

Por um Punhado de Dólares?

Gênero, autoria e questões de valor na estética do spaghetti western

Rodrigo Carreiro¹**Resumo:**

Este artigo pretende examinar a trajetória na cultura midiática do ciclo de faroestes populares italianos (produzidos nas décadas de 1960 e 1970), em particular a obra de Sergio Leone, através de uma análise dos processos de valoração atribuídos aos filmes do movimento, tendo como eixo a dicotomia história entre gênero e autoria.

Palavras-chave: Cinema; Estética; Spaghetti Western; Gênero; Autoria.

Na esteira das transformações sociais vividas no mundo ocidental, entre o final da década de 1950 e o princípio da seguinte, o cinema viveu um momento de ruptura. Novos movimentos cinematográficos, como a Nouvelle Vague (França), o Free Cinema (Reino Unido) e os Cinemas Novos (em países como Brasil e Alemanha, entre outros) propuseram mudanças profundas à estética do produto audiovisual. Embora fossem muito diferentes entre si, esses movimentos compartilhavam uma característica em comum: produziam filmes que rompiam com a linguagem narrativa clássica, proporcionando ao público experiências estéticas diferentes.

A maior parte desses movimentos procurava refletir a realidade social em que seus autores estavam inseridos. Em última instância, os diretores desses filmes encarnavam o ideal romântico de autoria, derivado do romantismo europeu dos séculos XVIII e XIX, que separava arte e cultura em esferas autônomas e propunha o artista como centro isolado do processo de criação artística, com liberdade absoluta para seguir seus próprios instintos, sem seguir regras ou gêneros. A idéia do cinema de autor, em oposição ao cinema de gênero (mais popular e conseqüentemente mais preso a determinados códigos narrativos e formais) é

¹ Professor assistente do Bacharelado em Cinema da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mestre e doutorando em Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE (rcarreiro@gmail.com).

central para compreender as estratégias de valoração dos filmes produzidos nesse período.

A maior parte cineastas vinculados a esses movimentos estéticos de ruptura (Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Jacques Rivette, Lindsay Anderson, Tony Richardson, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade e outros) era composta por cinéfilos que acreditavam fortemente na política do autor, descrita em um artigo por François Truffaut em 1954, e que essencialmente propunha que cinema podia ser arte, sim – e o diretor era o artista.

A geração dos diretores cinematográficos que emergiu nos anos 1960 era formada essencialmente por cinéfilos, uma categoria segmentada do público de cinema que tem como característica central o exercício de uma estratégia de consumo diferenciada, com base em um processo de valoração cultural cujo ponto central é a compreensão do filme como obra de arte.

No meio de todos esses movimentos estéticos de vanguarda, pelo menos um era tratado a pontapés por todos aqueles – diretores, críticos, cinéfilos – que defendiam o estatuto de arte para o cinema: o chamado 'spaghetti western' (no Brasil, conhecido como 'faroeste espaguete' ou 'bague-bague à italiana'). Os filmes que compunham esse movimento consistiam, essencialmente, de aventuras picarescas que se passavam na paisagem histórica do Velho Oeste, só que produzidas por cineastas que viviam na Europa, e não nos Estados Unidos.

Neste artigo, pretendo examinar a trajetória do spaghetti western na cultura midiática, entre as décadas de 1960 e 1980. Esta trajetória é marcada por uma série de processos valorativos, em que a vertente européia "do mais norte-americano dos gêneros" (RIEUPEYROUT, 1963), 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 valorizarem mais o faroeste produzido na Itália do que sua contraparte americana². Pretendo mostrar que uma leitura crítica dicotomia entre gênero e autoria, operada por uma parte da crítica cinematográfica dos anos 1960 e 1970, forneceu a chave para essa mudança no estatuto de valor atribuído aos filmes do ciclo italiano, em particular a obra de Sergio Leone.

² Em julho de 2009, a lista dos 250 melhores filmes de todos os tempos do Internet Movie Database (IMDb, o mais banco de dados on-line de filmes do planeta), elaborada a partir dos votos dos usuários do site, tinha dois spaghetti westerns no Top 20 – *Três Homens em Conflito* em 4º e *Era uma Vez no Oeste* em 19º – enquanto nenhum western produzido nos EUA emplacou um lugar entre os 100 primeiros colocados.

As críticas negativas

Gomes de Mattos (2004) define como *faroeste* (expressão aportuguesada do inglês 'Far West', ou 'Oeste Longínquo') o período histórico compreendido entre as décadas de 1840 e 1890, em que a fronteira dos Estados Unidos foi sistematicamente alargada, para o oeste, com vastos territórios desérticos sendo progressivamente povoados até o homem branco chegar ao Oceano Pacífico. As histórias que têm esse momento histórico como pano de fundo formam, grosso modo, o conjunto de filmes pertencentes ao gênero denominado *western*. Por razões óbvias, a maior parte da produção do gênero emergiu dentro dos Estados Unidos.

