

O bom, o mal ou o diferente: as transformações do gênero *western* pelo faroeste italiano

Lo bueno, lo malo o lo otro: la transformación del género del western de los westerns italianos.

The good, the bad or the other: the transformation of the western genre by Italian westerns.

Alex Vidigal¹

Florence Dravet²

Resumo:

Este artigo pretende examinar as transformações sofridas pelo *western*, gênero cinematográfico nascido e ligado, historicamente, à construção dos Estados Unidos da América. A produção dos filmes italianos no gênero, prioritariamente durante a década de 1960, gerou mudanças que influenciam a produção do *western* na América até hoje. Para examinar o processo, o artigo parte da noção de construção da identidade de Manuel Castells determinada pelas relações de poder, entre as quais se distinguem três formas: a identidade legitimadora, a identidade de resistência e a identidade de projeto. Os resultados de tal reflexão nos conduzem à conclusão de que uma mudança na estrutura cultural global, posteriormente chamada de pós-modernidade, foi determinante para que o gênero efetivamente se renovasse e ganhasse novas características então legitimadas pela audiência.

Palavras-chave: Cinema. Western. Faroeste italiano. Identidade. Pós-modernidade.

¹ Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília - UnB e professor dos Cursos de Comunicação da Universidade Católica de Brasília - UCB. E-mail: alexvd@gmail.com

² Doutora em Ciências da Linguagem pela Universidade Paris 3 - Sorbonne Nouvelle e professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Católica de Brasília - UCB. E-mail :flormd@gmail.com

Resumen:

Este artículo tiene el objetivo de examinar las transformaciones experimentadas por el *Western*, género de la película occidental nacido y vinculado históricamente a la construcción de los Estados Unidos de América. La producción de películas italianas en el género, sobre todo durante la década de 1960, dio lugar a los cambios que influyen en la producción del *Western* de América occidental hasta hoy. Para examinar el proceso, el artículo comienza con el concepto de construcción de la identidad de Manuel Castells determinado por las relaciones de poder, entre los que podemos distinguir tres formas: la identidad legitimadora, la identidad de resistencia y la identidad de proyecto. Los resultados de esa reflexión nos llevan a la conclusión de que un cambio en la estructura cultural global, más tarde llamado post-modernidad, fue crucial para renovar el género con eficacia y obtener nuevas características legitimadas por la audiencia.

Palabras clave: Cine; *Western*; *Western* italiano; Identidad; Posmodernidad.

Abstract

This article aims to examine the transformations experienced by western, film genre born and linked historically to the construction of the United States of America. The production of Italian films in the genre, primarily during the 1960s, led to changes that influence the production of western America today. To examine the process, the article begins with the notion of identity construction of Manuel Castells determined by power relations, among which we distinguish three forms: the legitimizing identity, resistance identity and project identity. The results of such reflection lead us to the conclusion that a change in the global cultural structure, later called post modernity, was crucial for the genre effectively to renew and to gain new features legitimated by the audience.

Keywords: Cinema. Western. Italian westerns. Identity. Post modernity.

Introdução: o *western* que conhecemos hoje é o americano?

O cinema é a matriz para vários produtos audiovisuais hoje existentes de grande importância para a compreensão da cultura do século XX, identificada como cultura de massa. Edgar Morin (1956, 1957, 1962) mostrou como o cinema determinou os modos de relação do homem do século XX com as fontes e formas do imaginário. Além dos fundamentos da linguagem e das estruturas narrativas, os gêneros cinematográficos também se apresentam como determinantes das diversas maneiras como ficção e realidade se interpenetram e constroem significados com maior ou menor identificação por grupos socioculturais específicos e até indivíduos isoladamente. Com o desenvolvimento exponencial de produtos ficcionais e de entretenimento nos últimos dez anos, é possível encontrar, nos meios sonoros, visuais e audiovisuais, inúmeros conteúdos envolvidos com os mais diferentes gêneros, até com os menos populares hoje, como o *western*, constituindo os mais variados hibridismos em matéria de gênero.

