

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
FACULDADE DE ARTES E COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

Pedro Guilherme Farias Roso

DESMISTIFICAÇÃO DO *WESTERN*
ESTADUNIDENSE PELO *WESTERN SPAGHETTI*

Passo Fundo

2013

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
FACULDADE DE ARTES E COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

Pedro Guilherme Farias Roso

DESMISTIFICAÇÃO DO *WESTERN*
ESTADUNIDENSE PELO *WESTERN SPAGHETTI*

Trabalho de conclusão do curso de Jornalismo da Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob a orientação do professor Otavio José Klein.

Passo Fundo

2013

RESUMO

O presente trabalho estuda o modo como o *western spaghetti* foi considerado o desmistificador do *western* clássico dos Estados Unidos, este considerado o gênero do cinema estadunidense por excelência. Através do século o cinema estadunidense criou, através do poder simbólico, estereótipos que passaram a ser vistos como mitos. O *western spaghetti* surgiu trazendo uma nova leitura desses mitos, e trouxe uma nova visão de como foi construído o Oeste estadunidense. Através da revisão bibliográfica ficaram estabelecidos três critérios pelos quais o *western spaghetti* pode ser considerado como desmistificador do *western* clássico: Os aspectos históricos, o mito do herói e do vilão e a violência. Também faz parte da análise 6 filmes, 3 de cada uma das vertentes do *western*, para ilustrar onde estes critérios são encontrados.

Palavras- chave: Cinema, *western*, desmistificação, poder simbólico

ABSTRACT

The present study analyze how the western spaghetti was consider a tool of demystification of the american western, this one considered as the American gender by excellence. Through the century Hollywood created, using a symbolic power, stereotypes that became myths. The spaghetti western raised bringing a new revision of these myths, and brought a different vision of how the West was built. Through a literature review were established three standards that the spaghetti western can be considered as a tool demystification of the American western, which are: The historical aspects, the myth of the hero and the villain and the violence. Also two samples of movies are analyzed, one of each gender of western, totaling six movies, to determine where this standards are found.

Key word: Cinema, western, demystification, symbolic power

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- Diligência no deserto do Arizona em <i>No tempo das diligências</i>.....	32
Figura 2 – Guerrilheiros apaches em <i>No tempo das diligências</i>.....	35
Figura 3- Estereótipo do herói em <i>Matar ou Morrer</i>.....	36
Figura 4 – Estrada de ferro em <i>Era uma vez no Oeste</i>.....	43
Figura 5- O anti-herói em <i>Django</i>.....	45

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
CAPÍTULO 1.....	6
1.1. Contexto Histórico.....	6
1.2. <i>Western</i> estadunidense.....	11
1.3. <i>Western spaghetti</i>.....	19
CAPÍTULO 2.....	23
2.1. Estereótipos e gêneros.....	23
2.2. O poder simbólico.....	26
CAPÍTULO 3.....	30
3.1. Descrição da amostragem do <i>western</i> estadunidense.....	31
3.1.1. Aspectos históricos.....	31
3.1.2. Mito do herói e do vilão.....	34
3.1.3. Violência.....	39
3.2. Descrição da amostragem do <i>western spaghetti</i>.....	40
3.2.1. Aspectos históricos.....	40
3.2.2. Mito do herói e do vilão.....	43
3.2.3. Violência.....	46
3.3. Constatações da análise.....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
REFERÊNCIAS.....	49

INTRODUÇÃO

Este trabalho é um estudo acerca de como houve a desmistificação do gênero *western* estadunidense por outra vertente do gênero, que aqui chamaremos de sub-gênero *western spaghetti*.

O trabalho tem como objeto de estudo o gênero e o sub-gênero supracitados. E apresenta como problema de pesquisa, sobretudo, a compreensão o *western spaghetti* desmistificou o *western* estadunidense. Este trabalho também apresenta como objetivo secundário entender como o cinema constrói, através de um poder simbólico, mitos e realidades que dominam o imaginário do público.

A metodologia de pesquisa consta de uma revisão bibliográfica acerca dos conceitos de estereótipo, de poder simbólico, da contextualização histórica dos Estados Unidos entre os anos de 1840 e 1890, devido ao fato do gênero *western* ser inspirado por acontecimentos dentro deste lapso temporal, e da história do gênero *western* estadunidense e *spaghetti western*. Além disso, serão analisadas duas amostragens, uma do *western* estadunidense e outra do *western spaghetti*, com três filmes cada, totalizando seis obras. A filmografia foi selecionada por escolha pessoal. Através da revisão bibliográfica ficaram estabelecidos três critérios de análise para entender o problema de pesquisa. São eles: Os aspectos históricos, o mito do vilão e do herói e a violência.

O trabalho apresentará três capítulos: O primeiro capítulo tratará do contexto histórico dos Estados Unidos e a história do gênero e sub-gênero que são objetos de estudo. Um segundo capítulo tratará da fundamentação dos conceitos de estereótipos e poder simbólico para compreender como se dá a construção dos mitos pela indústria cinematográfica. E um terceiro capítulo onde serão descritas as obras selecionadas e ao final uma análise que constata como se deu a desmistificação do *western* estadunidense pelo *western spaghetti*.

CAPÍTULO 1

WESTERN ESTADUNIDENSE E WESTERN SPAGHETTI

Este capítulo tem o intuito de realizar a contextualização histórica do Oeste estadunidense como região durante o período em que as histórias de *western* são inspiradas, bem como uma revisão histórica de quando e como surgiu o gênero homônimo nos Estados Unidos, e posteriormente seu sub-gênero ambientado na Europa.

1.1. CONTEXTO HISTÓRICO

De todos os gêneros cinematográficos consagrados pelo cinema Hollywoodiano o que mais se destaca pela contribuição da difusão da cultura estadunidense é o *Western*. Durante o século XX o Far Oeste, como é chamado aqui no Brasil, elevou figuras folclóricas a status de imortalidade, ao criar histórias míticas sobre personagens inseridos em um período de tempo e espaço que foram decisivos na História daquele país.

O contexto histórico em que estão inseridas estas histórias fantásticas é um dos tantos períodos decisivos na até então recente história norte-americana. O descobrimento ou desbravamento do “Oeste”, muitas vezes referidos como o “fazer Oeste”, é o cenário perfeito para a construção destas narrativas que tratam da temática da construção de uma nação. Para delimitar um espaço-tempo Mattos escreve:

As histórias do western se inscrevem em um passado lendário, que podemos repor no tempo mais ou menos entre 1840 e 1890 e situar a oeste do Mississippi no espaço móbil da “Fronteira” em constante expansão para o Pacífico. (MATTOS, 2004, p. 13)

Segundo Sousa (2009) os anos de colonização no sul dos Estados Unidos serviram de fonte de inspiração para a realização de *westerns*. Neste período a região do Texas registrava sangrentos combates entre índios apaches, bandoleiros mexicanos e americanos que “escureciam a lei à bala.” Acerca deste período Eloína Prati dos Santos ressalta o caráter individualista dessa fase:

Em aproximadamente 30 anos, os pioneiros fizeram sua aprendizagem do oeste -- a mineração, a criação de gado, a agricultura, a luta contra os índios – em uma era de muita violência e de culto à liberdade individual, que viu nascer muitos dos mitos que ultrapassaram as fronteiras nacionais, como o caubói ou Zorro. (SANTOS, 200?, p.30)

Sobre a formação selvagem da nação americana e a conquista do Oeste, Clélia Cohen entende que os Estados Unidos passaram por períodos marcantes em tão pouco tempo e que isso contribuiu para que se engrandecesse o estereótipo de que o Oeste estadunidense foi um lugar desbravado de maneira violenta. Escreve a autora:

Nación insolentemente a ojos Del Viejo Continente, los Estados Unidos solo tienen, cuando El cine vê La luz em 1895, um siglo de historia, grosso modo. Ya han vivido una revolución (1776: Declaración de Independencia de las Trece Colonias), una Secesión (1861-1865: Civil War), han abolido La esclavitud y prácticamente aniquilado a las culturas autóctonas (1865- 1890: guerras índias) em su carrera furiosa, violenta y exaltada hacia el Oeste. (COHEN, 2005, p. 8)

No entendimento da autora, a geografia e a história americana dão embasamento e dimensões às histórias. A procedência e o passado dos heróis e dos bandidos são partes importantes das sustentações das narrativas e dão sempre a idéia ao espectador do quão vasto, solitário e inóspito podia ser o velho oeste, que faz do *western*, como região, palco ideal para construir histórias míticas.