Já os filmes denominados de 'spaghetti western' receberam esse nome jocoso por serem produções dirigidas por cineastas italianos (embora a maior parte deles fosse efetivamente filmada nos desertos da região espanhola de Almería, ao norte de Madri, e com financiamentos obtidos na França e na Espanha). Como se pode perceber, a partir da própria expressão criada pela crítica norte-americana para nomear o movimento, o *faroeste* produzido na Europa não era levado a sério; era tratado como objeto cultural de menor valor, uma espécie de dejetos da indústria cultural. Embora tenha alcançado grande sucesso de público, sobretudo no eixo Itália-Espanha-França-Alemanha, o gênero foi desde o nascimento desprezado por críticos e cinéfilos.

A dicotomia tradição/modernidade, que marcou forte presença na produção, circulação e consumo de material cinematográfico do período, fornece uma explicação possível para o desprezo relegado ao 'spaghetti westerns'. 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.

A análise do gênero feita pelo crítico português Eduardo Geada (1978) é um bom exemplo do discurso elaborado a partir de uma postura depreciativa desde a gênese, uma postura que parte do princípio de que o spaghetti western é uma forma menor de cinema, um "cinema oposto a qualquer mercadoria formal, um cinema de puro divertimento, mercadoria rentável por excelência" (GEADA, 1978, p. 21). A definição de "cinema popular", que está no centro da crítica de Geada, é particularmente expressiva de suas intenções depreciativas:

O cinema popular de grande consumo é, por definição e por exigências industriais óbvias, um cinema de estereótipos, isto é, um cinema industrial de protótipos que são todos do mesmo tipo. (...) O que faz o sucesso renovado do spaghetti western, como de qualquer outra variante do cinema dito popular, do melodrama ao filme policial, é a repetição sistemática dos códigos, a utilização exaustiva da mesma

retórica visual e sonora, da estrutura narrativa instituída. Assim, em cada filme, o espectador sente o prazer de reconhecer as regras do jogo a que se habituou – porque foi habituado – a gostar. (GEADA, 1978, p. 21).

A rigor, retirando-se a intenção de rebaixar o gênero italiano a uma posição inferior numa suposta hierarquia do gosto cinematográfico, a análise de Geada encaixa perfeitamente naquilo que conhecemos como “cinema de gênero”. O faroeste, o suspense, o horror, o melodrama, a comédia e a ficção científica, entre outros, só funcionam junto à audiência a partir de inserção de certos códigos formais e narrativos, previamente conhecidos pelo espectador, dentro da ação dramática.

Esses códigos são aquilo que Geada denomina, pejorativamente, de “estereótipos”. Mas quem pode imaginar um western, por exemplo, cuja ação não se passe no oeste norte-americano do período 1840-1890? Um western que não tenha caubóis, pistoleiros e que não inclua na narrativa pelo menos um duelo? Gêneros fílmicos, por definição, só funcionam a partir de “estereótipos”. Sempre foi assim. Nesse sentido, mesmo se a análise do autor português estiver correta, sua intenção é duvidosa. Afinal de contas, o western clássico – que gerou “artistas” como John Ford, e que o crítico defende como cinema superior – sempre usou e abusou dos mesmos códigos fílmicos retrabalhados pelos diretores italianos dos anos 1960.

Geada vai mais longe em sua crítica depreciativa do faroeste italiano. Utilizando fotogramas retirados de filmes representativos do gênero, ele enumera nove dos códigos do spaghetti western que considera mais sintomáticos para que se possa realizar uma “desconstrução ideológica do lugar-comum cinematográfico” (GEADA, 1978, p. 22). Destaco três deles: 1) o herói, acompanhado de um cavalo e uma pistola como extensões do próprio corpo, habitando o cenário clássico do western – o deserto; 2) o duelo, com o uso freqüente de carabinas em lugar das pistolas; 3) a presença de metralhadoras em vários filmes, embora essa arma de guerra só se tenha popularizado num período histórico posterior ao recorte temporal em que a maioria dos westerns se desenrola.

É importante observar, aqui, como o discurso de Geada reelabora, sem grandes inovações, o discurso depreciativo direcionado ao gênero pela crítica, nas décadas de 1960 e 70, que era centrado em três premissas básicas: falta de contextualização histórica, representação espetacular da violência e reprodução em série de fórmulas narrativas. Ao analisar a mitologia do spaghetti western, a maior contribuição de Geada à estratégia consciente de exclusão da historiografia cinematográfica, à qual o gênero é submetido, se dá na articulação dessas três premissas. O crítico vê na espetacularização da violência – segundo ele, instituída como característica formal (e, portanto, “estereótipo”), desvinculada de seu

contexto histórico e esvaziada de significado – um sintoma da falta de raízes culturais do gênero.

