

As Noções de Identidade e a Construção do Herói no Faroeste Italiano¹

Jéssica de Jesus SANTOS²

Alex VIDIGAL³

Universidade Católica de Brasília, DF

Resumo

O faroeste italiano, subgênero de sucesso nos anos 1960 e 1970, foi construído através de uma revisão crítica dos esquemas narrativos e estéticos do faroeste tradicional, gênero associado à história e cultura americana. Este artigo aborda as transformações realizadas pelo subgênero em particular as relacionadas ao herói, ressaltando sua importância na construção das narrativas e sua identificação com o público. Para isso será levado em consideração os períodos em que os filmes foram feitos e como as noções de identidade desses períodos repercutiram na produção cinematográfica do gênero de faroeste. Para construção deste artigo foi feita uma revisão bibliográfica dos temas nele citados.

Palavras-chave: identidade; herói; faroeste italiano; pós-modernidade.

O faroeste é o gênero mais antigo da história do cinema, com seu primeiro filme lançado em 1903, *O Grande Roubo do Trem*, de Edwin S. Porter. Tem uma estrutura peculiar por contar histórias com espaço e tempo bem definidos: o oeste americano do século XIX, o que torna o faroeste parte da cultura nacional dos Estados Unidos. Como poderiam então europeus fazerem filmes sobre uma história que não lhes pertencia? Durante muito tempo isso pareceu inimaginável.

A chegada da pós-modernidade mudou a maneira de como nos víamos, e o processo de abertura dos mercados, não só afetou a economia, mas a nossa noção de identidade. Passamos da identidade macro do nacionalismo para identidades mais subjetivas, e isso também refletiu na produção cinematográfica. O intercâmbio cultural possibilitou a influência e apropriação de elementos culturais de nações distintas para criação de novas

¹ Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos interdisciplinares do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 19 a 21 de Maio de 2016.

² Graduada no Curso de Comunicação Social-Publicidade e Propaganda da Universidade Católica de Brasília – UCB, campus de Águas Claras. E-mail: jessica.js011@gmail.com

³ Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília - UnB e professor dos Cursos de Comunicação da Universidade Católica de Brasília - UCB. E-mail: alexvdg@gmail.com

identidades, e foi assim que nasceu o faroeste italiano, ou *spaghetti western*, como ficou popularmente conhecido.

O *cowboy* americano, símbolo de moral e honra dá lugar a um herói sujo, barbudo e de moral duvidosa. As mudanças em uma das figuras centrais do gênero tiveram forte influência do período histórico em que foram feitas. Segundo Barbáchano as alterações de valores estabelecidos foram provocadas pela Segunda Guerra, e “o cinema, (...) um testemunho do seu tempo, não escaparia ao estado geral das coisas. O herói sem medo e sem mancha cederia o lugar ao anti-herói, cheio de defeitos, entregue aos amores fáceis e à corrupção, e que nem sequer seria esbelto” (BARBÁCHANO, 1979, p. 70 - 71).

As reformulações feitas pelo subgênero obtiveram grande sucesso. A aceitação do público e os ótimos lucros alcançados pelas produções italianas estimularam os próprios americanos a adotarem o estilo europeu. Isso se reflete até os dias atuais. O faroeste *Django Livre* (2012) de Quentin Tarantino, por exemplo, usa os esquemas narrativos e estéticos do faroeste italiano.

Entender a importância do herói na consolidação do *spaghetti western*, e como as noções de identidade de cada período afetaram sua construção é o objetivo desse artigo. Para isso foi feita uma revisão bibliográfica percorrendo desde as noções de identidade e do herói mítico, até os estudos sobre o gênero faroeste e do subgênero faroeste italiano em si.

O que Aconteceu com a Noção de Identidade?

As discussões sobre identidade são recentes, segundo Bauman (2005, p.17) as dúvidas sobre ela começaram na pós-modernidade. Isso porque primordialmente as pessoas se concentravam em comunidades familiares, onde os indivíduos viviam juntos em uma “ligação mútua”, ou seja, com base nos mesmos conceitos e com contato restrito apenas ao que era relacionado à comunidade.

As pessoas eram o que eram, e para elas nem havia possibilidade de ser outra coisa, uma vez que não tinham conhecimento de outra coisa que poderiam ser. Sendo assim, não existia espaço para dúvidas sobre identidade, nem mesmo um conceito estabelecido.

Nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço, inserindo qualquer atividade ou experiência particular na continuidade do passado, presente e futuro, os quais por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS, 1991, p.37-38)

A modernidade traz grandes mudanças, os indivíduos se libertam do seu apoio na tradição e nas estruturas, essa ruptura faz com que eles se vejam como parte de algo mais

amplo, como membros de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação (SCRUTON, 1986, p.156), e a lealdade e identificação que antes eram dadas ao povo, à tribo, à religião e à região, foram gradualmente transferidas para a cultura nacional (HALL, 2006, p. 49).