Burchell e Gray (1981) seguem esse pensamento ao defender que a concepção popular da conquista do oeste é inerente a idéia da imensidão do território e dos feitos heróicos dos personagens protagonistas dos filmes. Afirmam os autores:

Existe uma idéia popular da Fronteira de Colonização Oeste dos Estados Unidos como uma área vasta e vazia onde a natureza apequena o homem e onde as únicas figuras da paisagem são o *cowboy* e o índio, com talvez um ocasional caçador, garimpeiro ou soldado da cavalaria dos Estados Unidos cumprindo um papel coadjuvante. De vez em quando, um comboio pode cruzar da direita para a esquerda, levando pioneiros na direção do sol, mas não pára a fim de deixar colonos e as carroças desaparecerem nas montanhas, em seu caminho para uma terra adiante. Pode haver núcleos de colonização dentro desta terra deserta – pequenos fortes, povoados indígenas e pobres “cidades vaqueiras” – mas não parecem seguir funções urbanas normais, parecendo em vez disso, estar paradas em silêncio, só ganhando vida quando o gado chega do Texas ou a cavalaria sai para desfechar um merecido contra-ataque sobre rebeldes tribos indígenas. Há, porém, muito pouca verdade histórica neste instantâneo estático, que deixa de lado toda a variedade de tempo e espaço e exclui também um dos grandes temas da Fronteira de Colonização Oeste – Istoé, a contínua chegada e partida de gente que a liga a um mundo muito mais amplo e a torna parte dele. (BURCHELL; GRAY, 1981, p.138)

Muitos dos heróis imortalizados pelo cinema são oriundos da realidade, acerca disso Karnal e outros autores (2007) afirmam: “Eles se tornavam símbolos de uma geração de pessoas, por conter, em suas imagens, traços, trajetórias, valores que de algum modo se ligavam à grande maioria”. Segundo os historiadores esse é o exemplo de Daniel Boone que durante a Guerra da Independência lutou contra indígenas para defender seu território, concretizando a imagem de herói. Sua história, posteriormente, daria origem a uma clássica série de televisão homônima entre os anos de 1964 e 1970. A conquista do Oeste americano surgiu através de um processo de imperialismo, de acordo com os autores supracitados:

Posturas e concepções presentes nos movimentos religiosos, como a idéia de que existem povos escolhidos e abençoados por Deus, passariam a povoar o imaginário coletivo da nação que se acreditava eleita para um destino glorioso. A fé nas instituições livres e democráticas também se intensificava. A partir disso, desenvolveu-se a idéia de “destino manifesto”: seria uma missão espalhar a concepção de sociedade norte-americana para as regiões vistas como carentes e necessitadas de ajuda...Entre os norte-americanos, no discurso que justificava o imperialismo, junto de “civilização e progresso”, lia-se “democracia e liberdade”.(KARNAL, 2007, p.125)

A expansão territorial dos colonos pelo Oeste americano teve a questão indígena como grande contenda. De acordo com Dee Brown (2003), apesar de em 30 de junho de 1834 o Congresso ter aprovado a “*Lei para regulamentar o comércio e as relações com as tribos índias e preservar a paz nas fronteiras*” e definir toda a terra a oeste do Mississippi como “fronteira índia permanente”, ocasionando na proibição de comércio por parte dos brancos dentro das terras indígenas conforme os colonos brancos iam avançando a fronteira permanente ia se movendo também em direção ao Oeste. O progresso intencionado pelos brancos trouxe a devastação de inúmeras tribos indígenas. Nos dizeres do autor:

Mais de três séculos haviam passado desde que Cristóvão Colombo desembarcara em São Salvador, mais de dois séculos desde que os colonos ingleses haviam chegado à Virgínia e Nova Inglaterra. Nesse espaço de tempo, os amistosos tainos que receberam Colombo na praia haviam sido completamente dizimados. (BRONW, 2003, p.18)

Seguindo com o autor, ele afirma que com o avanço da fronteira indígena os índios passaram cada vez mais a se refugiar para trás dela. Enquanto isso os soldados avançavam através da fronteira. “Os brancos dos Estados Unidos – que falavam demais de paz, mas raramente pareciam praticá-la- estavam marchando para guerrear com os brancos que haviam conquistado os índios do México.” (Brown, 2003, p.20) A consequência que trouxe o fim da Guerra México-Estados Unidos foi a conquista de todo o Oeste pelos brancos na parte que se estendia do Texas até a Califórnia, ou seja, tudo o que estava a Oeste da “fronteira índia permanente”.

Após o conflito contra o México houve a anexação de territórios importantes aos Estados Unidos, como a própria Califórnia, através de um Tratado de cessão territorial. Nos dizeres de Karnal (2007) “Ao fim do conflito, em 1848, os mexicanos assinaram o tratado de Guadalupe- Hidalgo, reconhecendo a fronteira do Rio Grande e cedendo o Novo México e a Califórnia aos Estados Unidos”. Naquele mesmo ano, 1848, fora descoberto ouro no estado californiano, o que atraiu mais colonos a marcharem rumo ao Oeste. De acordo com Brown (2003) “Em 1848, foi descoberto ouro na Califórnia. Em alguns meses, gente do Leste aos milhares, buscando fortuna, estava cruzando o território índio.”

Como dito anteriormente, o Destino Manifesto era a justificativa encontrada pelos colonos americanos para rumarem em direção ao Oeste com o seu imperialismo.

Sendo assim, esta legitimação também era utilizada para com os povos indígenas. Sobre isso, Brown diz:

Para justificar essas quebras da “fronteira índia permanente”, os homens que tomavam decisões em Washington inventaram o Destino Manifesto, uma expressão que elevava a fome de terras a um plano sublime. Os europeus e seus descendentes haviam sido escolhidos pelo destino para dominar toda a América. Eram a raça dominante e, portanto, responsável pelos índios – juntamente com suas terras, suas florestas e suas riquezas minerais. Só os habitantes da Nova Inglaterra, que haviam destruído ou expulsados todos seus índios, falaram contra o Destino Manifesto. (BROWN, 2003, p. 20)

Após a tomada de todo o território, outro fato de grande importância na história estadunidense ocorreu entre 1861 e 1865, a Guerra Civil, ou Guerra da Secessão, entre os estados do Norte industrializados e os estados do Sul agrários e escravagistas. Karnal explica as causas do conflito:

Ainda que unidos em nome de causas comuns – como as guerras contra o México, as invasões a Oeste e também o sentimento de imperialismo e a vontade de expandir seus estilos de vida para áreas maiores-, o Sul queria aumentar seu império do algodão e da escravidão e o Norte, a expansão das chamadas terras livres. (KARNAL, 2007, p.129)

De acordo com o historiador, o conflito trouxe debates importantes para o progresso estadunidense, como a industrialização e a abolição da escravidão. Esta última é o grande aspecto de conhecimento geral do conflito. Seguindo com o autor: “A emancipação dos escravos trouxe certo sentimento de justificativa moral para o enfrentamento, já que ela ocorreu em meio aos embates; se milhões morreram, milhares ganharam a liberdade.”

Os períodos que se seguiram após a vitória dos estados do Norte no conflito, foram de reconstrução e reconciliação entre todos os estados do país. A indústria estadunidense, que segundo o autor era anterior à Guerra Civil, durante o conflito alcançou patamares que mantiveram o país entre os mais altos índices de produção do mundo. Para concluir, o autor explica:

Nas décadas posteriores à guerra, famílias dos chamados “senhores da Criação”, como os Carnegie, os Duke, os Hill, os Morgan, os Rockefeller, os Swift, os Vanderbilt etc., acumularam espantosas riquezas e poder, criando, a partir de 1860, a chamada “era da iniciativa privada”. (KARNAL, 2007, p.151)c

A idéia que rotula os índios como o maior vilão, principalmente nos primórdios do cinema de *western*, e que os *cowboys* eram os grandes heróis da conquista e construção de uma nação não corresponde com que é trazido por historiadores e romancistas nesta síntese.

1.2. *WESTERN* ESTADUNIDENSE

O marco inicial do cinema para muitos é a criação, em 1895, por intermédio dos irmãos Lumière do Cinematógrafo. Contudo, antes mesmo do nascimento do próprio cinema, a vida no oeste americano já era mostrada por outra invenção que precedeu o cinematógrafo, o cinetoscópio. “Desde 1894, el kinetoscopio registra escenas de La vida de los cowboys y los índios em películas de um minuto, demasiado corta para contar umahistoria”(Cohen,2005, p.30).

O marco inicial do gênero de faroeste deu-se com a finalização em 1903 de *O grande roubo do trem (The Great Train Robbery)*, de Edwin S. Porter. Sua primeira exibição se daria em 1905, e segundo Sousa:

A recepção do público foi tão favorável que houve a necessidade de “sessões contínuas”, das oito da manhã até a meia-noite. Três pontos importantes logo se destacaram: lançamento de uma narrativa, a existência de uma sala primitiva para projeções e o lançamento do gênero *western*. (SOUSA, 2009, p.3)

De acordo com Cohen (2005), as primeiras produções de *western* ocorreram sob as paisagens do leste americano, contudo a atração por um cenário mais fidedigno as narrativas atraíram produtoras que passaram a instalar-se do leste até a Califórnia, como fora o caso da *Selig e da Bison*. O Oeste estava sendo conquistado também dessa maneira pela indústria cinematográfica, os estúdios passaram a ser instalados em ranchos e fazendas para adquirirem características mais fiéis ao *western*, e para compor

o elenco eram contratados fazendeiros e índios de verdade. Os cenários clássicos, com as vastas paisagens e atores que retratavam bem as figuras carimbadas do lugar enfim estavam dando uma forma mais autêntica e fiel ao gênero.

O *western* desde seus primórdios caracterizou-se pela desavença, histórias de vingança, e embates entre os índios e fazendeiros. O maniqueísmo sempre se fez presente nas histórias, havia uma fácil distinção de quem era bom e quem era mau. Isso ajudou muito a popularizar o gênero. Logo, o gênero trabalhou com algumas iconografias célebres, explorando os ambientes e outros elementos que faziam parte do cotidiano.