Desenraizado de qualquer referência histórica precisa, o spaghetti western viu-se condenado a utilizar apenas a estrutura mitológica do western clássico e a perpetuá-lo pelo único meio a seu dispor: a retórica. É por isso que os personagens do spaghetti western se podem permitir todas as liberdades possíveis e imaginárias, circular num tempo e num espaço indefinidos, porque eles não são já os legítimos representantes de um nacionalismo descomunal, mas, muito simplesmente, os herdeiros tardios de um paraíso cinematográfico tão lucrativo quanto narcisista. (GEADA, 1978, p. 33).

De modo geral, o discurso de Geada não faz mais do que repercutir e amplificar as reações dos críticos e cineastas que, entre a década de 1960 e a primeira metade dos anos 1970, desprezam o spaghetti western de maneira incondicional, antes mesmo de analisar os filmes em si. O crítico inglês Richard Davis, escrevendo para a revista especializada *Films & Filming* sobre *Por um Punhado de Dólares* (o filme que deflagrou a onda de produções ítalo-espanholas, em, 1964), fornece um bom exemplo dessa estratégia:

Fomos acostumados, ainda que de modo imperfeito, a obter um senso de poesia – oriundo de John Ford, via Martin Ritt a Andrew V. McLaglen – gerado por uma tradição firmemente estabelecida. No faroeste europeu, esta tradição é inexistente, e portanto todos os filmes produzidos neste gênero não são mais do que tentativas gélidas de emulação estéril (DAVIS apud COX, 2009, p. 48).

Lido em retrospectiva, é irônico que Davis tenha colocado na mesma frase, e portanto atribuindo igual estatura, o maior diretor de faroestes (John Ford, ganhador de seis prêmios Oscar de direção) e dois cineastas contemporâneos cujos filmes jamais chegaram perto de ascender ao cânone cinematográfico. Mais revelador ainda é o fato de que Richard Davis, ainda que escrevendo sobre um único filme, faz uma afirmação depreciativa de enorme impacto em que se refere ao gênero como um todo. Para ele, não importam os aspectos técnicos dos filmes. O roteiro poderia ser bem escrito, a fotografia bem cuidada, o design de som criativo e original, mas mesmo assim um faroeste produzido na Europa jamais poderia aspirar algum tipo de reconhecimento artístico. O lugar de nascimento já o condenava.

De modo menos enfático e autoritário, mas igualmente duro, o crítico Trevor Blount, escrevendo sobre o mesmo filme para o número de 1971 da revista *Kinema* (bem conceituadas nos círculos cinéfilos ingleses e publicada na cidade de

Nottingham), avalia os spaghetti western como produções em que “a pretensão se confunde com excesso de atuação, de direção e de praticamente tudo o mais.” (BLOUNT apud FRAYLING, 1981, p.122). Ele continua:

Se o elemento da estilização do faroeste é importante, a imagem da vida que ele parece evocar deveria permanecer essencialmente fiel à experiência da fronteira, ou pelo menos ao que nós imaginamos que a experiência da fronteira tenha sido, como acontece na maioria dos filmes de John Ford. Por contraste, os faroestes feitos na Europa se ressentem dessa convicção íntima. Uma peça de merchandising como *Por um Punhado de Dólares*, com suas matanças rituais, silêncios intermináveis e música de fundo estridente, tem se caracterizado mais ou menos como uma paródia. (...) Os filmes de Sergio Leone revelam uma falta de raízes que desidrata tudo o que vemos.” (BLOUNT apud FRAYLING, 1981, p.122).

No ano seguinte, enquanto os estudiosos italianos e espanhóis tentavam seguir o rastro do enorme sucesso de público de *Por um Punhado de Dólares* para realizar e lançar dúzias de longas-metragens baseados na fórmula narrativa e no estilo visual do filme de Sergio Leone, o crítico David McGillivray expressava uma indignação compartilhada pela crítica internacional. Em número da revista *Films & Filming* publicado em 1965, e escrevendo sobre o segundo filme de Leone (intitulado *Por um Punhado de Dólares a Mais*), ele disparou: “Não consigo entender o apelo desta abordagem ultra-ingênuo, com suas cores pútridas e elenco agitado, se contorcendo como vermes, com posturas e expressões faciais de nojo cuja intenção nem eles mesmos devem compreender.” (MCGILLIVRAY apud COX, 2009, p. 70). Esse movimento de rejeição, que fique claro, não foi exclusivo da crítica midiática. Dentro da academia, o spaghetti western foi inicialmente ignorado, uma atitude que revela bastante sobre o modo como esses filmes eram vistos pelas analistas. Ironicamente, entre os cineastas – inclusive europeus – as reações eram ainda mais fortes. Durante uma entrevista com John Ford, publicada em janeiro de 1969 na revista oficial do Director’s Guild of America (a associação de classe dos diretores de cinema dos Estados Unidos), o roteirista Burt Kennedy – autor de quatro roteiros para Budd Boetticher, um dos mais elogiados diretores de westerns dos anos 1950 – pediu ao mestre a opinião dele sobre o spaghetti western. Ford, então com 74 anos, não escondeu a ignorância e a surpresa. Ele não tinha idéia de que filmes de faroeste estavam sendo realizados fora dos Estados Unidos, mas ficou curioso e devolveu a pergunta, querendo saber como eram esses filmes. A resposta de Burt Kennedy foi sintomática. “Nenhuma história, nenhuma cena. Só matança – 50 ou 60 mortes por filme”. (KENNEDY apud FRAYLING, 1981, p. 35). Por uma amarga ironia, no ano seguinte o próprio Burt Kennedy estava no deserto