A identidade toma outra dimensão, o nascente Estado moderno em busca de se afirmar, cria a identidade nacional. Para constituí-la houve uma união onde o Estado determinava a nacionalidade, e a nação ganhava força através do Estado. O nacionalismo criou então a ideia de identidade de nascimento, ou seja, ela passa a ser pré-determinada e inquestionável.

A ideia de um homem (*sic*) sem uma nação parece impor uma (grande) tensão à imaginação moderna. Um homem deve ter uma nacionalidade, assim como deve ter um nariz e duas orelhas. Tudo isso parece óbvio, embora, sinto, não seja verdade. Mas que isso viesse a parecer tão obviamente verdadeiro é, de fato, um aspecto, talvez o mais central, do problema do nacionalismo. Ter uma nação não é um atributo inerente da humanidade, mas parece, agora, como tal (GELLNER, 1993, p. 6)

Para que a identidade nacional viesse a ser vista de forma tão “natural” era preciso criar o sentimento de pertencimento. Uma nação se ergue perante seus cidadãos, não apenas como uma entidade política, mas, mais do que isso, como *um sistema de representação cultural* (HALL, 2006, p. 49). As culturas nacionais são compostas principalmente de símbolos e representações, Hall (2006, p. 50) as descreve como um *discurso*, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção de nós mesmos”.

Powell (1996, p. 245) diz que “a vida das nações, da mesma forma que a dos homens, é vivida, em grande parte na imaginação”, isso porque esses sentidos criados pela nação para nos identificarmos, em grande parte são ficcionais, estão nas histórias e imagens criadas e disseminadas pela literatura, mídia e cultura popular. “As nações, tais como as narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e efetivam plenamente seus horizontes apenas nos olhos da mente” (BHABHA, 1990, p. 1).

Com a globalização e a abertura dos mercados tudo muda. “A globalização significa que o Estado não tem mais o poder ou o desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação” (BAUMAN, 2005, p. 34), ou seja, o foco se estabelece no mercado e na difusão da economia. As fronteiras entre nações caem e as pessoas começam a ter contato com diferentes culturas, se tornam mais individualistas e o sentimento de pertencimento perde força.

A identidade deixa de ser concebida como uma coisa pré-estabelecida e começa a ser vista como uma construção, que é feita a partir de identificações e apropriações.

“Quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer “natural”, predeterminada e inegociável, a “identificação” se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um “nós” a que possam pedir acesso” (BAUMAN, 2005, p. 30). Ela passa a dizer respeito àquilo que compõe o que somos: de onde viemos, do que gostamos, e principalmente o que consumimos, e com a globalização isso vem da soma de diferentes culturas.

Hall (2006, p. 39) diz que “em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento”, uma vez que as identidades assumidas são mutáveis e instáveis.

Os produtos culturais refletem a sociedade e o período em que são produzidos, então essa evolução da noção de identidade também os afetou, por serem grandes fontes de identificação também estão sujeitos ao mesmo processo de apropriação, o que os torna suscetíveis a mutações. O cinema com seu grande poder imagético é um dos produtos culturais mais expostos a esse processo.

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. (VIDIGAL; DRAVET, 2013, p. 77).

O gênero de faroeste, por exemplo, foi concebido como um elemento da cultura nacional americana, mas com a chegada da pós-modernidade foi apropriado pelos italianos, que fizeram várias modificações na sua estrutura, e elas mudaram nossa maneira de ver o gênero até os dias atuais.

Para entender os motivos que tornaram o faroeste grande fonte de identificação ao redor do mundo, mesmo sendo um produto que fala especificamente sobre a história americana, primeiro precisamos ter uma noção da importância do mito e do herói nas narrativas.

O Herói

O mito para a psicologia junguiana tem um caráter explicativo e simbólico, procura esclarecer os principais acontecimentos da vida, desde fenômenos naturais até a origem do mundo. Todas as culturas têm seus mitos e muitos são construídos através de arquétipos comuns a toda humanidade.

Para Jung os mitos condensam experiências vividas repetidamente durante milênios; experiências típicas pelas quais passaram e ainda passam os seres humanos. E é a partir desses materiais que os poetas e sacerdotes elaboram os mitos, dando-lhes roupagens diferentes, de acordo com a época e as culturas. (GOMES; ANDRADE, 2009, p. 141)

Mesmo com a ruptura do homem moderno com as tradições e estruturas, como foi explicado no tópico anterior, ele ainda mantém laços com as matrizes da sua imaginação e com as questões mitológicas. Sendo assim, o interesse pelas imagens e símbolos não diminuiram. Gomes e Andrade (2009, p. 139) justificam isso dizendo que “as histórias e imagens míticas podem aliviar os conflitos internos e ajudar-nos a descobrir uma profundidade de riquezas e sentidos maiores na vida”. Então os mitos sobreviveram até os dias de hoje, podendo às vezes ser camuflados, degradados, porém jamais extirpados.