Segundo Mattos (2004), o cavalo e a arma são elementos básicos dessa iconografia. O cavalo seria uma questão de vida ou morte e o fiel companheiro para as longas jornadas por lugares desconhecidos e até mesmo inóspitos. A figura do cavalo, também, se fazia essencial para que o caubói não se sentisse tão solitário ao observar a imensidão em que se encontrava. E a arma era um meio indispensável para a sobrevivência, mas que, em contrapartida, nas mãos de bandidos e pessoas erradas ela tornava-se uma máquina poderosa para a destruição da paz, reforçando a idéia maniqueísta do gênero. Nos dizeres do autor a respeito dos artefatos bélicos: “Não existe um *western* completo sem um revólver Colt 45 ou uma espingarda Springfield ou Winchester para resolver os conflitos físicos e trazer a ordem para a fronteira.” (Mattos, 2004, p.19). Juntamente com os elementos supracitados, o cenário e o figurino ajudam a moldar as discrepâncias existentes entre o bom e o mau:

Os cenários também são marcantes no gênero, levando em conta que são filmes de puro entretenimento, é a sua produção que engloba figurinos marcantes e que descrevem cada personagem e as roupas limpas do mocinho em oposição à sujeira do bandido, tudo distribuído de acordo com acessórios tais como botas, calças de couro, chapéu e lenços, que tornando um filme que poderia ser simplório em um filme bem produzido e com características registradas. (OLIVEIRA; AZEVEDO, 2010, p. 4)

No parágrafo introdutório do seu célebre romance *Enterrem meu coração na curva do rio*, Dee Brown traz a seguinte passagem:

Nos velhos tempos em que o mocinho ganhava do bandido e casava com a mocinha, ninguém era mais bandido que o índio. Quando os pacíficos colonos vinham falando de uma nova terra prometida, a câmara ia para os

altos das escarpas próximas e era inevitável: lá estavam as silhuetas odiadas. (BROWN, 2003, p.5)

Este parágrafo resume de maneira significativa um dos grandes elementos marcantes do início do gênero. Como toda boa história contada deveria conter o oposto ao herói. Nesse caso o índio fora eleito como bandido dada uma visão pouca humanitária que o povo americano e a própria indústria de cinema tinha para com o seu nativo americano, até então. Por muito tempo o *western* utilizou desse estereótipo para dar segmento as suas criações de mitos. Nos dizeres de Matos, “os índios raramente atacavam fortes e caravanas – somente carroças solitárias e extraviadas. Na realidade, acidentes ou doenças eram muito mais mortais do que os pele-vermelhas.” (Mattos, 2004, p. 19) Em contrapartida, Sousa discorre acerca desse acronismo nos filmes western com um viés mais profundo:

Alegoricamente, o papel do índio como vilão seria uma forma de o western mostrar sua visão crítica acerca do pensamento de muitos cidadãos americanos sobre o pele vermelha, ao mesmo tempo em que punha o dedo profundamente na ferida que era o problema da extinção das grandes nações indígenas pelo avanço da civilização. (SOUSA, 2009, p.8)

De acordo com Nunes, a imagem do índio estava atrelada a uma fórmula criada pela indústria estadunidense de estereótipo do vilão. O autor explica:

Até à década de setenta do século XX, a indústria cinematográfica americana estava ligada a fórmulas e convenções no modo de tratamento da imagem dos índios americanos. As imagens exibidas nos filmes *Western*, influenciaram negativamente o público. Estas, em vez de criar interesse pelas diversas nações e culturas índias, causaram equívocos e uma distorção histórica que hoje continua a ser incômoda para muitos espectadores. (NUNES, p.p. 7-8, 2008)

Seguindo com Nunes, o autor ressalta o fato de que a cultura indígena nos filmes ficou sem uma identidade durante muito tempo, ou seja, a palavra “índio” referia-se a qualquer uma das tribos, e no entendimento do autor a identificação dos índios em suas respectivas tribos é algo importante para a sua cultura.

O *western* passou por um período de maturação desde seu início até o final dos anos 20, onde foram representados quase que exclusivamente por diversos seriados

mudos que devido a má conservação acabaram por cair no esquecimento. Contudo, algumas obras destacaram-se, trazendo consigo a temática das cruzadas dos colonos americanos pelo oeste. Como *Os bandeirantes* (The Covered Wagon, 1923) e *O cavalo de ferro* (The Iron Horse, 1924), que contam a história da construção das estradas de ferro. Conforme Cohen (2005), estes filmes tinham paisagens obrigatórias em qualquer filme de *western* da época: “caravanas o rebanhos que vadean espetacularmente um rio, villanos identificables al instante (bigote, traje oscuro, tics) cegados por el señuelo de La riqueza, jóvenes pioneras deseadas, interludios cômicos.”

A partir do advento do cinema sonoro, no final dos anos 20, mais precisamente em 1929 quando universalizou-se esta técnica, o gênero teve que se remodelar conforme o cinema como um todo ia desenvolvendo-se. Os musicais passariam a tornarem-se populares na época, e para continuarem progredindo, os *westerns* passariam a ser produzidos sobre esta perspectiva. De acordo com Cohen: “Las productoras, que quieren explotar a cualquier precio el filón Del sonoro, deciden hacer cantar a los cowboys, moda que se extiende a lo largo de los años treinta consagrando a intérpretes como Gene Autry o Ken Maynard.”(COHEN, 2005, p.31) Acerca da mesma situação, Sousa (2009) explica que o *western* inicialmente teve problemas para se adaptar ao cinema sonoro devido, principalmente, a dificuldade de restrição imposta pelos microfones quando se trabalhava com locações abertas na época.

Sousa afirma também que as dificuldades econômicas enfrentadas pelo gênero naquela década, não eram restritas ao *western*, mas toda a indústria cinematográfica passaria por períodos turbulentos ao se tratar de grandes produções, devido à crise econômica que vigorava nos EUA no final da década de 20 causada pela Grande Depressão de 1929. Com a superprodução americana ao longo dos anos 20, faltaram consumidores para usufruir de todo tipo de produto, com a indústria cinematográfica isso não foi diferente. Hollywood que acabara de nascer viu sua produção decair massivamente para ajudar a controlar a economia. Logo, as grandes produtoras não faziam filmes em larga escala como havia ocorrendo. Contudo, o cinema sempre trabalhou como uma rota de fuga para os problemas em geral, e durante essa época tornou-se muito evidente ao fato das salas de cinema continuarem cheias. Isto ocorreu em decorrência da abertura de mercado para um outro tipo de produção, dessa vez mais independente que utilizava um orçamento muito mais inferior, mas que ainda assim agradava ao público, visto que estes não iam ao cinema com a expectativa de assistirem a grandes superproduções. Sobre isso, Mattos explica:

Durante a década de 30, o western B ganhou muito espaço no meio das produções cinematográficas, além da programação dupla ter colaborado para o sucesso de público o período da Depressão no país fez com que os western A se tornassem financeiramente inviáveis no momento. Os filmes western produzidos nessa década traziam um oeste fantasioso em seus enredos, era o ópio que a sociedade precisava no momento, uma forma de fugir da realidade de um país imerso numa crise financeira. O senso de escapismo era predominante, mas as décadas que se seguiram fugiria dessa regra, e até mesmo as histórias do oeste iriam refletir a realidade histórica e social por qual a população iria passar. (MATTOS apud OLIVEIRA; AZEVEDO, 2004, p. 7).

O *western B* teve sua importância durante a década de 30, mas desapareceu logo em seguida devido ao retorno das grandes produções pelos estúdios. Seria o momento de grandes cineastas como Fritz Lang, Howard Hughes e John Ford tomarem as rédeas do gênero e produzirem algumas das obras mais cultuadas até então, como *Os conquistadores* (Western Union, 1941), *O proscrito* (The Outlaw, 1943) e *Paixão dos Fortes* (My Darling Clementine, 1946), respectivamente. Esses filmes mostravam uma maturidade jamais antes vista pelo cinema em qualquer outro tipo de gênero, e que John Ford conseguiu, ainda em 1939, com *No tempo das diligências* (The Stagecoach), chegar a um novo patamar de produção cinematográfica, para o teórico francês Andre Bazin(1985): “ É o exemplo ideal de maturidade de um estilo trazida a perfeição. John Ford atingiu o equilíbrio ideal entre mito social, reconstrução histórica, realidade psicológica e o tema tradicional do *western mise em scène*.” Seguindo a mesma linha de análise da obra de Ford, Mattos afirma:

No tempo das Diligências marca uma data e uma etapa decisivas na história do western. Respeitando todos os temas dramáticos do gênero, Ford os enriqueceu com um conteúdo moral, social e psicológico, conferindo-lhes uma dignidade intelectual e artística. Foi a realização deste filme que, segundo muitos críticos, teria criado todos os clichês do gênero. (MATTOS, 2004, p.35)

A ideologia das produções do *western* estadunidense nunca foi algo imoto, que fora concebido e manteve suas características ao longo dos anos de maneira dogmática. Pelo contrário, ele sempre se manteve em contínua gestação, e a Segunda Guerra contribuiu muito para este tipo de mudança, principalmente no que tange a personalidade do caubói herói. Para Mattos, o que fora visto na Segunda Guerra

Mundial fora absorvido por quem produzia o gênero e isto se refletiu de maneira massiva nos anos pós-conflito: “O novo herói do western absorveu estas imagens e impressões e, embora continuasse lutando pela verdade e justiça, tornou-se mais cínico quanto às suas ações, mais amargo quanto aos resultados, mais predisposto à violência.” (MATTOS, 2004, p. 40).

No entendimento de Sousa (2009), a Segunda Guerra Mundial influenciou a produção estadunidense de filmes com a temática bélica, muitos deles para enaltecerem a participação do país no conflito. Foi o período que o *western* sofreu uma queda, mas puramente em decorrência da época vigente.

