, p. 77). Nessa interrupção, que implode as barreiras hierárquicas, ocorre o que Bakhtin chama de *mésalliances*, a fusão entre elementos aprioristicamente contraditórios em um único contexto. O oficial passa a congregar com o extra-oficial, a divisão entre o sagrado e o profano se desfaz, promovendo tanto a profanação de elementos sagrados quanto a sacralização de elementos profanos. A premissa civilizadora que promove o “avanço das fronteiras da vergonha e do patamar da repugnância” (ELIAS, 1994, p. 140) é suprimida em favor da libertação das vontades e vicissitudes.

As *mésalliances*, a partir da supressão das fronteiras que distinguem os contrários, promovem a ascensão do grotesco, a erosão da hierarquia, das definições e lugares sociais estanques. O bem e o mal, belo e o feio, o certo e o errado fundem-se em uma totalidade que resiste à taxonomização e à ordenação cartesiana das coisas. Para Bakhtin (1993), “revoga-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta [...] tudo o que é determinado por qualquer espécie [...] de desigualdade entre os homens” (p. 105). O carnaval, nessa concepção, é um espetáculo sem palco em que o corpo individual se transmuta em corpo coletivo. Constitui-se, no carnaval, a promoção unidade coletiva pela dissolução das identidades individuais. O “corpo individual deixa, até certo ponto, de ser ele mesmo e se une aos demais ao travestir-se por meio da fantasia e máscara – exigência a todos os corpos individuais para formar um único corpo” (SOERENSEN, 2011, p. 318). Essa supressão da individualidade em favor de um corpo coletivo dá ao carnaval – e às linguagens carnavalizadas – uma dimensão holística que o transforma em um lugar privilegiado de inversão. Fundidos em um só corpo coletivo, os indivíduos marginalizados se aproximam do centro simbólico, ao mesmo tempo em que as classes privilegiadas se vêm temporariamente livres do decoro, da reverência e da etiqueta.

A carnavalização, assim, antes de ser vista como mera apropriação do carnaval, transmutando-o em uma linguagem codificada na literatura, cinema ou teatro, deve ser percebida como uma forma concreta ou a própria vivência

encenada, “a própria vida que representa e interpreta uma outra forma livre de sua realização” (BAKHTIN, 1993, p. 6). É justamente em virtude de sua função agregadora de elementos aprioristicamente díspares que a linguagem carnalizada se desveste de toda forma de autoridade, hierarquia, decoro ou normatividade, proclamando, em seu lugar, a livre manifestação da vontade, do desejo, do prazer e do riso. Ao nos debruçarmos sobre as formas carnalizadas pelas quais determinado agrupamento se expressa, portanto, encontramos uma oportunidade privilegiada de acessar os aspectos mais complexos de sua realidade cotidiana, que sob a máscara da representação grotesca e da ironia nos revela traços de seu funcionamento mais profundo, elementos por demais incômodos ou atormentadores para serem expressos de forma aberta.

Nesse processo, a linguagem carnalizada se liberta dos códigos normativos que impõem a correção e o decoro. Contra as noções clássicas do ‘bom’ e do ‘belo’, o carnaval exhibe o ‘corpo grotesco’, que transgride os modelos impostos. A estética do carnaval, antes da representação do sublime, do louvável, exalta até mesmo os produtos degenerados do corpo e as excrescências. Em sua força subversiva, ela se torna anticanônica não somente por desconstruir o cânone, mas também por negar a própria matriz geracional que cria cânones, modelos e fórmulas (SHOHAT, STAM, 2006, p. 422).

A estética carnalizada distancia-se de toda forma de representação do mundo que aponta para o espiritual ou o ideal. Ela se sustenta sobre o ‘princípio da vida material e corporal’, em uma transgressão simbólica na qual tudo o que é elevado e sublime é reduzido à sua dimensão eminentemente material, “na concretude da terra e do corpo biológico, na sua indissolúvel unidade” (MIRANDA, 1997, p. 132). A corporização dos conflitos e das escalas de valores frequentemente assume uma dimensão hiperbólica e exacerbada, opondo-se aos valores tradicionais do decoro e equilíbrio, remetendo ao baixo corporal. (BAKHTIN, 2002). A essa concepção estética o autor denominou ‘realismo grotesco³⁵’, remetendo simultaneamente ao rebaixamento das coisas à sua dimensão material/corporal e à fusão de contrários em uma forma de representação dominada pela extinção das

³⁵ Para Bakhtin (1999), em oposição aos modelos canônicos, que oferecem uma visão de mundo onde tudo se mostra perfeitamente acabado, organizado e definido, a realidade em sua forma grotesca – que se liga ao corpo, seja humano, animal ou coletivo – é apresentada sempre sob a forma da incompletude e teratologia. O corpo grotesco permanece em constante transformação e abertura em relação ao que está fora dele, suprimindo barreiras materiais (corpo e mundo), topográficas (alto e baixo) e temporais (velho e novo).

divisas e hierarquias, pela simultânea apropriação e negação de elementos díspares em um único contexto (FIGURA 12).

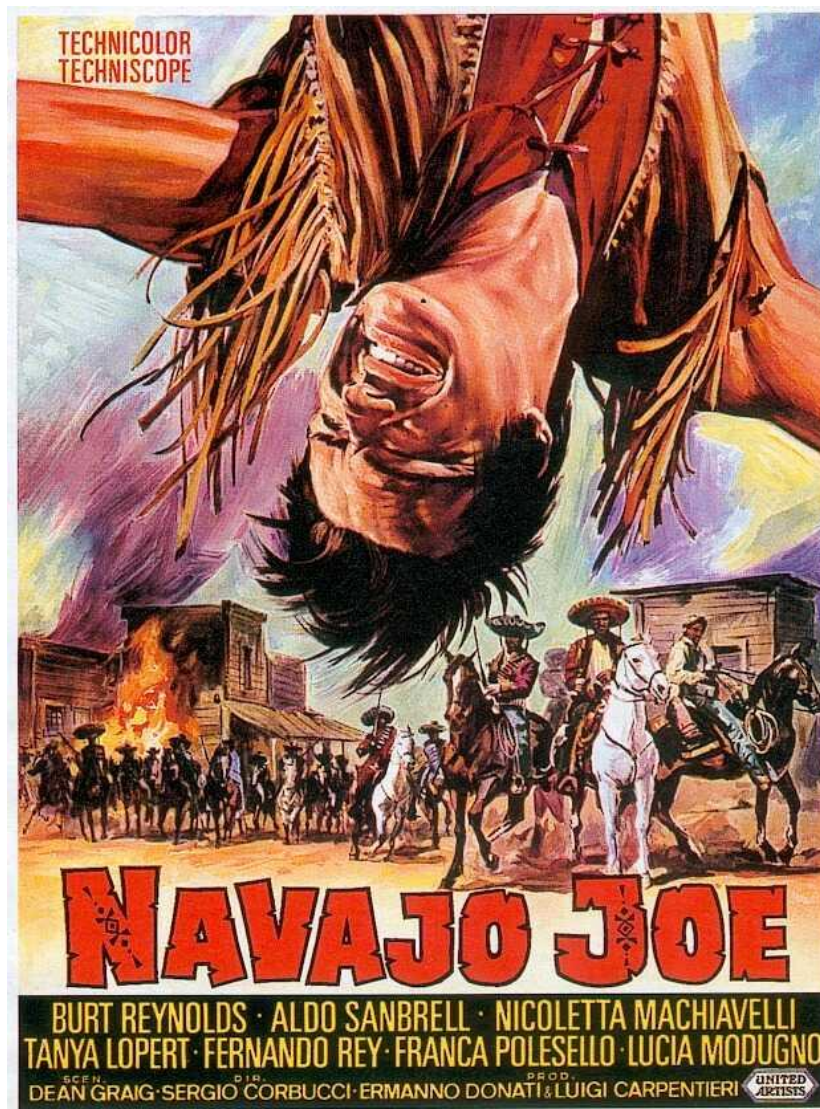


Figura 12 – O protagonista Joe, do filme ‘Joe, o Pistoleiro Implacável’ (*Navajo Joe*, dir. Sergio Corbucci, 1966) é um bom exemplo de como os *spaghetti westerns* incorporam diversos elementos típicos da carnavalização em sua estrutura. O herói apresenta tanto elementos do cowboy como do índio; as prostitutas locais são suas maiores aliadas; o suplício do herói não é moral, mas físico e o objetivo que o move não é edificante, e sim o desejo de vingança pelo assassinio de sua tribo. Imagem cedida por movieposterdb.com para uso editorial.

Miranda (1997, p. 132) ressalta que a inversão do sublime, associada à ideia do baixo corporal possui uma figuração tópica. Enquanto o alto remete a uma imagem deística e ao sublime o baixo refere-se à terra e ao ordinário. Quando essa imagem é transposta para a sua dimensão corporal, o alto remete à cabeça, enquanto o baixo é representado pelos órgãos sexuais, o torso e o traseiro. Cria-se, assim, um jogo pendular de inversões entre o sagrado e o profano, o ‘alto’ espiritual

e o 'baixo' mundano. Para Duarte (2010) e Miranda (1997), a representação carnavalesca dá a ver um mundo que em sua dimensão material – do corpo e da terra – nos revela um processo de metamorfose constante, em concordância com o ritmo da natureza e a incessante dinâmica de morte e rejuvenescimento. Por um lado, a dimensão do corpo, representado pela alimentação, cópula, concepção e excrescências e por outro a dimensão da terra, modificada pelas estações do ano, a sementeira, a morte e a fertilidade. Dessa materialidade emana uma “noção implícita do tempo contida nessas antiqüíssimas imagens [que] é a noção do tempo cíclico da vida natural e biológica” (Bakhtin, 1993, p. 22). O tempo carnavalesco é cíclico, redundante, entrando em confronto direto com a percepção progressista do tempo linear que aponta para um *telos* positivo, o projeto civilizador. Nele, o corpo e a natureza são dignificados e elevados, ao passo que o espírito e a razão assumem um lugar marginal.

Justamente por isso, ao identificarmos os *spaghetti westerns* como uma inversão paródica que tem como referente o cânone sobre o qual se sustenta o gênero *western*, a desconstrução do universo arquetípico presente no faroeste americano pelo seu correspondente italiano não significa somente uma opção estética ou moral. É ela também a desarticulação e negação de todo um projeto civilizador e progressista, exaltador da razão como motor e essência primeira da virtude e condição humanas, amadurecido no interior do movimento iluminista e colocado em prática no interior dos sistemas políticos, sociais e econômicos surgidos nas revoluções burguesas de fins do século XVIII e início do século XIX. O tempo linear progressista, que aponta inexoravelmente para “um futuro caracterizado pela liberdade individual, igualdade e justiça” (NISBET, 1979, p. 7)³⁶, é alimentado pelo desenvolvimento do conhecimento e pela crescente racionalização dos mais diversos aspectos da vida – uma herança do pensamento ilustrado – que se complementa com o aprimoramento do espírito humano, o que se materializa nas artes, hábitos, vestes, literatura, etc. – uma herança do pensamento romântico (NISBET, 1979; BURY, 2010). Sua linearidade e sua teleologia positiva, avalizadas pelo 'avanço da razão' e pelo 'desenvolvimento do espírito humano', são diretamente confrontadas pela noção cíclica de tempo que se liga à linguagem

³⁶ Tradução nossa.

carnavalizada, que em sua radical materialidade não oferece abertura para que o ideal de progresso ou o projeto civilizador se sustentem.

A noção de progresso, cativa de uma crença teleológica universalista baseada na adesão ao racionalismo cartesiano, encontrou sua expressão maior entre os enciclopedistas. O movimento filosófico em torno da publicação da Enciclopédia (1751-1780) criou um ponto de coesão e intersecção, em que as distintas ideias produzidas pelo iluminismo sobre as concepções e valores da civilização caminharam para a construção de um projeto universalista, extraindo do *sapere aude* kantiano (desafio de valer-se do próprio entendimento para alcançar a autonomia moral) a percepção da ilustração e do esclarecimento como formas de superar os entraves que se impunham à nascente modernidade. (SILVA, 2002).

Em Condorcet (apud SILVA, 2002; NISBET, 1979; BURY, 2010), a civilização coloca-se como uma perspectiva cultural superior, portadora de um poder unificador que suprime as diferenças entre os povos e cria um padrão homogêneo para as formas de ser, pensar e agir. A civilização, expressão maior do progresso do espírito humano, estaria sempre ameaçada pela barbárie e o progresso se colocaria como o resultado da necessidade de superação racional das tradições dos povos, levando-os da animalidade à humanidade. O progresso é, na concepção clássica iluminista, o movimento processual da barbárie à civilização, que se dá pela domesticação dos costumes, pelo estreitamento das fronteiras da repugnância e da vergonha, pela supremacia do autocontrole sobre a cessão às emoções e pela progressiva racionalização técnica da ação do homem sobre o mundo (ELIAS, 1994).

É essa concepção temporal-filosófica que os *westerns* clássicos transpõem para a tela. Nenhum gênero se compara ao *western* ao condensar as crenças fundamentais dos americanos a respeito do individualismo e do progresso social. De acordo com Lehnihan (1985), o filme de faroeste, em seu período mais produtivo, foi um dos principais mecanismos que a população americana, na condição de público, utilizou para dar forma e sentido aos seus anseios e preocupações em relação ao seu destino em um tempo em que sua posição parecia mais central e os seus valores menos certos do que nunca. Como mito, a visão difundida por *Hollywood* sobre o *western* se substitui à verdade histórica. É o 'como deveria ter sido', a 'lenda publicada em detrimento do homem, como diz o jornalista em *O Homem que Matou o Fascínora* (*The man who shot Liberty Valance*, dir. John Ford, 1962).

Tal realidade é abstraída pela sociedade e tomada como parâmetro, como pretérito válido e legítimo. Cria-se, assim, a história nacional como épico. A República surge na Filadélfia em 1776, os Estados Unidos se formam com a Guerra de Secessão e a América toma forma com a marcha para o Oeste e a expulsão do mal (em múltiplas formas) que atemorizava o Éden (também em múltiplas formas) redescoberto pelos pioneiros: os índios – barbarizados pelas narrativas do *western* – eram varridos para as margens da civilização. Homens gananciosos eram punidos e advertidos sobre o desejo de poder em uma sociedade que valoriza o homem acima do ganho. Bandidos morriam alvejados por balas disparadas em nome da lei e da justiça, liberdade e democracia. Esse momento épico é fundamental, pois dá ao ideal de progresso e à premissa civilizadora que o sustenta uma dimensão mitológica³⁷ formada a partir de uma noção de mundo simplificada em oposições binárias, que representam o confronto entre os promotores da lei e da civilização e os agentes do mal, violência e selvageria (COYNE, 1998, p. 9). São muitas as oposições que evidenciam esse embate no *western*, como por exemplo cultura/natureza, Leste/Oeste, indivíduo/comunidade, cidade/*wilderness*, cowboy/índio, lei/bandidismo (VUGMAN, 2011, p. 163).

A carnavalização do *western* promovida pelos faroestes italianos após 1964 implode esse modelo. O realismo grotesco e as *mésalliances* dissolvem as barreiras que sustentam os dualismos da mitologia do *western*, promovendo a fusão de elementos antes vistos como díspares, a exemplo de indivíduo e comunidade, cultura e natureza, cidade e *wilderness*. As cidades e as benesses materiais associadas ao avanço das ciências e ao progresso, antes vistas como fortalezas que asseguram a vitória da civilização sobre a selvageria presente nos ambientes inóspitos do oeste, transformam-se em lugares privilegiados de violência e barbárie. Em *Era Uma Vez no Oeste (C'era una volta il West*, dir. Sergio Corbucci, 1968), é a partir da construção de uma estrada de ferro e os conflitos dela decorrentes que a violência explode na tela (FIGURA 13). Nos filmes *Johnny Texas (Mille dollari sul nero*, dir. Alberto Cardone, 1966) e *E Deus disse a Caim (E Dio disse a Caino*, dir. Antonio Margheriti, 1970) o protagonista é preso injustamente e, após ser solto, busca vingança. Aqui, o sistema legal e judicial constituído é o responsável pela deflagração da barbárie. Nos filmes da trilogia dos dólares, os estereótipos estéticos

³⁷ Conforme aponta Richard Slotkin (2000), um mito parte da história de uma sociedade, simboliza a ideologia dominante no interior dessa coletividade e dramatiza a sua consciência moral.

e morais associados ao bandido são fundidos nos protagonistas. O personagem de Clint Eastwood aglutina elementos do *cowboy* e do mexicano, do justiceiro e do escroque ganancioso. O de Lee Van Cleef (que em *Hollywood* sempre interpretou malfeitores), com suas vestes pretas (figurino típico dos vilões nos faroestes clássicos) e rosto granítico, alterna-se entre momentos de compaixão/razoabilidade e outros de implacável pragmatismo e violência. No filme 'Um Colt... Para os Filhos do Demônio' (*Al di là della legge*, dir. Giorgio Stegani, 1968), o personagem Billy Cudlip se transforma em xerife da cidade não para purga-la do banditismo e da desordem, mas para realizar suas atividades escusas sem levantar suspeitas (no caso, o roubo de um carregamento de prata antes que seu parceiro o faça). O *spaghetti western*, desse modo, a partir da carnavalização de seu referente,

Abraça uma estética anticlássica que rejeita a harmonia formal e a unidade em favor da assimetria, do heterogêneo, do oximoro e da miscigenação. O 'realismo grotesco' do carnaval vira a estética convencional do avesso para focar um novo tipo de beleza popular, convulsiva e rebelde, que ousa revelar o caráter grotesco dos poderosos e a beleza latente do vulgar. Na estética carnavalesca, tudo remete ao seu oposto, dentro de uma lógica alternativa de contradição permanente que transgride o pensamento monológico típico de um certo tipo de racionalismo positivista (SHOHAT, STAM, 2006, p. 421).

A adesão a uma estética anticlássica de apelo popular, a 'estetização da feiura', a miscigenação de elementos díspares em um ente desarmônico, como é o caso da fusão entre o mexicano e o *gringo* no 'Estranho sem Nome', ou do sagrado e do profano em diversas referências religiosas presentes nos *spaghetti westerns* produzidos especialmente entre 1964 e 1967 são apenas alguns exemplos. O próprio humor negro reforça essa percepção – chamado por Hughes de *dry humour* – mais irônico do que cômico, que extrai seu impacto da fusão entre elementos picarescos e fúnebres, além da utilização de ângulos e movimentos de câmera pouco usuais e personagens estilizados sobrepostos por uma cenografia e direção de arte realistas.

A noção de que, na estética carnavalesca, "tudo remete ao seu oposto", avaliza sua função irônica e, ademais, sua adequação como forma de representação paródica. A constante fusão de contrários – que se refere ao já citado aspecto grotesco – cria o efeito de contradição permanente. O tempo circular subverte a narrativa clássica em uma estrutura em que o final sempre remete ao início. A



Figura 13 – No filme Era Uma Vez no Oeste (*C'era una volta il West*, dir. Sergio Leone, 1968), a estrada de ferro não chega à cidade para coroar o triunfo da civilização. Antes disso, é a partir dos conflitos em torno de sua construção que a barbárie explode na tela e os instintos mais primais dos personagens se manifestam. Imagem cedida para uso editorial por moviestilldb.com

excentricidade carnavalesca, a partir da qual o homem deixa de se retrair, permitindo-se tudo o que estava reprimido, não está associada nos *spaghetti westerns* ao corpo sexualizado, mas à violência. Essa violência assume um duplo estatuto: por um lado, tem valor instrumental, percebida como o único meio eficiente pelo qual os personagens atingem seus fins. Por outro, funciona como elemento dinamizador da narrativa. Afinal, como estética carnavalizada, o *spaghetti western* distancia-se dos conflitos morais presentes nos faroestes americanos. A trama, livre das amarras da moralidade, guia-se por conflitos que têm como característica uma materialidade exacerbada. A penúria do herói antes que ele regresse triunfante no *deadline* da narrativa, elemento típico da estética do melodrama, não mais se dá pela hesitação entre o desejo e o dever, entre o certo e o errado. Nos faroestes italianos ela se transforma em tortura, em aflição corporal, como observamos em 'Por um Punhado' de Dólares e 'Django', por exemplo. O objetivo final dos personagens, o dólar, e o meio pelo qual ele é alcançado – a violência – devem ser

também compreendidos no interior dessa corporeidade avessa à moral que se forma a partir da carnavalização do *western*.

2.3. ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E FORTUNA CRÍTICA DOS *SPAGHETTI WESTERNS*

Para dar sustentação à proposta teórica de leitura do objeto por meio das dinâmicas de recepção e das mediações que operam na relação entre filme e público, utilizaremos como aporte os pressupostos da estética da recepção, particularmente os postulados fundamentais de Jauss (1994), para quem a história de determinada linguagem deve ser compreendida não conforme o esquema composto pela explanação da vida e obra do autor e da relação entre gênio autoral e contexto, mas pela compreensão das diversas formas de leitura e apropriações que são feitas sobre determinado texto historicamente.

A proposta teórica da estética da recepção, embora originalmente seja endereçada à história da literatura e à teoria literária, mostra-se sobremaneira adequada para toda forma de estudos que se inserem no interstício entre a análise de um artefato cultural e as diversas formas de recepção, consumo, interpretação e apropriação de produtos midiáticos por determinados agrupamentos históricos e sociais. No Brasil, podemos encontrar diversos trabalhos em que a teoria da recepção, construída a partir dos trabalhos de Jauss e Iser, é utilizada como aporte para os estudos de cinema, a exemplo de Morais e Fernandes (2012), Ramos (2006), Ramos e Patriota (2012), Droguett (2007), Cardoso Filho (2007) e Gorovitz (2006). Nesses trabalhos, percebe-se um deslocamento da análise autoral para uma proposta de leitura dos filmes que coloca os processos de recepção no centro da análise. Assim, as leituras que buscam extrair o sentido fílmico dos elementos intrínsecos à obra, são desafiadas por um olhar sobre o cinema que se insere no interstício entre o artefato midiático e as diversas leituras que emergem da confrontação entre o horizonte de expectativas do público e aquele determinado pelo filme, levantando questionamentos da seguinte ordem, “como verificar historicamente o papel desempenhado por um filme? Quais parâmetros devem ser utilizados para caracterizá-lo historicamente? As análises internas (temáticas e de linguagem) seriam suficientes?” (RAMOS; PATRIOTA, 2012, p. 128).

Buscando responder a essas perguntas, Jauss (1994) percebe os dois grandes modelos analíticos prevalentes até o final da década de 1960 – e que ainda hoje exercem enorme influência sobre a análise literária e a análise fílmica – como insuficientes; por um lado, um conjunto de teorias que despersonalizam a produção e a leitura de uma obra, transformando-a em reflexo de determinada postura ideológica e classista ou de determinada realidade social. Por outro as propostas que se concentram na análise formal, conferindo desmesurada centralidade à análise textual, desconsiderando a inserção social do texto (que é assumido como resultado de uma experiência transcendental do gênio criativo). Nas análises formalistas, busca-se compreender os processos semânticos e as estratégias utilizadas para se construir determinado sentido e produzir determinados efeitos sobre o público. Os formalistas privilegiam a noção de ‘estranhamento’ em suas leituras, por perceber o texto como uma criação que retira o espectador/leitor de sua zona de conforto, oferecendo uma experiência perceptiva que, por ser mediada por um objeto estético, rompe com a cotidianidade. Os ‘contextualistas’, por sua vez, privilegiam a noção de ‘identificação’, por assumirem sempre que os elementos temáticos e as estratégias narrativas de uma obra reverberam determinada postura socialmente alocada, o que, no ato de recepção, despertaria a afinidade imediata dos sujeitos em situação social análoga àquela da consciência produtora (JAUSS, 1994; EAGLETON, 1997).

Ao refutar os modelos contextualistas e os de análise formal, Jauss (1994) se apropria de ambos para apresentar sua proposta teórica que considera tanto os aspectos estéticos como os aspectos históricos de um texto. Para isso, propõe uma teoria que, ao situar a obra sincronicamente e diacronicamente em relação com outros textos, busca valorá-la esteticamente. Da mesma forma, ao fazer operação análoga com foco nas formas de recepção textual de uma obra ao longo do tempo, levando em consideração as alterações interpretativas e as distintas apropriações sofridas por determinado texto diacronicamente, evidencia sua historicidade. Com isso, Jauss (1994, p. 26) redireciona a historicidade dos estudos ligados às diversas linguagens (literatura, cinema, teatro, quadrinhos) do ‘fato literário’ para a relação entre obra e leitor, o que permite a constante reatualização de um texto à medida que suas formas de recepção e consumo se modificam.

Ao lançar as bases da estética da recepção, Jauss (1994) se preocupa especialmente com a recepção como um fenômeno social, assumindo que as

particularidades culturais do público, bem como a forma como ele organiza e representa o mundo a partir de sua cotidianidade, são elementos que entram em choque com a realidade estetizada pelo texto. A obra extrai do público determinada postura emocional, provocando determinadas reações que entram em diálogo com sua experiência prévia. Nesse processo, o texto pode confirmar as expectativas do seu público, mantendo-o em sua zona de conforto ou negá-las, provocando estranhamento, uma experiência estética da qual o leitor/espectador extrairá prazer ou frustração. Assim, ao assistir a um filme *western* que desconstrói as premissas básicas do mito da fronteira e complexifica as antinomias fundamentais entre civilização e barbárie, bem e mal, cidade e *wilderness* e dentro e fora da sociedade, o espectador terá suas expectativas – produzidas pela familiaridade com os códigos do gênero em questão – malogradas. Desse malogro, emergirá o sentimento de frustração pela falta de correspondência entre o esperado e o experienciado ou o prazer pela percepção de que a frustração da expectativa revela uma leitura de mundo que vai de encontro às sensibilidades e impressões do espectador em relação à sua cotidianidade. Quando isso ocorre, há uma atualização do ‘horizonte de expectativas’ (JAUSS, 1994, p.28) do público, que por sua vez, no caso das mídias de massa, reverberará no âmbito da produção, já que a indústria atenderá a essa percepção renovada.

Em sua dissertação dedicada à obra de Jauss, Miranda (2007) afirma que

Do ponto de vista de Jauss, o proclamado objetivismo histórico apenas camufla seu pré-entendimento estético e seu horizonte de compreensão de mundo. A começar pelo próprio fato de o historiador dever fazer-se ele mesmo leitor, a fim de abordar o material de sua investigação histórica, nenhuma interpretação ou consideração estética está alheia ao tempo ou submetida a critérios objetivos empiricamente verificáveis. Consciente de sua inserção em um contexto histórico e compartilhando de um juízo de gosto preexistente, o historiador deve estar atento à relatividade – i.e., a não objetividade – de sua percepção estética através da qual atualiza e interpreta o sentido da obra. Por isso, deve-se admitir que obras [...] não podem ser vistas como fatos históricos forçosamente existentes independentes de um observador (p. 18-19).

A partir de Jauss, portanto, a estética da recepção surge com a preocupação central de encontrar um método de análise ligado aos objetos estéticos e narrativas codificadas capaz de considerá-las não somente em relação com o contexto de sua ocorrência, mas a partir de sua própria historicidade. No caso aqui considerado, os filmes possuem uma historicidade latente não somente em sua relação com a

sociedade, mas também em sua dinâmica interna de superação, transgressão e instauração de novos códigos estéticos. A obra, dessa forma, passa a ser considerada tanto em 'sua história' como 'na história' (MIRANDA, 2007).

Ao pensarmos no registro dessa recepção, historicamente determinada, de um filme ou conjunto de filmes dentro dos pressupostos e interesses guiados pelo presente trabalho, há a manifesta dificuldade de compreender a forma como o público regular de cinema assimilou e interpretou os *spaghetti westerns*. As pistas para que possamos inferir qualquer juízo de gosto, nesse sentido, ficam adstritas aos dados existentes sobre bilheteria no período, bem como as relações entre esses dados quantitativos e elementos contextuais. Por outro lado, quando consideramos as críticas de cinema no mesmo contexto, elas se transformam em indícios valiosos, funcionando simultaneamente como juízo estético e documentação histórica. Elas nos fornecem dados sobre os processos de compreensão utilizados em dado momento para o entendimento dos filmes. Porém, é válido notar, esses processos de compreensão se distanciam daqueles utilizados pelo público em geral. Os critérios utilizados pelo público e os critérios utilizados pela crítica para valorar os *spaghetti westerns* eram bastante distintos, e é a partir dessa distinção, e sua gradual retração, que devemos compreender a historicidade dos filmes aqui estudados.