Jung se dedicou ao estudo dos símbolos e dos mitos, certo de que sua compreensão era essencial para o entendimento da natureza humana. Ele “explorou as correspondências entre os símbolos que surgem nas lutas da vida dos indivíduos e as imagens simbólicas religiosas subjacentes, sistemas mitológicos e mágicos de muitas culturas e eras” (GOMES; ANDRADE, 2009, p. 140), como fruto desses estudos ele determinou duas camadas da psique inconsciente: a pessoal e a coletiva.

O inconsciente pessoal seria aquele que inclui conteúdos mentais adquiridos durante a vida do indivíduo e que foram esquecidos ou reprimidos, enquanto que o inconsciente coletivo seria uma estrutura herdada comum a toda a humanidade composta dos arquétipos. Uma elaboração derivada destes arquétipos povoa todos os grandes sistemas mitológicos e religiosos do mundo. (GOMES; ANDRADE, 2009, p. 140)

Através do conceito de inconsciente coletivo foi possível começar a “explicar a semelhança entre conteúdos simbólicos individuais e temas místicos recorrentes ao longo da história da humanidade” (GOMES; ANDRADE, 2009, p. 140), outro aspecto importante foi, justamente, integrar a História como elemento formador da psique individual.

Para Campbell (2007, p. 5) os mitos tem sido a inspiração para toda produção cultural humana, ele se dedicou a analisar a relação entre os símbolos intemporais e os símbolos detectados nos sonhos pela moderna Psicologia Profunda, nas narrativas produzidas pela humanidade e chegou a uma conclusão paralela à teoria de Jung. Segundo ele todas as histórias até hoje contadas estão de certa forma ligadas, desde mitos antigos até filmes atuais, a humanidade vem contando as mesmas histórias. Elas seguem uma mesma estrutura narrativa, tendo suas variáveis dependendo de quem as conta e quando são contadas, a essa estrutura Campbell deu o nome de Monomito, ou jornada do herói.

O percurso padrão estabelecido por Campbell (2007) para a aventura mitológica é representado nos rituais de passagem: separação, iniciação e retorno. Um herói, vindo do mundo cotidiano, se aventura numa região de prodígios sobrenaturais, onde encontra forças e obtém uma vitória decisiva; o herói volta de sua aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes. (GOMES; ANDRADE, 2009, p. 143)

O Monomito projeta um herói que é um personagem de habilidades únicas e excepcionais, frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte, porém costuma não receber reconhecimento ou não querer recebê-lo, o ato de heroísmo tem um objetivo moral;

O de salvar um povo, ou uma pessoa, ou defender uma ideia. O herói se sacrifica por algo, aí está a moralidade da coisa. Mas, de outro ponto de vista, é claro, [pode-se] dizer que a ideia pela qual ele se sacrificou não merecia tal gesto. É um julgamento baseado numa outra posição, mas que não anula o heroísmo intrínseco da proeza praticada. (CAMPBELL, 2007, p. 135)

O herói é uma figura arquetípica que contém todos os atributos necessários para superar de forma excepcional um problema de dimensões épicas, ele varia de acordo com a época em que se insere e é marcado por uma projeção ambígua. Por um lado representa a condição humana com seus aspectos sociais, éticos e toda sua complexidade psicológica, e por outro, supera essas condições, com suas virtudes (como coragem, determinação e fé) e suas habilidades incríveis (GOMES; ANDRADE, 2009, p. 143). Estes são aspectos que o homem não consegue, mas que gostaria de atingir.

Faroeste Hollywoodiano e o Herói Americano

O faroeste, ou *western* como é chamado pelos americanos, nasceu do mito criado sobre a corrida para o oeste no século XIX. Após ter se firmado como nação, os Estados Unidos começaram uma intensa campanha de expansão do território, “Em 1848, os EUA já haviam alcançado o Pacífico numa conquista vertiginosa e violenta” (JUNQUEIRA apud SALES, 2014). Para garantir a posse do território era preciso povoá-lo, então o governo criou uma série de incentivos para que as pessoas migrassem para o oeste.

A conquista do Oeste deu origem ao mito da fundação americana, “a tomada das fronteiras incivilizadas, onde um bom homem poderia triunfar em face a adversidade e prosperar” (GREGORY, 2005). Por usar isso como base de suas narrativas o *western* é tido como um forte elemento da cultura nacional americana.

O faroeste se difere dos demais gêneros cinematográficos por contar histórias situadas em um tempo e espaço específico. Mattos (2004, p.13) diz que "as histórias do *western* se inscrevem em um passado lendário, que podemos repor no tempo mais ou menos entre 1840 e 1890 e situar o oeste do Mississipi no espaço móbil da "Fronteira" em constante expansão para o Pacífico". O gênero ajudou a construir a identidade nacional estadunidense, se alimentando da história e construindo uma narrativa mitológica. Não se trata do Oeste como ele foi, e sim da representação ideal da sociedade.