Os anos 50 trouxeram mudanças no modo de fazer e na construção das narrativas, devido ao fato do western passar a englobar características de outros gêneros. Era o nascimento de um sub-gênero chamado *superwestern*, termo cunhado por Andre Bazin, e que segundo o crítico e teórico francês seria:

Um *western* que tem vergonha de não ser senão ele próprio e procura justificar sua existência por um interesse suplementar de ordem estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica..., em suma, por qualquer valor extrínseco ao gênero e que visa supostamente enriquecê-lo. (BAZIN apud MATTOS, 2008, p. 41)

Sousa (2009) discorre acerca do conceito cunhado por Bazin, e entende o *superwestern* “como sendo o western que transcende a ele próprio, suplementando-se no campo estético, sociológico, psicológico ou “*algum valor extrínseco ao gênero e que supostamente o enriqueceria.*” Em outra tradução dos ensaios de Bazin (1985), o *superwestern* é chamado também de *metawestern*, mas que apesar da diferenciação do nome apresenta as mesmas características pelos tradutores. Segundo Bazin, a segunda guerra mundial não só levou outros temas para dentro de Hollywood, como também levou um alto grau de reflexão para dentro deles, o que para o autor ajudaria e muito a mudar a imagem do índio na história do cinema, através de uma percepção mais humana de quem fazia *western*. Duas obras desse sub-gênero são arroladas como as mais importantes tanto por Bazin como por Mattos, que são *Matar ou Morrer* (High Noon, 1952) de Fred Zinnemann e *Os brutos também amam* (Shane, 1953) de George Stevens. Para Cohen nessa época: “Las grandes obras se declinan em una lista infinita, la originalidad de los temas abordados se multiplica, los cineastas disfrutaban inventando, profundizando, desviando los códigos del género”. (COHEN. 2007 p. 37)

Segundo Cohen, os anos 60 trariam as mudanças definitivas para o gênero que havia criado uma identidade inerente ao próprio cinema. *A conquista do Oeste* (How the West Was Won, 1962), uma co-produção de John Ford, Henry Hathaway e George Marshall traz uma compilação de etapas históricas no desbravamento do Oeste onde prepondera um clima de antologia. *O homem que matou o facínora* (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962) de John Ford e com duas das maiores estrelas do western contracenando, John Wayne e James Stewart, é visto ao lado de *Pistoleiros do entardecer* (Ride the High Country) de Sam Peckinpah como os dois grandes representantes de uma fase com tom de despedida do western clássico. Segundo Mattos: “Nos anos 60 tornaram-se corriqueiros os westerns “crepusculares”, assim chamados porque tratavam do fim do Oeste”. Em ambos os filmes produzidos em 1962 os personagens principais estão envelhecidos ou relembram momentos passados em tom de despedida. Nos dizeres de Cohen o ano de 1964 é um ponto de reflexão importante sobre o que estava ocorrendo. Neste ano John Ford rodaria seu último *western* *Crepúsculo de uma raça* (Cheyenne Autumn) e Raoul Walsh rodaria seu último filme *Um clarim ao longe* (A Distant Trumpet).

A partir do final dos anos 60 e início dos anos 70 surgiu uma nova tônica entre os *westerns*. Era uma época em que toda *Hollywood* estava se reinventando, e que seria reconhecida como *A Nova Hollywood*. A partir da inserção de novos diretores como Martin Scorsese, Brian de Palma, Hal Ashby e Arthur Penn, a indústria ganharia novos contornos com temas mais polêmicos e politicamente incorretos, com um teor de desprezimento a tudo que o cinema americano havia produzido até então. No gênero de *western* a influência política e social da época, com a Guerra do Vietnã e o movimento Hippie em voga, influenciaria no gênero. Nos dizeres de Mattos: “Com o fenômeno hippie e o interesse pela ecologia, o western dos anos 70 voltou-se para os protagonistas dos primeiros contatos entre o homem branco e o índio.” Ainda para o autor:

O desencanto com o papel da América no Vietnã e mudanças sociopolíticas fundamentais na cultura americana condenaram à morte os westerns de televisão assim como os da tela grande. Os Estados Unidos do bicentenário não eram mais a terra que o western celebrava. O veterano do Vietnã substituiu o pistoleiro itinerante como o herói das narrativas da América moderna. Os componentes culturais dos anos 60 e 70 foram usados para explicar a única América, a única “mítica”, a única identidade nacional com a qual os jovens podiam se relacionar: a sua própria”. (MATTOS, 2008, p.p. 94-95)

O *western* passa a fazer parte então de uma vertente de filmes com críticas políticas, tendo em vista que a tônica da época dentro do universo cinematográfico estadunidense era de criticar principalmente a Guerra do Vietnã. Para Cohen:

...Vietnam, la crisis de Cuba, los motines de Watts, la lucha por los derechos civiles de los negros, los múltiples asesinatos políticos...Ya no ES posible magnificar la epopeya de la conquista, la escena primitiva antaño idealizada se convierte en enclave político y e espacios para la denuncia, o la exacerbación, de la violencia. (COHEN, 2005, p. 48)

Mattos (2008) afirma que dentre os filmes que melhor retratam a mudança de visão com o índio está *Um homem chamado cavalo* (A Man Called Horse, 1970) de Elliot Silverstein. Para o autor, neste filme é retratado com dignidade o papel do índio no desenvolvimento da nação ao destacar seu comportamento e cultura. De acordo com Cohen (2005, p.49), “Desde los años ochenta, el género se resume em obras aisladas...” Destacam-se três deles em cerca de trinta anos: *O portal do paraíso* (Heaven’s Gate, 1980) de Michael Cimino, *Dança com Lobos* (Dancing With the Wolves, 1990) de Kevin Costner, e *Os Imperdoáveis* (The Unforgiven, 1992) de Clint Eastwood. Sendo o terceiro, considerado por Mattos (2008) uma crítica a violência, sob forte influência das produções de *western spaghetti*, com um alto teor de desmistificação dos anacronismos que o gênero criou ao longo de pouco mais de um século. É o encerramento de um ciclo com uma obra extremamente aclamada, de um diretor que iniciou sua carreira no próprio *western spaghetti*. Apesar do *western* infelizmente ser considerado um gênero em pura decadência a partir dos anos 80, Mattos vai mais além e vê a decadência do gênero começar a acontecer muito antes. Segundo o autor:

Todavía o *western* já estava mortalmente ferido muito antes de 1980. Quando, nos meados da década de 50, os estúdios começaram a sofrer a concorrência da televisão e de outras formas de entretenimento, seus executivos tiveram que buscar novas fórmulas para atrair o público, que agora era predominantemente juvenil. Eles rejuvenesceram o thriller policial, de horror e ficção científica, oferecendo excitações que, para o dito público eram mais realistas ou fantásticas do que o *western*, um gênero realmente desconectado com aquela época. (MATTOS, 2004, p.40)

Seguindo a mesma análise com o mesmo raciocínio, apenas em uma visão mais ampla, de um cinema como um todo, Pedro Butcher afirma que toda a indústria cinematográfica sofreu com o advento de novos meios de entretenimento mais voltados ao lazer doméstico, como os programas televisivos, e em consequência disso houve uma reinvenção da própria *Hollywood* em seus filmes. Explica o autor:

Do ponto de vista econômico, Hollywood, em primeiro lugar, sofreu com a transferência maciça dos investimentos para os setores bancário, publicitário e de “mass media”, que cresceram exponencialmente a partir dos anos 1950. Em segundo lugar, viu seu público cair drasticamente com a nova concorrência de um lazer doméstico e barato. Do ponto de vista estético, o filme hollywoodiano precisou se reinventar como espetáculo para tirar o espectador de casa (dando início à era dos grandes épicos e musicais). (BUTCHER, 2004, p.19)

De acordo com Eduardo Geada, a essência do western era construída através da releitura da história com um viés de interesse social, como afirma o autor:

O western clássico não foi outra coisa senão o sintoma do trabalho da ideologia sobre a história, trabalho esse cuja finalidade consistia em salvaguardar os excessos da história nacional através de diversos paliativos morais que os filmes não deixavam de sublinhar. O passado era revisto pelos interesses do presente. (GEADA, 1978. p.p. 32-33)

Ao longo da sua trajetória, o *western* clássico compilou a síntese de vários acontecimentos que moldaram o jeito de fazer cinema com o acompanhamento dos acontecimentos sócio-culturais. Logo, pode-se dizer que o gênero é inerente à formação e construção da própria arte.

1.3. WESTERN SPAGHETTI

Surgido na Europa no final dos anos 50 e início dos anos 60, o *western spaghetti* tornou-se, com o passar dos anos, um aclamado sub-gênero do clássico estadunidense. Produzido em grande parte por diretores italianos com atores de várias nacionalidades,

incluindo americanos como Clint Eastwood. Sergio Leone desenvolveu uma nova maneira de fazer cinema principalmente ao desmistificar o *western* estadunidense. Para alguns críticos da época o *western spaghetti* era algo inaceitável e que não devia ser equiparado ao cinema estadunidense. Portanto, fora erguida uma barreira ideológica por estes críticos que atuavam como defensores de toda mitologia criada pelo *western* clássico. Segundo Rodrigo Carreiro:

A estratégia de desvalorização estética dos filmes europeus começou, de fato, com a própria classificação atribuída a esse grupo de longas-metragens. ‘Spaghetti western’ não era um rótulo aclamatório, tampouco neutro; pelo contrário, era um título jocoso, pejorativo, que visava ridicularizar e rebaixar o western produzido na Europa a uma categoria cultural inferior, uma espécie de repositório de dejetos cinematográficos. (CARREIRO, 2009, p.3)

Para Mattos (2004), o principal argumento usado contra os westerns de Cinecittà é que eles não tinham “raízes culturais” na histórias ou no folclore americanos, constituindo-se em imitações baratas e oportunistas.