Devemos, ainda, considerar o posicionamento dos historiadores dedicados ao cinema contemporâneos à explosão do *filone* dos *spaghetti westerns*. Utilizaremos aqui Marc Ferro e Pierre Sorlin como referências. Essa opção se justifica em função da coincidência entre o período de maior popularidade dos filmes estudados e o período mais produtivo dos autores considerados, que contribuíram diretamente para a elevação do cinema ao *status* de objeto e documento legítimo e válido para o trabalho do historiador. Apesar disso, no contexto da estética da recepção, eles também nos servem como registros da prevalência de determinado modelo canônico do cinema no meio acadêmico que relegou as cinematografias populares (consideremos aqui os *filoni* e seu mais produtivo representante, o *spaghetti western*) a um lugar marginal, seja pela desconfiança em relação ao artifício e à montagem como adulteradores do valor documental de um filme (no caso de Ferro), seja pela valorização das cinematografias autorais e nacionais em detrimento dos filmes populares (no caso de Sorlin).

3. SUBVERSÃO E REDUNDÂNCIA

3.1. O FORASTEIRO, O CAÇADOR DE RECOMPENSAS E O DÓLAR

Na cena de abertura de *Os Brutos Também Amam* (*Shane*, dir. George Stevens, 1953), assim que a câmera é aberta, revela-se para o espectador uma paisagem do oeste muito bela e verde de Wyoming, com uma ampla cordilheira a riscar o horizonte, fotografada em tons azulados enquanto os créditos tomam a tela (FIGURA 14.1). Do lado esquerdo da moldura surge um cavaleiro (FIGURA 14.2) que, ereto e resoluto sobre sua montaria, cerca de 10 segundos depois assume o centro da composição, vira-se de lado e, por alguns instantes, fita a paisagem imensa que parece curvar-se sob sua presença (FIGURA 14.3). Na tomada seguinte, já tendo descido a montanha, o herói, diminuto na composição, atravessa o vale horizontalmente da esquerda para a direita, no tempo preciso em que se conclui a exibição dos créditos (FIGURA 14.4).

Analogamente, em *No Tempo das Diligências* (*Stagecoach*, dir. John Ford, 1939) o tamanho e a amplitude se destacam na tela, produzidos por uma câmera que percorre o horizonte em tomadas panorâmicas, dando a ver um cenário em que a diligência se torna frágil e ínfima, acossada pela imensidão. Não só a grandeza do *Monument Valley* lhe dá uma aura especial, como também a noção de tempo que desperta. As gigantescas torres de arenito que apontam no horizonte das planícies áridas são testemunhas dos vários milênios que esculpiram sua superfície. Ao observá-las, o espectador é forçosamente levado a comparar a idade da terra com a brevidade da vida humana, produzindo um efeito dramático contundente. Mais do que isso, realça-se a virtude dos homens da fronteira, que se dirigem para o oeste em um embate direto com o gigantesco *wilderness*, triunfando em sua jornada e demarcando a vitória da civilização. Não somente a diligência, mas também o herói é fotografado dessa maneira, realçando seu papel como protagonista e como metonímia da jornada civilizadora (BUSCOMBE, 1996, p. 56-57).

No filme a narrativa se sustenta em duas tramas. A primeira, estabelecida já na cena de abertura, constrói-se em torno da ameaça que os índios representam para os viajantes que embarcam na diligência em Tonto, com o objetivo de chegar a Lordsburg. Nela, evidencia-se a epopeia coletiva de conquista do oeste; os personagens da diligência são uma “galeria de tipos” que inclui um cavalheiro



Figura 14.1 – Assim que a câmera é aberta, Destaca-se uma paisagem idílica.

14.2 – O herói entra lateralmente na composição, toma o centro e, imóvel, fita a paisagem.



Figura 14.3 e 14.4 – No *take* seguinte, ele cruza o grande vale a galope, da esquerda para a direita.

sulista, um jogador arruinado, um médico alcoólatra, um banqueiro, um xerife, um comerciante, um fora-da-lei, uma prostituta e uma dama aristocrática. Ao cruzar a fronteira do *wilderness* em direção ao oeste, portanto, a diligência transmuta-se em um microcosmo da sociedade e do progresso, explicitando uma jornada civilizadora que dura, mas firmemente, triunfa sobre a barbárie (MATTOS, 2004, p. 34-35; BUSCOMBE, 1996). A segunda trama gira em torno de Ringo Kid (interpretado por John Wayne) que foge da prisão para se vingar do bando de Plummer, que havia matado seu pai e seu irmão. Assim como no filme de Francisci, as duas tramas se resolvem no clímax do enredo, se unindo e unificando a jornada heroica com a epopeia social. Mais do que isso, o herói não se confunde somente com a coletividade, mas também com a paisagem. A interação entre o herói e a paisagem define quintessencialmente o épico mitológico e o *western* clássico.

No *western* clássico, o espectador é confrontado com a assertiva de que um território rude demanda homens de ferro. A liberdade e a civilidade do herói da fronteira, conquistada ao preço de inúmeras dificuldades, é uma recompensa

coroada pela exaltação da terra, que já não pode negar a subsistência ao homem que se mostra digno de cultivá-la (RIEUPEYROUT, 1957, p. 18). Em 'Os Brutos Também Amam', essa premissa que organiza a trama, a partir do conflito entre os colonos de um pequeno vilarejo, representados por Starret e sua família, e um 'barão do gado' que pretende expulsar as famílias que ocupam o local para beneficiar-se dos pastos da região. O protagonista heroico, Shane, rapidamente coloca-se como defensor da família. O *cowboy* protagoniza a jornada progressista da América ao arrancar o território do oeste das garras da barbárie e da selvageria, entregando-o aos agricultores e pastores que, pelo trabalho, cristandade e honradez, promovem a civilização moral do território até que o telégrafo, a imprensa e a estrada de ferro coroem a vitória da civilização material.

Em sua jornada de redenção do povo e catalisação do progresso, o herói permanece sempre ameaçado pelo vício enquanto promove o êxito da jornada coletiva em direção à virtude. O *cowboy* personifica a fronteira ao incorporar tanto os elementos do selvagem como do homem civilizado, mantendo-se em um conflito constante de domesticação de si. Não por acaso, a violência tem papel central no *plot* dos *westerns*. Contudo, ela jamais é automatizada ou gratuita. Antes disso, é necessário que haja uma justificação moral para que um ato violento seja executado. É justamente a presença ou não dessa justificação moral que marca, nos *westerns* clássicos, o lugar do protagonista e do antagonista. Em 'No Tempo das Diligências', Ringo Kid busca, por meio da vingança, a concretização da justiça pela morte de sua família. Na ausência de um código legal definido pelo poder estatal, o herói guia-se por um código individual, já que a "violência é necessária, inevitável, por que o faroeste acontece na fronteira, no lugar onde a lei que deveria proteger o fraco e inocente ainda não existe" (BUSCOMBE, 1996, p. 37). O personagem Ringo Kid sintetiza essa premissa ao afirmar que 'existem coisas das quais um homem não pode fugir', explicitando que sua ação não é guiada pela sua vontade, mas pelo código moral sob o qual vive.

Em contraste direto com essa forma de representação, que já marca seu tom épico ainda nos créditos de abertura, os *spaghetti westerns* adotam uma postura irônica, que se sustenta sobre um jogo que se vale do reconhecimento e familiaridade da plateia com os códigos do *western*, frustrando-os em seguida. A cena de abertura de 'Por Uns Dólares a Mais' é um dos melhores exemplos de que dispomos para compreender como, a partir de uma estrutura paródica, os *spaghetti*

westerns promovem uma inversão consciente da estrutura do *western* clássico. A cena se inicia com um céu vermelho-sangue emoldurando o sol diminuto no centro da composição (FIGURA 15.1). Em seguida, um *fade-out* abre-se para um plano de conjunto muito semelhante à composição de 'Os Brutos Também Amam' após a descida da montanha pelo *cowboy*, com um cavaleiro galopando tranquilamente pela planície (FIGURA 15.2). Porém, os créditos não aparecem na tela. Ouve-se um assovio e o acender de um cigarro que o espectador imediatamente associa ao cavaleiro no horizonte. Repentinamente, o som de um rifle engatilhado é sobreposto por um tiro certo. A fumaça que sobe no canto esquerdo da tela revela que o plano de conjunto é, na verdade, a perspectiva em primeira pessoa de um atirador, que alveja certamente o cavaleiro. Ele cai morto ao chão (FIGURA 15.3) e, só então, os créditos aparecem na tela, enquanto o cavalo, sem seu montador, atravessa a galope o cenário fotografado horizontalmente (FIGURA 15.4), ao mesmo tempo em que a trilha sonora se sobrepõe à imagem. Enquanto os nomes aparecem no centro da tela, um som de tiro, acompanhado por um buraco entre as letras, enfatiza o tom irônico. Já na abertura, o filme de Leone marca uma cisão com a iconografia do *western*, advertindo seu público de que, a partir dali, o mito da fronteira será tratado por um viés paródico, adequando-se às demandas de uma sociedade crescentemente pessimista em relação aos postulados ligados à ideia de modernidade (liberalismo, razão, progresso).

Em 'Por uns Dólares a Mais', a subversão do mito da fronteira percebida no primeiro filme da trilogia (Por um Punhado de Dólares) e popularizada pela adesão massiva do público torna-se mais autoconsciente. O filme se concentra em duas jornadas individuais que se cruzam. A primeira é representada pelo coronel Mortimer, um homem de vestes elegantes e negras. Reforçando o tom irônico do personagem, ele é apresentado ao espectador no interior de um trem enquanto lê uma Bíblia. O livro é enquadrado em primeiríssimo plano, depois, revela-se, com um *zoom out*, o homem por trás da leitura, com o rosto resoluto e pouco amigável, complementado por um cachimbo na boca. Na cidade de Tucumari, onde forçosamente faz o trem parar, a despeito da rota estabelecida no bilhete de passagem, Mortimer usa uma combinação de astúcia, inteligência e um arsenal de instrumentos modernos para matar um homem com a cabeça a prêmio, recolhendo



Figura 15.1 – Na cena de abertura, o sol é emoldurado por um céu vermelho.



Figura 15.2 – O cowboy cruza a paisagem a cavalo.



Figura 15.3 – Após um som de tiro, ele cai ao chão.



Figura 15.4 – O cavalo, sem seu cavaleiro, cruza a galope o cenário.

o valor em seguida. Revela-se, então a profissão do homem que a poucos minutos atrás foi apresentado como pastor para o espectador: caçador de recompensas.

A segunda jornada é a de Monco, personagem de Clint Eastwood, imediatamente reconhecível pelo público em virtude de seu figurino, idêntico ao de 'Por um Punhado de Dólares', com exceção apenas de uma braçadeira de couro presa ao braço direito do personagem. Monco, menos calculista e mais arrogante do que Mortimer, vale-se de provocações em um jogo de cartas e da confiança plena em sua habilidade com uma arma para recolher o prêmio pelo assassinato de outro bandido, dessa vez em um *saloon*. O espectador então reconhece que a trama se desenrolará entre dois caçadores de recompensas. O terceiro personagem apresentado é Ramon, El Indio, em uma sequência em que seu bando o ajuda a escapar da prisão. Na fuga, Ramon mata seu próprio companheiro de cela. O personagem, ao contrário dos outros dois, é apresentado como um indivíduo que não emprega a violência de forma pragmática (em troca de dinheiro, por exemplo) mas por prazer, marcando-se, aí, seu lugar como antagonista. A partir de um cartaz de Ramon, preso em uma parede, Leone sutilmente define as jornadas de Mortimer e Monco. Enquanto um close sobre o rosto de Monco (FIGURA 16.1) é seguido por um contraplano que, iniciando-se sobre a face de Ramon (FIGURA 16.2) estampada no cartaz, sobe para revelar o valor da recompensa - 10.000 dólares (FIGURA 16.3). Na cena seguinte o close sobre a face de Mortimer (FIGURA 16.4) é seguido por um contraplano que, dessa vez sobre a face de Ramon, desce para destacar a condição da recompensa: vivo ou morto (FIGURA 16.5). Segue-se uma sequência de cortes rápidos alternando entre os olhos de Mortimer (FIGURA 16.6) e os olhos de Ramon impressos no cartaz (FIGURA 16.7) e, após isso, um primeiro plano sobre o relógio que Mortimer leva consigo (FIGURA 16.8), sugerindo que o coronel não está apenas atrás da recompensa, mas tem um acerto de contas pessoal com o antagonista, que tem algo a ver com o objeto.

Esse contraste antecipa os objetivos distintos dos dois personagens sem explicitá-los – o que é guardado para o clímax do filme. A jornada individual de Mortimer é deflagrada pela profanação do sagrado, expressa pelo estupro de sua irmã por Ramon que, não suportando a violação, suicida. A mulher e a família, tradicionalmente sacralizadas pela iconografia do *western*, são vilipendiadas por uma ação atroz do antagonista, o que impele Mortimer à vingança. Assim, a jornada de Mortimer é alimentada por um olhar ressentido que se volta para o passado. A



Figura 16.1 – Primeiro plano do rosto de Monco. O queixo e o topo da cabeça são cortados para destacar o rosto do personagem, um enquadramento típico de Leone.



Figura 16.2 – Contraplano do rosto de Ramon no cartaz; o olhar de Monco.



Figura 16.3 – Sem nenhum corte, a imagem sobre o rosto do bandido sobe para destacar o valor da recompensa. Destaca-se o interesse de Monco pelo dinheiro.



Figura 16.4 – Repete-se o mesmo plano, dessa vez sobre o rosto de Mortimer.

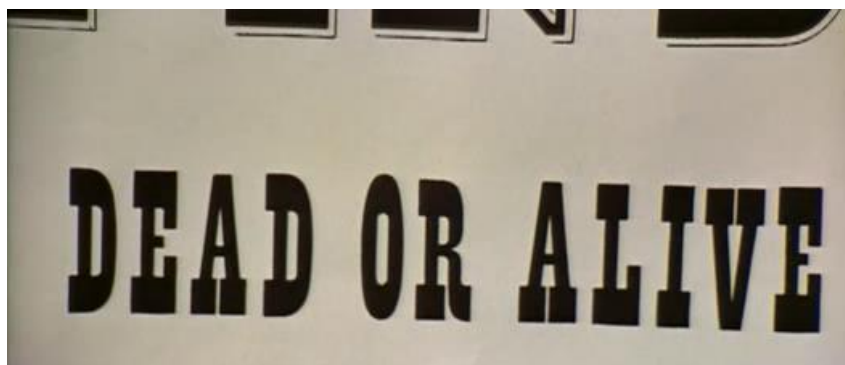


Figura 16.5 – A mesma composição é repetida, com a imagem sobre o rosto de Ramon. Dessa vez, contudo, ela desce para destacar a condição da recompensa.



Figura 16.6 – Novo contraplano, dessa vez sobre os olhos de Mortimer, destacando-se o interesse pessoal do personagem pelo homem representado no cartaz.



Figura 16.7 – Segue-se uma série de cortes rápidos alternando-se entre o olhar de Mortimer e os olhos da figura de Ramon.



Figura 16.8 – No final da cena, Mortimer olha para o relógio que carrega consigo. Insinua-se que há uma relação entre o interesse dele pelo bandoleiro e o objeto. Isso se confirma apenas no clímax do filme.

jornada de Monco, por outro lado, é deflagrada pela sacralização do profano, o dólar, convertido em objetivo final que justifica qualquer ação do personagem. Nesse sentido, ela não é retrospectiva, mas prospectiva, sendo definida por um olhar pragmático que se volta para o futuro. A aliança que se forma entre os dois caçadores de recompensas após um duelo magnificamente fotografado, no qual os dois passam a respeitar-se, é bastante tênue. Os dois protagonistas têm ciência de que devem permanecer atentos a seu companheiro, pois a traição é a consequência natural de qualquer deslize. A ambição passa a conviver com a vingança como força motriz dos homens do oeste e a selvageria abandona o *wilderness* para se instalar no ambiente urbano.

O acordo entre Monco e Mortimer não ocorre pela camaradagem ou espírito coletivo, e sim pelo reconhecimento de que o outro é instrumento necessário para se atingir um objetivo. No clímax do filme, um duelo no qual Mortimer mata Ramon enquanto Monco conta corpos como se contasse dinheiro (mesmo porque, para ele, equivalem), as jornadas individuais não são unidas a nenhuma epopeia coletiva, como ocorre no faroeste clássico. Permanecem atomizadas no interior de uma estrutura na qual o vencedor não é o homem honrado e ordeiro, não é aquele que trabalha e retira da terra seu sustento. Ele é aquele que se impõe pela astúcia e pela força. A fronteira, nessa perspectiva, é pautada pela lei da selva travestida de ‘alguma outra coisa’, maquiada sob os *saloons*, telégrafos e estradas de ferro, que emolduram a selvageria sob uma aparência de civilidade.

Os filmes que compõem a ‘Trilogia dos Dólares’ dão a ver uma versão do oeste que, mesmo aos olhos do público leigo, contrasta tenazmente com a versão do velho oeste mitologizada pelo faroeste clássico. O epicentro da trilogia é o personagem Blondie (ou o estranho sem nome), interpretado por Clint Eastwood e único a figurar em todos os filmes que compõe o primeiro arco de produção de Leone. A caracterização do personagem causa estranhamento logo em sua primeira aparição em ‘Por Um Punhado de Dólares’: surge na tela um sujeito taciturno, fumando um charuto vagabundo, montado em uma mula e vestindo um poncho surrado (FIGURA 17). O personagem fala pouco e nada se sabe sobre seu passado. Pouco depois, o personagem se revela mesquinho e egoísta, agindo de acordo com interesses materiais, que se sobrepõem aos princípios monolíticos dos heróis do faroeste clássico. Blondie insere-se em um conflito que envolve duas famílias rivais não para solucioná-lo, mas para dele tirar proveito, lucrando com a desavença.



Figura 17 – O ‘Estranho sem Nome’ interpretado por Clint Eastwood chega ao pequeno vilarejo mexicano em ‘Por um Punhado de Dólares (1964). No lugar do cavalo, cavalga uma mula e as tradicionais vestes do *cowboy* são substituídas por um poncho mexicano.

O terceiro filme da trilogia, *Três Homens em Conflito* (*Il Buono, Il Malo, Il Cattivo*, dir. Sergio Leone, 1966), também apareceu no Brasil com a sua tradução literal, ‘O Bom, o Mau e o Feio’. O título original, aliás, se mostra mais adequado, derramando sobre o espectador uma ironia mordaz. A ambiguidade moral dos personagens torna explícita a assertiva de que não há o bom ou o mau, apenas sujeitos gananciosos tentando sobreviver na fronteira, digladiando-se em plena Guerra da Secessão por um tesouro enterrado. Mais uma vez, a ambição move os personagens, levando-os a extremos ainda maiores do que percebemos nos filmes anteriores. Contudo, aqui se delinea para cada personagem um código de conduta específico, uma ética individual, que entra em choque frontal com a moral social. O coronel Mortimer (o mau), por exemplo, após aceitar dinheiro de um homem que logo em seguida seria morto por encomenda pelas suas mãos, cumpre o trato firmado com o finado: assassina o mandante do primeiro trabalho. Blondie (o bom), por sua vez, alia-se a Tuco (o feio), pois os crimes atrozes praticados por ele rendem uma boa recompensa em dinheiro, que Blondie recolhe continuamente ao forjar a captura de Tuco, ajudando-o a em seguida fugir da execução (no caso, sempre com um tiro certo na corda que o prende à forca). Quando o valor pela cabeça de Tuco atinge seu limite, Blondie o abandona no deserto, ficando com todo o dinheiro para si. No filme, esse é o ‘bom’.

Quando tomamos os três filmes conjuntamente, o primeiro elemento a ser destacado são os recursos estilísticos utilizados pela equipe de filmagem (Sergio

Leone, Tonino Delli Colli, Ennio Morricone, Alberto Grimaldi, Carlo Simi): o recurso do *zoom* extremo na face dos personagens se tornou posteriormente bastante usado no cinema moderno, mas jamais conseguiu igualar a força que adquire na tela dos faroestes dirigidos por Leone. Ao enquadrar a face de seus heróis, a câmera parece dissecá-los, em um esforço de penetrar a alma dos personagens, que resistem à intrusão. Interessante notar o contraste que o enquadramento característico de Delli Colli (responsável pela fotografia de toda a trilogia) estabelece em relação aos enormes planos gerais dos *canyons* de John Ford, nos quais o sujeito se torna ínfimo perante a grandiosidade da paisagem que o acossa. Aqui, a experiência coletiva da conquista do oeste, em que o homem e a natureza estabelecem uma relação de harmonia, dá lugar à experiência individual de sobrevivência a um mundo esquecido por Deus, no qual o outro, seja a natureza, seja a sociedade, é sempre uma ameaça. O individualismo é transformado em egoísmo.

Outro elemento central na trilogia – e que lhe confere seu título, aliás – é a centralidade que o ouro assume como motivação primária dos personagens, guiando suas ações, mediando a tomada de decisão de cada um e atuando como força motriz de todos os conflitos que se estabelecem na narrativa. Raramente algum personagem dentro da trilogia (e isso não inclui somente os protagonistas) tomará alguma decisão que não tenha um interesse de fundo pecuniário. Se nos faroestes clássicos o valor do dinheiro sempre esteve associado a alguma atividade lúdica (jogos, tabernas) ou à sua legitimidade como justa recompensa pelo trabalho árduo dos pioneiros puritanos que se espalhavam pelas terras do oeste, na trilogia dos dólares ele passa a ter um valor em si mesmo. Mais do que isso, o trabalho jamais é visto como o meio mais razoável de adquiri-lo: os personagens buscam enriquecer-se por vias ilícitas, mais fáceis, que não exigem grande esforço. O dinheiro, nos faroestes italianos, possui um fim em si, um valor que não remete para um exterior.

Na trilogia dos dólares, e particularmente no quarto faroeste dirigido por Leone, *Era uma Vez no Oeste* (*C'era una volta em West*, dir. Sergio Leone, 1968), os elementos que tradicionalmente ilustram a ideia de progresso nos faroestes clássicos, como os trens, telégrafos, relógios, bancos e a imprensa, convertem-se em estopins para a eclosão da barbárie. Em *Era uma Vez no Oeste* é justamente a recusa de uma família em vender suas terras para a passagem de uma estrada de ferro, valorizando as regiões vizinhas, que serve como premissa para a edificação

da narrativa. A família é assassinada e a viúva do dono das terras decide contratar um pistoleiro, interpretado por Charles Bronson, para combater os bandidos que ela julgava ser os responsáveis pelo episódio. Daí, irrompe um banho de sangue, sempre mediado pela ideia do progresso como catalisador da barbárie (a cena em que o avaro dono da companhia férrea – que idealizava chegar até o pacífico - morre sem conseguir alcançar a poça d'água para dela beber é uma imagem-ícone da crítica ao ideal de progresso).

Nos filmes arrolados, a única lei que se impõe é a lei do revólver. Não há qualquer traço na fábula que aluda à grandiosidade da tarefa dos pioneiros e a associe com um fundo teológico, com uma missão civilizadora, como é recorrente nos faroestes clássicos. Os sujeitos estão abandonados a sua própria sorte em um lugar desolado, dependendo de seus próprios meios para sobreviver e aquele que possui uma arma em mãos e a habilidade para usá-la com maestria se sobrepõe aos demais. Nesse sentido, a colonização da fronteira como experiência de transcendência, de reconquista do Éden, cede seu lugar para uma representação em que tudo é reduzido à sua dimensão material.

Uma série recursos técnicos e estilísticos utilizados por Leone e sua equipe (e, posteriormente, também Corbucci, Tessari, Margheriti e Sollima) foram adaptados às diversas produções que formaram o *filone* dos *spaghetti westerns*, entre os quais podemos destacar planos com grande profundidade de campo, a dilatação temporal como forma de criar tensão, especialmente nos duelos e desentendimentos entre personagens, a trilha sonora operística misturada a sons diegéticos, utilizada como artifício para compensar a reduzida quantidade de diálogos, utilização de violência gráfica abundante, frequentemente sobreposta por efeitos de câmera-lenta para sublinhar o efeito dramático, uso abundante de closes e planos inusitados e uso do formato *widescreen Techniscope*.

Os três primeiros *westerns* de Leone foram os maiores sucessos de bilheteria na Itália nos anos em que foram lançados (respectivamente, 1964, 1965 e 1966), transformando Clint Eastwood e Lee Van Cleef, até então considerado aposentado pela indústria de Hollywood, em estrelas maiores no país Mediterrâneo (HUGHES, 2004). Os filmes da trilogia, que se estabeleceram a partir de uma relação paródica com o *western* clássico, rapidamente foram seguidos por uma quantidade espantosa de pastiches e outras versões irônicas do oeste. Eles, em sua maioria, buscavam identificar os elementos temáticos e estilísticos dos filmes dirigidos por Leone que

criavam tamanha empatia com o público. Pela redundância, é possível identificar de maneira relativamente segura quais eram, afinal, esses elementos. A partir do título dos filmes, torna-se clara a obsessão por dois temas centrais: o forasteiro de passagem pela cidade e o dólar como objetivo final dos personagens. Na maioria das vezes, os filmes buscavam vincular-se às produções mais bem sucedidas nas bilheterias, levando os espectadores a acreditarem que se tratavam de continuações diretas e legítimas. Hughes (2004) destaca que alguns produtores italianos chegaram a lançar antigos episódios de *Rawhide* na Itália como se fossem produções novas, buscando aproveitar-se da fome por redundância do público (FRAYLING, 1981).

No mesmo ano em que 'Por um Punhado de Dólares' chegou aos cinemas (a primeira exibição foi em setembro de 1964), foram concluídas as filmagens *Per un Dollaro a Tucson si Muore* (dir. Cesare Canevari, 1964); A Sombra da Winchester (*Tres dólares de plomo*, dir. Pino Mercanti, 1965), 100.000 dólares ao sol (*Cent Mille dollars au soleil*, dir. Henri Verneuil, 1964) e *Per um Pugno nell'occhio* (dir. Michele Lupo, 1965). Nos anos seguintes, contudo, após o enorme sucesso de bilheteria da trilogia de Leone e percepção de que 'Por Um Punhado de Dólares' não havia sido um golpe de sorte, os exemplos avolumam-se: Um Dólar entre os Dentes (*un dollaro tra i denti*, dir. Luigi Venci, 1966); O Dólar Furado (*Un dollaro bucato*, dir. Giorgio Ferroni, 1965); *Un dólar de fuego* (dir. Nick Nostro, 1966) *Per Um Pugno di Canzone* (dir. José Luiz Merino, 1966); *Per un dollaro di gloria* (dir. Fernando Cerchio, 1966); *Per qualche dollaro in meno* (dir. Mario Mattoli, 1966); Abutres do Vale do Sol (*Per Mille dollari a giorno*, dir. Silvio Amadio, 1968); Ringo Não Perdoa (*Per pochi dollari ancora*, dir. Giorgio Ferroni, 1966); *Dos Mil Dólares por Coyote* (dir. Leon Klymovsky, 1969); Sangue nas Montanhas (*Un fiume di dollari*, dir. Carlo Lizzani, 1966); Um Milhão de Dólares para Sete Assassinos (*Un milione di dollari per sette assassini*, dir. Carlo Lizzani, 1966); *Sette dollari sul rosso* (Alberto Cardone, 1966); Johnny Texas (*Mille dollari sul Nero*, dir. Alberto Cardone, 1966); Poucos Dólares Para Django (*Pochi dollari per Django*, dir. Leon Klymovsky, Enzo G. Castellari, 1966); Django Mata por Dinheiro (*10.000 dollari per un massacro*, dir. Romolo Guerrieri, 1967); 20.000 Dólares para Gringo (*20.000 dollari sul 7*, dir. Alberto Cardone, 1968); As duas Faces do Dólar (*Le due facce del dollaro*, dir. Roberto Bianchi Montero, 1967); *Per 100.000 Dollari ti ammazzo* (Giovanni Fago, 1967); O Belo, O Bruto, O Cretino (*Il Bello, Il Bruto, Il Cretino*, dir. Giovanni Grimaldi, 1967); Por um caixão

cheio de dólares (*Per una bara piena di dollari*, dir. Demofilo Fidani, 1971); *28 minuti per 3 milioni di dollari* (dir. Maurizio Pradeaux, 1967); *20.000 dollari sporchi di sangue* (dir. Alberto Cardone, 1968); *La morte non conta i dollari* (dir. Riccardo Freda, 1967); *Sentivano uno Strano, eccitante, pericoloso puzzo di dollari* (dir. Italo Alfaro, 1973).