Marcas do gênero *western* podem ser observadas em uma partida de video game, como em *Call of Juarez: Bound in Blood* (idem, 2006, Ubisoft) e *Red Dead Redemption* (idem, 2010, Rockstar Games); em séries televisivas, como *Deadwood* (idem, 2004-2006, HBO) e *Hell on Wheels* (idem, 2011-, AMC); ou nas páginas de histórias em quadrinhos, como *Loveless – Terra sem Lei* (*Loveless*, 2006-2008, Vertigo – DC Comics) e *DC Comics New 52: All-Star Western #1* (idem, 2011-, DC Comics); ou, ainda, em uma sala de cinema, ao assistir filmes como *O Assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* (*The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, 2007, Andrew Dominik) e *Django Livre!* (*Django Unchained*, 2012, Quentin Tarantino). Embora o *western* tenha sido popularizado como gênero estadunidense, retratando uma realidade norte-americana historicamente marcada, as imagens acima citadas como exemplo são mais próximas do faroeste produzido pelos italianos nas décadas de 1960 e 1970 do que propriamente dos filmes realizados, inicialmente, pelos americanos, criadores do gênero.

Vale chamar a atenção para o fato de que, inicialmente, a produção italiana das histórias de *cowboys* foi tida como piada e encarada como subgênero das produções americanas. Entretanto, por mais que o *western* seja reconhecido

como o “mais norte-americano dos gêneros” (RIEUPEYROUT, 1963), o gênero passou por muitas mudanças depois do surgimento do faroeste italiano, popularmente chamado no Brasil de *bangue-bangue à italiana*, ou pejorativamente de *spaghetti western*.

[...] [a produção europeia] inicialmente tratada como dejetos da indústria cultural, ganhou respeito e autoridade ao longo de duas décadas, chegando mesmo a alterar o sistema de codificação do *western*, a ponto de a maior parte dos espectadores contemporâneos valorizar mais o faroeste produzido na Itália do que sua contraparte americana (CARREIRO, 2009, p. 2).

A relevância e popularidade do faroeste italiano podem ser verificadas até hoje. Em consulta à lista dos 250 melhores filmes de todos os tempos do Internet Movie Database (IMDb, o banco de dados *on-line* mais acessado mundialmente), elaborada a partir de votos dos usuários regulares do *site*, encontram-se, entre os 20 primeiros títulos, duas produções italianas: em quinto lugar, *Três Homens em Conflito* (*Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo*, 1966, Sergio Leone), e, em vigésimo quarto lugar, *Era uma Vez no Oeste* (*C'era una volta il West*, 1968, Sergio Leone). Entre os cem primeiros títulos eleitos, há apenas um *western* americano em nonagésimo nono lugar, *Os Imperdoáveis* (*Unforgiven*, 1992, Clint Eastwood³), algo a ser considerado, já que, de acordo com Bazin (1991, p. 199), “o *western* é o único gênero cujas origens quase se confundem com as do cinema e que quase meio século de sucesso sem eclipse mantém sempre vivo.” É fato que o *western* pode ser considerado o gênero que inaugura o cinema americano, com o filme *O Grande Assalto a Trem* (*The Great Train Robbery*, 1903, Edwin S. Porter), e, em cem anos da história do cinema, meio século foi de grande produção de filmes desse gênero com muita popularidade junto ao público norte-americano.

Sabe-se que a alta proporção de faroestes no que se refere à típica produção hollywoodiana – aproximadamente um quarto de todos os filmes de longa-metragem americanos de 1926 a 1967 – é tão impressionante que denuncia um tipo de obsessão nacional (BUSCOMBE, 1988 *apud* SHOHAT e STAM, 2006, p. 168).

³ Disponível em: <<http://www.imdb.com/chart/top>>. Acesso em: 14 set 2013.

Para analisar as mudanças no *western*, principalmente as proporcionadas pelas produções italianas predominantemente na década de 1960, aplicamos a noção de construção da identidade na abordagem do sociólogo espanhol Manuel Castells a fim de melhor compreender os percursos dessas mudanças e sua assimilação pelo público norte-americano e pelo público global da “sociedade em rede” (CASTELLS, 2008).