O *western spaghetti* no início sofreu um processo de marginalização, muito devido à falta das raízes culturais supracitadas e a sua estética que não condiziam com o faroeste tradicional. Daí, a cunhagem de um termo depreciativo para o que estava sendo produzido. Para concluir essa afirmação Mattos afirma: “De fato, o “*spaghetti western*” reteve de seu modelo apenas os aspectos exteriores e os atributos mais superficiais. Seu sucesso internacional deveu-se à sua capacidade de funcionar como espetáculo puro, abstrato, violento, acessível às platéias sem considerações de nacionalidade ou cultura”(MATTOS, 2004)

Para Eduardo Geada, o *western spaghetti* nada mais era que um espetáculo burlesco e chanchado, produzido para um público que desconsiderava qualquer aspecto histórico e cultural, e isso transcorria das telas a partir da função do herói no espetáculo. Em sua análise iconográfica, Geada afirma:

Porém, em alguns westerns-spaghetti, o período revolucionário não tem qualquer função que não seja a de fornecer ao filme um cenário exótico de violência no qual o herói se move agora com o propósito exclusivo de ganhar dinheiro, uma vez que sua ética pessoal, individualista, lhe diz para servir aqueles que pagam melhor sem interrogar as causas sociais do conflito. (GEADA, 1978, p. 31)

Dando continuidade ao mesmo pensamento crítico ferrenho, que era anacronismo entre os críticos da época em que surgiu o *western spaghetti*, Geada define a nova vertente na época como escassa de recursos para produzir algo que já vinha como esgotado e defasado que era o *western* genericamente falando, logo ele discorre sobre como os europeus tiveram que adaptar o novo gênero:

Desenraizado de qualquer exigência histórica precisa, o *western-spaghetti* 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 *western-spaghetti* 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)

No entendimento de Carreiro, este tipo de crítica preponderou durante os anos em que a Europa e o mundo viram nascer esse novo *western*. Fazendo jus a uma crítica mais moderna, Carreiro também alude sobre o tema a respeito da verdadeira validade do *western* europeu:

O sucesso de público, claro, não interferiu no discurso negativo que predominava na crítica de cinema daquela época. A revisão crítica desse discurso só seria concretizada anos mais tarde, a partir do momento em que autores como Christopher Frayling começam a estudar os filmes e autores do movimento, que passava a ser visto não mais como um pastiche desmemoriado do *western* clássico, mas como uma variação culturalmente válida das premissas formais e narrativas do gênero. (CARREIRO, 2009, p. 169)

Este sub-gênero teve um período de durabilidade de pouco menos de duas décadas, e em uma época oportunista, pois nos EUA o *western* tradicional já era visto em total decadência, graças a ascensão de movimentos sociais mais críticos e outros gêneros como a ficção científica. O marco inicial do cinema *spaghetti* é apontado, segundo Weisser (2005), como sendo a produção alemã *O tesouro dos renegados* (Der Schatz im Silbersee, de 1961). Contudo, esta seria apenas uma obra embrionária do que viria a ser o gênero.

Para Rodrigo Carreiro (2011), grande parte do sucesso do *western spaghetti* deve ser creditado ao diretor italiano Sergio Leone, que ficou famoso mundialmente conhecido com o aclamado *Por um punhado de dólares* de 1964, obra que tornou a própria vertente conhecida. De acordo com o autor:

A maior parte dos críticos cinematográficos dos anos 1960-70 minimizou ou desprezou o valor estético dos filmes vinculados ao ciclo de spaghetti westerns, produzidos naquela época no eixo Itália-Espanha. No entanto, Sergio Leone, principal cineasta a emergir do ciclo, rompeu essa barreira ao longo dos anos e se tornou um diretor respeitado pela crítica. (CARREIRO, 2011, p.219)

Segundo o mesmo autor, Leone iria estabelecer novos padrões que seriam copiados por outros cineastas. E, a partir daí muito da inconfundível estética do *western spaghetti* iria ser concretizada, e que contemporaneamente tornaria-se algo cultuado e incessantemente copiado e homenageado. Carreiro elenca algumas dessas características:

... a direção de arte de ênfase realista (cenários velhos, paleta de cores gastas e figurinos esfarrapados); composições visuais que contrastavam close-ups extremos de rostos humanos com tomadas panorâmicas do empoeirado deserto espanhol; música de tom satírico, arranjada com instrumentos incomuns para a época (guitarra elétrica, gaita, sinos) e incorporando ruídos diegéticos como elementos percussivos (chicotadas, assobios, revólveres sendo engatilhados); efeitos sonoros hiper-reais, com ruídos naturais amplificados. (CARREIRO, 2009, p.12)

Apesar das críticas iniciais, com o passar dos anos outras visões acerca do sub-gênero foram sendo cunhadas a partir de novas releituras sobre as obras. Hodiernamente, estes filmes são considerados grandes clássicos e vistos como uma outra maneira de se fazer o faroeste. Sobre isso, Mattos (2004) afirma que talvez o julgamento mais justo do *western spaghetti* seja considerá-lo um sub-gênero a parte, extremamente distinto do original e que não apresenta quaisquer ligações principalmente por não fazer menção séria a raízes históricas, sendo uma crítica e nova leitura da reconstituição do Oeste feita pelo cinema estadunidense.

CAPÍTULO 2

CINEMA ESTADUNIDENSE E COMPOSIÇÃO ESTEREÓTIPOS

Neste capítulo serão trabalhados os conceitos de estereótipo e de poder simbólico. Essas concepções são importantes para entender como o cinema constrói os mitos e como eles acabam sendo absorvidos pelo público. Saber como nascem os estereótipos e como o cinema exerce o poder simbólico é primordial para compreender o mito do cinema *western*.

2.1. ESTEREÓTIPOS E GÊNEROS

Segundo Panofsky (2000), o cinema, desde seus primórdios, trabalha a reprodução de imagens clássicas, que provém desde os tempos em que a captação de imagens em movimento era realizada através dos “cinetoscópios”, e que por eles eram mostradas as imagens de cavalos galopando, trens ferroviários e outras cenas de ruas.

O cinema estadunidense ao longo do século XXI pode ser visto como uma máquina utilizada para propagar uma ideologia e construir realidades sociais, mitos e estereótipos, travestida de arte. Silva explica:

Consideramos sim, o cinema como arte, que tal qual a arte renascentista, precisa de um mecenas. E como qualquer arte, é preciso historicizá-la. Muitas vezes sua produção tem um quê de industrial: arregimentando em torno de si todo um complexo de estruturas sociais, políticas e econômicas- difundindo hábitos e costumes e influenciando a sociedade. (SILVA, p.3, 2004)

Se analisarmos friamente o cinema como uma arte com o intuito de ser utilizado como um maquinário propagador de ideologias, é necessário que este instrumento tome por base determinadas fórmulas para que funcione em alta escala de produção. De acordo com Faraon (2009), existe uma relação ambivalente entre mercado e cultura, com isso surgem padrões para moldar as obras afim de se encontrar facilmente consumidores para essas produções. Os estereótipos são construídos para ajudar a moldar esse tipo de funcionamento, afim de que se facilite essa produção. Acerca disso Faraon explica:

Os estereótipos, sob a luz de uma visão crítica da indústria cultural, acabam por constituir fórmulas que definem o modo como qualquer conteúdo será percebido, modelos de expectativas ativados antes mesmo de o sujeito se encontrar diante do espetáculo em si: os gêneros. (FARAON, p.p. 98-99, 2009)

No entendimento do autor esta venda de estereótipos constantes faz com que o espectador assimile com uma facilidade muito maior o que está acontecendo na história, como se fosse construída para ele uma zona de conforto.

O grande exemplo de gênero estereotipado pela indústria cinematográfica é o *western*, principalmente, por tratar-se daquele que é o mais embutido no imaginário popular. Para Faraon, não é tarefa complicada a visualização deste tipo de sistema de normatização dos gêneros compostos por estereótipos que estão dentro deste modelo industrial. Explica o autor:

Um bom exemplo são os filmes western norte-americanos, considerados o gênero mais popular e mais duradouro de Hollywood, que desde o nascimento do cinema surgiu embasado na força do mito da América selvagem criado pela tradição do romance americano e pela pulp literature, que sobreviveu ainda por muitas décadas com grande força (pode ser visto até hoje, ainda que menos frequentemente), reciclando sua própria fórmula e adaptando-a aos novos tempos. (FARAON, p.101, 2009)

Contudo, segundo Eduardo Geadá, os estereótipos, fórmulas e códigos pré-definidos não se restringem apenas a serem aplicados pelos estadunidenses, e muito

menos apenas pelo *western* clássico. Para o autor, que sempre criticou ferrenhamente as produções de *spaghetti western*, estas também obedece a uma codificação. Explica o autor:

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).

Rodrigo Carreiro (2009), ao rechaçar a postura do crítico português acerca de sua concepção do *spaghetti western* lembra que o *western* clássico sempre trabalhou com o mesmo formulismo pragmático, corroborando a ideia de que o *western* estadunidense é talvez o maior exemplo de gênero estereotipado já feito. Acerca dessa ideia, Carreiro indaga se seria possível imaginar algum faroeste que não se passasse entre os anos de 1840 e 1890, que nele não estejam inseridas as figuras dos caubóis e dos pistoleiros e de que na narrativa não contenha pelo menos um duelo sequer. Ainda segundo o autor, gêneros fílmicos só funcionam como tal devido aos estereótipos, e o *western* clássico, ainda criticando o português, sempre usou e abusou deles. Sendo assim, conclui-se que a crítica de Geada apresenta uma enorme deslealdade e completa hipocrisia, devido ao fato do mesmo ser um defensor do *western* clássico.