Não somente os nomes, como também os enredos dos filmes eram frequentemente emulados de produções com maior visibilidade e aceitação do público. O ‘estranho sem nome’ interpretado por Clint Eastwood, particularmente, deu origem a uma série de clones. Em ‘O pistoleiro de Sacramento’ (*Uno straniero a sacramento*, dir. Sergio Bergonzelli, 1965), por exemplo, o tema do forasteiro misterioso que chega à cidade de ‘Por um Punhado de Dólares’, é mesclado à busca por vingança popularizada a partir de ‘Por uns Dólares a Mais’. Mike Jordan – interpretado pelo fisiculturista Mickey Hargitay, após o ocaso dos *pepla* - tem seu pai e irmãos assassinados por Barnett, que rouba o gado da família e, a partir daí, busca acertar as contas com o antagonista. Em Vou, Mato e Volto (*Vado... l'amazzo e torno*, dir. Enzo Castellari, 1967), o figurino, os trejeitos e a aparência física do personagem de Eastwood são metodicamente reproduzidos no *straniero* interpretado por George Hilton – escolhido para o papel justamente em função de sua grande semelhança física com o ator americano³⁸. O personagem Monetero, interpretado pelo mexicano Gilbert Roland, faz as vezes do papel frequentemente interpretado por Lee Van Cleef. O próprio enredo é uma pequena variação de ‘Por uns Dólares a Mais’, com os caçadores de recompensas – acrescidos pelo banqueiro Clayton – atrás de um carregamento de ouro roubado de um trem por uma gangue liderada por um sádico.

No filme Um Homem, um cavalo, uma pistola (*Un uomo, un cavallo, una pistola*, dir. Luigi Vanzi, 1967), o forasteiro chega a uma pequena cidade utilizando a identidade do inspetor postal da região, que encontra morto na estrada. Após presenciar o roubo de uma diligência por bandoleiros sem escrúpulos, descobre que o objetivo do roubo não era o cofre que se encontrava na diligência, mas o próprio veículo, que na verdade é feito de ouro maciço. Com a ajuda de um velho pastor, o bandido vai em busca do ouro nas mãos dos bandoleiros. Mais uma vez, combina-

³⁸ Diversos outros atores que, posteriormente, consagraram-se nos *spaghetti westerns*, iniciaram suas carreiras no *filone* por guardarem alguma semelhança física com Eastwood, a exemplo de Tony Anthony, Franco Nero, Giuliano Gemma, Terence Hill, John Garko e Anthony Steffens.

se o tema do forasteiro lacônico e sem identidade e a perseguição do ouro como mote que dinamiza a narrativa. No ano seguinte, chega aos cinemas italianos O Forasteiro Silencioso (*Lo Straniero di Silenzio*, dir. Luigi Vanzi, 1968). A partir daí, a enorme quantidade de *westerns* sobre o tema passa a demandar alguns desvios da estrutura padrão para chamar a atenção do público. O filme de Vanzi consegue isso deslocando seu protagonista lacônico para o Japão feudal, onde deve entregar um pergaminho - o último pedido de um imigrante japonês no *far West* em seu leito de morte. Lá, acaba envolvendo-se em uma luta entre samurais. No ano de 1968, já percebe-se o desgaste das fórmulas ligadas à figura do forasteiro que chega a uma pequena cidade, demandando-se variações em seu interior para captar a atenção do público.

Da mesma forma que a figura do forasteiro e a perseguição do ouro e do dólar, o protagonista caçador de recompensas e a parceria conflituosa entre pistoleiros com personalidades contrastantes de 'Por Uns Dólares a Mais' e 'Três Homens em Conflito' teve enorme influência sobre os faroestes produzidos nos anos subsequentes. Filmes como Arizona Colt (*Arizona Colt*, dir. Michele Lupo, 1966), Caçada ao Pistoleiro (*Un minuto per pregare, un instante per morire*, dir. Franco Giraldi, 1968), Bounty Killer, o Pistoleiro Mercenário (*El precio de um hombre*, dir. Eugenio Martin, 1967), Deus Como Pai... e o Diabo como Sócio (*Quien grita venganza?*, dir. Rafael Merchant, 1968) e Pistoleiros em Conflito (*Per 100.000 dollari t'ammazzo*, dir. Giovanni Fago, 1968) têm como protagonistas caçadores de recompensas. Esses personagens, quase invariavelmente, são frios, pragmáticos e gananciosos, entrando em conflito com bandoleiros não porque preocupam-se com os camponeses por eles torturados ou os atos viciosos que praticam, mas porque suas cabeças têm um prêmio dinheiro.

A respeito do par de protagonistas com personalidades contrastantes que se unem por um interesse comum, o próprio Lee Van Cleef foi escalado em dois dos melhores exemplares que se sustentam sobre essa premissa, A Morte Anda a Cavalos (*Da uomo a uomo*, dir. Giulio Petroni, 1967) e Dias de Ira (*I giorni dell'ira*, dir. Tonino Valerii, 1967), ambos construídos a partir da aliança entre um pistoleiro mais velho, experiente e pragmático e outro jovem e menos errático. Em A 'Morte anda a cavalo', John Law, ainda jovem, presenciou o estupro e assassinato de sua família por uma gangue inescrupulosa. Crescido, transforma-se em um pistoleiro rápido e eficiente sedento por vingança. Law acaba se aliando a Ryan (Van Cleef), que fazia

parte do bando, mas, traído por eles, acaba na prisão e agora quer acertar as contas, tomando suas vidas e dinheiro. Law vê-se forçado a aliar-se a Ryan, que conhece o bando e pode rastreá-lo com maior facilidade, enquanto Ryan percebe que pode tirar vantagem da habilidade de Law com uma arma nas mãos. No final, após a concretização da vingança, Law desafia Ryan a um duelo, mas este se recusa, dando as costas (FIGURA 18).



Figura 18 – Em 'A Morte Anda a Cavallo (1967), Law pede a Ryan que se vire e aceite um duelo, enquanto este se recusa a fazê-lo. Observa-se na composição a grande profundidade de campo, uma das características estilísticas mais marcantes dos *spaghetti westerns*.

Em 'Dias de Ira', Giuliano Gemma interpreta Scott Mary, o filho bastardo de uma prostituta que, humilhado e destrutado por toda a pequena cidade de Clifton, ganha a vida como funcionário do estábulo local sob as ordens do bondoso Murph, um ex-xerife que o ensinou a sacar uma arma, alimentando no jovem o desejo de possuir uma e tornar-se um pistoleiro. Quando o forasteiro Frank Talby chega à cidade e trata Scott com dignidade e respeito, até mesmo comprando-lhe um drinque na taverna local, onde mata um homem que busca expulsar o garoto, Scott se afeiçoa ao velho pistoleiro. Inicia-se então uma fábula estruturada sobre o modelo mestre/discípulo, na qual Talby posteriormente acaba tornando-se um rico dono de cassino na cidade e fica cego pelo poder. Ao final, a trama mais uma vez culmina em um duelo entre os dois, vencido por Scott.

A maioria dos filmes que se sustentaram nessa premissa, contudo, enfocaram não os elementos que uniam os parceiros, mas aqueles que os forçavam a trair-se. Em *O Amargo Sabor da Vingança (El Desperado*, dir. Franco Rossetti, 1967), o membro de um bando se infiltra em uma família como o filho de um homem cego,

buscando convencê-lo a entregar a localização de um tesouro. Porém, acaba apegando-se à família e assentando-se no lugar. Seu bando chega à cidade e não mostra qualquer compaixão pelo companheiro traidor ou a família que o acolheu, fazendo com que a trama de traição converta-se em um *plot* de vingança. No filme Vou, Vejo e Disparo (*Vado, vedo e sparo*, dir. Enzo G. Castellari, 1968), três bandidos com habilidades distintas formam uma aliança repleta de reviravoltas, e traições para alcançar uma fortuna de 400 mil dólares em dinheiro roubado. Em Mate Todos Eles e Volte Só (*Ammazzali tutti i torna solo*, dir. Enzo G. Castellari, 1968), um grupo de prisioneiros e um guarda se unem para chegar a um baú cheio de ouro em uma prisão da União, em plena guerra da Secessão. Há, então, uma sucessão de traições, pois nenhum deles pretende dividir o dinheiro.

Como se percebe, entre 1964 e 1968 vê-se uma profusão de *westerns* italianos que, em sua grande maioria, sustentam-se sobre protagonistas viciosos, que colocam sua obsessão pelo dinheiro à frente de qualquer premissa moral redentora. A figura do forasteiro que vale-se de sua habilidade com uma arma em mãos para garantir o triunfo dos camponeses sobre os bárbaros que os ameaçam – tomando para si a mácula da violência e mantendo seus protegidos purificados – dissolve-se no interior dos estúdios italianos. Shane dá lugar ao *Estraniero*, um forasteiro que não carrega consigo os ventos da civilização; traz em seu encaço apenas a banalização da violência, a ganância e a perpetuação da barbárie. Não se encontra na cidade para atender aos interesses de seus habitantes, mas seus próprios interesses. Os colonos, fragilizados, impotentes e incapazes de se defender, são sujeitos à mercê de pistoleiros, caçadores de recompensas e *desperados*. O progresso material e o avanço das leis não suprimem a barbárie, apenas a refiguram. O oeste clássico, lugar de sujeitos que, pela jornada coletiva, se reconhecem como irmãos e se ajudam, dá lugar a uma visão cínica e pessimista, na qual os indivíduos estão sós, isolados, podendo valer-se apenas da própria astúcia e do uso da violência para sobreviver mais um dia. Essa visão desencantada do mito da fronteira – por vezes niilista – alcançará uma forma ainda mais radical a partir de uma matriz distinta com o lançamento de Django (*Django*, dir. Sergio Corbucci, 1966), um copioso sucesso que deu origem ao mais popular e longo personagem dos *spaghetti westerns*.

3.2. OS ANJOS DA MORTE DO FAROESTE ITALIANO

Na abertura de 'Django', a tomada se inicia com o close da nuca do protagonista feito por uma câmera fixa. Em seguida, enquanto Django se distancia da câmera, revela-se primeiro que ele carrega uma cela apoiada sobre os ombros (FIGURA 19.1), depois o motivo disso: ele não está sobre um cavalo, mas a pé. Imediatamente após essa constatação, inicia-se uma nova tomada, dessa vez um close das botas do andarilho enquanto caminha (FIGURA 19.2). Percebe-se então que ele viaja sobre um lamaçal estéril e sem viço e, enquanto a câmera acompanha Django em um movimento panorâmico, revela-se o elemento mais extravagante da composição; ele puxa um caixão, a ele amarrado por uma corda (FIGURA 19.3). O adereço insólito, complementado pela veste integralmente preta do protagonista, faz com que ele se assemelhe mais a um coveiro do que a um *cowboy*.

A cena de abertura de Django rompe com uma série de convenções do *western* clássico. Em primeiro lugar, a imagem do *cowboy* sem cavalo, suprime um elemento iconográfico central para a construção da ideia de jornada civilizadora. Conforme Lehnihan (1985, p. 12), o isolamento e a precariedade das comunidades da fronteira fazem com que o cavalo se transforme não somente em uma questão de vida ou morte para o seu montador, como também um companheiro para as jornadas pelas planícies selvagens. Os cavalos são o elo fundamental que liga a fronteira ao leste civilizado, o *wilderness* em processo de colonização com as cidades já estabelecidas. Ele é, dessa forma, o elemento que promove a conexão entre o mundo bárbaro e o mundo civilizado enquanto a fronteira se move continuamente para o oeste até que a estrada de ferro o substitua (não por acaso, as locomotivas eram frequentemente chamadas de *iron horses* nos *western* clássicos). Ao desmontar o herói de seu cavalo, portanto, o filme de Corbucci nega qualquer ligação entre a fronteira e a civilização, o que nos sugere um universo dominado pela barbárie.

Um segundo elemento a ser notado é a bestialização do protagonista. A sela pendurada ao ombro, ocupando as costas de Django, assim como a corda pela qual puxa o caixão, provocam o estranho ímpeto de associar o personagem a um cavalo



Figura 19.1 – Enquanto Django se distancia da câmera, o espectador percebe que ele está a pé.



Figura 19.2 – Imediatamente, há um corte, destacando as botas de soldado da União enlameadas do personagem, que marcha sobre um ambiente pouco convidativo.



Figura 19.3 – O protagonista é animalizado. A imagem do *cowboy* a caminhar sobre um lamaçal, puxando um caixão e com uma sela sobre suas costas, é simultaneamente fúnebre e grotesca. A fronteira se liga à decadência e à barbárie.

puxando uma carroça. Aqui, é evocada a imagem carnavalizada que rompe as barreiras entre corpo e mundo, cultura e natureza. A imagem romântica do *western*, que apresenta o *wilderness* da América como um território puro e intocado pelo pecado, entregue pela providência a um povo escolhido que deve dele apropriar-se para construir um Novo Mundo, se desfaz. Dissolve-se a percepção instrumental de que o homem tem pleno domínio sobre a natureza e deve explorá-la em nome do progresso. A paisagem, austera e crua, não é romantizada. Não se encontra em harmonia com o homem, mas o desafia e oprime. As serras azuis e campos verdejantes, ou ainda as gigantescas formações em arenito do *Monnument Valley*, dão lugar a um lamaçal feio e lúgubre.

O enredo do filme, bastante simples, aglutina diversos conflitos comuns dentro do *filone*, com o anti-herói entre duas facções rivais. Caminhando por uma planície lamacenta, Django encontra um bando de pistoleiros, identificados com lenços vermelhos ao pescoço, a torturar Maria, uma prostituta que pretendem queimar crucificada para que ‘purifique seus pecados’. Após ser abordado pelos pistoleiros, Django os mata um a um, libertando Maria. Os dois chegam ao povoado mais próximo, Tombstone, uma cidade decadente e sem vida na fronteira com o México. Ao dirigir-se para o *saloon*, Django é informado pelo dono do lugar que o povoado vive sob o reinado de terror do major Jackson e seu pequeno exército sulista, os ‘cavaleiros vermelhos’. Os únicos capazes de fazer frente a Jackson são os combatentes do general Hugo, que esperam um momento oportuno para cruzar a fronteira e lutar pela revolução no México. Do *saloon*, se ouvem os tiros da winchester do Major Jackson, que se entretém disparando contra peões mexicanos. Avisado sobre o forasteiro, Jackson vai em direção ao *saloon*. A tensão aumenta e Jackson ordena a seus homens que matem o estranho, que os alveja um a um, deixando apenas o major vivo, que promete voltar com reforços para vingar-se.

Django sobe para seu quarto e toma Maria em seus braços (algo pouco usual em um faroeste italiano)³⁹. Depois, desce para a rua principal levando seu caixão e espera o bando. Quando os homens de Jackson chegam, são exterminados com a metralhadora que Django escondia no caixão. Pouco depois, o general Hugo chega ao povoado com seus guerrilheiros. O general celebra a presença de Django, seu

³⁹ Em grande parte, isso se deve à influência de Leone. O diretor afirmou em diversas ocasiões que não utilizava um romance paralelo à ação em seus filmes porque ‘as mulheres atrapalhavam a cadência e o ritmo da narrativa’. A despeito de sua polêmica opção, o diretor utilizou Claudia Cardinale como protagonista em *Era uma Vez no Oeste* (*C’era una volta em West*, dir. Sergio Leone, 1968), seu mais ambicioso *western*.

antigo companheiro no exército sulista durante a Guerra da Secessão. O General Hugo diz a Django que a metralhadora que carrega ajudaria em sua causa, ao que o protagonista responde propondo o roubo do ouro de Forte Charriba, com o qual poderão comprar mais nove metralhadoras em Pecos. O roubo ocorre como planejado e, durante a fuga, Django salva a vida do general pela segunda vez (a primeira ocorreu quando os dois serviam no exército sulista). Porém, quando Django pede a sua parte do ouro, é traído pelo general, que se recusa a dividir o fruto do assalto. O protagonista recupera o ouro sigilosamente à noite, esconde-o em seu caixão e foge com Maria. Porém, em uma ponte, um acidente faz com que o caixão cheio de ouro caia em uma areia movediça. Ao tentar resgatar a fortuna, Django começa também a ser engolido pela areia. Nesse ínterim, os homens de Jackson alcançam o casal, capturam Django esmagam suas mãos com coronhadas de um rifle. No caminho de volta, os homens de Hugo caem em uma emboscada armada por Jackson. Todos os guerrilheiros, inclusive Hugo, morrem na emboscada. Django consegue, a duras penas, voltar para Tombstone. Jackson regressa à cidade com os poucos homens que lhe restaram e assassina o dono do saloon, Nathaniel, a sangue frio após saber que Django está vivo e o espera no cemitério. Jackson vai ao encontro do protagonista que, por trás da tumba de sua esposa, Mercedes, apoia a arma sobre uma cruz na lápide com suas mãos aleijadas disparando de forma certa contra todos. Depois, abandona o cemitério, deixando o revólver sobre a cruz.

No interior desse enredo, Corbucci e sua equipe de filmagem guarneceram o filme com uma quantidade de imagens-choque que, embora não fossem estranhas ao circuito dos cinemas de arte italianos (acostumados a polemistas como Pasolini e, posteriormente, Tinto Brass e Marco Ferreri), causavam ainda certo mal estar entre os produtores e exibidores ligados ao circuito comercial. Como nota Hughes (2010), Django inclui momentos como um fanático sugado para um poço de areia movediça, prostitutas brigando na lama, irmão Jonathan, um padre confederado, sendo forçado por bandoleiros a comer sua própria orelha após ela ser cortada aos olhos do espectador e, ainda, as mãos do protagonista destruídas a golpes de espingarda e, posteriormente, pisoteadas por cavalos do bando mexicano. Praticamente todo o elenco do filme é morto. A cidade apodrecida nadando na lama, as cruzes desoladas do cemitério e as vestes surradas do protagonista contribuem pra a atmosfera de decrepitude do filme.

Animalizado, o protagonista não é, no filme dirigido por Corbucci, um agente da civilização. Quando chega a uma cidade lamacenta e deserta em busca de vingança, encontra um ambiente hostil e decadente, no qual a violência é empregada não para punir os agentes da barbárie e garantir a lei e a ordem, mas para atender a um instinto primal. A violência não tem uso instrumental ou capacidade regenerativa nos *spaghetti westerns*. Ela se desenrola a partir da bestialização dos sujeitos que, incapazes de ceder a seus ímpetos – vingança, ódio, ganância, desejo – transformam o uso da força e o emprego da violência em uma forma de satisfazer a seus impulsos momentâneos. Em Django, o cavalo é substituído pelo *cowboy*, a carroça (*covered wagon*), por um caixão, e a família de pioneiros que viaja sobre o *covered wagon* dá lugar à metralhadora que Django esconde no interior do caixão, utilizada sem hesitação para exterminar o bando do sádico Jackson. No filme, os soldados da cavalaria americana são homens gananciosos e sem escrúpulos, os camponeses e mulheres são mostrados como figuras impotentes à mercê de bandidos truculentos e toda a ação é guiada pela obsessão pelo ouro e pela arma. A empatia do público repousa sobre o protagonista não em virtude dos valores que ele encarna, mas pela catarse que ele é capaz de proporcionar. Como um tipo de personagem com nuances sobrenaturais, de caráter quase religioso, Django é “um anjo da morte, um pistoleiro silencioso, tétrico, que cavalga pelas pradarias como um justiceiro, resolvendo velhas dúvidas e, sobretudo, vingando todo tipo de crimes⁴⁰” (SAN ROMAN, 2012).

Como aponta San Roman (2012), o final de *Por um Punhado de Dólares* abriu, quase sem querer, as portas para um tipo de personagem que posteriormente alcançaria enorme popularidade não somente nos *spaghetti westerns*, mas também em Hollywood: o anjo vingador com habilidades sobrenaturais. Afinal, no filme de Leone, o personagem interpretado por Clint Eastwood, em um duelo final com os Rojos, protege-se com uma chapa de ferro presa ao tronco, ocultada pelo poncho. Alvejado repetidas vezes e de forma certeira pelo winchester de Ramón Rojo, contudo, o pistoleiro caía e continuava a levantar-se, saindo de uma nuvem de poeira e caminhando resolutamente sobre o bando. Embora o artifício do pistoleiro de ‘*Por um Punhado de Dólares*’ descarte a existência do sobrenatural na resolução do duelo, essa imagem do herói que ‘ressucita’ teve grande influência no

⁴⁰ Tradução nossa.

desenvolvimento posterior do *western* italiano. O personagem Django, construído a partir dessa premissa, se tornou um enorme fenômeno mundial. Os filmes de Franco Nero lançados na Alemanha, Brasil, Jamaica e Argentina, por exemplo, eram invariavelmente batizados com o nome de Django para capitalizar sobre a popularidade do filme de Corbucci (os direitos autorais não eram algo muito levado a sério na indústria de filmes populares italiana).

Dezenas de continuações não-oficiais e variações do roteiro de Django também foram feitas quase imediatamente após o lançamento do filme em 1966. Os de maior destaque foram Django Mata em Silêncio (*Bill Il Taciturno*, dir. Massimo Pupillo, 1967), As Duas Faces do Dólar (*Le Due Facce del Dollaro*, dir. Roberto Bianchi Montero, 1967), A Grande Rapina do Oeste (*La più Grande Rapina del West*, dir. Maurizio Lucidi, 1967), Rattler Kid: Se Queres Viver... Atira (*Un hombre vino a matar*, dir. Léon Klimovsky, 1967), Jack, o Negro (*Black Jack*, dir. Gianfranco Baldanello, 1968), Inferno no Oeste (*Anche nel West c'era una volta Dio*, dir. Marino Girolami, 1968), Execução (*Execution*, dir. Domenico Paoletta, 1968), *Lo Voglio Morto* (dir. Paolo Bianchini, 1968), Bandoleiros Violentos em Fúria (*Il momento di uccidere*, dir. Giuliano Carnimeo, 1968), Eu Mato... E Recomento a Deus (*T'ammazzo! – Raccomandatti a Dio*, dir. Osvaldo Civirani, 1968), *Viva Django!* (dir. Ferdinando Baldi, 1968), Django, o Bastardo (*Django Il bastardo*, dir. Sergio Garrone, 1969), O Pistoleiro das Balas de Ouro (*Se sei vivo spara*, dir. Giulio Questi, 1967), Um Homem Chamado Django (*W Django!*, dir. Edoardo Mulargia, 1971), O Filho de Django (*Il figlio di Django*, dir. Osvaldo Civirani, 1967), *Uccidi Django, Uccidi Per Primo!!!* (dir. Sergio Garrone, 1971), apenas para citar alguns. Todos esses filmes foram lançados em pelo menos algum país com o título de Django (a grande maioria deles na Alemanha). Há também uma continuação oficial de 1987, Django – A Volta do Vingador (*Django 2 – Il Grande Ritorno*, dir. Nello Rossati, 1987), em que Franco Nero volta ao papel que o celebrou em 1966 mais de uma década depois do fim do *filone* dos faroestes italianos.

Corbucci, pessoalmente, jamais filmou uma continuação direta de Django. Apesar disso, o sucesso do filme e a recepção entusiasmada do público à representação da fronteira como um lugar decrépito e lúgubre abriu caminho para que o diretor filmasse, no ano seguinte, O Vingador Silencioso (*Il Grande Silenzio*, 1967), um dos mais niilistas e viscerais *westerns* já realizados. O filme situa-se em uma pequena cidade de Utah na passagem do século XIX para o XX, castigada por

um rigoroso inverno, que faz com que a tela da projeção seja tomada pelo branco da neve que cai impiedosamente sobre o local (o filme utilizou locações nos Pirineus) (FIGURA 20). O ambiente de desolação e isolamento é ainda mais intenso do que



Figura 20 – No filme ‘O Vingador Silencioso’ o branco da neve toma a tela, produzindo um ambiente inclemente e severo que não se encontra em harmonia com o homem, mas o oprime e aflige.

aquele insinuado pela lama em Django e assinala a superioridade e austeridade da natureza sobre os sujeitos que buscam dela assenhorar-se. Nesse ambiente, um grupo de mórmons, forçados a sair da cidade pela maioria protestante, se veem obrigados a cometer pequenos furtos para sobreviver. Por isso, uma recompensa é colocada sobre suas cabeças, que Loco – interpretado por Klaus Kinski – se dispõe a coletar com satisfação. Quando Loco assassina o marido de Pauline, a viúva decide contratar Silêncio para vingá-la, um matador de aluguel que ficou mudo após ser degolado na infância quando pistoleiros alvejaram seu pai.

Cria-se então uma trama em que Loco e seu bando tentam encontrar os mórmons para colher a recompensa por eles, enquanto Silêncio busca, simultaneamente, vingança pela sua condição (o homem que o degolou se encontra na cidade) e o assassinio de Loco – primeiro porque foi contratado para isso, depois porque se apaixona por Pauline. Silêncio é apresentado como um pistoleiro extremamente eficiente que nunca saca primeiro e tem o insólito hábito de não matar seus alvos; antes disso, arranca-lhes o polegar com sua pistola Mauser para

que não possam atirar novamente. A cidade recebe Gideon Burnett, um novo e bem intencionado xerife que busca reunir provas contra Loco e seu bando para julgá-los pelos desmandos e abusos que cometem na cidade. O xerife, porém, mostra-se fraco e impotente para lidar com o bando, forçando o espectador a depositar suas esperanças em Silêncio.

O filme segue zelosamente a mesma estrutura de suplício do herói, criando expectativa para um clímax catártico: Silêncio, após atirar no polegar de um dos antagonistas, é capturado e tem sua mão direita queimada em uma brasa enquanto é forçado a assistir ao estupro de Pauline pelos acólitos de Loco. Silêncio consegue livrar-se e salvá-la, mas é informado por uma prostituta de que Loco está com os mórmons como reféns em um *saloon* – eles foram atraídos pelo bando por um ardil, acreditando que haveria comida e munições – e o espera para um duelo. Silêncio vai ao encontro do caçador de recompensas e, no duelo final, após os dois se encararem longamente (FIGURA 21.1), consegue sacar a arma mais rápido a despeito de sua mão aleijada. Um dos acólitos de Loco, porém, escondido atrás de uma janela, atira nas mãos de Silêncio antes, criando a oportunidade para que Loco o acerte na cabeça (FIGURA 21.2). Pauline, desconsolada, vai ao encontro do seu amante baleado e também é alvejada fatalmente. Por fim, o bando fuzila todos os mórmons de maneira impiedosa. Loco então diz: ‘há uma recompensa por cada um deles’, ao que um dos bandoleiros responde ‘nós vamos voltar e coletá-las depois, tudo de acordo com a lei’. Loco pacientemente toma a arma do corpo de Silêncio e sobe em seu cavalo, enquanto a câmera fotografa por uma janela corpos espalhados por todos os lados e os créditos tomam a tela (FIGURA 21.3).