Pierre (1970, p. 53) diz que “o western não é nada além de um traço da ideologia sobre a história norte-americana, aquela inventando esta, pelo viés da mitologia, e de uma espécie de justificativa moral. Trata-se de justificar a história imperial dos Estados Unidos”. A representação dos índios no faroeste clássico deixa isso bem claro, são retratados nos filmes como os saqueadores, assassinos e estupradores, bandidos sem alma que covardemente afligem a vida das pessoas de bem, quando a realidade foi bem diferente.

Em sua maioria, as grandes tribos do sudoeste dos Estados Unidos foram massacradas pelos exércitos confederados e *yankees* que, durante a guerra civil, não queriam vê-los por perto (...). Ainda que muitas etnias tivessem membros saqueadores e “invasores” (o território não era deles?), a maioria das tribos queria apenas continuar vivendo de acordo com seus costumes e em suas terras de origem. Muitas delas não se importavam com a convivência com o homem branco, desde que não fossem massacrados por eles. (MARCONDES, 2009, p. 3).

Segundo Gomes e Andrade (2009, p. 142) “as representações do mundo social são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Portanto, para cada caso, torna-se necessário relacionar os discursos proferidos com a posição de quem os utiliza”, e o faroeste, como dito anteriormente, é um discurso idealizado pela sociedade americana, o que explica essa inversão de valores, em que o *cowboy* matador de índios é visto como um herói sem mácula.

Os elementos míticos do faroeste foram influenciados pelos fortes valores puritanos de seus colonizadores (VUGMAN, 2006, pp.161-162), a moral é retratada como a base da sociedade americana e os filmes possuem uma relação entre bem e mal bem demarcada, principalmente no que diz respeito à construção de seus personagens. O herói era altruísta e inabalável, vinha galante e bem arrumado, montado em seu cavalo, como um cavaleiro medieval em seu corcel, trajando uma armadura brilhante. Tem um rigoroso código de honra, se recusa ao uso da violência senão em último caso, jamais atira pelas costas, deixa o rival sacar primeiro, nunca luta em benefício próprio, etc (MATTOS, 2004, p.15). É um herói romântico, o guardião da justiça, da moral e dos bons costumes e fará uso da violência para mantê-los, mesmo que não goste disso.

O *western* é épico, pensa-se geralmente pela escala sobre-humana de seus heróis, pela extensão de suas proezas. Billy the Kid é invulnerável como Aquiles, e seu revólver, infalível. O *cowboy* é um cavaleiro. (...) Mas esse estilo de epopéia só ganha seu sentido a partir da moral que lhe serve de base e o justifica. Essa moral é a do mundo onde o bem e o mal social, em sua pureza e necessidade, existem como dois elementos simples e fundamentais. (BAZIN, 1991, p.206)

O *western* hollywoodiano e toda sua atmosfera mítica fascinaram o mundo, todos queriam ver o herói lutando contra as injustiças, um homem correto, de moral inquestionável, que estava disposto a correr todos os riscos pelos seus princípios e aqueles

que amava. Eles não só conquistaram o público, como também influenciaram as produções de outros países, como descreve Vugman:

Sua influência [*dos westerns*] sobre a cinematografia de outros países pode ser observada em filmes de samurai japoneses, cangaceiros brasileiros, em filmes indianos, russos e mexicanos, além, é claro das francas imitações na Alemanha e na Itália, que desenvolveu a imitação mais bem-sucedida de todas, o popular *Western Spaghetti*. (VUGMAN, 2006, p. 159)

Vugman se refere a uma imitação, mas os *spaghetti westerns* foram muito mais que isso, eles revisaram todos os esquemas estéticos e narrativos instituídos no faroeste clássico e a época em que foram criados teve forte influência nas mudanças feitas por eles.

O Faroeste na Itália

Com a queda de Mussolini após a segunda Guerra Mundial, a Itália teve um considerável crescimento econômico, as indústrias do país se desenvolveram e vários produtos culturais estrangeiros, principalmente americanos, invadiram o país, como conta o roteirista Sérgio Donati:

Nossa geração estava na adolescência logo após a guerra e de repente tínhamos contato com dez anos de filmes americanos, dez anos de literatura americana. Tudo o que o fascismo tinha bloqueado desde a década de 1930 até o fim da guerra, de repente chegou (DONATI apud GREGORY, 2005).

Em meados dos anos 60 a indústria cinematográfica italiana se sustentava sobre dois pilares: os filmes mitológicos, também chamados de “sandálias e espadas”, que eram filmes feitos para o grande público; e os filmes neorrealistas, estes eram estruturados em uma temática política com foco nas desigualdades sociais, o que restringia seu público (PENITZ e DOLLINGER, 2006).