O *western* – a identidade legitimadora construída pela narrativa

O gênero cinematográfico, também conhecido como *horse opera* ou *oaster* (MATTOS, 2004), constrói suas narrativas a partir das histórias lendárias da conquista do Velho Oeste, durante o período de expansão das fronteiras norte-americanas para o Oeste do país, quando, especialmente entre 1840 e 1890, os colonos desbravavam vastos territórios de clima desértico, habitados por populações indígenas nativas e então desconhecidas dos colonos europeus. Nesse caso, a espacialidade é elemento fundamental nos filmes e, por vezes, considerada também um personagem, remetendo às noções de vastidão, deserto, aridez, hostilidade, mas também de liberdade e solidão.

Além do espaço e do tempo, vários tipos de pessoas são encenadas e tipicamente construídas para representar o conjunto daqueles que constituíram a saga do povoamento dos Estados Unidos da América e que, no cinema, se tornaram os personagens marcantes do gênero: as famílias de colonos de várias origens europeias, os soldados a defenderem os interesses da nação, os aventureiros em busca de prosperidade e, entre todos, o mais popular, o *cowboy*.

É importante lembrar que, se essas histórias ganharam a força da universalidade no cinema, seus mitos foram construídos por outro tipo de narrativa, também fundante de um imaginário arraigado na cultura norte-americana: a literatura, tanto oral como escrita.

O *western* surgiu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão: a Saga do Oeste existia antes do cinema nas formas literárias ou folclóricas, e a multiplicação dos filmes não acabou, aliás, com a literatura do gênero *western*, que continua a ter seu público e a fornecer aos roteiristas seus melhores temas. Não há, porém, uma medida comum entre a audiência limitada e nacional

das *western stories* e a universal dos filmes que nelas se inspiram (BAZIN, 1991, p. 201).

É por esse poder de alcance da mídia cinematográfica que os norte-americanos perpetuaram sua narrativa nas telas, se distanciando de uma reconstituição de fatos históricos de caráter realista e mergulhando no universo fantasioso do mito, com todo seu potencial criativo constituidor da identidade cultural de um povo. “Em suas formas mais romanescas ou mais ingênuas, o *western* é o contrário perfeito de uma reconstituição histórica.” (BAZIN, p. 202). Mesmo assim, é uma das matrizes culturais constituidoras da identidade nacional estadunidense. Desse modo, o *western*, como gênero narrativo cinematográfico, está ligado intrinsecamente à história da formação dos Estados Unidos da América, por se alimentar dela, mas foi construído de forma ideal, seguindo os padrões de uma narrativa mitológica. Como entende Bauman (2005, p. 26),

A ideia de “identidade”, e particularmente de “identidade nacional”, não foi “naturalmente” gestada e incubada na experiência humana, não emergiu dessa experiência como um “fato da vida” autoevidente. [...] A ideia de “identidade” nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o “é” e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia – recriar a realidade à semelhança da ideia.

A identidade nacional, portanto, não é totalmente imaginada (ANDERSON, 1983), e sim construída a partir de um substrato real, histórico, experimentado por um grupo de pessoas coletivamente, em articulação com as estratégias que um ideal de vida coletiva e socialmente organizada permite traçar. É o que Castells chama de identidade de projeto, redefinindo a posição dos atores sociais e transformando a estrutura da sociedade, identidade que, quando legitimada pelas instituições dominantes, transforma-se em identidade legitimadora e passa a racionalizar sua dominação. De fato, após a expansão ao Oeste, os Estados Unidos da América – cujo poder estava até então concentrado no Norte – construíram sua identidade nacional sobre os valores legítimos de dominação dos colonos europeus, dos heróis do Velho Oeste, da instituição do domínio da lei, das ideias de moral e bons costumes.

“O *western* é épico, pensa-se geralmente, pela escala sobre-humana de seus heróis, pela extensão de suas proe-

zas.” (BAZIN, 1991, p. 206). Assim, as características do *cowboy* americano estão ligadas ao maniqueísmo mais simples. Na primeira metade do século XX, os *cowboys* eram sinônimos do bem que luta contra o mal e, acima de tudo, eram defensores da moral puritana americana e dos seus ideais relativos ao trabalho e à família. Elevados a uma escala sobre-humana, eles também contribuíram para a associação entre as ações de povoamento do país e o heroísmo dos desbravadores. “Billy the Kid é invulnerável como Aquiles, e seu revólver, infalível. O *cowboy* é um cavaleiro.” (BAZIN, 1991, p. 206).