Poucos filmes se igualaram a ‘O Vingador Silencioso’ na transposição da imagem de desolação e barbárie para a tela. Não há esperança ou heróis, não há homens da lei ou às suas margens, capazes de livrar o indivíduo comum da miséria de sua condição. Loco, pragmático, metódico e paciente, a despeito de sua moral viciosa, prevalece. No filme, a fronteira é mostrada como um lugar absolutamente inóspito e cruel que não faz qualquer concessão ao fraco. A lei da selva, que assegura a sobrevivência do mais apto, sempre prevalece e a civilização, nesse sentido, erige-se cinicamente sob a tutela desses sujeitos corruptos e amorais, que manipulam pessoas e instituições conforme a sua conveniência. O caráter irônico e niilista dos *spaghetti westerns* atinge seu ponto máximo no filme de Corbucci. O choque provocado pelo final de ‘O Vingador Silencioso’ foi tão grande que, para o



Figura 21.1 – Em uma composição obrigatória no clímax dos *spaghetti westerns*, Loco e Siêncio se encaram em um duelo final.



Figura 21.2 – Apesar de suas mãos aleijadas, Siêncio consegue sacar mais rápido. Porém, um dos comparsas de Loco, por trás de uma janela, atira em sua pistola, desarmando-o. Loco aproveita a oportunidade e, calmamente, alveja Siêncio na cabeça.



Figura 21.3 – Pela janela, o espectador vê os corpos aflitos enquanto o reflexo sobrepõe, na mesma composição, a imagem de Loco partindo em seu cavalo.

lançamento em diversos outros mercados fora da Itália, o filme foi deformado com um final feliz alternativo, em que o xerife mata Loco enquanto Silêncio com as mãos ensanguentadas, vence os bandidos restantes e salva os reféns. Compreensivelmente, a despeito das expectativas elevadas dos produtores, o filme não teve uma bilheteria muito animadora na Itália. Na Alemanha e na França, por outro lado, o filme teve bons rendimentos, em grande parte graças à presença de Klaus Kinski e Trintignant. No Reino Unido e Estados Unidos, o filme sequer chegou a ser lançado nos cinemas e não exerceu grande influência sobre lançamentos posteriores (HUGHES, 2004, p. 281). Ficava claro que, a despeito do crescente pessimismo do público e da identificação com a inversão dos códigos do *western* promovida pelos estúdios italianos, O Vingador Silencioso talvez tenha ido longe demais (se o pensarmos como um filme comercial) ao negar aos seus espectadores um desfecho catártico.

Como se percebe, o sucesso de Django não somente possibilitou a Sergio Corbucci a oportunidade de filmar roteiros que, anos antes, afugentariam todos os produtores e credores, como criou o mais influente e longevo personagem dos *spaghetti westerns*. O ‘anjo vingador’ associado ao personagem foi incorporado a uma infinidade de filmes que, ou buscavam reproduzir o impacto *gore* do filme de 1966 abarrotando a tela com cenas chocantes, ou buscavam identificar-se com o público a partir de um protagonista certo e invencível que se livrava impiedosamente daqueles que desafiavam seus interesses. Django era um justiceiro que surgia para ajustar as contas com algum vilão que, no passado, havia cometido algum ato atroz contra ele ou alguém dele próximo, transformando a vingança em um assunto pessoal. Contudo, ao contrário do realismo picaresco encontrado nos personagens originados a partir dos filmes dirigidos por Leone, Django era cercado por uma aura de seriedade, mística e sobrenatural. É a partir dessa premissa que surge o personagem Sartana, em *Se Encontrar Sartana, Reze pela Sua Morte* (*Se incontri Sartana prega per la tua morte*, dir. Gianfranco Parolini, 1968). Como aponta San Roman (2012, loc. 626), “Sartana se diferenciava basicamente de Django por ser um justiceiro implacável que não necessariamente era movido pelo desejo de vingança”.

Sartana é apresentado a seus espectadores como um anjo da morte quase espectral, virtualmente invencível, que frequentemente, ao testemunhar um ato condenável, executa impiedosamente aquele que o praticou com frases lacônicas de

efeito, como “eu sou seu executor” ou “sou seu coveiro”. O personagem é, portanto, um herdeiro dos aspectos mais sobrenaturais de Django, surgindo do nada e desaparecendo da mesma forma, deixando em seu encalço apenas corpos. Sua aura super-heróica recebe, sem dúvida, influência dos *fumetti* e histórias em quadrinhos em geral, das quais são tomados diversos aspectos sobrenaturais do herói justiceiro (como a propensão a aparecer repentinamente no exato momento em que acontece um crime ou ato condenável) (SAN ROMAN, 2012). Sartana é exposto para seu público como um castigo divino para os indivíduos viciosos, com mira impecável, equipamento sofisticado e um senso de humor peculiar, buscando suprir o público crescentemente desiludido com uma imagem mágica e catártica, na qual a impossibilidade de regeneração social é substituída pelo prazer proporcionado pela penalização do vício e da corrupção. Contudo, nele permanecem intactas a ganância e o pragmatismo.

Como nota Hughes (2010), Sartana é, antes de tudo, um ilusionista, vestido com um sobretudo preto cuja linha vermelha que atravessa a capa remete ao mago Mandrake, personagem dos quadrinhos criado por Lee Falk. Sua presença é sempre pontuada pelo som diegético de um vento a assoviar e as metódicas batidas de um relógio. Como o próprio Gianni Garko, ator que se celebrou interpretando o personagem aponta “Sartana é como um morcego voando pelo céu noturno. Ele troca de forma como Dracula. Suas raízes culturais residem nos quadrinhos” (apud HUGHES, 2010, loc. 3589). No primeiro filme da série, dois banqueiros contratam uma gangue de mexicanos para roubar uma diligência com o ouro de seu próprio banco – pretendendo, assim, receber a indenização do seguro - e uma gangue de americanos para assassinar os mexicanos em seguida. Sartana, então, se infiltra no grupo com o objetivo de se livrar de todos e se apossar da fortuna. O sucesso do filme de 1968 garantiu várias continuações protagonizadas pelo personagem: Sartana, o Matador (*Sono Sartana, Il vostro becchino*, dir. Giuliano Carnimeo, 1969); Bom Funeral, Amigos... Paga Sartana (*Buon funerale amigos! paga Sartana*, dir. Giuliano Carnimeo, 1970); Com Sartana, Cada Bala é Uma Cruz (*C'è Sartana... vendi la pistola e comprati la bara!*, dir. Giuliano Carnimeo, 1970); Fujam, Sartana Chegou (*Una nuvola di polvere... un grido di morte... arriva Sartana*, dir. Giuliano Carnimeo, 1970), bem como alguns *crossovers* colocando o personagem em conflito com Django ou como aliado deste, a exemplo de Django e Sartana – Até o Último Sangue, (Quel *maledetto giorno d'inverno... Django e Sartana all'ultimo sangue*, dir.

Demofilo Fidani, 1970); Django e Sartana no Dia da Vingança (*Arrivano Django e Sartana... è la fine*, dir. Demofilo Fidani, 1970) e Django Desafia Sartana (*Django sfida Sartana*, dir. Pasquale Squitieri, 1970).

Além de Sartana, outro personagem que se popularizou no interior do *filone* dos *spaghetti westerns* a partir da premissa do vingador implacável foi Sabata, em um momento em que o ciclo de produção de faroestes italianos começava a declinar. Os elementos que compõem o personagem têm uma derivação notadamente híbrida. Por um lado, incorpora a figura do anjo da morte, implacável e invencível. Por outro, utiliza uma série de instrumentos sofisticados para eliminar seus alvos e atingir seus objetivos, remetendo ao personagem interpretado por Lee Van Cleef na trilogia dos dólares. No primeiro filme em que figura o personagem, Sabata, O Homem que Veio para Matar (*Ehi amico... c'è Sabata, hai chiuso!*, dir. Gianfranco Parolini, 1969) alguns 'pilares da sociedade', o que inclui um juiz e um xerife, arquitetam o roubo de um banco. Sabata presencia a ação dos bandidos que executaram a ação, recupera o dinheiro e descobre quem foram os mandantes. Vai então atrás dos corruptos e exige deles uma recompensa em dinheiro para não denunciá-los. Eles então tentam, reiteradas vezes e sem sucesso, eliminar Sabata. Um dos parceiros do pistoleiro, inclusive (Banjo, que esconde uma *winchester* sob o instrumento que o apelida), se alia aos corruptos após receber uma generosa recompensa em dinheiro para matar Sabata. O personagem ainda foi utilizado em outros filmes como Viva Sabata! (*Arriva Sabata!*, dir. Tulio Demicheli, 1970); Sabata Adeus (*Indio Black, sai che ti dico: Sei un gran figlio di...*, dir. Gianfranco Parolini, 1970); Sabata vem para Vingar (*È tornato Sabata... hai chiuso un'altra volta*, dir. Gianfranco Parolini, 1971); *Wanted Sabata* (dir. Roberto Mauri, 1970) e Eu Lavrei Tua Sentença (*Abre tu fosa amico... llega Sabata*, Juan Boch, 1971).

Em relação ao apelo *gore*⁴¹ frequentemente associado aos faroestes italianos e aos *filoni* em geral, que no caso dos *spaghetti westerns* se radicalizou a partir do sucesso de Django, o exemplo mais extremo é O Pistoleiro das Balas de Ouro (*Se sei vivo spara*, dir. Giulio Questi, 1967). O filme, mais do que a narração de uma história, é um bombardeio de cenas chocantes. Hughes (2004, p. 182) e Frayling (1981, p. 82) enumeram essas cenas, que incluem um escalpo retirado em primeiro plano, o tronco de um homem dividido por uma turba enraivecida, um grotesco

⁴¹ O termo se refere a uma forma extrema de representação da violência, que busca chocar o espectador. Dessa forma, pode ser considerado como uma espécie de 'pornografia da violência'.

linchamento em massa, o estupro de um homem, uma crucificação, a profanação de um cemitério, um homem esaldado com ouro fundido, uma gangue inteira dilacerada com dinamite, assassinos sendo assados em fogo baixo, crianças assassinadas a tiros, animais eviscerados e um homem cegado. O filme estabelece uma relação paródica com o próprio *spaghetti western* (precedendo, inclusive, 'O Vingador Silencioso' e 'Trinity'), ao sublinhar a incapacidade de seu protagonista em competir com as facções rivais que governam uma cidade: a dos mexicanos, que o filme sugere ser formada por bandidos de inclinação homossexual e a dos habitantes puritanos da cidade, que são exibidos como sujeitos capazes de atos bárbaros, como supracitado. A própria hiperviolência do filme pode ser vista como uma sátira (e não paródia, nessa perspectiva) ao *filone*, ao desconstruir, pela hiperbolização da violência transformada em espetáculo (um recurso constante nos *faroestes italianos*), o seu referente. Não por acaso, 'O Pistoleiro das Balas de Ouro' permaneceu como o único filme dirigido por Questi.

O que se percebe, a partir das recorrências temáticas e estilísticas sobre as quais se sustentou o *filone* dos *spaghetti westerns*, é que esses filmes se estabeleceram a partir de dois vetores distintos, embora complementares. O primeiro tem como referentes os *westerns* de estrutura clássica, juntamente à iconografia e a ideologia que eles endossam. Nessa perspectiva, conformam uma estética subversiva, que desconstrói seu referente e, com ele, as premissas do americanismo – ideal de progresso, liberalismo e racionalismo instrumental. Os produtores e diretores ligados ao *filone* perceberam, a partir da recepção do público, que os filmes tendiam a se destacar na bilheteria na mesma proporção em que desafiavam os valores endossados pela mitologia do *western*, se relacionando com o gênero de forma paródica. As dezenas de pequenas produtoras ligadas aos estúdios italianos, dessa forma, buscavam constantemente novas formas de expressar uma imagem enviesada da fronteira, seja a partir de imagens distintas daquelas já experimentadas – como Duccio Tessari em suas 'paródias brancas' com o personagem Ringo – seja a partir da radicalização e intensificação de imagens já conhecidas do público, como é o caso de 'O Pistoleiro das Balas de Ouro' e a série de filmes protagonizada pelo personagem Sartana.

O segundo vetor que determinou o desenvolvimento dos *spaghetti westerns* tem como referentes os filmes mais populares e bem sucedidos no interior do *filone* em questão. Por isso, estabeleciam uma relação transtextual pautada não pela

subversão, mas pela redundância. Os *spaghetti westerns*, através da lógica da repetição e da redundância (que, como já visto, é típica dos *filoni*), transformaram em indústria uma visão decadente, pessimista e desencantada sobre o ideal de progresso. A partir do momento em que a recepção do público revelava aos estúdios as imagens e temas vendáveis, essas imagens eram reproduzidas exaustivamente, até o esgotamento de sua força catártica. Nessa perspectiva, no interior de um nicho de produção ligado à mídia de massas, surgiu a atualização paródica de um mito que nos revela uma retórica de crítica ao ideal de progresso, pautada não pela tempestiva intrusão crítica de intelectuais apartados da massificação alienante, mas pelo próprio gosto popular. A noção de que “o pior testemunho a favor de uma obra é o entusiasmo com que a massa se volta para ela” (ECO, 2004, p. 16), reverbera, desse modo, na péssima recepção dos *spaghetti westerns* pelos críticos⁴², que por vezes se viam obrigados a intelectualizar filmes manifestamente populares para poder valorá-los positivamente.

Porém, ao contrário das visões apocalípticas da massificação alienante, o estudo do *filone* dos *spaghetti westerns* nos revela que a vivência e a cotidianidade dos espectadores são elementos altamente significantes, que têm impacto direto na recepção dos filmes. O público, pelo consumo, busca imagens que se adequam à sua própria visão de mundo, que por sua vez não é estanque. Ela é fluida, híbrida, atualizando-se sempre que elementos externos identificáveis alteram a ordenação de sua vivência. No caso aqui estudado, esse elemento se identifica sobretudo com a imagem positiva do ideal de progresso ligada ao mito americano exportado para a Itália na década de 1950, que da euforia do ‘milagre econômico italiano’ se transforma em frustração marcada pela recessão, corrupção e malogro das expectativas otimistas da população mais pobre pouco mais de uma década mais tarde. Para essas pessoas, os *spaghetti westerns* forneceram, simultaneamente, uma visão de mundo avessa ao otimismo liberal – com a qual se identificaram imediatamente – e imagens catárticas intensas, que proporcionaram a resolução imaginativa de seus desejos, frustrações e conflitos. Sobre esses dois elementos, a recepção dos *spaghetti westerns* pela crítica e pelo público, bem como os critérios valorativos adotados por cada um, nos deteremos a seguir.

⁴² Item discutido nos subtítulos 2.4 e 2.5 do presente trabalho.

Paralelamente, buscaremos inserir o debate em um contexto mais amplo, que incorpora o desenvolvimento da relação história-cinema no interior da historiografia. Com isso intentamos compreender os motivos que levaram a história, no momento em que incorpora o cinema no seu campo de interesses, a excluir as cinematografias populares e outros fenômenos audiovisuais associados ao estigma de 'baixa cultura'. Dessa forma, o que se pretende aqui é a construção de um duplo vetor. Por um lado, utilizamos a história – balizando-nos pelas premissas da estética da recepção – como instrumento para a compreensão dos *spaghetti westerns*. Por outro, utilizamos os *spaghetti westerns* como exemplo modelar para compreender de que maneira a historiografia, em sua aproximação com o cinema, excluiu de seu escopo grupos importantes de filmes associados às produções de apelo popular, o que só muito recentemente tem sido remediado pela iniciativa de pesquisadores dedicados à revisão do cânone imposto pelos dualismos cinema de arte/cinema comercial, cinema de ruptura/cinema de melodrama e cinema autoral/cinema de gênero.

3.3. O ARGUMENTO DAS RAÍZES CULTURAIS: AFINIDADES ENTRE A PROPOSTA TEÓRICA DE MARC FERRO E A RECEPÇÃO DOS FAROESTES ITALIANOS PELA CRÍTICA.

Em 1973, o então co-diretor da revista dos *Annales* Marc Ferro publicou o artigo 'O filme: uma contra-análise da sociedade?', no qual propôs uma reflexão sobre as relações existentes entre cinema e história. Nele, o autor pondera sobre o fato de que "o cinema [ainda] não tinha nascido quando a história adquiriu seus hábitos, aperfeiçoou seu método e cessou de narrar para explicar" (FERRO, 1976, p.200). O choque entre o novo meio e as regras do método historiográfico, já consolidadas e institucionalizadas, foi inevitável (ainda mais se levamos em conta o contexto, marcado pelo peso da escola metódica e pelos esforços empreendidos para que a história fosse reconhecida como ciência).

As regras do método histórico, no início do séc. XX, privilegiavam os documentos oficiais e as fontes escritas. O que não fosse escrito, o que fosse 'mera' imagem, não teria identidade para os juristas e pessoas instruídas da época. Afinal, como confiar nos jornais cinematográficos quando se sabe que "essas imagens, essa pretensa representação da realidade, são transformáveis [...], um truque, uma

falsificação? O historiador não poderia se apoiar em documentos desse tipo.” (FERRO, 1976, p. 201). Esse argumento ignorava, obviamente, o fato de o texto – seja de um romancista, jornalista ou historiador – ser igualmente construído, montado e manipulado por um conjunto de intencionalidades e discursos que o atravessam.

Em seu mais célebre ensaio, o historiador francês percebe a relação entre o cinema e a história através de uma dialética entre registro e revelação. O cinema registra; o historiador revela. O valor do cinema estaria não em sua qualidade de objeto, mas naquilo que testemunha (FERRO, 1976, p. 203). Nessa construção, Ferro delega ao profissional de história a tarefa de arbitrar as relações existentes entre a realidade representada na tela e os diálogos que essa estabelece com a sociedade. A postura do autor pode ser sintetizada, por um lado, pela rejeição da semiologia e da história do cinema, já que almejava delimitar um campo de aproximação com o cinema especificamente histórico. Por outro, pela afirmação do filme como testemunho de um tempo, o que possibilita sua utilização pelo historiador como meio para uma atividade que tem como objetivo atingir o além cinematográfico – a sociedade (SANTIAGO JR, 2012, p. 154).

A postura adotada por Marc Ferro evidenciava sua preocupação em refutar a tradição de estudos de cinema que se ligava aos campos da estética, da filosofia, da semiologia e da crítica cinematográfica. Em seu lugar, buscava uma aproximação com o cinema propriamente histórica, lançando mão de métodos e abordagens tomados da história, não emprestados de outras áreas. De acordo com Santiago Jr. (2012, p.155), nesse momento “a problemática historiográfica abraçou a sociedade em detrimento do cinema” ao eleger os filmes como documentos. A recusa da história do cinema – construída desde a década de 1920 por cineastas, críticos, cineclubistas e entusiastas – da semiologia e da estética, deve ser compreendida nesse sentido.

Nesse processo, em que a sociedade é eleita como objeto e o cinema se transmuta em documento auxiliar, de validação do que o historiador postula, a preocupação com as noções de veracidade e autenticidade da fonte são colocadas em primeiro plano. Em diversos de seus trabalhos sobre cinema, o autor francês torna clara a necessidade de se fazer uma minuciosa crítica documental que visa, em última instância, apurar a adequação entre as informações imediatas que determinado recurso audiovisual fornece e a equivalência dessas informações com o

que as fontes documentais consideradas tradicionais informam. Conforme aponta Eduardo Morettin,

Se existe, portanto, uma contra-história possível por meio do cinema, em Ferro ela parece se manifestar primeiramente no seu trabalho com as fontes “tradicionais” para, então, deslocar-se para o cinema. Como dissemos, o autor se preocupa com a veracidade da fonte e com a busca do documento autêntico. Idealiza o alcance de uma realidade, numa perspectiva que tem como eixo o fato histórico, reinterpretado (2003, p. 37).

É seguro supor que, dentro da abordagem proposta por Ferro, não há lugar para os faroestes italianos na historiografia. É verdade que o autor considerou, já na década de 1970, o cinema de ficção e os filmes de gênero como documentos válidos, que podem perfeitamente ser utilizados pelo historiador. Cabe ao pesquisador saber lê-los, tendo como horizonte seu uso para a análise social e cultural. Essa leitura, contudo, só se efetiva por meio de uma crítica ao documento cinematográfico que busca verificar a sua autenticidade e a identificação entre a coisa filmada e os sujeitos por trás do filme. Só após essa crítica externa é que o historiador pode, então, proceder à análise (MORETTIN, 2003, p. 24). A dimensão da autenticidade remete à necessidade de verificar em que medida as imagens e ações representadas na tela guardam afinidade com o momento histórico e sócio-cultural no qual foram produzidas; em termos mais simples, à ausência de adulterações na coisa filmada. O autor percebe a presença de planos longos e planos de sequência, por exemplo, como um indício de autenticidade, pois o recurso à montagem pressupõe maior propensão à manipulação e a trucagens, diminuindo o valor documental de um filme. Outros elementos são considerados, como ângulos, enquadramento e distância entre imagens de um mesmo plano (FERRO, 1975, p. 19). A dimensão da identificação, por outro lado, tem como pressuposto a ideia de que, quanto maior afinidade histórica, social e cultural entre a coisa filmada e os sujeitos que atuam na construção do filme, maior é o seu valor documental.

Se tomarmos o modelo de Ferro e procedermos a uma crítica externa de um faroeste italiano, ele terá seu valor documental refutado ou, na melhor das hipóteses, severamente limitado. Afinal, como aceitar que haja identificação entre a representação da expansão da fronteira dos Estados Unidos para o oeste a partir da segunda metade do século XIX e um conjunto de atores, produtores, roteiristas, técnicos e diretores que era composto por italianos, espanhóis, alemães, franceses,

ingleses, que em sua maioria não sabiam mais do que meia dúzia de palavras em inglês e não possuíam qualquer afinidade com o universo por eles projetado? Como atestar a autenticidade de cidades cenográficas que buscam representar os povoados a oeste do Rio Missisipi construídas com recursos limitados em estúdios situados em Roma ou, ainda, de locações externas selecionadas entre o sudeste espanhol e o deserto de Almería na Espanha, usadas para representar o deserto de Nevada ou o *Colorado Plateau*?

Há, ainda, vários outros elementos que podem ser aqui destacados como impeditivos para que o historiador saia da crítica externa e proceda à análise dentro do modelo proposto por Ferro, como a extrema estilização que os *spaghetti westerns* promovem sobre a iconografia do gênero, a excessiva violência gráfica, a montagem rápida, repleta de ângulos inusitados, utilizados com efeito irônico e *close-ups* repentinos, que quebram as regras clássicas de interação entre os planos da narrativa. Diálogos improváveis, repletos de frases de efeito e, em muitos casos, personagens virtualmente invencíveis, cujos feitos se assemelham ao dos super-heróis. Ao final disso, tem-se uma realidade altamente subjetiva e manipulada, cabendo questionar, legitimamente, o lugar que os faroestes italianos ocupam na longa tradição do gênero *western*, em que termos eles podem ser apropriados como objetos de pesquisa histórica e, ainda, a forma como o público e a crítica perceberam esses filmes no momento em que foram lançados. Sobre esse último elemento, é importante nos determos com maior atenção.

Enquanto Ferro introduzia o cinema como objeto de interesse da história no meio acadêmico francês, o *filone* dos *spaghetti westerns* estava em seu auge, com uma produção que ultrapassava as cinco dezenas de filmes por ano, o que nos dá uma dimensão de sua popularidade. O público lotava as salas de cinema, seja dos pequenos cinemas rurais (*terza visione*), seja das grandes e luxuosas salas do centro de Roma e Milão (*prima visione*), ávido por acompanhar a última jornada por vingança de Django ou a mais nova aventura de Ringo. Apesar disso, conforme aponta Christopher Frayling (1981), esses faroestes não tiveram uma recepção amistosa da crítica. Quando os primeiros *spaghetti westerns* começaram a ser lançados no mercado internacional, foram invariavelmente destroçados. O argumento que se repetia quase em uníssono era o de que, devido ao fato de os faroestes feitos em Roma não terem raízes culturais na história ou no folclore americano, não passavam de pastiches oportunistas. As paisagens, os sujeitos, os

hábitos e gestos, todos se mostravam de uma artificialidade constrangedora, buscando compensar pelo excesso e pelo *kitsh* o absurdo da sua própria existência. Conforme aponta Mattos,

Os críticos afirmavam que havia ‘determinada’ relação entre as histórias de oeste e as paisagens nas quais essas histórias se passavam, protestaram (sic.) veementemente contra as locações espanholas usadas nos westerns spaghetti: os filmes feitos em ou ao redor de Hollywood pelo menos captavam a “expressão do Velho Oeste”. (2004, p. 76).

A crítica – massivamente contrária aos *spaghetti westerns* - apontava que o desleixo e liberdade que nomes como Leone, Corbucci, Tessari e Sollima tratavam os elementos característicos do *western* em seus filmes colocavam-nos em uma posição marginal, infinitamente inferior àquela ocupada pelos *westerns* ‘legítimos’. Os filmes eram vistos como gratuitamente violentos e obsessivamente preocupados com o dinheiro (ou o dólar); as faixas sonoras eram excessivamente altas e as letras indecifráveis; os orçamentos eram claramente baixos, o que podia ser detectado nos *sets* de filmagem toscos e pouco elaborados; havia variação no equilíbrio das cores ao longo da projeção e diversas inadequações no processo *Techniscope*. A atuação histriônica e seca, denunciava a falta de talento dos atores. Porém, acima de tudo isso, as locações italianas e espanholas utilizadas nos *spaghetti westerns*, como arguido por Mattos (2004) e Frayling (1981), os afastavam da ‘alma’ do *western*. Os filmes feitos em Hollywood e suas imediações “ao menos capturavam a aparência do velho oeste, e alguns ainda, pela sua acuidade, conseguiram alcançar o ‘status’ de verdadeiros documentários” (FRAYLING, 1981 p. 121-122).

Para Gaston Haustrate (apud MATTOS, 2004; FRAYLING, 1981, p. 124), “os westerns italianos revelaram os piores excessos do temperamento Mediterrâneo”. A essa depreciação segue a afirmação de que “como os diretores da Cinecittà eram claramente incapazes de apreciar a alma do autêntico western, decidiram deformar certos aspectos formais do gênero”. Em outras palavras, os deslocamentos que os faroestes italianos provocaram em relação à estrutura narrativa e aos aspectos iconográficos do faroeste clássico americano foram percebidos por Haustrate e interpretados como deformações que denotavam ignorância, incapacidade técnica, oportunismo e até mesmo inveja.

Parkinson e Jeavons (1972) definiram os *spaghetti westerns* como filmes violentos e amorais, construídos de forma surrealista, barulhenta e suja. Para os

críticos ingleses, tais filmes, excessivamente pretensiosos, na verdade resultavam ridículos na tela, ao produzirem pastiches de um gênero que era uma criação honesta, que conectava o *American Western* ao verdadeiro *American West*. Para eles, os filmes de Leone e seus imitadores emulavam a iconografia do ‘autêntico’ *western*, enquanto subvertiam – ou melhor, esvaziavam – seu sentido poético. McGillivray (apud FRAYLING, 1981) utiliza argumento bastante semelhante, afirmando que “estamos acostumados, ainda que imperfeitamente com um sentido poético [...] que vem de uma tradição já arraigada”. A isso o crítico complementa “nos westerns europeus, essa tradição não existe, por isso todos os filmes produzidos nesse gênero não são nada mais do que tentativas frias e estéreis de emulação” (p. 121).

John Francis Lane (1965), pouco antes do início da distribuição dos *spaghetti westerns* nos cinemas mundiais foi menos ferino do que seus contemporâneos, dizendo que *Por um Punhado de Dólares* não se equiparava a John Ford em sua melhor forma, mas ao menos era preferível a um filme ruim do diretor escocês. Lane assume a ‘verve europeia’ do filme de Leone a partir de sua atitude irônica em relação aos códigos do *western*, provocando uma atitude simultânea de reconhecimento e estranhamento que faz com que o público identifique os elementos iconográficos e retóricos do gênero americano, ao mesmo tempo que permite-se rir de sua exposição exagerada e quixotesca. O crítico condena, contudo, a excessiva violência do filme.