de Almería, na Espanha, dirigindo o primeiro de dois spaghetti western que faria durante a carreira.

Uma das mais estranhas e contraditórias opiniões veio do veterano diretor francês Jean-Pierre Melville, na década de 1970. Melville era nome profundamente respeitado, espécie de pai espiritual da geração da Nouvelle Vague e, em particular, de Jean-Luc Godard. Melville construíra uma carreira sólida transportando para as ruas de metrópoles francesas os códigos de outro gênero essencialmente norte-americano – o filme de gângster, em que heróis com chapéus e sobretudos escuros circulam entre bares, boates e mulheres tão lindas quanto suspeitas.

Não é preciso grande esforço intelectual para perceber que Melville utilizava uma estratégia estética muito similar àquela adotada pelos diretores italianos que comandavam 'spaghetti westerns'. Ele bebia da fonte do film noir (gênero nascido na década de 1940, nos Estados Unidos) e, embora usasse Paris como cenário para histórias evidentemente pertencentes a um gênero estrangeiro, não reconhecia como válido o mesmo procedimento, realizado pelo cinema popular italiano.

A coisa mais maluca e interessante é que os próprios norte-americanos gostam desses faroestes espanhóis (*sic*). Eles preferem *Era uma Vez no Oeste* aos faroestes autênticos! No momento, estamos passando por um fenômeno maldosamente destrutivo de uma das mais perfeitas formas de cinema. O spaghetti western está matando o faroeste!" (MELVILLE apud COX, 2009, p.241).

Na primeira metade da década de 1970, quando Jean-Pierre Melville deu esta declaração, o spaghetti western dava sinais de esgotamento criativo e financeiro. De 1972 em diante, com a produção do gênero decrescendo numericamente, os estúdios italianos e espanhóis que financiavam esses filmes passaram a investir em outros gêneros, como o horror e a comédia pastelão. Mesmo assim, a campanha crítica para evitar a inclusão de qualquer exemplar de spaghetti western no cânone cinematográfico continuava a todo vapor. Na edição de 1973 da revista *Western* (publicação que realizava uma avaliação crítica da produção anual do gênero), o crítico Philip French fazia um apelo aos demais colegas:

Faroestes europeus, sejam alemães, italianos ou britânicos, e mesmo americanos filmados na Espanha, devem ser excluídos de sua desavergonhada definição pessoal daquilo que constitui o gênero 'western'. (...) Uma filmografia dos mais importantes faroestes europeus me soa como uma brochura para uma temporada no inferno. (FRENCH apud FRAYLING, 1981, p. 122).

Ironicamente, o mesmo French voltaria a escrever sobre o faroeste italiano, na edição de 1977 da mesma publicação anual, mas dessa vez em tom de desculpas, admitindo que sua opinião anterior era “paternalista e excessivamente enfática” (FRENCH apud FRAYLING, 1981, p. 123). Um sintoma antecipado, talvez, do início do processo de revalorização crítica do gênero, que ganharia fôlego a partir da publicação, em 1981, do primeiro livro relacionado à pesquisa abrangente que o pesquisador britânico Christopher Frayling iniciava naquele mesmo momento.

É importante ressaltar que existia outra razão para que o spaghetti western fosse condenado de forma tão enfática pela maioria dos críticos da época. Afinal de contas, como destacava Eduardo Geda (1978), o faroeste produzido na Itália era um gênero de cinema essencialmente popular, feito para consumo de massa. Já os movimentos que chamavam a atenção da crítica na época, especialmente na Europa, vislumbravam um público-alvo menor e mais qualificado – os cinéfilos, cujo consumo segmentado dá importância central ao estabelecimento formal do cinema como arte. E esse grupo, vinculado à noção de modernidade, não via nos diretores e técnicos (fotógrafos, montadores, compositores, sonoplastas, etc.) vinculados ao movimento do faroeste europeu qualquer tentativa de produzir arte.