O cinema estadunidense influenciou, e continua influenciando a sociedade de tal forma que consegue gerar diversos significados que se tornam axiomas para o público, e o mesmo sente-se sempre seduzidos por estas acepções. Sobre essa influência Silva faz uma analogia do cinema estadunidense e a sociedade contemporânea, comparando-os com a religião para a sociedade europeia do século passado, em ambas as situações os agentes ativos funcionam como modeladores de pensamento legítimos. Explica Silva sobre o cinema:

...ele representa um modelador do inconsciente coletivo -através de seus heróis, de suas sagas, de seu glamour, ele criou uma simbologia e uma forma de se relacionar com o público que conduz o receptor a internalização desse significado. Tem uma missão civilizatória, narrando e atualizando o mito “América para os americanos”, estabelecendo um código de ética próprio e

cumprido uma função expansionista ao conquistar novas fronteiras culturais. (SILVA, p.3, 2004)

No entendimento de Loureiro (2006) a produção da indústria cinematográfica tem objetivos que vão ainda além da simples disseminação da cultura estadunidense. Ela também apresenta o intuito de gerar um conformismo pelo público que consome as obras realizadas sob as fórmulas pré-estabelecidas. Explica o autor:

Os produtos da indústria cinematográfica hegemônica têm por objetivo não apenas divulgar hábitos e valores da cultura estadunidense, mas, em última instância, encobrir o processo de trabalho que envolve a produção de um filme, haja vista que manifestam como características principais apresentarem-se como mais reais do que a própria realidade; e contraditoriamente, lançarem mão de uma realidade ficcional na qual o happy end é fundamental; aparecerem como um mecanismo fidedigno de reprodução do mundo sensível e ainda, fazerem de tudo para igualar o fenômeno que aparece na tela ao mundo real propriamente dito e, desta forma, contribuir para a manutenção do conformismo do espectador. (HOLLEBEN apud LOUREIRO, R. 2006, p.149).

Em síntese, a fórmula utilizada pelo cinema estadunidense com suas construções de mitos e realidades acaba por influenciar severamente e a dominar o campo cultural, pois, como dito pela autora ela modela o inconsciente coletivo. Logo, se há uma dominação vista como legítima por ser através da arte do cinema, significa que este meio de comunicação em massa exerce uma relação entre ele, dominante, e dominados. Isso consiste no exercício do cinema como poder simbólico pela construção dos mitos através da imagem.

2.2. O PODER SIMBÓLICO

Nos dizeres de Pierre Bourdieu o poder simbólico é um poder de construção da realidade, que opera com a função de dominação em que a cultura dominante contribui para a integração e legitimação real da classe dominante. Neste sentido Bourdieu explica que o poder simbólico trabalha “como o poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo, e deste modo, a ação sobre o mundo”. Para conceituação do termo o autor diz:

O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer, irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder: só se pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações sociais como relações de força e dos modelos cibernéticos que fazem delas relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração que garante uma verdadeira transubstanciamento das relações de força fazendo ignorar-reconhecer a violência que elas encerram objectivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio aparente de energia. (BOURDIEU, 2002 p.15)

Segundo o autor os sistemas simbólicos como a arte, língua e religião só podem exercer um poder estruturante pelo fato de já estarem estruturados para tal. Eles são instrumentos, por excelência, de conhecimento e comunicação, “e tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social”. (Bourdieu, 2002, p.10)

Para Setton, os sistemas simbólicos trabalham para moldar o pensamento dos agentes, e formar uma concepção homogênea de tudo o que está ao redor. O autor explica:

Embora produtos de determinações sociais, os bens culturais e simbólicos produzidos submetem o agir e o pensar dos agentes de forma lenta e velada. Os sistemas simbólicos, assim concebidos, proporcionam uma concepção homogênea do mundo, do tempo e do espaço. Tornam possível o consenso. Símbolos, preceitos, ditados populares assim como a linguagem do cotidiano são instrumentos de integração do mundo. Enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação são responsáveis pelo consenso acerca do sentido do mundo social. (SETTON, 2001, p. 33)

De acordo com Pupo, poder simbólico (ou cultural) relaciona-se com as atividades de produção, transmissão e recepção de mensagens de conteúdo simbólico. Podemos dizer, então, que os meios de comunicação são os recursos utilizados para exercer o poder simbólico.

Em paralelo ao conceito de poder simbólico, Bourdieu trabalha com o conceito de violência simbólica. Segundo o filósofo, a violência simbólica ocorre quando os sistemas simbólicos cumprem a sua função de assegurar a dominação de uma classe sobre a outra, contribuindo para que ocorra a chamada domesticação dos dominados.

Sobre o exercício da violência simbólica Fernando Oliveira afirma:

A violência simbólica pode vir a ser exercida por distintas instituições sociais, tal como o Estado (o campo dos discursos políticos) o campo das religiões, o campo das mídias, exemplos de instâncias significativas de fixação do *habitus* e criação de sistemas simbólicos de poder. (OLIVEIRA, 2009, p.5)

De acordo com Oliveira, para que o poder simbólico funcione há a necessidade de um consentimento por parte das classes dominadas. O autor explica:

O poder simbólico é invisível e seu exercício cotidiano pressupõe a existência de uma cumplicidade entre aqueles que o exercem e os que a ele se submetem. Sob tal poder que possibilita erguer o próprio sentido de realidade, estabelecendo-se como uma ordem gnoseológica, pelo sentido imediato de mundo ou pelo conformismo lógico das instituições sociais, de sua imagem de tempo, seus ritmos e seu *habitus*. (OLIVEIRA, 2009, p.2)

Ainda segundo Oliveira, o domínio do campo simbólico permite influenciar a faculdade cognitiva de atores individuais e coletivos, transformando-se em campo privilegiado de disputa das instâncias produtoras e criadoras de discursos pelo domínio dos mecanismos de produção, de significados e disseminação de valores sociais, códigos de condutas, normas e regras, sob o primado das imagens disponíveis à manipulação.

O poder simbólico aparece em diversas instituições da sociedade que definem por meio de coerções silenciosas diversas representações. Logo, afirma Bourdieu:

É necessário descobrir o poder simbólico onde ele menos se deixa ver, exatamente onde ele é mais completamente ignorado, logo onde poder vir a ser mais reconhecido. O poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível passível de ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem. (OLIVEIRA apud BOURDIEU, 2009)

Sobre a mídia e o poder simbólico Oliveira afirma que aquela funciona como um centro de gravitação de poder, e que se encarrega de moldar e filtrar as opiniões para que aquilo que é criado seja uma imagem total:

A mídia incumbe-se da produção e da circulação de um oceano de mensagens criadas ao sabor das motivações sócio-econômicas e políticas, impõem-se continuamente como instância produtora de impressão de uma realidade, que se faz em detrimento de outras leituras mais elaboradas e enriquecedoras,

como aquelas que decorrem da criação da percepção individual. (OLIVEIRA, 2009, p.3)

Setton, em sua análise da obra de Bourdieu sobre aonde o poder simbólico se apresenta afirma que: “A família, a escola e mais recentemente a mídia, cada uma à sua maneira, impõem, sem coerção ou consciência, um sistema integrado de padrões de comportamento e representações.” (SETTON, 2001, p.33)

CAPÍTULO 3

DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS FILMES

Filmografia Seleccionada:

1) *No tempo das diligências* (Stagecoach, 1939, EUA)

Direção: John Ford

Sinopse: Atravessando o Arizona numa diligência, um grupo de nove pessoas, incluindo o fugitivo Ringo Kid (John Wayne), se envolve em um enfrentamento contra guerreiros apaches.

2) *Matar ou Morrer* (High Noon, 1952, EUA)

Direção: Fred Zinnemann

Sinopse: Um delegado (Gary Cooper) se vê sozinho em um confronto contra foras-da-lei para defender uma cidade de habitantes covardes. No mesmo dia em que está deixando o cargo e casou-se com uma pacifista.

3) *Os imperdoáveis* (The Unforgiven, 1992, EUA)

Direção: Clint Eastwood

Sinopse: William Munny (Clint Eastwood) por muito tempo tentou enterrar seu passado de pistoleiro cruel. Mas viúvo, com dois filhos e repleto de dificuldades econômicas se vê em uma última jornada em busca de uma recompensa para dar um futuro melhor para sua família.

4) *Três Homens em Conflito* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966, Itália/Espanha)

Direção: Sergio Leone

Sinopse: Durante a Guerra Civil estadunidense três homens fazem de tudo para encontrar 200 mil dólares em ouro.

5) ***Django*** (Django, 1966, Itália)

Direção: Sergio Corbucci

Sinopse: Na fronteira mexicano um misterioso pistoleiro chamado Django (Franco Nero) chega arrastando um caixão, com o intuito de vingar a morte de sua esposa, em meio a uma briga entre duas gangues rivais.

6) ***Era uma vez no Oeste*** (C’era una volta Il West, 1968, Itália/EUA)

Direção: Sergio Leone

Sinopse: Uma ex-prostituta (Claudia Cardinale) é protegida por um pistoleiro (Henry Fonda) que tem contas a acertar com um misterioso homem chamado “Harmonica” (Charles Bronson).

Neste capítulo serão descritas as obras da amostragem selecionada do gênero *western* estadunidense e do gênero, ou sub-gênero, *western spaghetti*. A descrição será realizada baseada em três critérios: Os aspectos históricos inseridos nos filmes, o mito do herói e do vilão e a violência apresentada.

Este capítulo não tem o intuito de discorrer acerca da qualidade dos filmes em si, mas somente descrevê-los. E em seguida será feita uma análise dizendo se o *western spaghetti* desmistificou o *western* estadunidense, e de que forma o fez.