A respeitada revista francesa *Cahiers du Cinéma* também contribuiu para a construção de uma tradição crítica desfavorável aos *spaguetti westerns*, embora se evadisse do argumento das ‘raízes culturais’, que predominou no mundo anglófono, especialmente nos Estados Unidos. Entre maio de 1965 e maio de 1972, a revista dedicou nove textos à análise de cinco dos westerns de Leone (CARREIRO, 2011, p. 138). Entre os argumentos recorrentes, estava a alusão ao estilo ‘barroco’ de Sérgio Leone, que remetia ao gosto pelo exagero e ao predomínio da forma sobre o conteúdo. Bontemps (apud CARREIRO, 2011, p. 140), em sua crítica de 1966, anotava que “Leone não tem critério nas composições visuais, os atores são histriônicos, a ação física é ampliada ao máximo e os assassinatos numerosos a signos acabam reduzidos a signos sem qualquer carga afetiva”. A isso, acrescentava que o filme analisado, ‘*Por uns Dólares a Mais*’, não passava de um “buquê de flores artificiais”. No final, restava apenas um filme que se sustentava no

excesso para não se tornar “insuportável”, em um decadente exercício de releitura de um gênero que “só está presente pela ausência nostálgicamente sentida: o *western*”.

O crítico português Eduardo Geada (1978), por sua vez, em seu longo ensaio sobre os faroestes italianos, faz uma abordagem igualmente dura sobre o *filone* em questão, notando, em certo ponto, que

Sempre preocupados em inventar maneiras de tornar o western cada vez mais violento e espetacular, os argumentistas, realizadores e produtores europeus, na sua maioria italianos e espanhóis, não hesitaram em introduzir, nos quadros típicos do western, determinadas armas e acontecimentos que, caucionados pela sua insistência histórica efectiva (sic), não pertenciam, contudo, à mitologia clássica do filme do Oeste americano (GEADA, 1978, p. 26).

Geada, contudo, faz questão de desenvolver seu comentário, desviando-se da suposição de que ele possa parecer vagamente apreciativo em relação à “acuidade histórica” dos faroestes italianos. Nota que, embora as metralhadoras automáticas sejam relativamente recentes, é comum encontrá-las nos *westerns* italianos; tal anacronismo seria justificado como um “trunfo máximo deste gênero de filmes em que tudo é permitido desde que concorra para um acréscimo de violência e efeitos espetaculares”. A isso, o autor acrescenta que, enquanto no *western* norte-americano a violência era quase sempre justificada “por um recurso constante a referentes históricos precisos”, em sua contraparte italiana “a violência não se insere em qualquer contexto histórico necessário”. Muito pelo contrário ela tende a “automatizar-se e instituir-se em espetáculo sem outra finalidade que não seja a sua própria fascinação junto de um público sem grande preparação cultural”. (GEADA, 1978, p. 26).

O crítico do jornal ‘New York Times’ Bosley Crowther (1967), após o lançamento de ‘Por um Punhado de Dólares’ nos Estados Unidos, percebe o filme como um desfile de clichês do *western*, no qual tudo está lá, “exceto a costumeira redenção moral e a bela moça com o coração de ouro”. Remetendo ao enorme sucesso de bilheteria do filme na Itália, Crowther credita-o à figura de Clint Eastwood, tido como “apenas mais um sujeito de personalidade fabricada, meio *cowboy* e meio gangster, revezando-se entre as posturas ritualísticas e gestos de cada um deles” e à “espetacularização da violência”. Ao final de sua análise, o crítico americano afirma que o filme é um *westerns* ao qual os seus distribuidores ‘nativos’

creditam a ascensão de um novo tipo de anti-herói – um novo James Bond – o que arremata com a intejeição *god forbid!* ('Deus me perdoe' ou 'credo!').

No Brasil, esses filmes não foram recebidos de maneira diferente. A crítica nacional, fortemente influenciada pela política dos autores e pela ideia de formação de uma cinematografia nacional, livre de influências imperialistas exógenas, foi em sua grande maioria bastante dura com os faroestes italianos. Tati de Moraes (1966), em crítica escrita para o Jornal Última Hora sobre o filme 'Por Um Punhado de Dólares', destacou a sofisticação do filme e o zelo com aspectos técnicos, afirmando que "parece um 'made in USA'". Defendia ainda que, caso os preconceitos do espectador fossem deixados de lado, a imitação italiana se revelaria "melhor do que muito artigo original" (MORAIS, 1966, p. 05). A opinião de Moraes se distinguia do discurso hegemônico entre os críticos brasileiros, que atacavam a excessiva violência dos *spaghetti westerns*, bem como a sua artificialidade e oportunismo, por se tratar de uma imitação europeia sobre um gênero que tinha suas raízes na cultura americana do individualismo, representada pela fronteira.

Paulo Perdigão (1968), admirador dos faroestes clássicos, denominou os *spaghetti westerns* de 'lixo italiano', recorrendo ao mesmo elenco de argumentos que se repetiam com exaustiva monotonia. Fernando de Barros, responsável pela publicidade dos filmes da Companhia Vera Cruz, ao citar a fragilidade da indústria do cinema brasileiro e a conseqüente hegemonia das produções estrangeiras – especialmente as produzidas nos Estados Unidos – percebeu que "a infância e a adolescência brasileira conhecem melhor, em detalhes, os costumes e a história do *far West* do que idênticos valores de agrupamentos brasileiros (apud SIMIS, 1996, p. 263). Ao tomarmos o argumento de Barros, percebemos uma contradição latente na crítica brasileira que, ao criticar os faroestes italianos por se apropriarem da iconografia do faroeste clássico, utiliza – ela mesma – valores e conceitos emprestados da França e dos Estados Unidos (respectivamente, a política dos autores e o argumento dos *cultural roots*) para legitimar seu argumento exaltador da identidade nacional.

Dois anos após ter elogiado pontualmente 'Por Um Punhado de Dólares', Tati de Moraes já havia se adequado ao discurso dominante sobre os *spaghetti westerns* no Brasil. Em artigo sobre 'Três Homens em Conflito', a crítica nota que os faroestes produzidos no Cinecittà não têm a mesma perenidade dos *westerns* autênticos, insistindo em uma fórmula calcada no uso de violência e sadismo que já havia se

esgotado, com um “pseudo [que] começa cedo a faltar o gosto popular”. (MORAIS, 1968). É válido lembrar que, quando a crítica de Moraes foi escrita, o ciclo de produção dos *spaghetti westerns* ainda caminhava para seu auge, com um crescente volume de produções anuais que ainda duraria mais uma década. Portanto, o *filoni* italiano mostrou-se muito distante de faltar o público.

Os exemplos são inúmeros, e de forma alguma se esgotam na breve relação aqui exposta. Neles, pode-se perceber que, enquanto os *spaghetti westerns* lotavam as salas de cinema com sua retórica revisionista do gênero norte-americano, não encontraram o mesmo êxito junto à crítica. Foram, na verdade, recebidos com uma impressionante torrente de críticas negativas. Curiosamente, o argumento mais utilizado não usava como critério para valorar os faroestes italianos o apelo a aspectos estéticos ou estruturais, tão caros à crítica cinematográfica e à análise fílmica (embora também existissem argumentos nessa direção, como pudemos ver em Bontemps). No lugar disso, a maioria das críticas se inseriu dentro do que Christopher Frayling (1981, p. 121) denominou de “a controvérsia das raízes culturais”. Nesse contexto, prevaleceram os argumentos que utilizavam como parâmetro a autenticidade e a identidade que os filmes guardavam com a realidade representada na tela para deslegitimar e rechaçar os faroestes italianos. Como se pode notar, tais critérios são os mesmos que, na metodologia proposta por Marc Ferro, norteiam a crítica externa de um filme.

Embora Ferro jamais tenha se detido sobre os *spaghetti westerns*, é possível inferir, pelo supraposto, que postura se deve assumir em relação a esses filmes quando se adota a metodologia por ele proposta. O contexto da década de 1970 ainda era fortemente marcado pela dominância de abordagens sócio-econômicas, por projetos de edificação de uma cinematografia nacional e pela busca de uma aproximação entre história e cinema que não sacrificasse o lugar epistemológico do historiador e nem o ‘rigor metodológico’ necessário para a manutenção da atividade historiográfica. Tal ambiente não oferecia um espaço favorável para a recepção dos faroestes italianos pela historiografia, vistos como meras falsificações oportunistas de um gênero ‘legítimo’.

Se, de fato, na primeira metade da década de 1970 se estabeleceu um discurso na historiografia que permitiu a abertura para os filmes ficcionais de gênero, tal discurso não foi acompanhado por uma metodologia que pudesse efetivar seu postulado. Embora tenha afirmado que “o cinema, sobretudo a ficção, abre uma via

real na direção de zonas psico-sócio-históricas (sic.) jamais atingidas pela análise dos documentos” (apud MORETTIN, 2003, p. 14), Marc Ferro propôs uma abordagem analítica que privilegiou filmes do gênero documentário (que ele frequentemente utilizava como exemplos em sua proposta metodológica), tornando a premissa generosa e extensiva que ele mesmo estabeleceu irrealizável. Apesar de sua inquestionável contribuição, o autor havia falhado ao selecionar os valores pelos quais um filme deve ser considerado válido e adequado para a análise, o que criou uma incompatibilidade entre a defesa do filme como representação (o que propôs) e a leitura do filme como reflexo da sociedade que o produziu (o que efetivamente fez). Essa característica do pensamento de Ferro, como se nota, é reflexo de uma forma de interpretação fílmica contextualista muito influente até a década de 1970, que serviu também como escopo para o argumento das ‘raízes culturais’ que prevaleceu entre os críticos dos *spaghetti westerns* nas décadas de 1960 e 1970.

3.4. PIERRE SORLIN, A POLÍTICA DOS AUTORES E A REVISÃO CRÍTICA DOS WESTERNS DE LEONE.

Outro autor fundamental ligado aos *annalistes* e que, como Ferro, pavimentou o caminho que permitiu, no mundo francófono, a apropriação do cinema como objeto de interesse da história foi Pierre Sorlin. O autor desenvolveu uma proposta de estudos alternativa à de Ferro, rechaçando a sociologia histórica como modelo para seus trabalhos centrados na relação cinema-história. Essa recusa se devia à crença de que o filme não pode ser lido apenas como reflexo de um sistema social predeterminado, mas considerado segundo sua lógica interna – elementos narrativos, estéticos e *mise en scène* aí incluídos (SORLIN apud SANTIAGO JR, 2012, p. 156).

Para Sorlin, a aproximação da história com fontes e objetos audiovisuais a partir da década de 1960 não foi uma escolha deliberada, mas uma imposição que se deveu, principalmente, ao seu uso por não-especialistas ou especialistas sem qualquer formação em história. Mesmo que os historiadores negligenciem os materiais audiovisuais, eles permanecem, moldando uma história pelas imagens que é apropriada e dotada de sentido por aqueles que as consomem, experimentam. Se os documentos escritos são consensualmente aceitos como domínios legítimos da

história, a situação dos recursos audiovisuais é bem diferente. Por um lado, sobre os documentos audiovisuais distintamente dos arquivos históricos, os historiadores não têm o monopólio, tampouco estão sozinhos na tarefa de estudá-los e disseminá-los. Pelo contrário, os profissionais de história têm de lidar com materiais amplamente difundidos e conhecidos (SORLIN, 2001, p. 26). O autor aponta que “os historiadores têm que se interessar pelo mundo audiovisual, se não quiserem tornar-se esquizofrênicos, rejeitados pela sociedade como representantes de uma erudição antiquada” (SORLIN, 2001, p. 26).

Ao evidenciar a forma como percebe a singularidade do trabalho do historiador, Sorlin se concentra em dois aspectos. Em primeiro lugar, aponta que, ao representar o passado, o profissional de história sempre parte da necessidade de definir o que é verdadeiro ou provável do que é falso. Para isso, estabelece a cronologia dos eventos, tece relações entre eles, detecta períodos de forte tensão social ou política e define suas características. Essa tarefa, associada à tradição da história positivista, é vista pelo autor como perfeitamente válida e atual, embora insuficiente (SORLIN, 2001 pg. 34).

O segundo elemento definidor do trabalho do historiador está no fato de que, ao descrever uma realidade histórica ou social, ele o faz ‘de fora’, com um olhar estranho ao grupo observado. Nesse processo, é necessário que se faça um esforço de alheamento e compreensão do objeto por seus próprios méritos, buscando entender como o ‘outro’ estudado definia a si mesmo, interpretava a sua própria situação. Nessa tarefa, os filmes de qualidade tornam-se particularmente úteis, por dar a ver elementos que escapam aos filmes informativos. Porém, Sorlin se mostra cauteloso ao definir que nem todos os filmes são de mesmo valor para a história, excluindo de seu campo de interesse, por exemplo, os filmes do tipo *mass-production* surgidos de forma oportunista, imitando a fórmula de um sucesso anterior. Para ele, tais filmes simplesmente têm o objetivo de lucrar explorando um tema em voga e popular.

Nesse ponto, há que se discordar do autor. Afinal, o que o presente trabalho toma como objeto é justamente aquilo que Sorlin empurra para as margens da história, que seja, um *filone* que, em grande parte, se formou a partir da reprodução de dois modelos básicos de representação do *western* estadunidense – a narrativa irônica dos filmes de Sergio Leone e o grotesco ‘sério’ dos filmes de Sérgio Corbucci. Se, de fato, as filmografias de Leone e Corbucci, a partir das quais se

construíram diversas regras de representação no interior do *filone* dos *spaghetti westerns*, devem ser observadas com maior cuidado do que as demais quando nos referimos aos filmes de faroeste produzidos na Itália entre as décadas de 1960 e 1970, a compreensão do fenômeno não pode se limitar a essa esfera.

Sorlin definiu a sua atividade como historiador do cinema por meio de uma abordagem que vai de encontro às pretensões do presente trabalho, isto é, uma forma de relação cinema-história que não prescinde da análise fílmica e da apreciação de problemas propriamente cinematográficos (narrativa, enquadramentos, montagem, uso do som, cenografia). Porém, demonstra, ao descartar os gêneros populares e as pequenas produções que emulavam a fórmula de filmes maiores para agradar ao público, forte influência do contexto francês em que viveu, marcado pelo triunfo da política dos autores e pela necessidade de atestar que os filmes escolhidos para análise não se enquadravam na sarjeta do “lixo cinematográfico”. É conveniente nos determos brevemente sobre esse problema, que definiu um valor e critérios de seleção para os estudos de cinema bastante influentes no meio acadêmico (embora transcendam o campo da relação história-cinema).

Nos estudos que envolvem o cinema como objeto, ainda permanece a dicotomia que opõe um certo ‘mal cinema’ a um conjunto de narrativas que se distanciam desse grupo e assumem o valor de bom. O primeiro grupo é percebido como hedônico, oportunista e comprometido sobremaneira com o lucro e o entretenimento barato das massas; nesse grupo, o cinema não é visto como uma forma de arte ou uma linguagem elaborada capaz de se integrar à ‘alta cultura’, mas como mera diversão. O segundo grupo, por sua vez, é assumido como crítico, vanguardista e intelectualizado, distanciando-se do primeiro ao produzir uma micro-sociedade de ‘super-homens’ que se apropriam da linguagem do cinema como ferramenta para a produção de cultura erudita. Essa dicotomia se delineou, na segunda metade do século XX, pela oposição entre o cinema de autor e o cinema comercial ou de gênero.

Umberto Eco (2004) percebe que esse tipo de argumento dualista no interior dos *mass media* produz uma “contraposição maniqueia entre a solidão, a lucidez do intelectual e a obtusidade do homem-massa” (p. 16). Formulações do gênero produzem uma situação em que o crítico das massas não se propõe a remediar a situação sobre a qual se debruça, mas a simplesmente dissentir da realidade a que

se opõe. Segundo o autor, isso ocorre pois “alguns os julgam [os *mass media*] cotejando-lhes o mecanismo e os efeitos com um modelo de homem renascentista, que evidentemente não mais existe” (p. 35).

Podemos remeter a noção de autoria no cinema com a qual estamos familiarizados ao contexto do pós-guerra na França, dentro de uma efervescência que tem como epicentro a fundação do *Institut des hautes études cinématographiques* (IDHEC) por Marcel L’Herbier. Simultaneamente, a rápida expansão dos cineclubes a partir da desocupação alemã impulsionou o surgimento de revistas dedicadas à análise pormenorizada de filmes para o público em geral. Essas análises – denominadas fichas filmográficas – podiam chegar a uma quinzena de páginas e buscavam fornecer para o neófito interessado elementos suficientes para que esse pudesse situar o filme e seu ‘autor’, bem como alimentar uma discussão após a projeção, ritual já bem conhecido no cineclubismo francês (AUMONT, MARIE, 2004, p. 26-27).

Embora já se trabalhasse, nos movimentos franceses organizados em torno das revistas e cineclubes na década de 1940, com a noção da autoria no cinema creditada à figura do diretor, somente em 1948 surgirá o primeiro artigo dedicado à sistematização dessa premissa. Alexandre Astruc, um crítico de cinema que posteriormente também se dedicaria à direção de filmes, publica nesse ano o artigo *Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo* na revista *L’Écran française*. Nele, Astruc propõe a noção de *caméra-stylo* ou câmera-caneta, defendendo a possibilidade de o diretor utilizar a sua câmera da mesma forma que um escritor utiliza a sua caneta, imprimindo seu estilo pessoal, detectável por meio de determinados padrões e recorrências que teriam como objetivo não tanto o contar de uma história, mas a expressão de uma ideia ou conjunto de ideias (ASTRUC, 1948).

Outra influência fundamental para o desenvolvimento da noção de autoria no cinema foi André Bazin, influente crítico de cinema e incansável animador da associação de educação popular *Travail et Culture* (AUMONT, MARIE, 2004). Co-fundador da revista *Cahiers du Cinema* em 1951, junto com Jacques Doniol-Valcroze e Lo Duca, Bazin foi na direção oposta da teoria do cinema produzida na França e na Rússia entre as décadas de 1920 e 1930, que privilegiava o estudo dos procedimentos de manipulação da realidade promovidos pela câmera e pela montagem com o objetivo de produzir um ‘efeito do real’. No lugar disso, o autor francês defendia o uso de recursos como a profundidade de campo e os planos de

continuidade, que favoreceriam a percepção do filme como uma representação autoral. Essa forma de representação, na qual fica impressa a marca pessoal do realizador, seria preferível à do cinema clássico hollywoodiano, em que o diretor se tornava 'invisível', a exemplo dos filmes de Howard Hawks (BAZIN, 2005).

Os trabalhos de Bazin e Aumont, somados a outros que circulavam no meio acadêmico e cineclubista francês, tiveram sua síntese mais bem acabada no ensaio *Une certaine tendance du cinéma français*, escrito por François Truffaut (1954). Nele, se definiu a 'política dos autores', que rapidamente se espalhou pela Europa e pelos Estados Unidos, influenciando as gerações seguintes de profissionais dedicados ao cinema – realizadores e críticos. O autorismo se fundamentou em três premissas básicas. A primeira afirma que, apesar de o cinema ter uma natureza ostensivamente coletiva e impessoal, o filme poderia ser lugar da expressão individual de um espírito. A segunda premissa aponta que, no cinema, a figura equivalente ao artista ou autor é o diretor. A terceira premissa – e a mais original de Truffaut – é a de que o gênio do diretor e a autoria no cinema não são encontrados apenas nos círculos respeitáveis do cinema autoral e dos filmes de arte, mas também no interior da indústria de Hollywood (GRANT, 2007).

A melhor defesa e ilustração dessa política, conforme apontam Michel Marie e Jacques Aumont (2004, p. 34), será desenvolvida três anos depois por Eric Rohmer e Claude Chabrol em uma monografia dedicada à análise do cinema de Alfred Hitchcock. Em 1957, a hierarquia dos gêneros ainda era ideologicamente muito importante na cultura cinematográfica. Um realizador que havia consagrado quase toda a sua carreira à adaptação de narrativas policiais não podia ser considerado um autor no pleno sentido do termo. Chabrol e Rohmer então tomarão o exemplo da construção em alternância e dos movimentos de vaivém nos filmes de perseguição de Hitchcock para demonstrar que esse ritmo se encontra intimamente ligado à ideia e ao tema da troca que perpassa toda a sua obra. Assim, o tema da troca assume uma expressão a um só tempo moral (transferência da culpa), psicológica (a suspeita) dramática (o suspense, a chantagem) e material (o ritmo da narrativa). Hitchcock se transforma, no texto de Rohmer e Chabrol, no pai de uma metafísica (apud AUMONT, MARIE, p. 34).

Nesse ponto, o cinema de autor e o cinema de gênero, antes vistos como necessariamente antitéticos, se encontram. No interior das produções de gênero, argumentará Truffaut, alguns realizadores conseguem controle sobre a produção de

seus filmes, neles imprimindo sua marca autoral. Contudo, Truffaut, talvez influenciado pela noção de diretor invisível de Bazin, distinguia os diretores que eram *auteurs* dos *metteurs en scène*. Os *metteurs* seriam aqueles que demonstravam competência técnica para a direção, mas não imprimiam seu estilo pessoal à estética dos filmes que dirigiam, optando, em vez disso, por reproduzir convenções de gênero já consolidadas e eficientes no diálogo com o grande público. A partir daí, o interesse acadêmico pelas cinematografias autorais aumenta vertiginosamente, enquanto os filmes baseados em fórmulas de gênero, marcados com o estigma da efemeridade e do escapismo, são negligenciados.

A política dos autores polariza o estabelecimento de um cânone dentro do cinema a partir da década de 1960 que evidencia a qualidade dos filmes autorais, dentro dos quais determinados padrões estéticos e temáticos na filmografia de um *auteur* – dissensões ou releituras de códigos de gênero estabelecidos no interior da indústria – passam a ser alvo de interesse de grande parte dos estudiosos dedicados ao cinema. Por outro lado, é também nesse momento que surgem os primeiros estudos de influência estruturalista e iconológica dedicados a determinados gêneros, como o *noir* e o *western* em *Hollywood*. O que se nota, contudo, é que o interesse pelas fórmulas de gênero cresce em íntima relação com o ascente interesse pela questão da autoria no cinema, já que só seria possível estabelecer pontos de dissensão entre um determinado realizador e os códigos do gênero sobre o qual trabalha ao se conhecer quais seriam, afinal esses códigos de gênero. Nesse entroncamento é que se tornou possível, por exemplo, a singularização da filmografia de John Ford no interior do gênero *western*, ou de Billy Wilder nos filmes *noir*.

Sob os auspícios da política dos autores, a opinião dos profissionais dedicados à crítica cinematográfica e à análise fílmica sobre os *spaghetti westerns* passa a sofrer uma mudança gradual. Contudo, o repentino interesse pelo *filone* inicialmente concentrou-se apenas na cinematografia de Sérgio Leone, ‘descoberto’ como *auteur*. É válido destacar, porém, que Leone não possuía o mesmo *status* dos grandes diretores canônicos dentro da tradição da história do cinema. De toda forma, é possível traçar um caminho que nos permite perceber, de forma mais ou menos segura, a maneira como essa gradual mudança na postura da comunidade de profissionais ligados ao cinema aconteceu.

Rodrigo Carreiro (2011) identifica, em uma resenha publicada na edição número 216 da revista *Cahiers du Cinéma* em outubro de 1969, um ponto fundamental para se compreender a mudança da percepção da crítica sobre, senão os *spaghetti westerns* como um todo, ao menos os filmes de Sergio Leone. Nessa resenha, Serge Daney assume uma postura inicialmente análoga aos demais textos escritos na revista sobre os filmes de Leone, ao estabelecer com eles uma relação ambígua que, por um lado, coloca os faroestes italianos em um patamar inferior ao gênero americano e, por outro, destaca determinados *insights* nos filmes do diretor que lhe dão alguma distinção que transcenda o mero escapismo. Para Carreiro, o mérito de Daney reside no fato de que “se nenhum crítico havia explicado claramente o que seria esse ‘algo interessante’ [nos filmes de Leone]”, ele foi o primeiro a explicá-lo de maneira satisfatória, destacando “o caráter de releitura crítica que Leone oferecia ao repertório do western tradicional, o esforço para elaborar uma variação do esquema tradicional do gênero” (CARREIRO, 2011, p. 106). Em sua resenha, Daney defende que os filmes de Sergio Leone

constituem a primeira tentativa, embora pouco consequente, de cinema crítico, ou seja, não mais em confronto direto com a realidade (mesmo que às vezes o recurso à verdade histórica – que Leone conhece bem – tenha um valor estratégico), mas com um gênero, uma tradição cinematográfica, a única que conheceu uma difusão mundial: o western. Não é pouca coisa. (DANEY apud CARREIRO, 2011, p. 106).

O texto de Daney apontava para uma característica fundamental dos filmes de Leone – o que podemos estender para grande parte dos *spaghetti westerns* – que até então permanecia eclipsada pela hegemonia do argumento das ‘raízes culturais’ e pela demonização da violência excessiva dos filmes pertencentes ao *filone*. Ao contrário do que se argumentava até então, esses filmes não tinham o mesmo referente dos *westerns*, ou seja, a expansão da fronteira norte-americana para oeste a partir do Mississipi entre as décadas de 1840 e 1890. Antes disso, eles têm como referente o ‘próprio gênero *western*’. Em outras palavras, enquanto os faroestes americanos são uma representação sobre o seu próprio passado, uma construção que transforma o cinema em uma narrativa que adquire o ‘status’ de monumento que serve como mito fundacional de uma nação, os faroestes italianos são representações sobre os faroestes americanos. Dessa forma, se é legítimo relacionar a identidade dos *westerns* clássicos com a realidade fática que

representam, não se pode dizer o mesmo quando nos voltamos para a sua contraparte italiana. Afinal, os *spaghetti westerns* são, nessa perspectiva, um meta-cinema que produz ‘um mito sobre outro mito’.

Daney (apud CARREIRO, 2011, p. 107) conduz sua apreciação dos *spaghetti westerns* sem ser tentado pelo equívoco de alçar o cinema de Leone à categoria de filme de arte. O autor faz questão de destacar o caráter popular da cinematografia do diretor. Percebe com entusiasmo, a emergência de uma poética cinematográfica que se lança contra o moralismo do gênero americano, que na década de 1950 já começava a se construir com o *superwestern*. Porém, segundo Daney (apud CARREIRO, 2011) o gênero estava sendo implodido por um moralismo exacerbado que só poderia ser contestado fora de Hollywood.

Se essa contestação surgiu na Itália, isso ocorreu especialmente porque o país encapsulava um forte caráter de resistência cultural e ideológica ao avanço do imperialismo midiático dos Estados Unidos, após os anos de americanismo exacerbado. O país, afinal, era um dos únicos no mundo a ter uma indústria de cinema popular competitiva, comparável aos EUA em números e êxito nas bilheterias (DANEY apud CARREIRO, 2011). Dessa forma, a origem comercial e popular do *filoni* italiano se converteria em seu aspecto mais positivo. Na acepção de Daney, a relação que os *spaghetti westerns* estabeleceram com o *western* clássico se deu principalmente pelo uso do pastiche que, conforme aponta o autor,

Consiste ora em mostrar o que o western clássico ocultava, ora em exagerar o que este mostrava. A força dos filmes de Leone está em extenuar a retórica habitual do western, em fazer do excesso de oferta o equivalente de uma negação (...); ao máximo de intensidade corresponde um mínimo de sentido (DANEY apud CARREIRO, p. 108, 2011).

Dessa forma, a retórica dos *spaghetti westerns* consiste, para Daney, em uma superexposição dos elementos iconográficos do gênero. Esse recurso tem como finalidade o uso do excesso para se produzir o vazio, estratégia que culmina na constatação de que, conforme definiu Pauline Kael (1968) “os mitos em que nunca acreditamos de qualquer forma são falsos”.