Os defensores do cinema como arte argumentavam que os filmes ligados à tradição do ‘western espagete’ eram produzidos em linha de montagem, como carros em uma fábrica. Eles enxergavam no gênero uma mera oportunidade comercial para obter lucro financeiro certo, argumentando que roteiristas e diretores investiam em fórmulas narrativas e em um visual repleto de idiossincrasias de estilo (uso abundante do zoom, utilização de grandes tomadas panorâmicas como contraponto visual) previamente aceito e aprovado pelas platéias européias.

Estilo e modo de produção do spaghetti western

O primeiro faroeste produzido na Europa data de 1961: *O Tesouro dos Renegados*, produção alemã dirigida por Harald Reinle (MANTOVI, 2003) e filmada nos desertos da antiga Iugoslávia, onde hoje fica a Croácia. Apesar do sucesso local, que estimulou a realização de mais dois longas-metragens protagonizados pelo mesmo herói – um guerreiro índio chamado Winnitou –, o western europeu só começou a ser efetivamente notado em 1964, a partir do lançamento de *Por um Punhado de Dólares*, de Sergio Leone.

Ao filmar *Por um Punhado de Dólares*, entre abril e maio de 1964, Leone era pouco mais do que um aprendiz de cineasta. Ele havia trabalhado como assistente de direção em épicos do estilo ‘sandália-e-espada’ (chegou a trabalhar por três meses como assistente de Robert Aldrich em *Sodoma e Gomorra*) e dirigido um deles, *O Colosso de Rhodes* (1961), sem alcançar sucesso. Escolheu mudar de gênero por

razões afetivas: era um grande fã dos faroestes clássicos de John Ford e Howard Hawks, e acreditava que uma das razões para o declínio do gênero nos Estados Unidos tinha a ver com o surgimento das séries televisivas que focalizavam o mesmo período histórico:

Westerns estavam se tornando formulaicos e dialogados demais. Um filme como *Um de Nós Morrerá* parecia dizer que se um assistente social aparecesse pelas bandas do Velho Oeste, Billy the Kid nunca teria cometido crimes. (...) A questão central dos contos de fada residia na capacidade de fazer os ouvintes suspenderem a descrença e, assim, conseguirem entrar em um mundo encantado. Se as histórias começassem a ficar bobas ou previsíveis demais, a audiência perdia o interesse rapidamente e o encantamento ia embora. (FRAYLING, 2005, p.26).

O filme de Leone fez grande sucesso em terras européias e passou a ser apontado por muitos críticos como o marco zero do spaghetti western. Na verdade, não era. Somente 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, p. 171). O primeiro trabalho acadêmico sobre o gênero – a pesquisa *Spaghetti Western: Cowboys and Europeans From Karl May to Sergio Leone*, publicada como livro em 1981 pelo crítico inglês Christopher Frayling – corrigiu o erro, mas manteve a idéia de que os trabalhos de Leone definiriam o gênero do ponto de vista estilístico, adotando características formais e narrativas que seriam extensivamente copiadas depois dele.

Algumas dessas características eram: a direção de arte realista (mais 'suja', com ênfase em cenários velhos, cores gastas e figurinos esfarrapados); as composições visuais grandiloqüentes, que contrastavam enormes closes de rostos humanos com tomadas panorâmicas do empoeirado deserto espanhol; a música de tom satírico, arranjada com instrumentos incomuns para a época (guitarra elétrica, gaita e ocarina) e incorporando influências concretistas, a partir de ruídos diegéticos usados como elementos percussivos (chicotadas, assobios, revólveres e rifles sendo engatilhados); e os efeitos sonoros hiper-reais, repleto de ruídos naturais executados em volume amplificado.

É fácil compreender as razões que levam Christopher Frayling a enfatizar o papel de Leone como inventor de modas. Como o primeiro intelectual da academia européia que investia em uma pesquisa consistente sobre o spaghetti western, Frayling não negava a dicotomia entre gênero e autoria, particularmente forte no campo da teoria do cinema da época (graças à influência da já citada política do autor), e que afirmava que só podia ser considerado autor (e, portanto, artista) o diretor que tivesse total autonomia para criar, algo que não era possível dentro do cinema de gênero, um cinema que exige a obediência a determinadas formas externas

(cenário, figurino, etc.) e internas (tipos de personagens, estruturas narrativas, etc.) para funcionar.

Frayling estava interessado em elevar o valor cultural de Sergio Leone até um patamar em que o diretor italiano fosse reconhecido como artista; e pretendia fazê-lo sem questionar essa dicotomia entre gênero e autoria. Ele tentava, na verdade, alcançar uma abordagem teórica transdisciplinar que propusesse a conciliação entre essas duas noções, até então tidas como excludentes. Desta forma, se conseguisse mostrar que Leone havia conseguido injetar elementos autorais mesmo trabalhando dentro de um gênero tão rigidamente codificado, como o western, ele provaria que o diretor italiano era não apenas um artesão hábil em manipular códigos, mas um criador original.