Dessa forma, nos anos seguintes ao primeiro *western*, *O Grande Assalto a Trem*, os papéis assumidos pelos personagens dos filmes desse gênero eram sempre bem delimitados, os pressupostos básicos da narrativa não mudavam, assim como os valores associados à sociedade americana. A produção e difusão da indústria cinematográfica em larga escala e em nível internacional é uma das formas de se consolidar a identidade nacional. Assim, a ideia de identidade legitimadora “[...] introduzida pelas instituições dominantes da sociedade [a indústria cinematográfica e seu capital com a ideologia do *cowboy* americano] no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais [pessoas em inúmeras partes do mundo] [...]”, proposta por Castells (2008, p. 24), se aplica bem.

O *western* italiano – a identidade de resistência renovando o gênero

No início dos anos 1960, os Estados Unidos tiveram uma grande surpresa. Começaram a receber *westerns* produzidos na Europa. Muito é dito, até hoje, sobre os banguês-banguês feitos na Itália, mas o primeiro *western* europeu a chegar à América naquele período foi *O Tesouro dos Renegados* (*Der Schatz im Silbersee*, 1963, Harald Reinle), faroeste alemão estrelado pelo francês Pierre Brice no papel do apache Winnetou. O filme foi baseado em um *best-seller*, *Winnetou* (1893, Karl May), escrito por um alemão do século XIX que nunca foi à América. O *western* alemão fez tanto sucesso que foram feitas várias continuações. “O sucesso levou Brice a estrelar mais dez fitas de *Winnetou* até 1968, todas filmadas na Iugoslávia.” (CAMARGO, 2007, p. 44). No mesmo ano, foi produzido um faroeste feito na Itália, baseado em uma figura lendária do Velho Oeste: *Búfalo Bill, o Herói do Oeste* (*Buffalo Bill, L’Eroe del Far West*, 1963, Mario Costa).

Para construir a espacialidade do Velho Oeste, os alemães filmavam nas florestas virgens da Iugoslávia, e os italianos, nos desertos da região espanhola de Almería, ao norte de Madri. A temporalidade da Conquista do Oeste era representada com roupas baratas, sem o *glamour* das de Hollywood. Eram filmes precários, que se aproximavam de algumas produções baratas feitas nos Estados Unidos, como os *westerns* B. Porém, inicialmente sem explicação aparente, essas produções estrangeiras fizeram sucesso não apenas com o público europeu, mas também com o americano. Dessa forma, a produção de faroestes alemães e italianos continuou. De acordo com Mantovi (2003, p. 78), foi nessa época que os estúdios americanos começaram a apelidar pejorativamente as produções alemãs de *sauerktraut western* (*westerns* chucrute) e as italianas de *spaghetti western* (*westerns* espaguete).

Em 1964, entre as produções de *western* chucrutes e espaguetes, estreou um filme cujo destaque mudaria a história da produção do faroeste italiano: *Por um Punhado de Dólares* (*Per um Pugno di Dollari*, 1964, Sergio Leone). Esse filme que não só fez grande sucesso internacional, como também passou a ser considerado o marco zero dos chamados, à época, *spaghetti western*, o que não é uma verdade, uma vez que, “no ano de 1964, nada menos que 27 faroestes foram produzidos no eixo Espanha-Itália – e o filme de Sergio Leone não era o primeiro, mas o vigésimo quinto da lista.” (FRAYLING, 2005 *apud* CARREIRO, 2009).

Qual foi, então, o segredo do diretor Sergio Leone? Além de ser um diretor autoral, no que diz respeito a estilo de filmagem (muito emulado por vários outros diretores italianos como uma fórmula) e construção narrativa (filmes de grande duração com um tempo de história bem desenvolvido), ele se destacou também por uma nova proposta: “ao contrário de seus conterrâneos, ousara rejeitar, logo de cara, o protótipo do *western* tradicional” (MANTOVI, 2003, p. 78). Aparece aqui uma explícita ruptura entre a identidade do *western* americano e a proposta de novas características discursivas pelo diretor italiano.