Os textos posteriores à resenha de Daney publicados na *Carriers du Cinéma* passaram a tomar um tipo de postura mais favorável aos faroestes italianos. Isso pode ser notado, por exemplo, na crítica de Sylvie Pierre publicada na edição 218 da revista em março de 1970, em que o autor refuta as críticas que apontam para a

falta de autenticidade histórica dos *westerns* italianos, já que eles não importaram do gênero clássico americano “nem a ideologia e nem a história, mas o produto acabado desse conjunto: a retórica”. (PIERRE, 1970, p. 53). Essa retórica seria, para Pierre, construída por um código formado por uma iconografia imediatamente reconhecida pelo público como pertencente ao universo mitológico do *western*, composta de personagens, temas situações, cenários e vestuário que se relacionam em um conjunto finito de combinações. O trabalho de Leone consistiu na utilização dessa retórica de forma alegórica e gratuita, desenraizando-a da necessidade de estabelecer uma relação com o real, promovendo um “salto para fora da história” (PIERRE, 1970, p. 54).

A próxima resenha da revista, publicada por Pierre Baudry na edição número 238, em maio de 1972, parece confirmar a mudança de postura dos críticos franceses em relação aos faroestes de Sergio Leone. Em um texto breve a respeito do filme ‘Quando Explode a Vingança’, Baudry cita diretamente a resenha de Daney escrita em 1969 para defender seu argumento de que o filme analisado dava a ver uma guinada na cinematografia de Leone, que estabelecia uma relação paródica não mais apenas com o *western* clássico americano, mas com a própria tradição dos *spaghetti westerns* na qual ele próprio tinha papel central (BAUDRY, 1972, p. 93). Consolidava-se na França uma tradição, alicerçada na política dos autores, que passava a encarar os *spaghetti westerns* com maior atenção, embora – é válido reiterar – essa atenção ainda permanecesse confinada à cinematografia de Sergio Leone.

Christopher Frayling (1981) aponta que o mais significativo indicativo de uma mudança na abordagem da crítica em relação aos *spaghetti westerns* aconteceu no jornal especializado em cinema italiano *Bianco e Nero*. O autor nota a grande mudança entre a análise de Tullio Kezich (apud FRAYLING, 1981) em 1968 e a de Franco Ferrini (1971) três anos mais tarde. O texto de Kezich mostrava-se fortemente depreciativo em relação ao produto nacional, condenando sua ênfase no sadomasoquismo, a trilha sonora ‘crua’, a pretensão excessiva e o sensacionalismo monótono e exagerado. A análise de Ferrini, por outro lado, claramente influenciada pelos textos da *Carriers* (particularmente um texto coletivo sobre o filme *Young Mr. Lincoln*, de 1970), se debruça detalhadamente sobre os ícones e imagens recorrentes nos filmes de Leone, demonstrando como o diretor as utiliza como uma subversão consciente e deliberada da iconografia do *western* clássico.

Estruturando sua análise na semiologia francesa, Ferrini (1971) busca extrair da cinematografia de Sergio Leone quais elementos são estranhos à estrutura do faroeste clássico, definindo esses elementos como representações europeias sobre o outro. A defesa que Ferrini faz sobre os filmes de Leone se baseia, por um lado, no elogio à subversão do gênero *western* como manifestação de resistência cultural; por outro, pela análise autoral do diretor, que é comparado a nomes como Miklos Jacso, Bertolucci, Chabrol e Pasolini. Com esses três últimos, Leone guardaria forte afinidade, compartilhando com eles a tendência para um cinema que utiliza os arquétipos do *thriller* burguês, subvertendo-o ao fundir a estrutura narrativa do melodrama com traços expressionistas (FERRINI, 1971, p. 35). Percebe-se, em Ferrini, a mesma tendência a circunscrever toda a crítica dos *spaghetti westerns* à figura de Leone.

Entre os críticos ingleses, percebe-se o surgimento de uma percepção menos estereotipada dos *spaghetis* no mesmo contexto já mencionado, partindo do periódico *Brighton Film Review* em 1969 (FRAYLING, 1981, p. 136). Nele, os filmes *western* italianos são mencionados especialmente pelo interesse sociológico que despertam, entrando em sintonia com os filmes de James Bond do período, por apresentarem um tipo similar de anti-herói que não corresponde mais a uma reatualização do cavaleiro medieval, típica da estrutura maniqueia dos filmes de melodrama. O texto do periódico percebia, pelo crescente interesse das audiências por esse tipo de protagonista e de estrutura narrativa, uma mudança sensível na forma como os sujeitos passaram a interpretar e valorar a realidade.

Outras publicações, já no início dos anos 1970, passam a adotar uma postura semelhante em relação a esses filmes. A revista *Cinema*, por exemplo, dedicou um suplemento aos *spaghetti westerns*; nele, encontramos um texto de Mike Wallington (1970) que defendia a necessidade de se criar um espaço para o debate dos faroestes italianos e um de Christopher Frayling (1970), que analisa, com forte influência da semiologia, diversas imagens recorrentes na trilogia dos dólares de Sérgio Leone sem se alicerçar na comparação com o *western* clássico. A publicação teve importância crucial ao propor uma análise detalhada do gênero como um todo, alicerçando-se em grande parte no estruturalismo, que exercia forte influência sobre o meio cinematográfico no período. Além disso, os artigos de *Cinema* possibilitaram que, alguns anos mais tarde, quando o ciclo do *filoni* dos faroestes italianos já demonstrava sinais de esgotamento, a análise fílmica e a crítica cinematográfica

dessem lugar aos *cultural studies* então ascendentes no meio acadêmico britânico, o que introduziu os *spaghetti* no profícuo campo interdisciplinar de estudo dos *genre films*, do cinema popular e das mídias de massa.

Quando o ciclo de produção dos *spaghetti westerns* já havia se esgotado na segunda metade da década de 1970, o gênero permanecia ignorado pela crítica e pela historiografia, ressaltando-se a figura de Leone. Apesar dessa ressalva, o diretor permanecia, talvez por sua relação com um gênero associado à alcunha de ‘mau cinema’, em um lugar marginal, distante do panteão dos grandes diretores tão caro à tradição da história do cinema. De toda forma, até mesmo Eduardo Geada (1978, p. 24), autor de uma das mais ferinas detrações dos faroestes italianos, defendia – nas balizas da política dos autores – a distinção de determinados autores no interior do *filoni*, citando, além de Leone, Sergio Sollima, Sergio Corbucci e Damiano Damiani (embora, aparentemente, essa listagem seja arbitrária).

Essa postura, que exprime e evidencia a esmagadora influência exercida pela política dos autores após a década de 1960, nos permite compreender melhor a afirmação de Sorlin (2001, p. 34) de que “nem todos os filmes têm o mesmo valor para a história”, defendendo, dessa forma, a valorização dos filmes autorais e a execração dos filmes condenados à desonrosa insígnia dos *mass media* (embora o autor o tenha dito de forma eufêmica, pode-se, com segurança, inferir tal afirmação a partir do exposto).

A posição de Sorlin, nota-se, embora parta do mesmo pressuposto estabelecido por Ferro – a construção de uma relação cinema-história que não seja tributária da tradição da história do cinema – constrói-se sobre premissas diversas daquelas estabelecidas pelo seu compatriota, ainda que complementares. O que ocorreu foi que, enquanto o primeiro buscou estabelecer uma aproximação que primava pela aceitação dos historiadores como profissionais que têm legitimidade para falar sobre o cinema, em um ambiente já consolidado e dominado especialmente por profissionais da área de comunicação e entusiastas, o segundo se concentrou no vetor oposto da relação, isto é, a aceitação do cinema como objeto válido e legítimo entre os historiadores. Dito de outra forma, enquanto Sorlin buscou aproximar os historiadores dos profissionais de cinema, Ferro procurou aproximar o cinema dos profissionais de história. Em grande parte, as diferenças notadas entre os autores, bem como as posturas adotadas por eles na década de 1970 que, vistas

por observadores contemporâneos, possam parecer incompreensíveis, derivam dessa premissa.

Ao considerarmos a construção do cinema como objeto da historiografia em paralelo com a fortuna crítica dos *spaghetti westerns*, percebe-se que, no decênio estudado, ainda não havia um lugar na disciplina História para se problematizar o cinema popular italiano – no caso aqui considerado, o *filoni* dos faroestes italianos. O ambiente geral era de construção de um objeto e estabelecimento de laços de aproximação, como já dito, um projeto que era tanto metodológico como político. A abordagem proposta por Ferro exclui a aproximação com os *spaghetts* justamente pela sua inadequação ao critério de valor tomado pelo historiador francês – o de correspondência direta com a realidade filmada ou a ausência de adulteração. A proposta de Sorlin, por sua vez, mostrou-se mais elaborada, já que, por um lado, é permeável aos métodos e critérios de valoração dos filmes ‘importados’ da história do cinema e da crítica sem, contudo, emulá-los (notadamente a influência da política dos autores). Por outro, embora não tenha aceitado em bloco a *mass media* como objeto, evadindo assim de um mal estar com os profissionais ligados ao cinema, também não os exclui totalmente, criando uma abertura para as cinematografias populares e ‘filmes de qualidade’ que tivessem certa originalidade.

Somente com a revisão crítica baseada nos *cultural studies* britânicos e a crescente fusão entre a antropologia e os estudos midiáticos, esse cenário irá se alterar. Será então criado um ambiente propício para a introdução dos *spaghetti westerns* como objetos de atenção dos historiadores. Na década de 1980, com o fim do ciclo de produção dos faroestes italianos, a crítica – abordagem que guarda uma relação íntima com a crônica e o jornalismo, por se pautar por um certo presentismo – dá lugar a estudos de natureza acadêmica, em sua maioria interdisciplinares, que passam a incorporar conceitos e pressupostos que complexificam a percepção da arte e dos artefatos midiáticos como meros reflexos da sociedade ou do gênio autoral. Mais do que isso, grande parte desses estudos têm origem em trabalhos de nomes que, anos antes, assistiam aos *spaghetti westerns* nos cinemas não como críticos, mas como público. Entre eles, Frayling (1981, 2000), Wagastaff (1992), Eleftheriotis (2001), Staig & Williams (1975), e Cox (2009). Isso permitiu a construção de uma consonância então inexistente entre os parâmetros valorativos do público contemporâneo ao *filone* dos *spaghetti westerns* e os estudos a ele dedicados.

3.5. OS FAROESTES ITALIANOS E SEU PÚBLICO

Como já foi demonstrado anteriormente, no período contemporâneo ao lançamento dos *spaghetti westerns* nos cinemas mundiais, os critérios utilizados para a valoração desses filmes entre os críticos e historiadores eram principalmente dois. Em primeiro lugar, aquilo que Jauss (1994) denominou de cânone 'contextualista', que tem como base uma correspondência necessária entre a obra, seu autor e o contexto em que ela surgiu. A partir desse critério, a qualidade e o valor de um filme ficam adstritos à correspondência entre o que ele representa na tela e a relação imediata que essa representação estabelece com o contexto que a produziu. Um filme é tanto mais 'legítimo' (na perspectiva de Ferro) ou 'melhor' (na perspectiva dos críticos) quanto maior for a sua afinidade - visível e imediata - com a realidade que retrata. Nessa perspectiva, como películas violentas e pouco elaboradas - em virtude da endêmica falta de recursos no sistema de produção dos *filoni* - dedicadas ao público popular, repletas de artifícios que hiperbolizam a montagem clássica (o *kitsch* ou continuidade intensificada), os *spaghetti westerns* falham simultaneamente como documentos e como filmes de qualidade. Afinal, como dar crédito a filmes que se prestam a representar a fronteira do oeste na América a partir do Mediterrâneo, sem possuir raízes culturais com o universo mitológico e arquetípico por eles apropriado? Eles seriam, portanto, frutos de puro oportunismo e mal gosto.

Em segundo lugar, o cânone 'formalista', diretamente ligado à influência exercida pela política dos autores. O modelo autoral de análise fílmica, quando utilizado como parâmetro analítico e valorativo, frequentemente se transforma em um exercício idólatra que entroniza e fetichiza determinados diretores em um panteão no qual, independentemente do que seja projetado para o espectador na tela, sua inclinação será de considerar o filme 'bom' em virtude do nome do diretor, que funciona como uma grife, como avalista da qualidade do filme. A visão autoral, nesse sentido, é percebida a partir da repetição de determinados padrões e recorrências temáticas, estilísticas e narrativas ao longo de toda a filmografia de um diretor. O filme, antes de ser valorado a partir da afinidade com seu contexto, passa a ser considerado a partir da afinidade com a visão de mundo de seu autor, expressa na estrutura fílmica e repetida por toda a sua filmografia. Como afirma

Sarris (2004, p. 562) “a forma como um filme aparenta e se move deve ter certa relação com a maneira como um diretor pensa e sente⁴³”.

Se é a partir do modelo autoral que se define um bom filme nessa perspectiva, o mau filme, por outro lado, passa a ser associado às fórmulas de gênero, tidas como modelos pasteurizantes e descerebrados de realização fílmica, comprometidos sobretudo com o lucro e a catarse das massas. Por isso, não deveriam ser seriamente considerados por críticos e analistas. Essa proposta, embora tenha tornado-se o dogma referencial para a crítica de cinema nos Estados Unidos a partir da década de 1960, graças à influência de Andrew Sarris, crítico da revista *The Village Voice*, não se tornou prevalente sem resistência. Entre todas as suspeitas que foram levantadas contra a *auteur theory*, talvez a mais influente tenha sido a de Pauline Kael, que travou com Sarris nas páginas das revistas *Village Voice* e *The New Yorker*, longos debates em defesa da prevalência da singularidade do filme sobre o diretor.

Pauline Kael assumiu a *auteur theory* proposta por Sarris como mecanicista e preguiçosa. Em uma de suas mais duras investidas contra o colega, a polemista da revista *The New Yorker* afirmou que não entendia “o que se passa na cabeça de um crítico que pensa que uma teoria é o que seus colegas de profissão precisam porque eles não são bons críticos⁴⁴” (KAEL, 1963, p. 12). Para Kael, o modelo crítico popularizado por Sarris não fazia nada mais do que transcrever o óbvio de maneira pomposa, buscando repetições e similaridades entre filmes de um mesmo diretor e concluindo que, sem o aporte *da auteur theory*, isso não seria possível. Kael coloca a singularidade do filme à frente do autor, afirmando que, a adoção do modelo autoral como aporte para a crítica já determina, de antemão, a postura do crítico, esvaziando o sentido de seu ofício. De toda forma, o elemento fundamental a ser salientado aqui é a enorme centralidade que a política dos autores assume a partir da década de 1960, mantendo sua vitalidade até os presentes dias. Como já foi discutido anteriormente, entre os críticos somente a partir da aplicação do modelo autoral alguns *spaghetti westerns* – na figura de Sergio Leone – puderam ser retirados da escória cinematográfica, percebendo-se neles determinadas escolhas estilísticas e temáticas, bem como certa ‘visão de mundo’ que lhes singularizava.

⁴³ Tradução nossa.

⁴⁴ Tradução nossa.

O que tanto os críticos ligados ao argumento das raízes culturais quanto aqueles dedicados à análise autoral não consideravam, contudo, era o fato de que a experiência estética não se esgota no filme. A experiência do espectador, assim como a mídia com que interage, é fundamental para compreendermos a apropriação do filme como objeto histórico, visto que “corresponde a uma teia de referências que são construídas ao longo da sua vida, notoriamente marcadas por sua própria visão de mundo” (MORAIS; FERNANDES, 2012, p. 101). Afinal, o sujeito da apropriação estética, a partir de suas particularidades e sua leitura de mundo, projetará suas expectativas sobre o filme, significando-o e representando-o ao lançar mão dos valores dados pela sua vivência.

O espectador, ao escolher um filme para ir ao cinema, o faz partindo de suas experiências anteriores e de sua familiaridade com as diversas retóricas de gênero, esperando encontrar identificação naquilo que escolhe para assistir. Em outros termos, busca uma situação ideal de equivalência entre expectativa e experiência. Os elementos da narrativa estranhos à cotidianidade do espectador, contudo, são interpretados a partir dos elementos familiares à sua vivência e integrados à sua ‘representação mental’ do mundo. O horizonte de expectativas de um filme pressupõe uma distância histórica, estética e interpretativa entre o momento de sua produção e o momento de sua fruição. Na compreensão desse processo o conceito de ‘distância estética’ assume papel central como uma mediação entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma nova obra “cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou conscientização de outras [...] pode ter por consequência uma mudança de horizontes (JAUSS, 1994, p. 31). Em outros termos, a distância estética é a diferença estabelecida entre o horizonte de expectativa preexistente e aquele aludido por uma nova obra, o que é analisável pela experiência do receptor. É a diferença entre os códigos sobre os quais se funda uma nova obra que é dada a ver ao público e os códigos dominantes, provocando um confronto de horizontes de expectativa. (MIRANDA, p. 29, 2007).

Ao instrumentalizarmos o conceito aludido como categoria de análise para os *filoni*, percebemos que no interior da indústria do Cinecittà, extremamente sensível às oscilações nas bilheterias e reativa às respostas do mercado, havia sempre um esforço para corresponder às expectativas do público, acompanhado por uma rápida resposta da indústria às preferências dos espectadores – um grande sucesso de bilheteria era acompanhado por pastiches, paródias e continuações não-oficiais

lançados no mercado em questão de semanas. Assim, ao tomarmos um exemplar sobremaneira bem sucedido do gênero ou *filone*, podemos inferir que há correspondência entre os elementos estilísticos, narrativos e temáticos veiculados pelo filme e as preferências dos espectadores. Por isso, estabelecemos um critério de mediação entre as preferências do público e as recorrências temáticas, estilísticas e narrativas dos filmes. É importante frisar, porém, que essa correspondência não deriva de aspectos intrínsecos ao filme, mas de uma dialética que o integra às diversas formas com que foi compreendido e interpretado no tempo e no espaço. Assim, o deslocamento da análise para a recepção e as mediações que operam nesse processo sempre pressupõe que a história centrada em problemas estéticos jamais pode se limitar à obra ou ao contexto, devendo ampliar seu objeto de análise para englobar a experiência estética como fenômeno histórico (JAUSS, 1994).

Essa preocupação, que busca rastrear os elementos intrínsecos e extrínsecos dos *filoni* geradores de empatia entre filme e público, bem como as diversas leituras feitas a partir da narrativa dada a ver na tela, acompanha o desenvolvimento dos estudos do cinema popular italiano. Buscando dar conta do problema, os autores dedicados ao tema utilizaram uma série de abordagens. Frayling (1981, p. 75-79), por exemplo, utiliza o modelo semiológico proposto por Eco em 'Apocalípticos e Integrados' (2004) para sublinhar os aspectos definidores do herói mitológico na sociedade industrial. Para ele, o aspecto fundamental da discussão está na constatação de que o herói mitológico da sociedade de massas precisa ser um arquétipo, a totalidade de certas aspirações coletivas, ao mesmo tempo em que seu aspecto físico e suas ações são imobilizados em uma natureza emblemática e fixa que o torna imediatamente reconhecível. Assim, o público tem seu prazer retirado da familiaridade de determinados esquemas que sempre se repetem (gestos, frases de efeito, poses, atos de força, retórica, vestuário), continuamente recordando, ponto a ponto, "o que já sabe, mas quer saber novamente [...]. Ele extrai o prazer da não-história⁴⁵" (FRAYLING, 1981, p. 76), em um processo cíclico em que a fome por redundância do espectador é continuamente satisfeita. Dentro dessa repetição, o herói moderno catarticamente exorciza a nossa impotência, ao sobrepor-se contra as contingências com atos de força inimagináveis para o homem comum, mitigando

⁴⁵ Tradução nossa.

imaginativamente o mal estar ao qual o espectador é exposto pelas constrações da modernidade em seu cotidiano.

Lagny (1992), por sua vez, aponta, em seu ensaio sobre os *peplum*, que o *filone* em questão é qualitativamente um gênero (sic.) menor que tinha como alvo audiências pouco instruídas, sem apelo ao público de cinema 'sofisticado'. Assume a impossibilidade de se tomar o público como homogêneo, seja por critérios geográficos (os mesmos filmes eram vistos simultaneamente na Europa, Estados Unidos, América Latina e Ásia), temporais (os *peplum* mantém sua longevidade em circuitos específicos de entusiastas do cinema *trash*, do período áureo do cinema italiano e, ainda em certos canais de TV e cópias domésticas) ou sociais (entre o público mais escolarizado, existiam e ainda existem apreciadores que utilizam o *peplum* e outros cinemas análogos como uma refutação ao cânone estabelecido como 'bom cinema'). Sugere, então, que o sucesso desses filmes entre grupos sociais não contemporâneos ao período de sua produção tem a ver mais com uma concepção antropológica de *ethos* popular do que com sua contraparte sociológica, buscando pela análise estrutural e temática de um único filme (*La Battaglia Di Maratona*), construir um modelo compreensivo dos elementos do *peplum* geradores de identificação entre o que é projetado na tela e o público.

Dimitris Eleftheriotis (2001), ao questionar os problemas gerais relacionados ao *genre criticism* como parâmetro de análise para o estudo dos *spaghetti westerns*, refuta-o como problemático por este pressupor a vertente italiana como um pastiche do *western* americano, o que eclipsa elementos fundamentais para a compreensão desses filmes, como os da hibridização e transculturação em um contexto globalizado. Assim, propõe a análise dos *spaghetti westerns* não como usurpações do "cinema americano por excelência" (BAZIN, 1957), mas a partir do questionamento d'"o que o fenômeno dos *spaghetti westerns* diz sobre a Itália e a identidade nacional italiana? [...] Se demonstra um processo de tradução cultural e transformação, como devemos então nos aproximar do objeto?" (p. 97). Em uma segunda abordagem, Eleftheriotis desvia o foco de sua análise para formas de frequência e recepção não-negativas⁴⁶ na relação entre filme e público, citando como exemplo os *car cinemas* gregos.

⁴⁶ Conforme aponta Cristian Metz em sua abordagem psicanalítica da experiência cinematográfica, a forma de relação cinema-público típica das salas de exibição possui caráter negativo, por suprimir, no momento da relação entre espectador e filme, qualquer tipo de intervenção ao processo comunicativo. Assim, temos uma

A segunda abordagem de Eleftheriotis toma sua premissa emprestada de Wagstaff (1992, loc. 5255), que questiona o método de amostragem determinado pela ‘qualidade’ individual de um filme, seu sucesso de bilheteria e seu impacto entre os críticos como o mais adequado para o estudo do *filone*. Wagstaff centra sua análise na estratificação do mercado italiano entre filmes de primeira exibição (*prima visione*), destinados aos melhores cinemas localizados no centro das grandes cidades, segunda exibição (*seconda visione*), destinados às áreas periféricas e pequenas cidades e terceira exibição (*terza visione*), endereçados especialmente aos cinemas de zonas rurais e áreas urbanas menores do sul da Itália. A partir daí, propõe o estudo dos *filone* centrado nos *terza visione*, o principal mercado desses filmes, notando que, em grande parte, elementos narrativos e estilísticos do filme eram determinados pelas formas de frequência. O público típico dos *terza visione*, por exemplo, era formado majoritariamente por operários e camponeses do sexo masculino que, ao final do expediente, iam ao cinema não somente para assistir a um filme, mas também para conversar e beber enquanto a projeção funcionava como pano de fundo para o entretenimento noturno. É compreensível, portanto, que os diretores dos filmes endereçados aos *terza visione*, buscando captar a atenção do público distraído, usassem recursos como música alta nos momentos-chave, o apelo para o sexo e a violência e uma estrutura narrativa simples e redundante.

Partindo de uma fala de Anthony Mann (apud WAGSTAFF, 1973, p. 347) em defesa dos faroestes americanos contra os *spaghetti westerns* (“em uma história você não pode colocar mais do que cinco ou seis minutos de suspense: o diagrama das emoções precisa ser ascendente e não como um eletrocardiograma para um caso clínico”), Wagstaff percebe os filmes endereçados aos *terza visione* – a quase totalidade dos *filoni* – como com uma estrutura equiparada ao eletrocardiograma, oscilando entre momentos de explosão de violência, nos quais a narrativa é acelerada e outros de quase total inação, no qual a narrativa se arrasta em um constante suspense até que irrompa a próxima onda de violência na tela. Nas palavras de Wagstaff,

os picos de atenção e gratificação no eletrocardiograma dos espectadores dos *terza visione* é fornecido por três respostas ‘psicológicas’ (sexo, humor e suspense) que são intercambiáveis [...] de acordo com as expectativas [e

sala escura e silenciosa com uma tela que ocupa a maior parte do campo de visão do espectador, que funcionam como filtros de sua atenção.

as especificidades] culturais das suas audiências: no sul, por exemplo, as comédias eram mais comuns do que os filmes eróticos⁴⁷ (1992, p. 254).

Embora de formas notadamente distintas, Frayling, Lagny, Eleftheriotis e Wagstaff têm, como fundo da análise, o mesmo pressuposto, a construção de um modelo compreensivo do cinema popular italiano com foco na relação entre os filmes e o público. Essa relação foi fundamental para a transição da produção do *filone* dos *pepla* para os *spaghetti westerns*, acompanhando intimamente a relação do público com as imagens do americanismo, que por sua vez endossavam os princípios ligados ao ideal de progresso e ao projeto civilizador. Na metade da década de 1960, o público italiano e, posteriormente, grande parte dos espectadores dos *filoni* nos países do então denominado terceiro mundo, já havia experimentado modelos político-econômicos com discurso progressista seja baseados na extrema racionalização das relações sociais – que na Itália tomou a forma do fascismo e na América Latina os populismos de figuras como Vargas e Perón – seja baseados nas premissas liberais, o que ocorreu em grande parte no período imediatamente posterior a 1945.

Com a prematura derrota de Mussolini na Segunda Guerra, o totalitarismo populista (fascismo) como modelo desenvolvimentista e progressista fracassa. Após alguns anos sob ocupação americana, constrói-se uma nova utopia, dessa vez baseada no modelo liberal e democrático, assentado sobre um ‘estado de direito’, que, no início da década de 1960, já começa a mostrar sinais de esgotamento após uma década de incomum otimismo (o milagre econômico italiano). A entrada da bancada socialista em 1963, a ‘terceira via’, nada muda. Rapidamente, percebe-se que eles estavam mais interessados nos jogos internos de poder, isolando-se da sociedade civil. Ora, é a partir daí que devemos compreender a recepção excepcional de *Por um Punhado de Dólares* – que engatilha o início do *filone* dos *spaghetti westerns* - e o fim dos *pepla*. A falência sequencial dos diferentes modelos progressistas ‘vendidos’ à população provocou um sentimento de que o que estava errado não era o modelo progressista oferecido, mas a própria premissa do progresso. O crescente pessimismo faz com que posturas niilistas e desencantadas ganhassem força. Ao assistirem a ‘*Por um Punhado de Dólares*’ (e posteriormente *Uma Pistola para Ringo*, *A Morte Anda a Cavalão*, *Django*, *Vou Mato e Volto*, entre

⁴⁷ Tradução nossa.

outros), o que as pessoas fizeram foi abraçar essa postura, que dava vazão a uma sensibilidade – baseada no rompimento do horizonte de expectativas então prevalente - já amadurecida.

O insucesso do modelo liberal e democrático na Itália menos de duas décadas após a sua implantação no país, somado à memória da derrocada e vexação pública dos modelos totalitários na Europa do pós-guerra, portanto, criou um ambiente de pessimismo e descrença em relação ao discurso civilizador e ao ideal de progresso. Situação muito semelhante ocorreu em países como o Brasil, Argentina, Chile, Colômbia, Espanha e Portugal, que figuravam entre os grandes mercados consumidores dos faroestes italianos. O desencantamento do ideal de progresso, em grande medida, favoreceu a recepção positiva dos faroestes italianos que, a partir de 1964, venderam nos cinemas populares uma representação do *western* que negava a relação entre o avanço da colonização sobre o *wilderness* e a vitória da civilização sobre a barbárie. Nos anos mais produtivos do *filone* dos faroestes italianos, a subversão do mito da fronteira assumiu um caráter fortemente iconoclasta e paródico.