Essa estratégia de valoração da obra de Leone deve ser vista como uma abordagem acadêmica original. Muito além de angariar respeito artístico para Sergio Leone, o livro de Frayling desejava abrir espaço para o spaghetti western na historiografia oficial do cinema europeu do período. Se fosse possível argumentar que Leone estava renovando uma tradição, e portanto fazendo algo novo (ou seja, arte!), o spaghetti western poderia ser finalmente interpretado como uma variação digna de respeito de um gênero cinematográfico clássico. O cumprimento deste objetivo também garantiria respeito à própria pesquisa desenvolvida pelo autor inglês.

Quase ao mesmo, ao analisar as características estilísticas do spaghetti western em outro estudo, o futuro diretor britânico Alex Cox (1978) vai ressaltar o estilo – a maneira de tratar a imagem e o som – como principal contribuição pessoal de Sergio Leone ao desenvolvimento do gênero. De fato, é no 'fator estilo' que o diretor italiano vai efetivamente se destacar da maior parte dos outros cineastas militantes do gênero, utilizando uma série de artifícios estilísticos que serão copiados pelos colegas.

Curiosamente, também os detratores do gênero vão concordar quanto à originalidade no uso desse aparato estilístico, embora enfatizando o caráter supostamente vulgar desse estilo. Era como se as escolhas estilísticas de Sergio Leone – depois copiadas e levadas a extremos por colegas como Sergio Corbucci, Ferdinando Baldi, Giulio Petroni e outros – fossem intrinsecamente inferiores às mesmas escolhas, operadas por cineastas clássicos já reconhecidos como mestres do gênero, a exemplo de John Ford, Howard Hawks e Anthony Mann. Gomes de Mattos (2004) sintetiza algumas dessas características, não sem deixar clara sua interpretação depreciativa do uso desses recursos, ao listá-los:

(...) O emprego exagerado do zoom e dos primeiros planos, dos tempos mortos, a teatralização dos cenários, a música obsessiva, a pobreza de recursos – indicada pelos cenários frágeis e pelas deficiências do processo Techniscope –, a interpretação histriônica dos italianos e lacônica, ou simplesmente não existente, dos atores americanos. (GOMES DE MATTOS, 2004, p. 76).

A forma como Gomes de Mattos estrutura sua argumentação deixa evidente a valoração negativa que ele atribui ao 'western spaghetti'. Por exemplo, ao usar o termo 'exagerado', referindo-se ao uso do zoom, o autor está claramente afirmando que os diretores do gênero cometiam um deslize estilístico em direção a uma sensibilidade kitsch, no sentido proposto por Umberto Eco, pois a "prefabricação e imposição do efeito" (ECO, 2001, p. 70), segundo o autor, "tende continuamente a sugerir a idéia de que, gozando desses efeitos, o leitor esteja aperfeiçoando uma experiência estética privilegiada" (ECO, 2001, p. 75). Gomes de Mattos também critica a música, muitas vezes apontada pelos críticos da geração posterior como a mais interessante contribuição dos italianos ao western clássico, utilizando o mesmo argumento.

A rigor, o escritor brasileiro reproduz, sem grandes alterações, a essência do discurso da crítica cinematográfica dos anos 1960-70 em relação ao spaghetti western, atribuindo ao objeto de estudo um valor inferior àquele que atribui ao faroeste clássico, produzido em Hollywood. O autor, como se vê, é um defensor da 'tradição'; para ele, spaghetti westerns ferem essa tradição e, por isso, seu valor cultural se torna menor. É exatamente para combater esse discurso que Christopher Frayling vai insistir na tese de que o diretor italiano foi o principal responsável pela sistematização dos recursos estilísticos que vão marcar a consolidação do spaghetti western como gênero autônomo.

Valor, gênero e autoria

Ao escrever, já no século XXI, um texto sobre *Três Homens em Conflito* (o terceiro spaghetti western de Leone) para uma série quinzenal de críticas de filmes considerados clássicos, publicada no diário Chicago Sun-Times, o crítico Roger Ebert vai fazer uma espécie de *mea culpa* público por não ter sido capaz de avaliar, em sua época, o verdadeiro status artístico da obra de Sergio Leone:

Na estréia do filme nos Estados Unidos, no final de 1967, pouco depois de seus antecessores *Por um Punhado de Dólares* (1964) e *Por um Punhado de Dólares a Mais* (1965), as platéias tiveram certeza de que o apreciaram, mas será que saberiam dizer por quê? Eu o assisti na primeira fila do balcão do Oriental Theatre, cuja tela enorme e larga era ideal para as composições operísticas de Leone. Minha reação foi forte, mas eu ainda não completara um ano como crítico de cinema e nem sempre tive a sabedoria de valorizar mais o instinto do que a

prudência. Ao reler minha velha crítica, vejo que a descrição corresponde à de um filme quatro estrelas [*cotação máxima do jornal onde ele escrevia*], porém dei-lhe apenas três, talvez porque se tratasse de um western espaguete e, assim, não pudesse ser arte. (EBERT, 2006, p. 495).