As produções monumentais entraram em declínio, pois tinham custos muito altos e já não atraíam muito público, o que deixou Cinecittà, um dos maiores conglomerados cinematográficos da Europa sem um ciclo de filmes popular.

Com a introdução das TVs nos lares americanos na década de 50, a produção de *westerns* é voltada para as telinhas, os *cowboys* da TV se tornam os novos heróis e com isso a produção cinematográfica caiu drasticamente.

Em 1950, 150 filmes do gênero western foram lançados nos Estados Unidos (34% da produção total de Hollywood); em 1958, esse número caiu para 54 (22% da produção dos estúdios); em 1963, foram filmados 11 faroestes nos EUA. Apenas 9% de toda produção de Hollywood consistiam de westerns (BUSCOMBE, 1988, p. 427 apud CARREIRO, 2011, p. 37)

O público italiano se rendeu ao *western*. O produtor Alberto Grimaldi relata que 80% do público de cinema gostava dos *westerns* (GRIMALDI apud PENITZ e DOLLINGER, 2006), e esse público era imenso, “mais pessoas iam ao cinema na Itália do

que em qualquer outro país da Europa” (GREGORY, 2005). Surge então uma demanda de filmes a ser suprida. Para atender seus mercados internos, vários países europeus decidiram começar a fazer seus próprios *westerns* (HUGHES, 2004, p.xii).

Foram os filmes produzidos na Alemanha que serviram como incentivo para os italianos, os chamados *Chucrutte Westerns*. “Os filmes baseados na obra de Karl May criaram um contexto cultural e financeiro interessante para a produção em larga escala de *westerns* na Europa” (PENITZ e DOLLINGER, 2006).

Os filmes de faroeste italianos se caracterizavam por seus baixos orçamentos, usavam o deserto de Almería, na Espanha, como locação e seus atores eram provenientes de diferentes nacionalidades: franceses, italianos, alemães e americanos (PENITZ e DOLLINGER, 2006).

Os primeiros *westerns* italianos, no entanto, não tem as características dos *spaghetti westerns* como conhecemos hoje, estes filmes tentaram ser cópias exatas dos faroestes americanos, o que resultou em uma reprodução caricata do gênero. “Os primeiros exemplares de *westerns* italianos produzidos nos anos sessenta, assemelhavam-se com *westerns* americanos de série B, com elencos e equipes escamoteadas atrás de pseudônimos americanos” (PENITZ e DOLLINGER, 2006).

Então, em 1964, Sérgio Leone lançou *Por um Punhado de Dólares* e através das características narrativas e estéticas presentes neste filme se estruturou o subgênero *Spaghetti Western*.

O *Spaghetti Western* e a Construção de um Novo de Herói

Antes do lançamento de *Por um Punhado de Dólares* os *westerns* europeus tentavam replicar os esquemas narrativos e estéticos de Hollywood, Leone propôs uma releitura crítica desses esquemas para a construção de novos. “Os faroestes italianos deixam de ser uma simples transposição de mercado e inauguram, com efeito, um outro estilo de realização de filmes, que se diferencia da matriz por razões temáticas e principalmente estéticas” (ANDRADE, 2010, p. 56).

Uma das principais contribuições de Leone, se não a maior, para a construção de um novo faroeste foi sua representação do herói, que contrastaria imensamente da representação americana. Ele é amoral, egoísta, motivado por dinheiro, não se importa com a sociedade, não quer salvar ninguém, seu único objetivo é suprir suas próprias vontades. Esse novo herói trouxe com ele um novo universo, os filmes ainda são ambientados no

Velho Oeste, mas agora o vilarejo é decadente e sem cor, o protagonista não está mais limpo e bem arrumado, está sujo e barbudo e a violência explode na tela. A amoralidade e a violência são as características mais fortes do faroeste italiano.

[Antes] Você não podia mostrar a violência porque o herói tinha que ser uma pessoa otimista, de moral positiva. Não podia sequer representá-lo com realismo: os personagens principais tinham que se vestir como modelos de passarela. Eu introduzi um herói que tinha índole negativa, parecia um ser humano normal, e estava totalmente à vontade com a violência que o rodeava. (LEONE, 2005, p. 126)

Para Buscombe a violência é central nos *westerns*, quando sabemos que um filme é um faroeste já esperamos uma ambientação no oeste americano do século XIX e também que “qualquer que seja o enredo a violência da natureza e dos homens terá que ser parte essencial da paisagem; e provavelmente seu clímax emocional e moral acontecerá durante um ato singular de violência” (BUSCOMBE, 1988, p. 232).