No período abordado, a euforia então prevalente na década de 1950 aos poucos passa a dar lugar ao ceticismo com os rumos da Itália. Os milhares de famílias que haviam migrado do sul para o norte do país no decênio posterior à Segunda Guerra Mundial, em fuga do desemprego rural crônico que assolava a região com a esperança de amealharem para si as benesses do ‘milagre econômico’, encontraram uma realidade bastante diferente da esperada. Conforme aponta Ginsborg (2006), durante as tardes nas *piazze* das cidades do sul, a televisão local transmitia imagens do norte, imagens de um mundo de consumo “com Vespas, rádios portáteis, heróis do futebol, moda, meias-calças, vestidos produzidos em massa, casas repletas de aparelhos elétricos e excursões dominicais da família FIAT⁴⁸” (p. 218). O afluxo migratório das zonas rurais do sul para as cidades industriais do norte provocou um crescimento rápido e desordenado das principais cidades industriais italianas. Turim, por exemplo, recebeu cerca de um milhão de novos habitantes até 1969 (FISHER, 2010, p. 17). Essas pessoas, em sua enorme maioria, se viam privadas dos serviços públicos mais básicos, como água encanada, energia elétrica e esgoto. Fisher (2010) nota que “a persistência da

⁴⁸ Tradução nossa.

pobreza, corrupção estatal e migração forçada foram as experiências que grande parte dos habitantes do sul da Itália tiveram do milagre econômico⁴⁹ (p. 17).

Os anos 1960 também são aqueles em que a ‘democracia avançada’ almejada pela população após a Constituição de 1948 se deteriora, dando lugar a práticas estatais desarticuladas com a sociedade civil e ao fisiologismo político. Os grupos que haviam lutado por liberdade no período imediatamente posterior à guerra passam a testemunhar a usurpação do poder estatal que “corrompe-se numa gestão de poder regida mais pelas regras do jogo de divisão partidária do que por uma administração honesta e exercida em nome dos cidadãos” (PRUDENZI, 2006, p. 20). O ingresso dos socialistas no governo em dezembro de 1963 passa a fomentar esperanças de uma guinada liberal e laica no país, além de maior transparência na administração estatal. Contudo, o que se viu foi um crescimento astronômico de fortunas pessoais e o aumento da corrupção. O incentivo estatal à industrialização de Nápoles, Bari, Catani e Palermo no sul italiano criou pólos de desenvolvimento regional que, distantes dos grandes centros de poder, viram a máfia ampliar seu campo de atuação.

O ano de 1964, que marca o início do *filone* dos *spaghetti westerns* é também quando se iniciam os protestos contra a Guerra do Vietnã nos Estados Unidos, avolumando-se com outras demandas, como os direitos civis e os direitos da mulher. Pelos rádios, telejornais e cinejornais as imagens da América que chegavam à Itália e ao resto do mundo contrastavam com aquela veiculada nos anúncios publicitários, nos filmes e nos *fumetti*. A Guerra no sudeste asiático repentinamente transforma a visão sobre a intervenção americana sobre outros países – antes vista como liberalizante e vinculada aos valores da iniciativa, prosperidade e consumo de massas – em ingerência imperialista. Ao comparar essa visão com a sua própria situação, a população italiana, que antes percebia a intervenção americana como bem-vinda, e o projeto a ela atrelado como um malogro que se deu em virtude da corrupção e da ingerência política de seu país, passa a associar essa mesma intervenção com os males do seu cotidiano.

O público comum, ao contrário de críticos e acadêmicos, não se vale de premissas teóricas ou de critérios racionais pré-estabelecidos para interpretar e qualificar um filme. A fruição do filme, bem como a identificação ou não com ele,

⁴⁹ Tradução nossa.

parte da própria vivência, da cotidianidade. O público comum utiliza como critério valorativo para a interpretação do filme uma série de elementos que não são apartados da vida ou racionalizados (ao contrário, por exemplo, da legitimidade nacional ou o valor autoral). O próprio ato de ir ao cinema, antes de ser um ofício ou uma obrigação funcional precedida pela necessidade de avaliação e descrição metódica e racionalizada de um filme – como ocorre com o crítico – incorpora-se à vivência. O ato de ir ao cinema mistura-se à cotidianidade e as imagens projetadas na tela são assimiladas a partir de elementos extraídos dessa cotidianidade. Assim como a euforia da década de 1950, associada ao milagre econômico italiano, criou uma demanda por imagens que endossavam o americanismo e os valores por ele comportados, o crescente ceticismo em relação a esse modelo que se alastrou durante a década de 1960 nos ajuda a compreender, em grande parte, a recepção positiva e entusiasmada do público em relação a esses filmes, contrastando com a recepção da crítica, pautada por critérios bastante distintos, como já foi exaustivamente discutido. Na imagem paródica e carnavalizada do mito da fronteira, o público exorcizava suas próprias frustrações e alimentava seus anseios.

Obviamente, o público médio também tinha outras demandas, como já apontado a partir dos estudos de Wagstaff (1992). O cinema, com sua função catártica, supria a demanda diária de seus espectadores por sexo, violência e suspense. Os *spaghetti westerns*, com a exposição crua e radical da violência, criaram uma imagem da barbárie que, a partir do prazer visual, purgava seu público das frustrações, insatisfações e medos diários, oferecendo uma solução imaginativa para esses conflitos a partir do prazer proporcionado pela estetização da violência. É importante salientar, contudo, que essa espetacularização da violência não foi uma exclusividade dos *spaghetti westerns*. Há diversos exemplares dela nos *pepla*, mais ainda nos *gialli*, além dos filmes de horror gótico, nas ficções científicas e nos *politziotecci*. Apesar disso, nenhum desses *filoni* teve o mesmo sucesso ou longevidade dos *spaghetti westerns*. Isso nos incita à conclusão de que não é somente a função catártica que justifica o sucesso dos *spaghetti westerns*. O ponto de afinidade entre esses filmes e o público a eles contemporâneo está atrelado justamente à subversão paródica do *western*, que se dá por meio da carnavalização do gênero. A desconstrução das premissas do americanismo - liberalismo, progresso, consumo de massas, liberdade individual - amplamente veiculadas ao redor do globo sob a mitologia do *western*, cria uma forte empatia com o público,

que transforma o ato cotidiano de ir ao cinema em uma forma de resistência. Mais do que isso, os *spaghetti westerns* configuram-se como um modelo de representação que se lança contra as bases da modernidade, produzindo, a partir de uma estética carnavalizada, uma visão de mundo grotesca, profana e cética em relação ao projeto civilizador.



Figura 22 – Protesto contra a Guerra do Vietnã em Boston, no início dos anos 1970. Entre outros fatores, as notícias que chegavam pelo rádio e pela TV sobre os abusos cometidos pelos soldados americanos contra a população vietnamita criaram um crescente mal-estar sobre as ingerências dos Estados Unidos em sua política externa. Imagem disponibilizada sob licença creative commons por Majunznk.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os *spaghetti westerns*, durante os cerca de quinze anos em que foram continuamente lançados nos cinemas internacionais, tiveram uma recepção notadamente discrepante do público e da crítica. Essa dissonância decorreu, basicamente, da adoção de critérios distintos para a valoração dos filmes. Em primeiro lugar, existiam os críticos defensores da ideia de que o cinema deveria se desenvolver em consonância com a construção e iteração de uma identidade nacional, que emanaria de uma relação imanente entre os elementos representados na tela e os sujeitos que os representam. No interior da historiografia, esse tipo de argumento tem forte afinidade com a abordagem inicial de Marc Ferro, que propõe uma metodologia que favorece os filmes capazes de estabelecer um nexo de afinidade imediata entre o objeto pesquisado e a realidade exposta na tela. Nesse sentido, os *spaghetti westerns* falhariam simultaneamente como documentos válidos para a pesquisa histórica e como filmes 'de qualidade', por não possuírem raízes culturais com a realidade que se propõem a representar.

Em segundo lugar, existiam os críticos que defendiam a proposta de que o valor e a qualidade de um filme estariam diretamente ligados à marca autoral nele impressa pelo diretor, perceptível através das recorrências temáticas e estilísticas espargidas ao longo de sua filmografia. Nessa perspectiva, a partir de 1969 diversos críticos franceses começaram a perceber em determinados diretores de faroestes italianos, particularmente Sergio Leone, uma forma de representação que tem como referente não o passado americano amplamente fabulado, mitologizado e canonizado como um conjunto de códigos de gênero no *western*, e sim o próprio gênero *western*. Esse metacinema inicialmente foi defendido de maneira tímida e esparsa pelos críticos. A postura elogiosa posteriormente se tornou mais frequente, até a incorporação de Leone ao cânone dos grandes diretores autorais. Essa incorporação, contudo, foi conquistada à custa dos demais filmes e diretores ligados ao *filone* (talvez com exceção de Sergio Corbucci, Sergio Sollima e Damiano Damiani), que de cópias oportunistas dos *westerns* americanos passaram a ser vistos como emulações oportunistas do estilo de Sergio Leone e Sergio Corbucci. No interior da historiografia, Pierre Sorlin demonstrou explícita afinidade com esse tipo de abordagem, rechaçando volitivamente do seu campo de estudos os filmes do

tipo *mass-production* que, segundo ele, surgiam de forma oportunista, plagiando a fórmula de sucessos anteriores. Para ele, o fato de esses filmes terem um objetivo cobiçoso os invalidaria como objetos pertinentes.

Em terceiro lugar, havia o parâmetro apreciativo adotado não pela crítica, mas pelo público em geral. Este, ao contrário da crítica, recebeu os *spaghetti westerns* de forma positiva e entusiasmada pois não utilizava critérios apriorísticos estanques para a compreensão e fruição dos filmes. Antes disso, o público médio valia-se de sua própria vivência, de elementos atrelados à sua cotidianidade, para a assimilação do que era projetado na tela. No interior do sistema de produção do Cinecittà, a enorme multiplicação de *spaghetti westerns*, bem como a significativa bilheteria de boa parte desses filmes, nos revela uma compatibilidade vigorosa entre os elementos temáticos e estilísticos mais recorrentes dos *spaghetti westerns* e as sensibilidades do público. Como foi proposto, essa afinidade se deve a três fatores principais; a experiência catártica oferecida pelos *filoni* em geral, através da exposição gráfica do sexo, humor e violência. A relação paródica que esses filmes estabeleceram com o *western* clássico, ironizando o mito americano nele fabulado e, com isso, atualizando os códigos do gênero em consonância com a crescente descrença da população. Por último, a utilização de uma visão carnalizada do mito da fronteira, uma forma de representação notadamente popular, complexa e sincrética que dialogou com as frustrações, anseios e inquietações mais íntimas do público.

A reprodução de uma estética carnalizada como recurso paródico no interior do *filone* dos *spaghetti westerns* estabeleceu um conjunto de convenções temáticas, narrativas e estilísticas que, a partir da subversão dos códigos do *western* clássico, construíram um discurso de crítica ao ideal de progresso. Essa forma de representação, avessa à adesão otimista aos princípios basilares do projeto moderno – racionalismo, liberalismo, desenvolvimentismo – ocorre em paralelo com uma mudança generalizada na percepção de mundo do público desses filmes. Após sucessivas frustrações com as premissas progressistas, o público dos *spaghetti westerns*, formado principalmente pelas classes populares, passa a assumir que as crescentes adversidades do seu cotidiano não estão relacionadas com falência de determinado projeto associado ao ideal de progresso (fascismo, socialismo, liberalismo), mas à própria ideia de progresso. Transportado para a tela no interior da sala escura, através da inversão do lugar do herói, da exibição da marcha para o

oeste a partir de uma base de violência e desumanização e da supressão dos conflitos morais dos filmes – que passam a se pautar por contendas materiais - esse ceticismo garantiu a identificação imediata do público com os filmes. A partir dessa premissa, os *spaghetti westerns* podem ser lidos como uma cinematografia crítica, embora tal criticidade só possa ser devidamente compreendida quando os consideramos em consonância com a relação íntima que estabeleceram com as audiências para as quais eram endereçados.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. 2ª ed. Traduzido por Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia/ Papelmunde, 2004.
- BACCHILEGA, Cristina. Cesare Pavese and America: the myth of translation and the translation of myth. *Dispositio – the art and science of translation*. Michigan, v. 7, n. 19-20, p. 77-83, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail *A cultura popular da Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/ Brasília: Hucitec, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BAUDRY, Pierre. Il était une fois ...la révolution. In *Cahiers du Cinéma*. Paris, nº 238, p. 93-95, mai. 1972.
- BAYMAN, Louis. RIGOLETTO, Sergio. The fair and the museum: framing the popular. In: BAYMAN, Louis. RIGOLETTO, Sergio (orgs.) *Popular Italian Cinema*. Londres: Palgrave MacMillan, 2013.
- BAZIN, André. *Prefacio*. In: RIEUPEYROUT, Jean-Louis. *El Western, o El Cine Americano por Excelencia*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1957.
- BAZIN, André. A evolução do western. In.: _____ *O cinema: ensaios*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 209-217.
- BAZIN, Andre. *What is cinema*. Vol. 2. Los Angeles: University of California Press, 2005.
- BLAIR, Davis. *The 1950s B-movie: the economics of cultural production*. Tese (Doutorado em Filosofia) – McGill University, Montreal, 2007.
- BONDANELLA, Peter. *A History of the Italian Cinema*. Nova York: Continuum Books, 2009.
- BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- BROGGIATO, Heloísa. O Modernista que Descobriu o Brasil. <http://www.swissinfo.ch/por/cultura/O_modernista_que_descobriu_o_Brasil.html?cid=33925744>. 11 de novembro de 2012. Acessado em: 5 de maio de 2013.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del Cinema Italiano. Dal neorealismo al miracolo economico. 1945-1959*. Vol. 3. Roma: Editora Reuniti, 1993.
- BRUNETTA, Gian Piero. *The History of Italian Cinema*. Nova York: Princeton University Press, 2009.

BURY, J.B. *The Idea of Progress: An Inquiry into its origin and growth*. Project Gutenberg, 2010.

BUSCOMBE, Edward. *No Tempo das Diligências*. Tradução de R.S Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

BUSCOMBE, Edward. Pearson, ROBERTA. *Back In The Saddle Again: New Essays on the Western*; Stephen Prince, Savage Cinema, Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies. Londres: Oxford University Press, 2009.

BUSCOMBE, Edward. *The BFI Companion to the Western*. London: Da Capo Press, 1988.

BUSCOMBE, Edward. PEARSONS, Roberta. *Back in the Saddle Again: New Essays on the Western*. Londres: Oxford University Press, 1999.

CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. 40 anos de estética da recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação. *Diálogos Possíveis*. jul/dez, 2007. p. 63-76.

CARREIRO, Rodrigo. *Era uma vez no spaghetti western: Estilo e narrativa na obra de Sérgio Leone*. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

CARVALHO, A. A. A. de. *Ninguém Faz Sucesso Sozinho: Anos de Ouro da TV Record e da Jovem Pan*. São Paulo: Editora Escrituras, 2009.

CASTELLINA, L. *Fine del mito Americano*. In: Chemotti, Il Mito Americano – Origine e crisi di un modello cultural. Padova: CLEUP, 1980.

CEIA, Carlos. *Paródia*. E-dicionário de termos literários, Lisboa: Made2web, 2010. Acessado em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=353&Itemid=2> no dia 10 de novembro de 2013.

CENDRARS, Blaise. *Sutter's Gold*. Whitefish, Kessinger Publishing, 2005.

CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A história entre incertezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre, Ed. Universidade UFRGS, 2002.

COX, Alex. *10.000 Ways to Die: A Director's Take on the Spaghetti Western*. Harpenden: Kamera Books, 2009.

COYNE, Michael. *The Crowded Prairie: american national identity in the Hollywood Western*. Londres/ Nova York, I.B. Tauris, 1998.

CROWTER, Bosley. A Fistful of Dollars' Opens: Western Film Cliches All Used in Movie Cowboy Star From TV Featured as Killer. *The New York Times*. 2 de fevereiro de 1967.

DALLE VACCHE, Angela. *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1992.

DI PALMA, Giuseppe. *Surviving Without Governing – the Italian parties in Parliament*. Berkeley, University of California Press, 1977.

DROGUETT, Juan. Estética da recepção cinematográfica: sobre os efeitos receptivos da recepção midiática. *Comunicação e inovação*. São Caetano do Sul, v.8, n. 15, jul-dez, 2007. p. 2-10.

DUARTE, João Ferreira. *Carnavalização*. E-dicionário de termos literários, Lisboa: Made2web, 2010. Acessado em: <http://www.edtl.com.pt/?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=602&Itemid=2> no dia 11 de novembro de 2013.

EAGLETON, *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 6ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

EDMONDSTONE, Robert. *Beyond “Brutality”: understanding the Italian Filone’s violent excess*. Tese (Doutorado em Estudos Culturais) – University of Glasgow, Glasgow, 2008.

ELEFTHERIOTIS, Dimitris. Genre Criticism and the Spaghetti Western. In: *Popular Cinemas of Europe: studies of texts, contexts and frameworks*. Nova York: Continuum, 2001.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador – Volume I*. Tradução de Ruy Jungman. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1994.

ELLWOOD, David. *Rebuilding Europe: Western Europe, America and Postwar Reconstruction*. Londres: Longman, 1992.

EXSHAW, John. Venice Film Festival: John Exshaw’s Report. *Cinema Retro*. 04 Setembro de 2007. Disponível em: <[http://www.cinemaretro.com/index.php?/archives/335-VENICE-FILMFESTIVAL - JOHN-EXSHAW-REPORT-5.html](http://www.cinemaretro.com/index.php?/archives/335-VENICE-FILMFESTIVAL-JOHN-EXSHAW-REPORT-5.html)>. Acessado no dia 10 de setembro de 2013.

FABRIS, Mariosaria. *Neorealismo Italiano*. In: MASCARELLO, Fernando. História do cinema mundial. 7ª ed. Campinas: Papyrus, 2006. p. 191-219.

FENIN, George. EVERSON, William. *The western: from silents to seventies*. Nova York: Penguin Books, 1977.

FERNANDEZ, Dominique. *Il mito dell’America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*. Roma: Sciascia Editori, 1969.

FERRINI, Franco. L’antiwestern e il caso Leone. *Bianco e Nero*. n. 9/10 - 1971, Roma, outubro de 1971.

FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976. p. 202-203.

FINK, Guido. Uno schermo gigante: il cinema americano i Italia nel secondo dopoguerra. In: Chemotti, S. *Il mito americano: origine e crisi di un modello culturale*, S. ed., 1980, p. 58-71.

FISHER, Austin. A Marxist's Gotta Do What a Marxist's Gotta Do: Political Violence on the Italian Frontier. *Scope*. Online journal of film and television studies. n. 15, 2010. Disponível em: <<http://www.scope.nottingham.ac.uk/cultborr/chapter.php?id=14>>. Acessado em 2 de 14 de janeiro de 2014.

FISHER, Austin. *Radical Frontiers in the Spaghetti Western: politics, violence and popular Italian cinema*. Londres: I.B. Tauris, 2011.

Forense Universitária, 2002a.

FORSYTH, Barry. *Italian Cinema: arthouse to exploitation*. Harpenden: Kamera Books, 2006.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo : Ed Loyola, 2010.

FRAYLING, Christopher. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1981.

FRAYLING, Christopher. *Sergio Leone: Something to do With Death*. Londres: Faber & Faber, 2000.

FRAYLING, Christopher. *Sergio Leone*. Cinema. Cambridge, n. 6/7, agosto de 1970.

FRAYLING, Christopher. KIRAL, Cenk. *More Than A Fistful of Interview: Christopher Frayling on Sergio Leone*, 1997. Disponível em: <<http://www.fistful-of-leone.com/classic/articles/prof.html>>. Acessado no dia 14 de janeiro de 2014.

FRIDLUND, Bert. *Spaghetti Western: A Thematic Analysis*. Londres: McFarland & Company, 2006.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

GEADA, Eduardo. *Cinema e Transfiguração*. Lisboa: Relógio D'Água, 1978.

GENNARI, Daniela. *Post War Italian Cinema: American intervention, Vatican interests*. Nova York; Londres: Routledge, 2009.

GINSBORG, Paul. *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943-1988*. Londres: Palgrave Macmillan, 2003.

GINSBORG, Paul. *Italy and its Discontents: Family, Civil Society, 1980-2001*. State. Londres: Palgrave Macmillan, 2006.

- GIROMINI, Feruccio. Martelli, Marilu. *Gulp! 100 anni a fummetti: un secolo di disegni, avventure, fantasia*. Milão: Electra, 1996.
- GOLDSMITH, Ben. O'REAGAN, Tom. *The Film Studio: Film Production in the Global Economy*. Lanhan: Rowman & Littlefield, 2005.
- GOROVITZ, Sabine. *Os labirintos da tradução: a legendagem cinematográfica e a construção do imaginário*. Brasília: Editora da UnB, 2006.
- GRANT, Barry Keith. *Film Genre: from iconography to ideology*. Londres, Nova York: Wallflower, 2007.
- HARRIS, Mark. *Cenas de uma revolução: o nascimento da nova Hollywood*. Tradução de Alexandre Boide. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991*. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUGHES, Howard. *Once Upon a Time in the Italian West: the filmgoer's guide to spaghetti westerns*. Nova York: I.B. Tauris, 2004.
- HUGHES, Howard. *Cinema Italiano*. Nova York, I.B. Tauris, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia: Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996-1999.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johanness Kretchmer. São Paulo, Edições 34, 1999. Volumes 1 e 2.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- KAEL, Pauline. Circles and Squares. *Film Quarterly*. n. 16:3, 1963. p. 12-26.
- KAEL, Pauline. *Saddle Shore*. Crítica de *Kiss Kiss Bang Bang*, Boston, 1968.
- KAEL, Pauline. Killing Time. in: FRENCH, Earl (org.) *Screen Violence*. London: Bloomsbury, pp. 171-178.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KROES, Rob. Americanization and Anti-Americanism. *American Quarterly*. Baltimore, v.58, n. 2, jun. 2006. p. 503-515.
- KUROSAWA, Akira. *Something Like an Autobiography*. Tradução para o inglês de Audie E. Bock. Londres: Vintage Books, 1982.
- LAGNY, Michèle. Film History: Or history expropriated. *Film History*. Indiana, v. 6, n. 1, p. 26-44, primavera de 1994.

- LAGNY, Michelle. *Popular taste: the peplum*. In: DYER, Richard; VINCENDEAU, Ginette (orgs.). *Popular European Cinema*. Londres: Routledge, 1992.
- LANE, John Francis. *It's a Dog's Life. Films and Filming*. Londres: Brevet Publishing, Junho de 1964.
- LE GOFF, Jacques. História das mentalidades, uma história ambígua. In: LE GOFF, J. e Nora, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LEENHARDT, Jacques. A invocação do terceiro espaço. *Cult*, n. 45, p. 18-21, abr. 2001.
- LENIHAN, John. *Showdown: confronting modern America in the Western film*. Illinois: Illini Books Edition, 1985.
- LESSA, Leandro Pereira. *A Dublagem no Brasil*. Monografia (Comunicação Social). Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2002.
- LIEHM, Mira. *Passion and Defiance: film in Italy from 1942 to the present*. Londres: University of California Press, 1984.
- LIMA, Luis (org.). *A literatura e o leitor – textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LOWY, Michael. *Barbárie e Modernidade no Século XX*. Disponível em: <<http://www.sociologos.org.br/textos/forumsocial/Artigo%20de%20Michel%20Lowy%20sobre%20Modernidade.htm>>. Acessado no dia 22 de setembro de 2009.
- MACNAB, Geoffrey. Every do has his day. *The Guardian*. 19 de setembro de 2003. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2003/sep/19/2>>. Acessado no dia 13 de julho de 2013.
- MANTOVI, Primaggio. *100 Anos de Western*. São Paulo: Editora Opera Graphica, 2003.
- MATTOS, A.C. Gomes de. *A outra face de Hollywood: Filme B*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- MATTOS, A.C. Gomes de. *Publique-se a lenda: a história do Western*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MCMURTREY, Cameron Blair. *Balduin Mollhausen, Karl May and the Mormons: The portrayal of members of The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints in 19th century German literature*. Ann Arbor, Proquest/UMI Dissertation Publishing, 2011.
- MOINE, Raphaëlle. *Cinema Genre*. Traduzido para o inglês por Alistair Fox e Hilary Radner. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- MIRANDA, Mariana Lage. *Objeto ambíguo: arte estética na experiência contemporânea, segundo H.R. Jauss*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

- MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. *Tempo Social; Rev. Social. USP*, São Paulo, 9(2): 125-154, outubro de 1997.
- MOLITERNI, Claude. Mellot, Philippe. Denni, Michel. *Il fumetto: cent'anni di avventura*. Roma/Paris: Electa Gallimard, 1996.
- MOLITERNO, Gino. *The A to Z of Italian Cinema*. Lanhan; Toronto; Plymouth: Scarecrow Press, Inc, 2009.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O Cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões e Debates*. Curitiba, n. 38, editora UFPR, 2003. pp. 11-42.
- MORAIS, Julierme; FERNANDES, Renan. Hans Robert Jauss e os postulados da estética da recepção: Possíveis aplicações no Campo da pesquisa histórica com teatro e cinema. *Revista Sapiência: sociedades, saberes e práticas educacionais*. UEG/UnU, Iporá, v.1, n.2, jul/dez, 2012. p. 97-114.
- MORAIS, Tati de. Cine-crítica. In: *Jornal Última Hora*. Rio de Janeiro, 03 ago. 1966, p.06.
- MORAIS, Tati de. Cine-crítica. In: *Jornal Última Hora*. Rio de Janeiro, 09 nov. 1968, p.05.
- NISBET, Robert. The Idea of Progress. *Literature of Liberty: A Review of Contemporary Liberal Thought*, vol. II, no. 1, Janeiro/Março, 1979.
- NOWELL-SMITH, Geoffrey (org.). *The Oxford History of World Cinema*. Nova York: The Oxford University Press, 1996.
- PACIFICI, S. *A guide to contemporary italian literature*. Nova York: World Publishing Company, 1962.
- PARKINSON, Michael. JEAUVONS, Clyde. *A Pictorial History of Westerns*. Londres: Hamlyn, 1972.
- PERDIGÃO, Paulo. Signos e políticas do neo-western. In: *Revista Filme e Cultura*. Rio de Janeiro, set./out. 1968, p.50.
- PERDIGÃO, Paulo. *Western Clássico: gênese e estrutura de Shane*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- PEREIRA, Rodrigo da Silva. *Western Feijoada: o faroeste no cinema brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2002.
- PIERRE, Sylvie. Clio Veille. In *Cahiers du Cinéma*. Paris, n. 218, p. 53-55, mar. 1970.
- PRUDENZI, Angela. *Cinema Político Italiano – Anos 60 e 70*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RAMOS, Alcides Freire. *Terra em Transe: estética da recepção e novas perspectivas de interpretação*. *Fênix: Revista de história e estudos culturais*. v.3, n.2, abr/mai/jun, 2006. p. 1-11.

RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela. *Terra em Transe e O Rei da Vela: estética da recepção e historicidade*. *Confluente*. Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne, Università di Bolognav.4, n.2, 2012. p. 124-141.

RAMOS, Fernão. MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Senac Editora, 1997.

REA, Steven. *Stadiest Gun In The West Clint Eastwood's New Western*. The Inquirer. Filadélfia. Agosto de 1992. Disponível em: <http://articles.philly.com/1992-08-09/entertainment/25989913_1_tv-s-rawhide-rowdy-yates-unforgiven> Acessado no dia 14 de janeiro de 2014.

RIEUPEYROUT, Jean-Louis. *El Western, o El Cine Americano por Excelencia*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1957.

RIGOLETTO, Sergio; BAYMAN, Louis. *Popular Italian Cinema*. Londres: Palgrave MacMillan, 2013.

ROSSINI, Daniela. *Woodrow Wilson and the American Myth in Italy: Culture, Diplomacy, and War Propaganda*. Traduzido para o inglês por Antony Sugaar. Cambridge: Harvard University Press, 2008.