Segundo Leone, aquele idealismo romântico que pairava sobre os *cowboys* de John Ford, Howard Hawks, Henry Hathaway e outros mestres do gênero não condizia com a época violenta em que eles haviam vivido... Daí a diferença entre seu filme [Por um Punhado de Dólares] e, por exemplo, um filme de Ford: quando um personagem deste último abria a janela, contemplava uma paisa-

gem maravilhosa, antevendo um futuro próspero e cheio de felicidade. Em contrapartida, quando um *cowboy* do diretor italiano fazia o mesmo, estava sempre correndo o risco de levar um tiro no meio da testa (MANTOVI, 2003, p. 78).

O filósofo francês Jean Baudrillard (*apud* CAMPBELL, 2008, p. 118) disse que Leone era o primeiro diretor pós-moderno por fazer um filme sobre filmes, com *Era uma Vez no Oeste* (*C'era una Volta il West*, 1968, Sergio Leone). De fato, uma das razões atribuídas ao sucesso inicial do filme na Europa é o fato de se tratar de uma releitura, às avessas, dos personagens clássicos do gênero *western*. Mais que isso, trata-se de uma mudança de olhar para a cultura nacional norte-americana: os Estados Unidos não mais fundados na ideia de conquista, desbravamentos e realização de sonhos, mas nos princípios da lei e da igualdade de direitos. Em um país agora modernizado e estruturado (os caminhos de ferro), os bandidos dos antigos *westerns* já não têm mais lugar, como mostra o destino dos três bandidos principais da narrativa que não encontram lugar na nova sociedade. Apenas a personagem feminina resiste e encontra, por fim, o seu lugar, servindo água aos homens trabalhadores, o que pode ser interpretado como o reflexo de uma época (pós anos 1960) em que o feminismo construía uma identidade de projeto para as mulheres. Acreditamos que, com isso, uma nova característica é atribuída à identidade por meio da desconstrução do mito clássico do *cowboy* americano, que se pode caracterizar como pós-moderna. Trata-se de uma identidade que necessita de constantes adaptações e reconstruções:

Segundo a perspectiva pós-moderna, à medida que o ritmo, as dimensões e a complexidade das sociedades modernas aumentam, a identidade vai se tornando cada vez mais instável e frágil. Nessa situação, os discursos da pós-modernidade problematizam a própria noção de identidade, afirmando que ela é um mito e uma ilusão (KELLNER, 2001, p. 298).

Em *Por um Punhado de Dólares*, “primeiro filme” do *spaghetti western*, nasce o novo *cowboy* de Leone, que teria suas características imitadas por vários outros personagens mais tarde (Django, Sabata, Sartana, Trinity), em inúmeros filmes, por diferentes diretores italianos. Também nesse filme inaugural foi determinada a nova identidade do

espaço (em imagem), do tempo (de ação) e da narrativa (novas características).

Os personagens do filme eram, invariavelmente, anti-heróis mal-encarados, sujos e com barba por fazer, sempre fumando, cuja honestidade dependia apenas de seus interesses pessoais. A cidade do faroeste [...], era tão árida e decadente quanto seus habitantes e o roteiro (muito violento para a época), propositalmente simples, com o intuito de dar espaço à ação e poupar o público do exercício de pensar (MANTOVI, 2003, p. 79).

A violência era a grande marca do faroeste italiano. Foi o pioneiro diante dos outros gêneros (filme de crime, de guerra, de horror), que teriam também essa característica marcante em produções baratas. Baptista (2010, p. 27) caracteriza assim a produção cinematográfica italiana da época: “Cinema italiano de baixo orçamento, caracterizado pelo excesso, a violência e a paródia, com fins explicitamente comerciais e pouco *status* cultural, que teve seu apogeu nos anos 1960, 1970 e 1980.”

Assim, pela forma como se articulou o banguê-banguê à italiana é que uma identidade de resistência passa a atuar por ser

[...] criada por atores [produtores italianos desvinculados da indústria cinematográfica] que se encontram em posições/condições desvalorizadas e/ou estigmatizadas [*western spaghetti*] pela lógica dominante [a indústria cinematográfica com a ideologia do *cowboy* americano], construindo, assim, trincheiras de resistência e sobrevivência [popularidade em audiência] com base em princípios diferentes [identidade pós-moderna] dos que permeiam as instituições da sociedade [identidade moderna], ou mesmo oposto a estes últimos [...] (CASTELLS, 2008, p. 24).