No *western* clássico essa violência é contida, e sempre moralmente justificada. O código de honra do herói está acima de tudo, mas segundo Mattos (2004, p.15) “o chamado “Código do Oeste” nunca existiu. Jesse James foi morto por Bob Ford quando estava de costas, ajustando um quadro na parede; Wild Bill Hickok levou um tiro por detrás enquanto jogava pôquer”.

Esse novo herói italiano, chamado por Carreiro de “anti-herói”, não poupa esforços para conseguir o que quer, mesmo que para isso precise fazer uso de truques baixos como atirar em um homem desarmado, ou pelas costas.

A introdução desse anti-herói era uma inovação criativa. O ciclo popular havia encontrado o elemento central de seu esquema narrativo, replicado por virtualmente todos os diretores: o anti-herói taciturno, errante, sempre pronto a levar vantagem em tudo, que não se apega afetivamente com nada e nem ninguém. O perfil deste herói trouxe a reboque outro recurso estilístico da continuidade intensificada: a representação gráfica da violência. (CARREIRO, 2011, p. 45)

No entanto o *cowboy* amoral italiano não deixa de ser um herói, ele se despe da aura moral do herói mitológico, mas ainda é capaz de atos heroicos, tem a capacidade e destreza de um herói autêntico, então é melhor o uso do termo herói negativo, já que ele possui uma índole negativa, ao termo anti-herói.

A sociedade dos anos 60 era mais individualista e hedonista e isso se refletiu no perfil do herói, o que não só o deixou mais real, como criou uma forte fonte de identificação com o público.

O anjo vingador não está tentando provar que os vilões estão errados, salvar a população ou resgatar a mocinha. Ele está lá tentando obter algum lucro pessoal; como seria de se esperar, ele acaba recebendo sua recompensa, não um beijo ou um aperto de mãos, mas uma sacola cheia de dólares ou uma caixa contendo um

tesouro. O *spaghetti western* era a epítome da geração EU louvando um herói estilo EU. (BETTS, 1992, p. xii).

Essas mudanças jamais partiriam de um americano, com o faroeste sendo um forte elemento da cultura nacional, tais tipos de representação seriam desrespeitosos e contra os ideais do país. Mas os italianos não se viam obrigados a respeitar as convenções pré-estabelecidas.

Leone, e com ele todo o western italiano, tomam emprestado a retórica ao western americano, mas fazem isso ao desenraizar a comodidade de um sistema já completamente constituído de figuras que, não tendo mais que se justificar em relação ao real, podem funcionar livremente, isto é, de modo gratuito. O empréstimo não é pequeno; ele é feito através de nada menos do que uma concessão, uma espécie de salto para fora da história. (PIERRE, 1970, p. 54)

A recepção de *Por um Punhado de Dólares* na Itália não poderia ter sido melhor, as pessoas lotaram as salas de cinema. O herói negativo de Leone, a violência e todas as demais revisões que vinham com ele foram bem aceitos pelo público.

O sucesso obtido na Itália foi avassalador. Entre agosto e dezembro, com exibições em só duas cidades (Roma e Florença), *Por um Punhado de Dólares*, já havia se transformado na maior bilheteria de 1964, obtendo um saldo de 430 milhões de liras (COX, 2009, p. 43 apud CARREIRO, 2011, p. 48)

Com essa repercussão não demorou muito para que os faroestes italianos viajassem o mundo e cruzassem o oceano rumo ao berço do *western*.

A Recepção Americana

Quando os filmes italianos desembarcaram na América, a recepção não foi nada calorosa. Os críticos achavam um absurdo *westerns* serem produzidos na Europa. Os filmes italianos eram julgados de maneira negativa por serem filmes de consumo de massa, por terem orçamentos reduzidos e principalmente por não serem produzidos em solo americano. Criou-se então a ideia de que qualquer filme feito fora dos Estados Unidos era intrinsecamente inferior a um americano, visto que teria “sido realizado por alguém que não podia compreender o espírito do gênero, já que este lidava com a formação da identidade cultural norte-americana” (CARREIRO, 2011, p. 72).

Os filmes europeus viraram motivo de chacota entre os críticos americanos, Sousa (2014, p. 55) explica que “alguns podem pensar que foi uma forma de distinguir em subgêneros as produções de *western* italianas (*Spaghetti*) e alemãs (*Chucrutte*) na década de 1960, porém esses termos, inicialmente, foram criados de forma pejorativa”.

Todas as revisões feitas no gênero eram vistas como grotescas, mas o perfil amoral do herói era o que mais incomodava. Eles não conseguiam lidar com a ideia de que o

protagonista podia ter uma índole duvidosa, nem com o fato de bem e mal nos filmes italianos serem relativos.