É raro ler esse tipo de franqueza – a admissão explícita de um erro de julgamento de valor – em textos escritos por críticos culturais, especialmente aqueles que exercem a atividade nas páginas de jornais. Neste contexto, porém, mais importante ainda é ler nas entrelinhas do texto: será que apenas a sabedoria do crítico mudou entre 1967 e 2006? Parece claro que não. Roger Ebert está, de fato, juntando-se à corrente majoritária da comunidade de cinéfilos que, impulsionado pela estratégia de valoração posta em prática por críticos como Serge Daney e o já citado Christopher Frayling, que vão enxergar na obra de Leone elementos autorais que poucos críticos conseguiam compatibilizar com um diretor afeito ao cinema de gênero. Ou seja a chave para compreender a revalorização da obra de Sergio Leone (e do spaghetti western como um todo) está na dicotomia entre gênero e autoria, presente na teoria do cinema desde sempre.

De certa forma, pode-se identificar a gênero do movimento de revalorização da obra de Leone ainda na virada entre as décadas de 1960 e 70, quando Frayling escrevia resenhas de filmes na revista especializada *Cinema*, publicada na Inglaterra. Ele não era uma voz solitária. Sua argumentação, baseada na noção de que Sergio Leone realizava uma espécie de cinema crítico, que ao mesmo tempo utilizava e colocava em xeque o conjunto de códigos e convenções estilísticas do western norte-americano, também circulava entre críticos que exerciam o ofício em espaços midiáticos mais conceituados, embora longe da academia.

Na revista *Cahiers Du Cinéma*, por exemplo, o crítico Serge Daney retomou e desenvolveu o argumento central do autor inglês, levando-o a outro patamar. Na resenha publicada sobre o filme *Era uma Vez no Oeste* (o quarto spaghetti western de Sergio Leone, lançado em 1968), Daney vai livre e espontaneamente “esquecer” o filme para se concentrar em defender a agenda política dos filmes de Sergio Leone:

Eles constituem a primeira tentativa, embora pouco conseqüente, 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, um texto global, o único que conheceu uma difusão mundial: o western. Não é pouca coisa. (DANEY, 1968).

O texto de Serge Daney é, em certo sentido, paradigmático, antecipando em mais de uma década o resgate posterior que se faria do cinema de Sergio Leone. Sem

negar em nenhum instante o caráter popular – inclusive no modo de produção industrial – dos faroestes italianos, Daney critica os rumos do western clássico (“senso crítico, mas não cinema crítico”, diz ele) e avalia que um cinema crítico do próprio cinema só poderia ser elaborado fora de Hollywood.

E por que na Itália, então? Porque o país europeu é um dos únicos no mundo a ter uma indústria de cinema popular, comparável aos Estados Unidos inclusive em números e estatísticas de bilheteria. As “origens vis e baixamente comerciais” (DANEY, 1968) são, para Daney, exatamente as origens da grandeza do spaghetti western. Ou seja, somente ao conservar o caráter de massa, de produto audiovisual oriundo de uma linha de montagem industrial, o gênero italiano poderia realizar com propriedade o seu “eufórico trabalho de desconstrução”, desmistificando “de fora” todo um conjunto de convenções estabelecidas pela outra indústria do cinema:

Admitamos que em alguns países onde o cinema constitui uma indústria robusta, o cinema B delimita uma espécie de lumpen-cinema (cinema do proletariado), bom de qualquer modo pra fazer a máquina girar, amado de forma esnobe e contraditória (em uma espécie de cinefilia “operária”) não podendo aspirar à qualidade, nem mesmo à consciência clara dos elementos (temas, situações) que ele ilustra porque esta (a consciência) é reservada aos filmes de qualidade: digamos, mais pra Zinnemann que para Dwan. (DANEY, 1968).

Embora publicado em uma bíblia de cinéfilos (a revista Cahiers du Cinema, convém lembrar, foi o berço de quase todos os diretores ligados à Nouvelle Vague, que lá começaram as carreiras), o texto de Daney não repercutiu de imediato. Seria preciso uma década para que suas idéias fossem sistematizadas nos três livros sobre o gênero nascidos da pesquisa de Christopher Frayling entre 1981 e 2005. Esses livros vão liderar a operação de atribuição de um novo estatuto de valor à obra de Sergio Leone e ao spaghetti western em geral. Mas uma questão fundamental ainda permanece: como essa trajetória aconteceu? A resposta a essas perguntas passa, necessariamente, pela oposição binária entre gênero e autoria, presente na teoria do cinema desde sempre.