3.1. DESCRIÇÃO DA AMOSTRAGEM DO *WESTERN* ESTADUNIDENSE

3.1.1. ASPECTOS HISTÓRICOS

É indispensável a atribuição de fatos históricos aos filmes de *western*. O fato de o gênero ter sido inspirado na própria construção da nação estadunidense fez com que os filmes muitas vezes tivessem como pano de fundo alguma situação histórica de

grande relevância. Conforme disposto no capítulo histórico do *western*, as histórias criadas pelos cineastas foram, e ainda são inspiradas em um período de aproximadamente meio século, entre 1840 e 1890, onde os conflitos sejam eles bélico, político ou racial foram a tônica do selvagem nascimento do país.

O filme *No tempo das diligências* é um exemplo de como acontecimentos históricos relevantes deram origem a uma contenda entre mocinhos e bandidos. A história se passa durante a ocupação dos territórios apaches por parte dos colonizadores estadunidense nos estados do Arizona e Novo México. Desde a primeira tomada o cineasta John Ford preocupa-se em situar o espectador geograficamente ao fazer grandes tomadas do imponente deserto estadunidense, em meio as históricas guerrilhas contra os apaches, chefiados por Gerônimo.



Figura 1 – A diligência escoltada pela cavalaria do exército em meio ao deserto do Arizona, é a materialização típica de um cenário de *western*. Reprodução do filme *No tempo das diligências*

Segundo Brown (2003) a campanha apache teve início após o final da Guerra da Secessão em 1865 e durou até o ano de 1886. Nos dizeres do historiador:

Foi nessa altura da história que os chiricahuas transferiram seu ódio dos espanhóis para os americanos. Durante um quarto de século, eles e outros apaches travariam uma campanha de guerrilhas intermitentes que custaria mais em vidas e dinheiro que qualquer outra das guerras índias. (BROWN, 2003, p.197)

Seguindo com o autor, constata-se que é fiel a descrição histórica de sua obra em comparação com a obra cinematográfica ao se tratar da contextualização do tempo, do

espaço e dos fatos. A diferenciação se dá ao estabelecer papéis maniqueístas para colonos e índios por parte dos cineastas conforme será discorrido mais adiante.

No filme dirigido por Fred Zinnemann, *Matar ou Morrer*, 1952, a história encontra sua ambientação em uma pequena cidade no antigo território do Novo México chamada Hadleyville em uma data indefinida, mas que acontece no pós-guerra civil. Chama atenção a cena do filme em que se discute se os cidadãos devem ou não ajudar o delegado interpretado por Gary Cooper na sua missão contra os vilões que voltariam a cidade. A cena traz a seguinte fala do prefeito Jonas Henderson (Thomas Mitchell): “*O pessoal do Norte pensa nesta cidade. Pensam em mandar dinheiro para abriremos lojas e fábricas. Se eles lerem sobre tiroteios e mortes nas ruas o que vão pensar? Vão achar que é outra terra de ninguém e tudo pelo que lutamos desaparecerá.*” Naqueles tempos de pós-guerra civil, os Estados Unidos viviam um período de reforma política para reencontrar a paz e a cooperação entre os antigos estados combatentes do Norte e do Sul, que teve como desfecho a vitória dos estados do Norte e a abolição da escravidão. De acordo com Karnal:

Os milhares de brancos nortistas que se mudaram para o Sul depois da guerra, seja por razões econômicas ou humanitárias, entendiam que estavam estendendo a “civilização” ao que consideravam uma região bárbara, e o caminho para isso devia contar com a ajuda dos libertos. (KARNAL, p.138, 2007)

Portanto, a cidade onde a história se passa, era uma típica cidade atrasada e regressa do Sul americano, que esperavam subsídios do Norte, mais desenvolvido, para dar um pontapé inicial rumo à industrialização tão esperada na época.

Os imperdoáveis, 1939, dentre as películas da amostragem traz o menor apreço por algum contexto histórico, mas apresenta locais e épocas bem definidos. Vivido também em um período pós-guerra civil em uma cidade sulista fictícia no real estado do Wyoming em 1881. O fato do personagem de Clint Eastwood, após conseguir sua recompensa pelos serviços prestados, sair do velho oeste para prosperar como homem de negócios na Califórnia, nos passa a idéia de que o velho Oeste selvagem não era mais aquele lugar que outrora fora.

3.1.2. O MITO DO HERÓI E DO VILÃO

O maniqueísmo, o conflito do bem contra o mal, é a trama perfeita para qualquer filme de *western*, principalmente os da época de ouro do gênero clássico. *No tempo das Diligências*, 1939, mostra os Estados Unidos no pós-guerra civil em meio às construções de estradas de ferro e a chegada do progresso. O homem branco nesta época já havia invadido a fronteira índia. Na película de John Ford, o índio é mostrado como rebelde e grande inimigo deste progresso, aterrorizando os ranchos e demais localidades civilizadas.

Nos dizeres de Mattos (2004), *No tempo das diligências*, para muitos críticos fora o filme que criara e popularizara todos os clichês de filmes de *western*, e dentre eles estão a viagem e o ataque dos índios, além de figuras marcantes como o herói, que neste filme em particular aparece na figura de Ringo Kid, interpretado por John Wayne.

Na cena introdutória da película, temos imagens da vastidão do ambiente semi-árido do estado do Arizona, e pelo caminho uma diligência rumando para o Oeste, escoltada por uma cavalaria do exército estadunidense. Em paralelo a isso a abertura traz uma mudança brusca na trilha sonora, que fica mais densa, e logo aparecem as silhuetas dos rebeldes índios apaches. Esta abertura inicial simboliza claramente o maniqueísmo ideológico da época. Era de fácil distinção ao certo quem era mocinho e quem era bandido.

O diálogo entre os personagens de Thomas Mitchell, Donald Meek e Berton Churchill, logo no início de suas jornadas com os demais viajantes na diligência deixa isso bem acentuado. O personagem de Churchill se diz orgulhoso ao ver soldados bons e jovens no exército americano, e ao indagar sobre aonde eles estavam indo, os outros dois personagens lhe informa que os apaches estavam trazendo ameaças para os ranchos ao redor, e a figura de Gerônimo, o último grande chefe apache, é chamada de “o velho matarife apache”.

Na análise da obra de Ford, Mattos traz os seguintes dizeres:

“Assim, *No tempo das diligências* é, sem cessar e ao mesmo tempo, uma epopéia trágica e um drama psicológico, uma aventura coletiva e uma série de aventuras individuais, destacando-se entre estas a do fora-da-lei e a da prostituta de bom coração.” (MATTOS, 2004, p. 36)

Como dito anteriormente, a figura do herói principal manifesta-se no personagem Ringo Kid (John Wayne), contudo para aumentar a dramatização psicológica da obra, o herói é um fugitivo com uma grande carga de remorso. O que gira em torno da viagem dos personagens através do deserto, é um processo de redenção, principalmente para o personagem principal que após se sacrificar pelos demais companheiros de viagem em um duelo contra os temidos guerrilheiros apaches, recebe como recompensa o perdão para seguir livre para casa com a sua amada, a prostituta Dallas. Ringo não chega a ser a figura de um herói clássico do velho Oeste, como um xerife incorruptível, por exemplo, mas demonstra em todos os momentos um exímio comportamento de penitência que faz com que ele receba a tal premiação de liberdade ao final. É um outro tipo de herói do cinema, mas que ainda assim é possível fazer a distinção maniqueísta quando comparado aos índios ou mesmo aos seus inimigos em Longsburg. O fato de ele ser um fora-da-lei não diminui a bondade e compaixão demonstrada. É a figura do vaqueiro trabalhador que errou e que teve sua segunda chance para recomeçar.

Acerca da figura do vilão o estereótipo manifesta-se mais acintosamente. Não há qualquer tipo de teor psicológico e emocional quando retratado a figura dos índios apaches, retratando-os como seres completamente selvagens que beiram a irracionalidade. Não há diálogos entre os índios nos filmes, não sabemos seus pensamentos, apenas demonstram uma postura selvagem de destruição e anarquia.



Figura 2 – O estereótipo do vilão na época de ouro do *western*, os selvagens índios em formação para atacar os pacíficos colonizadores. Reprodução do filme *No tempo das diligências*.

Em síntese existe um esquecimento da causa indígena por parte desta obra do *western* estadunidense, estereotipando-os apenas como vilões. Em contrapartida os

colonizadores são vistos como pessoas sofridas, abaladas psicologicamente, mas que demonstram muita superação e ao final chegam a encontrar suas redenções.

Em *Matar ou Morrer* o personagem principal, e herói, em contraste com a obra anterior é mostrada na figura de um delegado interpretado por Gary Cooper. Este exemplar do *superwestern* traz um herói incorruptível que apesar de seus medos faz o que pode para defender sua cidade de um bando de foras- da – lei. Apesar de não ter mais a presença do índio como vilão principal, o conflito do bem contra o mal é o que dá a justificativa para a trama desenrolar-se. O delegado Will Kane simboliza o típico herói consagrado pela cultura estadunidense, que coloca a justiça e os seus deveres, mesmo que estes não sejam mais seus deveres legais, acima de seus problemas pessoais, com o intuito de sempre agir pelo certo. Assemelhando-se como característica do herói da obra anteriormente analisada, está a sua profunda carga emocional que carrega em meio aos momentos definitivos de suas funções como homem da lei. Este filme também foi estudo de Mattos em sua obra, e aponta que a película apresenta um herói também não convencional. E a respeito do personagem ele diz:

O xerife Will Kane (Gary Cooper) não é mais aquele homem invencível, seguro de si mesmo e dos valores que representa e defende, mas um indivíduo angustiado, desencantado e traído, que finalmente conquistará a sua própria estima e jogará desdenhosamente o distintivo no chão, antes de deixar a cidade que ele salvou contra a vontade dela e que ele despreza. (MATTOS, 2004, p.42)



Figura 3 – Gary Cooper como o estereótipo do homem da lei no velho oeste. Reprodução do filme *Matar ou morrer*

Para o autor o drama psicológico elaborado em cima do personagem consiste em uma alegoria ao medo de Hollywood na época do Macarthismo, afinal a temeridade apresentada pelo personagem, era o que preponderava entre atores e cineastas na época

da perseguição aos comunistas dentro do universo de *Hollywood*. Logo, é feita uma analogia entre a falta de confiança do personagem principal e a o clima de tensão entre os que trabalhavam para a indústria nos anos 50.