ROSE, Margaret. *Parody / Metafiction*. Londres: Croom Helm, 1979.

SALIBA, Elias Thomé. A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica, 1994. p.3.

SARRIS, Andrew. Notes on the Auteur Theory in 1962. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall. *Film Theory and Criticism – Introductory Readings*. 6ª ed. Nova York/Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 561-565.

SAN ROMÁN, Pablo Mérida. *Django y lós ángeles de La muerte Del western europeo*. s. ed, 2012.

SANTIAGO JR. Francisco das Chagas. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). *História da Historiografia*. Ouro preto, n. 8, abril de 2012. PP. 151-173.

SCHERPSCHUTTER. A Man Called Trinity. *The Spaghetti Western Database*. Disponível em: <http://www.spaghetti-western.net/index.php/A_Man_called_Trinity>. Modificado em: 13 de janeiro de 2011. Acessado em: 10 de setembro de 2013.

SCHVARZMAN, Sheila. História e historiografia do cinema Brasileiro: objetos do historiador. *Cadernos de Ciências Humanas - Especiaria*. v. 10, n.17, jan./jun., 2007, p. 15-40.

SHOHAT, Ella. STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Sidney Reinaldo. A Civilização Contra a Tradição no Projeto Iluminista de Condorcet. UFPEL, 2002. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/trabalhos/gt17-3001--int.pdf>>. Acessado no dia 20 de setembro de 2012.

SILVA JR, Gilberto. Remapeando o Oeste: Sergio Leone e a 'Trilogia dos Dólares'. *Contracampo: Revista de Cinema*. 2004. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/64/remapeandooeste.htm>> Acessado no dia 11 de outubro de 2012.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Fapesp, 1996.

SLOTKIN, Richard. *Regeneration through violence: the mythology of the American frontier. 1600-1860*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2000.

SMITH, Paul. *Clint Eastwood*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.

SOERENSEN, Claudiana. A Carnavalização e o Riso conforme Mikhail Bakhtin. *Revista Travessias*. n.11. Cascavel, Unioeste, 2011.

SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *Fragmentos*. n 2, Florianópolis, jan-jun 1998. P. 7-27.

SORLIN, Pierre. *Italian National Cinema: 1896-1996*. Nova York: Routledge, 2001.

SORTICA, Fabrício de Albuquerque. *O fazer além do filme: o making off como produto da realização cinematográfica*. Dissertação (graduação em comunicação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2009.

SPIRINELLI, Fabio. *“Le bon, la brute et le truand” et le western spaghetti*. Darmstadt: Grin, 2013.

STAIG, LAURENCE; WILLIAMS, Tony. *Italian Western: the opera of violence*. Toronto: Lorimer/Futura, 1975.

THERIAULT, Jennifer. West-buster. *The American | in Italia*. Publicado em 28 de novembro de 2012. Disponível em: <<http://www.theamericanmag.com/article.php?article=3516>>. Acessado no dia 3 de outubro de 2013.

THOMPSON, Tristan. and BROWN, Paul. *Blazing Magnums: Italian Crime Thrillers*. Ringstead, Northants, Midnight Media, 2006.

TOTARO, Donato. A Genealogy of Italian Popular Cinema: the Filone. *Offscreen*, Montréal, v.15, n.11, 2011. Disponível em: <http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/genealogy_filone/>. Acesso em 06 de julho de 2012. 13:46.

TURNER, Frederick Jackson. *The Frontier in American History*. Nova York: Henry Holt and Company, 1920.

VAN LEEUWEN, Evert Jan. Gothic Eurowesterns: A Grotesque Perspective on a Hollywood Myth. *Bright Lights Film Journal*. n. 81, 21 de agosto de 2013. Disponível em: <<http://brightlightsfilm.com/60/60gothic.php#.RZITWIS5eM8>> Acessado no dia 10 de setembro de 2013.

VUGMAN, Fernando Simão. *Western*. In: MASCARELLO, Fernando (org.). História do Cinema Mundial. 7ª edição. Campinas: Papyrus, 2006.

WAGSTAFF, Christopher. *A Forkful of Westerns: industry, audiences and the Italian western*. In: DYER, Richard; VINCENDEAU, Ginette (Orgs.). Popular European Cinema. Londres: Routledge, 1992.

WALLINGTON, Mike. Italian Westerns – A Concordance. *Cinema*. Cambridge, n. 6/7, Agosto de 1970.

WARSHOW, Robert. *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theater and other aspects of Popular Culture*. Nova York: Doubleday, 1962.

WAYNE, John. The Playboy Interview. 50 Years of the Playboy interview. *Playboy*. Estados Unidos, outubro de 2012.

WOOD, Mary. *Italian Cinema*. Oxford: Berg, 2005.

FILMOGRAFIA

20.000 Dólares para Gringo. Título Original: 20.000 dollari sul 7. País de Origem: Itália. Direção: Alberto Cardone. Ano de Produção: 1968.

20.000 dollari sporchi di sangue. Título Original: 20.000 dollari sporchi di sangue. País de Origem: Itália. Direção: Alberto Cardone. Ano de Produção: 1968.

28 minuti per 3 milioni di dollari. Título Original: 28 minuti per 3 milioni di dollari. País de Origem: França/Itália. Direção: Mauricio Pradeaux. Ano de Produção: 1967.

A Batalha de Argel. Título original: La Battaglia di Algeri. País: Itália. Direção: Gillo Pontecorvo. Ano de produção: 1966.

A Doce Vida. Título original: La Dolce Vita. País: Itália. Direção: Federico Fellini. Ano de produção: 1960.

A Face Oculta. Título original: One-Eyed Jacks. País: Estados Unidos. Direção: Marlon Brando. Ano de produção: 1960.

A Grande Rapina do Oeste. Título Original: La più Grande Rapina del West. País de Origem: Itália. Direção: Maurizio Lucidi. Ano de Produção: 1967.

A Maldição do Demônio. Título Original: La Maschera del Demonio. País de Origem: Itália. Direção: Mario Bava. Ano de Produção: 1960.

A Morte Anda a Cavallo. Título original: Da Uomo a Uomo. País: Itália. Direção: Giulio Petroni. Ano de produção: 1967.

A Sombra da Winchester. Título Original: Tres Dólares de Plomo. País de Origem: Espanha. Direção: Pino Mercanti. Ano de Produção: 1965.

Abutres do Vale do Sol. Título Original: Per Mille dollari a giorno. País de Origem: Itália/Espanha. Direção: Silvio Amadio. Ano de Produção: 1968.

Águia Negra. Título Original: Aquila Nera. País de Origem: Itália. Direção: Riccardo Fredd. Ano de Produção: 1946.

Arizona Colt. Título Original: Arizona Colt. País de Origem: Itália. Direção: Michele Lupo. Ano de Produção: 1966.

As Duas Faces do Dólar. Título Original: Le due facce del dollaro. País de Origem: Itália. Direção: Roberto Bianchi Montero. Ano de Produção: 1967.

As Pistolas Não Discutem. Título original: Le Pistole Non Discutono. País: Itália. Direção: Mario Caiano. Ano de produção: 1964.

Balada Sangrenta. Título Original: Harder They Come. País: Jamaica. Direção: Perry Hanzell. Ano de produção: 1973.

Bandoleiros Violentos em Fúria. Título Original: Il momento di uccidere. País de Origem: Itália. Direção: Giuliano Carnimeo. Ano de Produção: 1968.

Belíssima. Título Original: Belissima. País de Origem: Itália. Direção: Luchino Visconti. Ano de Produção: 1952.

Ben-Hur. Título original: Ben-Hur. País: Estados Unidos. Direção: William Wyler. Ano de produção: 1959.

Bom Funeral, Amigos. Paga Sartana. Título Original: Buon funerale amigos! paga Sartana. País de Origem: Itália. Direção: Giuliano Carnimeo. Ano de Produção: 1970.

Bounty Killer, o Pistoleiro Mercenário. Título Original: El precio de um hombre. País de Origem: Itália. Direção: Eugenio Martin. Ano de Produção: 1967.

Caçada ao Pistoleiro. Título Original: Un minuto per pregare, un instante per morire. País de Origem: Itália. Direção: Franco Giraldi. Ano de Produção: 1968.

Cem Mil Dólares ao Sol. Título Original: Cent Mille dolars au soleil. País de Origem: França. Direção: Henri Verneuil. Ano de Produção: 1964.

Círculo de Fogo. Título Original: Enemy at the Gates. País de Origem: Estados Unidos. Direção: Jean-Jacques Annaud. Ano de Produção: 2001.

Cleópatra. Título original: Cleopatra. País: Estados Unidos. Direção: Joseph L. Mankiewicz. Ano de produção: 1963.

Com Sartana, Cada Bala é uma Cruz. Título Original: C'è Sartana... vendi la pistola e comprati la bara!. País de Origem: Itália. Direção: Giuliano Carnimeo. Ano de Produção: 1970.

Conexão França. Título Original: French Connection. País de Origem: Estados Unidos. Direção: William Friedkin. Ano de Produção: 1971.

Confissões de um Comissário de Polícia ao Procurador da República. Título Original: Confessione di Um Commissario di Polizia Al Procuratore Della Repubblica. País de Origem: Itália. Direção: Damiano Damiani. Ano de Produção: 1971.

Consciências Mortas. Título original: The Ox-bow Incident. País: Estados Unidos. Direção: William Wellman. Ano de produção: 1943.

Contatos Imediatos de Terceiro Grau. Título Original: Close Encounters of the Third Kind. País: Estados Unidos. Direção: Steven Spielberg. Ano de produção: 1977.

Deus Como pai.. e o Diabo como Sócio. Título Original: Quien grita venganza?. País de Origem: Itália/França. Direção: Rafael Merchant. Ano de Produção: 1968.

Dias de Ira. Título Original: I giorni dell'ira. País de Origem: Itália. Direção: Tonino Valerii. Ano de Produção: 1967.

Dias de Ira. Título original: I Giorno Dell'Ira. País: Itália. Direção: Tonino Valerii. Ano de produção: 1969.

Dirty Harry. Título Original: Dirty Harry. País de Origem: Estados Unidos. Direção: Don Siegel. Ano de Produção: 1971.

Django – A Volta do Vingador. Título Original: Django 2 – Il Grande Ritorno. País de Origem: Itália. Direção: Nello Rossati. Ano de Produção: 1987.

Django desafia Sartana. Título Original: Django sfida Sartana. País de Origem: Itália. Direção: Pasquale Squitieri. Ano de Produção: 1970.

Django e Sartana – Até o Último Sangue. Título Original: Quel maledetto giorno d'inverno... Django e Sartana all'ultimo sangue. País de Origem: Itália. Direção: Demofilo Fidani. Ano de Produção: 1970.

Django e Sartana no dia da Vingança. Título Original: Arrivano Django e Sartana... è la fine. País de Origem: Itália. Direção: Demofilo Fidani. Ano de Produção: 1970.

Django Mata em Silêncio. Título Original: Bill Il Taciturno. País de Origem: Itália. Direção: Massimo Pupillo. Ano de Produção: 1967.

Django Mata por Dinheiro. Título Original: 10.000 dollari per um massacro. País de Origem: Itália. Direção: Romolo Guerrieri. Ano de Produção: 1967.

Django, o Bastardo. Título Original: Django Il bastardo. País de Origem: Itália. Direção: Sergio Garrone. Ano de Produção: 1969.

Django. Título original: Django. País: Itália. Direção: Sergio Corbucci. Ano de produção: 1966.

Dos Mil Dólares por Coyote. Título Original: Dos Mil Dólares por Coyote. País de Origem: Itália/Espanha/Alemanha. Direção: Leon Klymovsky. Ano de Produção: 1969.

E Deus disse a Caim. Título Original: E Dio disse a Caino. País de Origem: Itália. Direção: Antonio Margheriti. Ano de Produção: 1970.

Era uma Vez no México. Título Original: Once Upon a Time in Mexico. País de Origem: Estados Unidos. Direção: Robert Rodriguez. Ano de Produção: 2003.

Era uma Vez no Oeste. C'era una volta il West. País: Itália. Direção: Sergio Leone. Ano de produção: 1968.

Eu Lavrei tua Sentença. Título Original: Abre tu fosa amigo... llega Sabata. País de Origem: Itália/Espanha/Alemanha. Direção: Juan Bosch. Ano de Produção: 1971.

Eu mato... e Recomendo a Deus. Título Original: T'ammazzo! – Raccomandatti a Dio. País de Origem: Itália. Direção: Osvaldo Civirani. Ano de Produção: 1968.

Execução. Título Original: Execution. País de Origem: Itália. Direção: Domenico Paolella. Ano de Produção: 1968.

Fujam, Sartana Chegou. Título Original: Una nuvola di polvere... un grido di morte... arriva Sartana. País de Origem: Itália. Direção: Giuliano Carnimeo. Ano de Produção: 1970.

Guerreiros à Prova de Balas. Título Original: Wong Fei Hung. País de Origem: China. Direção: Hark Tsui. Ano de Produção: 2001.

Helena de Tróia. Título original: Helen of Troy País: Estados Unidos. Direção: Robert Wise. Ano de produção: 1956.

Hércules e a Rainha da Lídia. Título Original: Ercole e la Regina de Lidia. País de Origem: Itália. Direção: Pietro Francisci. Ano de Produção: 1959.

Inferno no Oeste. Título Original: Anche nel West c'era una volta Dio. País de Origem: Itália. Direção: Marino Girolami. Ano de Produção: 1968.

Jack, o Negro. Título Original: Black Jack. País de Origem: Itália. Direção: Gianfranco Baldanello. Ano de Produção: 1967.

Joe, o Pistoleiro Implacável. Título original: Navajo Joe. País: Itália. Direção: Sergio Corbucci. Ano de produção: 1966.

Johnny Guitar. Título original: Johnny Guitar. País: Estados Unidos. Direção: Nicholas Ray. Ano de produção: 1954.

Johnny Texas. Título Original: Mille dollari sul nero. País de Origem: Itália. Direção: Alberto Cardone. Ano de Produção: 1966.

La morte non conta I dollari. Título Original: La morte non conta I dollari. País de Origem: Itália. Direção: Riccardo Freda. Ano de Produção: 1967.

La Vampira Indiana. Título Original: La Vampira Indiana. País de Origem: Itália. Direção: Roberto Roberti. Ano de Produção: 2010.

Lo Voglio Morto. Título Original: Lo Voglio Morto. País de Origem: Itália. Direção: Paolo Bianchini. Ano de Produção: 1968.

Mary Poppins. Título original: Mary Poppins. País: Estados Unidos. Direção: Robert Stevenson. Ano de produção: 1964.

Matar ou Morrer. Título original: High Noon. País: Estados Unidos. Direção: Fred Zinnemann. Ano de produção: 1952.

Mate Todos Eles e Volte Só. Título Original: Ammazali tutti i torna solo. País de Origem: Itália. Direção: Enzo G. Castellari. Ano de Produção: 1968.

Meu Nome é Ninguém. Título Original: My Name is Nobody. País de Origem: Itália. Direção: Tonino Valerii. Ano de Produção: 1973.

Meu Ódio Será Sua Herança. Título original: The Wild Bunch. País: Estados Unidos. Direção: Sam Peckinpah. Ano de produção: 1969.

Minha Bela Dama. Título original: My Fair Lady. País: Estados Unidos. Direção: George Cuckor. Ano de produção: 1964.

Mundo Cão. Título Original: Mondo Cane. País de Origem: Itália. Direção: Paolo Cavara e Galtiero Jacopetti. Ano de Produção: 1962.

No Tempo das Diligências. Título original: Stagecoach. País: Estados Unidos. Direção: John Ford. Ano de produção: 1939.

O Amargo Sabor da Vingança. Título Original: El Desperado. País de Origem: Itália. Direção: Franco Rossetti. Ano de Produção: 1967.

O Belo, O Bruto, O Cretino. Título Original: Il Bello, Il Bruto, Il Cretino. País de Origem: Itália. Direção: Giovanni Grimaldi. Ano de Produção: 1967.

O Cavalo de Ferro. Título original: The Iron Horse. País: Estados Unidos. Direção: John Ford. Ano de produção: 1924.

O Colosso de Rhodes. Título original: Il Colosso di Rodi. País: Itália. Direção: Sergio Leone. Ano de produção: 1961.

O Czar do Ouro. Título Original: Sutter's Gold. País: Estados Unidos. Ano de Produção: 1936.

O Dia da Desforra. Título original: La Resa dei Conti. País: Itália. Direção: Sergio Sollima. Ano de produção: 1966.

O Dólar Furado. Título original: Il Dollaro Buccato. País: Itália. Direção: Giorgio Ferroni. Ano de produção: 1965.

O Filho de Django. Título Original: Il figlio di Django. País de Origem: Itália. Direção: Osvaldo Civirani. Ano de Produção: 1967.

O Forasteiro Silencioso. Título Original: Lo Straniero di Silenzio. País de Origem: Itália. Direção: Luigi Vanzi. Ano de Produção: 1968.

O Gato de Nove Caudas. Título Original: Il Gato a Nove Code. País de Origem: Itália. Direção: Dario Argento. Ano de Produção: 1971.

O Homem do Oeste. Título Original: Mano f the West. País de Origem: Estados Unidos. Direção: Anthony Mann. Ano de Produção: 1958.

O Homem que Matou o Fascínora. Título Original: The Man Who Shot Libery Valance. País de Origem: Estados Unidos. Direção: John Ford. Ano de Produção: 1962.

O Imperador da Califórnia. Título Original: Der Kaiser von Kalifornien. País: Alemanha. Ano de Produção: 1936.

O Manto Sagrado. Título original: The Robe. País: Estados Unidos. Direção: Henry Koster. Ano de produção: 1953.

O Pistoleiro das Balas de Ouro. Título Original: Se sei vivo spara. País de Origem: Itália. Direção: Giulio Questi. Ano de Produção: 1967.

O Pistoleiro de Sacramento. Título Original: Uno straniero a sacramento. País de Origem: Itália. Direção: Sergio Bergonzelli. Ano de Produção: 1965.

O Pistoleiro e os Bárbaros. Título Original: Get Mean. País de Origem: Itália. Direção: Ferdinando Baldi. Ano de Produção: 1975.

O Planeta dos Vampiros. Título Original: Terrore Nello Spazio. País de Origem: Itália. Direção: Mario Bava. Ano de Produção: 1965.

O Preço de um Homem. Título Original: The Naked Spur. País de Origem: Estados Unidos. Direção: Anthony Mann. Ano de Produção: 1953.

O Preço do Poder. Título original: Il Prezzo Del Potere. País: Itália. Direção: Tonino Valerii. Ano de produção: 1969.

O Proscrito. Título Original: The Outlaw. País de Origem: Estados Unidos. Direção: Howard Hughes. Ano de Produção: 1946.

O Vingador Silencioso. Título original: Il Grande Silenzio. País: Itália/França/Alemanha. Direção: Sergio Corbucci. Ano de produção: 1968.

Onde Começa o Inferno. Título original: Rio Bravo. País: Estados Unidos. Direção: Howard Hawks. Ano de produção: 1959.

Os Brutos Também Amam. Título original: Shane. País: Estados Unidos. Direção: George Stevens. Ano de produção: 1953.

Os Eternos Desconhecidos. Título Original: I Soliti Ignoti. País de Origem: Itália. Direção: Mario Monicelli. Ano de Produção: 1958.

Os Invencíveis. Título Original: Joheunnom, nabbeunnom, isanghannom. País de Origem: Coréia do Sul. Direção: Kim Jee-Woon. Ano de Produção: 2008.

Os Últimos Dias de Pompéia. Título original: Gli Ultimi Giorni di Pompei. País: Itália. Direção: Mario Bonnard e Sergio Leone. Ano de produção: 1959.

Os Violentos Vão para o Inferno. Título original: Il Mercenario. País: Itália. Direção: Sergio Corbucci. Ano de produção: 1968.

Paisà. Título Original: Paisà. País de Origem: Itália. Direção: Roberto Rossellini. Ano de Produção: 1946.

Paixão dos Fortes. Título original: My Darling Clementine. País: Estados Unidos. Direção: John Ford. Ano de produção: 1946.

Pão, Amor e Fantasia. Título Original: Pane Amore i Fantasia. País de Origem: Itália. Direção: Luigi Comencini. Ano de Produção: 1953.

Per 100.000 Dollari ti ammazzo. Título Original: Per 100.000 Dollari ti ammazzo. País de Origem: Itália. Direção: Giovanni Fago. Ano de Produção: 1967.

Per qualche dollaro in meno. Título Original: Per qualche dollaro in meno. País de Origem: Itália. Direção: Mario Mattoli. Ano de Produção: 1966.

Per Um Pugno di Canzone. Título Original: Per Um Pugno di Canzone. País de Origem: Itália. Direção: José Luis Merino. Ano de Produção: 1966.

Per um Pugno nell'occhio. Título Original: Per um Pugno nell'occhio. País de Origem: Itália. Direção: Michele Lupu. Ano de Produção: 1965.

Per un Dollaro a Tucson si Muore. Título Original: Per un Dollaro a Tucson si Muore. País de Origem: Itália. Direção: Cesare Canevari. Ano de Produção: 1964.

Per un dollaro di gloria. Título Original: Per un dollaro di gloria. País de Origem: Italia/Espanha. Direção: Fernando Serchio. Ano de Produção: 1966.

Pistoleiros em Conflito. Título Original: Per 100.000 dollari t'ammazzo. País de Origem: Itália. Direção: Giovanni Fago. Ano de Produção: 1968.

Por um Caixão Cheio de Dólares. Título Original: Per una bara piena di dollari. País de Origem: Itália. Direção: Demofilo Fidani. Ano de Produção: 1971.

Por um Punhado de Dólares. Título original: Per um Pugno di Dollari. País: Itália. Direção: Sergio Leone. Ano de produção: 1964.

Por uns Dólares a Mais. Título original: Per Qualche Dollaro in Più. País: Itália. Direção: Sergio Leone. Ano de produção: 1965.

Poucos Dólares para Django. Título Original: Pochi dollari per Django. País de Origem: Itália/Alemanha. Direção: Leon Klymovsky e Enzo G. Castellari. Ano de Produção: 1966.

Quo Vadis?. Título original: Quo Vadis?. País: Estados Unidos. Direção: Mervyn LeRoy. Ano de produção: 1951.

Rattle Kid. Se querer viver.. Atira. Título Original: Un hombre vino a matar. País de Origem: Itália/Alemanha. Direção: Leon Klymovsky. Ano de Produção: 1967.

Ringo não Perdoa. Título Original: Per pochi dollari ancora. País de Origem: Per pochi dollari ancora. Direção: Giorgio Ferroni. Ano de Produção: 1966.

Rio Vermelho. Título Original: Red River. País de Origem: Estados Unidos. Direção: Howard Hawks. Ano de Produção: 1948.

Roma, Cidade Aberta. Título original: Roma, Città Aperta. País: Itália. Direção: Roberto Rossellini. Ano de produção: 1945.

Sabata Adeus. Título Original: *Indio Black, sai che ti dico: Sei un gran figlio di...* País de Origem: Itália. Direção: Gianfranco Parolini. Ano de Produção: 1970.

Sabata vem para vingar. Título Original: È tornato Sabata... hai chiuso un'altra volta. País de Origem: Itália. Direção: Gianfranco Parolini. Ano de Produção: 1971.

Sabata, o Homem que Veio para Matar. Título Original: Ehi amico... c'è Sabata, hai chiuso!. País de Origem: Itália. Direção: Gianfranco Parolini. Ano de Produção: 1969.

Sangue nas Montanhas Título Original: Un fiume di dollari. País de Origem: Itália. Direção: Carlo Lizzani. Ano de Produção: 1966.

Sartana, o Matador. Título Original: Sartana, Il vostro becchino. País de Origem: Itália. Direção: Giuliano Carnimeo. Ano de Produção: 1969.

Se Encontrar Sartana, Reze Pela Sua Morte. Título Original: Se incontri Sartana prega per la tua morte. País: Itália. Direção: Gianfranco Parolini. Ano de produção: 1968.

Sela de prata. Título Original: Sella D'Argento. País de Origem: Itália. Direção: Lucio Fulci. Ano de Produção: 1978.

Sentivano uno Strano, eccitante, pericoloso puzzo di dollari. Título Original: Sentivano uno Strano, eccitante, pericoloso puzzo di dollari. País de Origem: Itália. Direção: Italo Alfaro. Ano de Produção: 1973.

Sete Homens e um Destino. Título original: The Magnificent Seven. País: Estados Unidos. Direção: John Sturges. Ano de produção: 1960.

Sette dollari sul rosso. Título Original: Sette dollari sul rosso. País de Origem: Itália. Direção: Alberto Cardone. Ano de Produção: 1966.

Sodoma e Gomorra. Título original: Sodom and Gomorrah. País: Estados Unidos. Direção: Robert Aldrich. Ano de produção: 1962.

Sua Última Saída. Título Original: Pursued. País de Origem: Estados Unidos. Direção: Raoul Walsh. Ano de Produção: 1947.

Sukiyaki Western Django. Título Original: Sukiyaki Western Django. País de Origem: Japão. Direção: Takash Miike. Ano de Produção: 2007.

Três Homens em Conflito. Título original: Il Buono, il Brutto, il Cattivo. País: Itália. Direção: Sergio Leone. Ano de produção: 1966.

Trinity é o Meu Nome. Título original: Lo Chiamavano Trinità. País: Itália. Direção: Enzo Barboni. Ano de produção: 1970.

Uccidi Django, Uccidi Per Primo!!!. Título Original: Uccidi Django, Uccidi Per Primo!!!. País de Origem: Itália. Direção: Sergio Garrone. Ano de Produção: 1971.

Um Americano em Roma. Título Original: Um Americano a Roma. País de Origem: Itália. Direção: Steno. Ano de Produção: 1954..

Um Colt... Para os Filhos do Demônio. Título Original: Al di là della legge. País de Origem: Itália. Direção: Giorgio Stegani. Ano de Produção: 1968.

Um Dólar Entre os Dentes. Título Original: Um dolaro tra i denti. País de Origem: Itália. Direção: Luigi Vanzi. Ano de Produção: 1967.

Um Homem Chamado Django. Título Original: W Django. País de Origem: Itália. Direção: Edoardo Mulargia. Ano de Produção: 1971.

Um Homem, Um Cavalo, Uma Pistola. Título Original: Un uomo, un cavallo, una pistola. País de Origem: Itália. Direção: Luigi Vanzi. Ano de Produção: 1967.

Um Milhão de Dólares para Sete Assassinos. Título Original: Un milione di dollari per sette assassini. País de Origem: Itália. Direção: Carlo Lizzani. Ano de Produção: 1966.

Uma Bala para Um General. Título original: Quien Sabe?. País: Itália. Direção: Damiano Damiani. Ano de produção: 1966.

Un dólar de fuego. Título Original: **Un dólar de fuego.** País de Origem: Espanha. Direção: Nick Nostro. Ano de Produção: 1966.

Vítimas da Tormenta. Título Original: Sciuscià. País de Origem: Itália. Direção: Vittorio De Sica. Ano de Produção: 1946.

Viva Django!. Título Original: Viva Django!. País de Origem: Itália. Direção: Ferdinando Baldi. Ano de Produção: 1968.

Viva Sabata!. Título Original: Arriva Sabata!. País de Origem: Itália. Direção: Tulio Demicheli. Ano de Produção: 1970.

Vou, Mato e Volto. Título Original: Vado... l'ammazzo e torno. País de Origem: Itália. Direção: Enzo G. Castellari. Ano de Produção: 1968.

Vou, Vejo e Disparo. Título Original: Vado, vedo e sparo. País de Origem: Itália. Direção: Enzo G. Castellari. Ano de Produção: 1968.

Wanted Sabata. Título Original: Wanted Sabata. País de Origem: Itália. Direção: Roberto Mauri. Ano de Produção: 1970.

Yojimbo. Título original: Yojimbo. País: Japão. Direção: Akira Kurosawa. Ano de produção: 1961.