Neste ponto, é possível afirmar que o trabalho de Sergio Leone possui a capacidade de mesclar elementos de gênero e autoria, mesclando as duas formas de circulação e consumo. Isso explica também a reação crítica heterogênea ao trabalho que ele realizou entre as décadas de 1960 e 1970. Como vimos, toda a argumentação dos críticos – tanto dos apreciados de Leone quanto de seus detratores – estava fundamentada na oposição binária entre gênero e autoria, e nas diferentes interpretações que os críticos faziam dessa dicotomia. Alguns (como Eduardo Geda) reforçavam a concepção romântica de autor, desqualificando o italiano

pelos mesmos motivos que outros (caso de Serge Daney) o valorizavam, a partir da então emergente noção de que elementos autorais podiam ser encontrados, sim, na maneira como o diretor conseguia contrabandear temas e códigos estilísticos para dentro do sistema de codificação dos gêneros, que por sua vez *precisava* continuar funcionando.

A ênfase no verbo *precisar* tenta realçar a idéia de que os processos de significação do cinema, como em todas as artes relacionadas à cultura de massa, precisam operar dentro de certo nível de reconhecimento. Ressaltando como a argumentação a respeito dos códigos rígidos do cinema de gênero, se utilizada de maneira rasa e simplista, pode “fazer com que o gênero soe como uma ameaça determinista à criatividade” (TURNER, 1997, p. 89), Graeme Turner observa que o cinema “tem de lidar com o familiar e convencional mais do que, digamos, a pintura e a poesia”. Ele continua:

Nas artes populares, a percepção individual não tem o lugar privilegiado de que desfruta nas formas mais elitistas, como a literatura. Em vez disso, o prazer vem do familiar, do reconhecimento de convenções, da repetição e reafirmação. (TURNER, 1997, p. 89).

Este raciocínio é a chave para que possamos compreender o diálogo que a obra de Sergio Leone conseguiu estabelecer entre gênero e autoria. Um diálogo que recusou a idéia de oposição binária, de conceitos excludentes e não-intercambiáveis, em prol de da conciliação de elementos originários dos dois conceitos em uma única teoria. Um autor podia trabalhar com o cinema de gênero, e um diretor especialista em determinado gênero podia ser considerado um autor, se atingisse um equilíbrio entre aquilo que é reconhecível e aquilo que é novo. Graeme Turner fornece uma saída muito útil para o impasse teórico que percorre esse debate há décadas:

Há (...) inovação e originalidade nos filmes de gênero, e os melhores exemplos podem atingir um equilíbrio muito complexo e delicado entre o familiar e o original, a repetição e a inovação, a previsibilidade e a imprevisibilidade. Os produtores de filmes populares sabem que cada filme de gênero tem de apresentar duas coisas aparentemente conflitantes: confirmar as expectativas existentes do gênero e alterá-las um pouco. É a variação da expectativa, a inovação em como um roteiro familiar é representado, que oferece ao público o prazer do reconhecimento do familiar, bem como a emoção do novo. (TURNER, 1997, p. 89)

Em tempo: a edição especial norte-americana do DVD de *Três Homens em Conflito*, lançada em 2005, traz com bônus um encarte colorido de oito páginas, contendo um texto escrito por Roger Ebert, no qual o crítico alinha o filme de Sergio Leone a

outros grandes clássicos do faroeste, como *Rastros de Ódio* (1956), de John Ford, e *Onde Começa o Inferno* (1959), de Howard Hawks, atribuindo-os a mesma estatura artística. O autor do texto é o mesmo Roger Ebert que, em 1967, não acreditava que “um spaghetti western pudesse ser arte” (EBERT, 2006, p. 495).

BIBLIOGRAFIA

COX, Alex. *Massacre Time*. Ashland: Extermination Angels LLC, 2005.

_____. *10.000 Ways to Die*. London: Kamera Books, 2009.

DANEY, Serge. *Era uma Vez no Oeste*. Disponível em <<http://dicionariosdecinema.blogspot.com/2009/06/era-uma-vez-no-oeste-por-sergedaney.html>>. Acessado em: 7 de julho de 2009.

EBERT, Roger. *Grandes Filmes*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FRAYLING, Christopher. *Once Upon a Time in Italy: The Westerns of Sergio Leone*. New York: Harry Abrams Incorporated, 2005.

_____. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London: I.B. Tauris, 1981.

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

GOMES DE MATTOS, A. C. *Publique-se a Lenda: A História do Western*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004.

HABERSKI JR., Raymond J. *It's Only a Movie! Films and Critics in American Culture*. Lexington: University Press of Kentucky, 2001.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. London/New York: Routledge, 1979.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *A Indústria Cultural: o Iluminismo como Mistificação de Massa*. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 1947. p. 169-216.

JANOTTI JR, Jeder; CARDOSO FILHO, João. *A Música Popular Massiva, o Mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática*. Salvador: Ed. da UFBA, 2006.

MANTOVANI, Primaggio. *100 Anos de Western*. São Paulo: Opera, 2003.

RIEUPEYROT, Jean Louis. *O Western ou o Cinema Americano Por Excelência*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.