Nós [*diretores norte-americanos*] contamos histórias de homens simples não de assassinos profissionais; homens simples, levados à violência pelas circunstâncias. Num bom western, os personagens têm uma trajetória com começo meio e fim. Eles lutam pela vida no decorrer dessa trajetória. Já os personagens de *Por uns Dólares a Mais* encontram apenas o lado negro da vida ao longo do caminho. Homens maus, grotescos. (MANN apud WAGSTAFF, 1992, p. 245)

Esse discurso extremamente negativo sobre o faroeste italiano pode ser encontrado na maioria das críticas entre 1960 e 1970 (CARREIRO, 2011, p. 82). Os americanos achavam que os europeus não tinham o direito de retratar a sua história, quanto mais de modificá-la, um forte sentimento de pertencimento ainda emanava dos realizadores americanos, o faroeste lhes pertencia.

Mesmo sendo detonados pela crítica, os filmes italianos prosperaram nos EUA. O público achou o herói mais realista e gostou da violência com a qual não eram acostumados. Os dois primeiros filmes da trilogia dos dólares de Leone chegaram aos cinemas americanos em 1967, *Por um Punhado de Dólares* e *Por uns Dólares a mais*, foram exibidos no circuito de *drive-ins*, frequentemente em dupla, e os dois conseguiram bilheterias superiores a US\$ 4,5 milhões, uma marca muito boa para produções exibidas longe das grandes salas de cinema (CARREIRO, 2011, p. 57).

O sucesso dos filmes italianos estimulou novamente a produção americana de *westerns*, os produtores não indiferentes aos lucros alcançados pelos italianos começaram a introduzir gradativamente elementos do *spaghetti western* na nova leva de filmes americanos.

Dá-se início a um novo processo de apropriação do *western*, dessa vez na mão contrária. Os americanos adotaram o jeito italiano de fazer faroeste, principalmente no que diz respeito a representação do herói e da violência gráfica, isso mudou a identidade do gênero, fazendo com que todos os filmes produzidos posteriormente, americanos ou não, contivessem essas características.

[...] [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, 2012 p.2)

A influência italiana não se restringe a produção de *westerns*, alguns diretores importantes de gerações posteriores também se apropriaram dessas duas características mais marcantes do faroeste italiano em produções de outros gêneros.

Os protagonistas de Scorsese, por exemplo, são todos anti-heróis: um ex militar paranóico em *Taxi Driver* (1976), um boxeador ciumento em *Touro Indomável* (1980), e assim por diante - todos os dados a rompantes de extrema agressividade, que extravasam com atos de violência encenados de forma bastante realista e gráfica. (BORDWELL apud CARREIRO, 2012, p. 4)

Mesmo com todas as adversidades de produção, e com a recusa inicial da crítica americana, o faroeste italiano conseguiu se afirmar, chegando a mudar a identidade do gênero que lhe deu origem. Seu *cowboy* violento e pouco convencional foi um dos principais responsáveis por tudo isso, deixando seu legado não só para as produções de faroestes, que são feitas até hoje, mas para diretores e gêneros subsequentes.

Conclusão

Conclui-se que a representação do herói de forma negativa empregada pelos italianos foi fundamental para a construção do *spaghetti western* e para sua consolidação, sendo fonte de apropriação, não só para todas as produções de faroeste posteriores, como também para outros gêneros.

A violência está contida na amoralidade do herói, o fato de ele não evitá-la, e de encontrar certo prazer nela é o que transforma o universo do Velho Oeste em algo mais sangrento, onde a qualquer momento pode haver um duelo, não necessariamente entre o herói bom e o vilão mal, e isso provoca a grande quantidade de violência gráfica projetada na tela. O surgimento desse herói de índole negativa está totalmente ligado ao tempo em que foi criado e ao momento vivido pela sociedade da época, ele reflete a sociedade pós-moderna individualista e hedonista dos anos 1960.

O faroeste demonstra a evolução do processo de construção de identidades, surgiu como um elemento narrativo que ajudou a disseminar o mito do oeste e a consolidar a identidade nacional americana, como discutido no começo deste trabalho, isso foi de extrema importância para criar um sentimento de pertencimento no povo americano. A forte carga moral do *western* e seus aspectos mitológicos retratavam a fundação da nação americana com bravura e honra, o *cowboy*, é o símbolo da justiça, ele representa os valores pelos quais a nação se ergueu. Mesmo com esse pensamento puritano, os moralistas americanos ignoraram por completo a conquista sangrenta e o massacre dos índios do período, o que põem em cheque a integridade absoluta deste herói.

Com a abertura dos mercados e o intercâmbio cultural entre as nações o faroeste fez fã em vários países, em especial europeus. Os aspectos mitológicos do faroeste criaram ligações de identificação no mundo todo, não se tratava só do oeste americano,

historicamente falando, mas das aventuras vividas pelo herói, que usava pistolas em vez de espadas. A crise de produção cinematográfica do gênero nos anos 1960 estimulou a produção de *westerns* fora dos EUA, o Italiano então se apropriaram da retórica do faroeste e construíram algo novo, não se sentindo obrigados a respeitar os esquemas estéticos e narrativos pré-estabelecidos, eles deram ao Velho Oeste uma nova visão, menos moralista e mais real, e seu herói negativo se tornou uma forte fonte de identificação que dura até hoje, sendo aceito como o novo modelo a ser seguido, não só no *western*, mas repercutindo em outros gêneros.