O *western* que a audiência queria ver – a identidade de projeto italiano redefinida

Um ano depois do lançamento e sucesso mundial de *Por um Punhado de Dólares*, de Leone, os produtores americanos não pouparam esforços para aumentar a quantidade e a variedade de produções *westerns* na tentativa de fazer

frente às produções europeias. “Dando sequência à disputa com a Europa pela supremacia do gênero, em 1965, os grandes estúdios americanos inundaram o circuito cinematográfico com uma enormidade de *westerns*... de todos os tipos, cores e tamanhos.” (MANTOVI, 2003, p. 85). O duelo estava mais que declarado entre americanos e italianos.

Além da oposição e concorrência dos produtores americanos, os críticos de cinema e cinéfilos não aceitavam essas produções, assumindo uma postura conservadora. “Os críticos e cinéfilos que assumiam o papel de ‘guardiões da tradição’ argumentavam que os cineastas italianos eram incapazes de compreender acuradamente o contexto histórico da época em que a ação dramática vista nos filmes se passa.” (CARREIRO, 2009, p. 3). Essa resistência é justamente um traço de não aceitação não só de algo diferente, como também de um novo tempo. “No admirável mundo novo [...] das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam”, diz Bauman (2005, p. 33). Por mais que a identidade legitimadora (o *western* americano) tentasse não aceitar a legitimidade de uma identidade de resistência (o faroeste italiano), ela não conseguia negar sua existência e influência ante os fatos. “Aquela insistência dos estúdios americanos em continuar produzindo *westerns* à moda antiga deixava transparecer uma certa recusa em admitir a bem-sucedida fórmula do banguê-banguê à italiana.” (MANTOVI, 2003, p. 86). A referida fórmula nada mais era que a violência nas produções, em especial nas do diretor Sergio Leone, com características autorais e, particularmente, com pontadas de humor. Na realidade, tratava-se de sutil paródia à figura emblemática do *cowboy*:

A violência dos filmes de Leone estava aumentando mais e mais (e a renda de bilheteria também!) afinal, esse era comprovadamente o segredo de seu grande sucesso. Em contrapartida, o diretor procurava, astutamente, equilibrar sempre aquela violência com toques de ironia, farsa e comichade, lembrando ao público que aquilo tudo não passava de um filme (KELLNER, 2001, p. 298).

Diante da grande receptividade e do sucesso com a audiência do faroeste italiano, os *westerns* americanos começaram a se reestruturar, assimilando mais violência em suas produções (diferente da TV, com sua severa censura da época). Ou seja, os americanos compraram a fórmula! “A violência desses filmes [produções americanas] (ainda que

moderada) deixava transparecer uma certa intenção de competir com o *spaghetti western*.” (MANTOVI, 2003, p. 82).

Nesse momento, o faroeste italiano sai de sua posição de resistência e pode ser considerado como um verdadeiro projeto, ou seja, “quando os atores sociais [produtores italianos desvinculados da indústria cinematográfica], utilizando-se de qualquer tipo de material cultural [a produção cinematográfica] ao seu alcance, constroem uma nova identidade [*western spaghetti*] capaz de redefinir sua posição na sociedade [legitimação pela audiência] e, ao fazê-lo, de buscar a transformação de toda a estrutura social [mudança no papel das mulheres na sociedade, solidificação dos órgãos legais e instituições judiciais baseados no princípio da igualdade de direitos para todos, etc.]” (CASTELLS, 2008, p. 24). O que é totalmente possível, já que o próprio Castells afirma: “[...] identidades que começam como resistência podem acabar resultando em projetos, ou mesmo tornam-se dominantes nas instituições da sociedade, transformando-se, assim, em identidades legitimadoras para racionalizar sua dominação.” (2008, p. 24).

E assim aconteceu. Primeiramente, vieram os sinais, na produção americana, de que, “com medo de perder aquele duelo (e, acima de tudo, alguns dólares a mais), alguns diretores hollywoodianos deixaram o orgulho de lado e passaram a imitar abertamente os *spaghetti westerns*.” (MANTOVI, 2003, p. 90). E com a total aceitação da audiência, houve a possibilidade de se considerar uma verdadeira renovação do gênero, quando o faroeste italiano acaba dominando a estrutura, a narrativa, o estilo e os personagens do *western*. “A boa acolhida da maioria desses filmes deixou claro que o público agora dava preferência a *westerns* mais realistas e que aqueles *cowboys* imaculados, portando revólveres reluzentes de coroa de marfim, estavam com seus dias contados.” (MANTOVI, 2003, p. 91). Diríamos mais, que o público agora estava aberto à reconstrução de um mito nacional pelo olhar estrangeiro. Novos tempos, novas audiências e identidades em reconstrução. Algo que pode ser considerado como a pós-modernidade dando seus primeiros sinais.