No mundo globalizado atual tudo está sujeito a identificações e apropriações, o que faz com que o processo de construção de identidades seja contínuo e flexível. E o faroeste reflete um pouco dessa realidade cada vez mais líquida em que vivemos.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Fábio. “A política do espetáculo” in: SIVOLELLA, Alexandre (org.) **Faroeste Spaguetti**: o banguê-banguê à italiana. Rio de Janeiro: Centro Cultural, 2010. Pp.9-16.
- BARBÁCHANO, Carlos. **O cinema, arte e indústria**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, S.A., 1979.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BAZIN, André. **O cinema**: Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1991.
- BETTS, Tom. Foreword. In WEISSER, Thomas. *Spaghetti Westerns: the Good, the Bad and the Violent*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1992.
- BHABHA, Homi. *Narrating the Nation*. Londres: Routledge, 1990.
- BUSCOMBE, Edward. *The BFI Companion to the Western*. London: Da Capo Press, 1988.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo, SP: Cultrix/Pensamento, 2007
- CARREIRO, Rodrigo Octávio D'azevedo. **Era uma vez no spaghetti western**: Estilo e narrativa na obra de Sergio Leone. 2011. 330 f. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.
- CARREIRO, Rodrigo. O papel de Sérgio Leone do perfil contemporâneo do herói em filmes de gênero. **Cultura Midiática: Revista do programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba**, Paraíba, v. 8, n. 5, p.1-15, jan/jun, 2012.
- Denn sie kennen kein Erbarmen*. Título original: Denn sie kennen kein Erbarmen. País: Alemanha. Direção: Peter Dollinger & Hans-Jürgen Panitz. Ano de produção: 2006.
- GELLNER, Ernest. **Nações e Nacionalismo**. Lisboa: Gradiva, 1993.

- GIDDENS, Anthony. **As conseqüências da modernidade**. São Paulo: Unesp, 1991.
- GOMES, Vinícius Romagnolli Rodrigues; ANDRADE, Solange Ramos de. Mitos, Símbolos e o Arquétipo do Herói. **Iniciação Científica CESUMAR**, Maringá, v. 11, n. 2, p.139-147, jul./dez. 2009.
- HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HUGHES, Howard. **Once Upon a Time in the Italian West**. London: I.B. Tauris, 2004.
- LEONE, Sergio. Entrevista. In FRAYLING, Christopher. **Once Upon a Time in Italy: The Westerns of Sergio Leone**. New York: Harry Abrams Inc, 2005. p. 75-90
- MARCONDES, Ciro Inácio. A DESSIMBOLIZAÇÃO DO FAROESTE. **Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, v. 7, n. 1, p.1-13, jul. 2009. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/1771/1434>>. Acesso em: 9 dez. 2015.
- MATTOS, A. C. Gomes de. **Publique-se a lenda: A história do western**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- PIERRE, Sylvie. Clio Veille. In **Cahiers du Cinéma** [revista], Paris, n. 218, p.53-55, mar. 1970.
- POWELL, Enoch. **Freedom and Reality**. Farnham: Elliot Right Way Books, 1969.
- SALES, Marcelo. **A conquista do Oeste na expansão das fronteiras norte-americanas**. 2014. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/conquista-oeste-expansao-fronteiras-norte-americanas-774461.shtml>>. Acesso em: 7 out. 2015.
- SCRUTON, Roger. *Authority and allegiance*. In DONALD, J. e HALL. S (org.) **Politics and Ideology**. Milton Keys: Open University Press, 1986.
- SOUSA, Alex Vidigal Rodrigues de. **A representação da violência no imaginário do faroeste italiano**. 2014. 203 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Universidade de Brasília/UnB, Brasília, 2014.
- The Spaghetti West**. Título original: *The Spaghetti West*. País: EUA. Direção: David Gregory. Ano de produção: 2005.
- VIDIGAL, Alex; DRAVET, Florence. O bom, o mau ou o diferente: as transformações do gênero western pelo faroeste italiano. **Comunicologia: Revista de Comunicação e Epistemologia da Universidade Católica de Brasília**, Brasília, v. 6, n. 1, p. 91-108, 2013.
- VUGMAN, Fernando Simão. “Western” in: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. Pp.159-176.
- WAGSTAFF, Christopher. A Forkful of Westerns: Industries, Audience and Italian Westerns. In DYER, Richard; VINCENDEAU, Ginette. **Popular European Cinema**. London: Routledge, 1992. p. 245-262.