Considerações finais: o *western* como fonte do imaginário coletivo global

São inegáveis as contribuições e heranças deixadas pelo faroeste italiano nas produções americanas. Não muito distante, na própria produção norte-americana dos anos 1970, há inúmeros exemplos de filmes com todas as caracte-

rísticas dos filmes italianos já assimilados. Dessa forma, hoje, é inegável a significativa contribuição temática e estética do gênero em sua forma renovada pela contribuição italiana.

É tamanha a admiração do legado italiano e dessa fase marcante da história do cinema americano que anos depois, na série De Volta para o Futuro (Back to the Future, 1985; 1989; 1990, Robert Zemeckis), há, na segunda parte da continuação, um personagem assistindo a um dos filmes de Leone. E na terceira parte, quando os personagens vão para o Velho Oeste, toda a construção é uma homenagem à produção italiana, em alguns momentos, até ridicularizando o *western* tradicional.

Mais impressionante é perceber que não só nos Estados Unidos esse legado se estabeleceu. Produções recentes orientais com os nomes Sukiyaqui *Western* Django (Sukiyaqui *Western* Django, 2007, Takashi Miike) e Os Invencíveis (The Good, the Bad, the Weird, 2008, Kim Jee-Woon), em seus nomes em inglês, já trazem as marcas características das produções italianas.

Em desenhos animados como Rango (Rango, 2011, Gore Verbinski), em que se verifica um possível trocadilho com o nome do anti-herói italiano Django, está implantada toda a construção do personagem pós-moderno que nega, questiona e dinamiza a identidade pesada e fixa da revoluta modernidade. Não só o *cowboy*, mas todo seu universo, árido e sujo, povoado por pessoas sem fé nem lei, que ora foi semeado pelas produções italianas, permanece vivo e profícuo no imaginário global como fonte de inspiração para personagens de futuras narrativas.

Mais que, simplesmente, sujar o *cowboy* ou torná-lo violento, as produções italianas deixam clara a dinamicidade da identidade pós-moderna, que a partir de movimentos de afirmação da resistência são assimiladas pela cultura dominante e legitimadas. E não é por acaso que até hoje esse *cowboy* pós-moderno revive em produções esparsas muito mais próximo do homem contemporâneo que do homem que muito tempo atrás fez parte da construção ideológica da identidade nacional dos Estados Unidos. Essa figura pós-moderna reconstruída pelo faroeste italiano é hoje um tipo solitário e livre que habita o imaginário coletivo global.

Referências

- ANDERSON, Benedict. Imagined communities: reflexions on the origin and spread of nationalism. Londres: Verso, 1983.
- BAPTISTA, Mauro. O cinema de Quentin Tarantino. Campinas: Papirus, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAZIN, André. O cinema: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CAMPBELL, Neil. The Rhizomatic West: Representing the American West in a Transnational, Global, Media Age. LOCAL DA PUBLICAÇÃO: Bison Books, 2008.
- CARREIRO, Rodrigo. “Por um Punhado de Dólares? Gênero, autoria e questões de valor na estética do spaghetti *western*”. Revista Ícone. v. 11, n. 1, jul. 2009.
- CASTELLS, Manuel. O poder da identidade. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- KELLNER, Douglas. A cultura da mídia. Bauru: EDUSC, 2001.
- MANTOVI, Primaggio. 100 anos de *western*. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2003.
- MATTOS, A.C.Gomes de. Publique-se a lenda: a história do *western*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- MORIN, Edgar. (1962) Cultura de massas no século XX. Vol. 1 Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

_____. (1956) O cinema ou o homem imaginário. Lisboa: Moraes, 1980.

_____. (1957) As estrelas: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

RIEUPEYROUT, Jean Louis. O *western* ou o cinema americano por excelência. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Artigo recebido em 28.03. 2013. Revisado em 29.04.2013. Aceito em 06.5.2013