A estrela ostentada no peito de Gary Cooper ao longo de todo o filme simboliza o que no imaginário ficou encravado pelo público graças ao cinema: Um xerife, ou no caso deste filme em particular ,um delegado, herói que mantém por si só a justiça e a ordem em uma pequena cidade no oeste estadunidense.

Para justificar o conflito na trama, os vilões aparecem como o estereótipo do criminoso, sombrios e confiantes em si mesmos, e motivados sempre pela vingança ou qualquer outro sentimento de ódio. Porém, pelo fato do filme girar quase todo ele em torno do drama do herói, pouco é mostrado sobre os vilões, mas o que conclui é que fora utilizado novamente o método maniqueísta de proporcionar uma contenda, apenas diferenciando a figura do vilão, que não é mais o índio e sim um homem branco cruel. Era uma nova época do western em que o próprio gênero estava reconstruindo-se.

Os imperdoáveis, 1992, é diferente em diversos aspectos, mas o que mais chama atenção é a apresentação do herói e do vilão nesta obra. Por si só ele pode ser considerado um filme desmistificador do *western*, mesmo sendo feito nos Estados Unidos. O fato de o filme ser dirigido por Clint Eastwood trouxe aspectos característicos do cinema italiano, como a violência banalizada e a ambigüidade dos personagens principais, tanto os heróis como os vilões. Isto é devido ao diretor e também ator principal da obra ter trabalhado com o maior nome do cinema *spaghetti*, Sergio Leone. Sendo assim, as figuras principais são personagens masculinos com personalidades marcantes, mas que dificultam a possibilidade de serem rotulados como bons ou como maus.

Começamos com o personagem de Clint Eastwood: William Munny é um vaqueiro, ex fora-da-lei que tenta esquecer seu passado sombrio de assassino e vislumbrar um futuro honesto e trabalhador para seus filhos, e sempre atribui a sua redenção à sua falecida esposa. É marcante no personagem a quantidade de vezes que ele faz essa atribuição. Do mesmo modo que faz a atribuição de seus feitos sobre- como bandido, ao seu antigo vício pelo álcool. Logo, o personagem de Eastwood vem para desmistificar os feitos, mesmo que cruéis e bárbaros, que o cinema atribuiu aos vilões. Isso é deixado transparecer pelo personagem logo no início do filme no diálogo com o personagem Scholfield Kid: “*Não sou mais o mesmo. O whisky é que me fazia agir daquele jeito. Minha mulher me curou da bebedeira e da malvadeza*” As suas

conquistas não eram graças as suas habilidades com um artefato bélico, ou mesmo sua crueldade inata, mas sim graças a uma de suas fraquezas, o álcool. No decorrer da história há diversos diálogos sobre os tais feitos homicidas do agora reformado vaqueiro, e ele sempre trata de não conversar sobre o assunto como tendo vergonha e arrependimento de tudo o que ele fizera e o que transformara ele em uma lenda. É um retrato inverso da descrição que o imaginário do público tem quando se trata dos vilões do Oeste, pois ao invés dele vangloriar-se pelo que fizera tenta esconder tudo de todos e sente amargura quando lhe é lembrado os fatos que trouxeram sua fama de homem cruel e sanguinário. No entanto, na trama do filme, Munny é o herói, afinal tem como incumbência matar os vilões. Mattos sobre o personagem afirma: “No início da narrativa Munny é apenas uma sombra de si mesmo: um fazendeiro frustrado, obcecado pela lembrança de sua falecida mulher, atormentado pela tentação, à qual vai de novo ceder. Não se pode dizer se Munny é bom ou mau.” O que provoca no personagem a decisão de retomar sua antiga vida, mesmo que por um pequeno momento é a necessidade financeira. Ao contrário dos heróis dos outros filmes, Munny nunca revela sua verdadeira índole, embora visivelmente reformado ainda traz consigo uma carga sombria sobre si que esconde seu caráter, mas como nos outros filmes, é um personagem que tem de lidar com uma situação de violência ao mesmo tempo que trava com si mesmo uma batalha psicológica com o que o assombra do passado.

Vencedor do Oscar de melhor ator coadjuvante pela sua atenção como o xerife “Little Bill” Dagget, Gene Hackman, encarna outro estereótipo do *western* desmistificado pela própria obra estadunidense, a do xerife herói, humilde e com enorme senso de justiça. O personagem de Hackman em nada se parece com esse estereótipo dos mitos do western, pois se trata de um xerife arrogante que pensa estar acima da lei e tudo o que faz é para ter o seu nome transformado em lenda. Para tal, recorre a um biógrafo, que originalmente iria prestar seus serviços para um caçador de recompensa que Dagget expulsou da cidade, para que aquele passasse então a escrever sobre os seus feitos. Não é mais a imagem do xerife que combate o crime por uma questão de justiça, mas sim por puro egocentrismo. Talvez seja o personagem que faz o melhor contraste com o herói supracitado, interpretado por Gary Cooper, ambos são a autoridade máxima da lei, mas tentam propagá-la por motivos extremamente distintos.

O fiel companheiro de William Munny no filme é Ned Logan, que é interpretado por Morgan Freeman. Outro personagem que, assim como o principal, viveu dias de criminoso no passado e naquele momento encontrava a paz ao lado de sua mulher, uma

índia, em um pequeno pedaço de terra. Como os demais personagens, demonstra muita fraqueza por já não ser mais o mesmo de antigamente e sua morte dá origem ao desfecho da trama, que recorre ao bom e velho tema da vingança.

Ainda existe o personagem Scholfield Kid, um jovem pistoleiro que assim como o xerife tenta tornar-se uma lenda, mas pelo caminho mais tortuoso de ser um caçador de recompensa. O alto grau de confiança de Kid vai definhando ao longo da trama e ao final descobre-se que ele era apenas uma farsa tentando mostrar-se o que na verdade não era. Suas fraquezas também são reveladas ao longo da história, e percebemos a nítida intenção do personagem criar histórias fantásticas sobre si mesmo afim de que os demais reproduzissem e conseqüentemente ele, Kid, viesse a ser temido. É uma maneira jocosa da própria *Hollywood* encarar suas lendas imortalizadas no cinema como Billy The Kid e dar a eles uma nova releitura, desta vez também menos sobre humana da lenda que acabou se tornando.

Em síntese, todos os personagens de *Os imperdoáveis* são desmistificadores de estereótipos cultuados. Uns deles tentam provar que o que faziam era devido a algum mal que os atormentavam, enquanto outros tentam tornar-se aquilo que jamais poderiam ser, mas ainda assim tentavam devido aos seus egos. Todos os feitos trazidos na película sejam heróicos ou criminosos provém na verdade de suas fraquezas masculinas e não de suas destrezas e índoles sejam elas boas ou más.

Portanto, com relação aos heróis e vilões nesta obra, não pode ser definido quem era o que, devido à grande ambigüidade dos personagens. São personagens mais humanos que alternam atitudes boas e ruins no decorrer de suas jornadas. Isso já indica uma grande desmistificação entre o *western* clássico e o *spaghetti*.

3.1.3. VIOLÊNCIA

Conforme dito no capítulo sobre a história do *western*, uma das grandes diferenciações entre o gênero e o sub-gênero também ocorre na questão da violência mostrada em tela. O cinema estadunidense trata essa questão como segundo plano dentro das histórias, sendo muito mais importantes os outros aspectos como o psicológico dos personagens e a história estadunidense propriamente dita. Logo, a violência é mostrada de uma maneira mais branda.

Nos filmes da amostragem estadunidense, como exposto anteriormente, a violência é quase sempre justificada pelo contraste maniqueísta entre os personagens do herói e do vilão. Há sempre um conflito de interesses entre o que é certo e o que é errado.

A exceção trazida por esta amostragem está em *Os imperdoáveis*. Devido à notória influência das obras italianas, o filme de Clint Eastwood mostra a violência como um espetáculo inerente ao filme, e que justifica a própria história por si só, ou seja, todos os acontecimentos se dão em decorrência de algum fato violento que aconteceu anteriormente na trama, desde a retaliação da prostituta até a chacina ocorrida no bar de Big Whiskey que traz o desfecho da história.

Não obstante, os demais filmes da amostragem seguem outro viés ao tratar da violência. Em *No tempo das diligências* ela se manifesta e se justifica pelo contexto histórico em que a trama está inserida, ou seja, em meio a uma guerrilha contra os rebeldes apaches. E em *Matar ou morrer* ela vem à tona em nome da justiça e da paz de uma pequena cidade no sul dos Estados Unidos às vésperas da chegada do progresso para os cidadãos. O que ambas as películas têm em comum acerca da violência, é que ela é mostrada de maneira muito esporádica, não há banalização dela, ficando restrita apenas a alguns duelos que acontecem no final de cada filme. Na obra de Ford, há apenas dois momentos em que ocorrem os duelos: na perseguição dos apaches e no duelo final quando John Wayne acerta suas contas com seus inimigos em um típico duelo de *western*. No filme dirigido por Zineman, a violência fica ainda mais restrita a apenas uma contenda entre o mocinho e os bandidos. Trata-se do cenário clássico, que também faz parte do imaginário de um bom filme de *western*, onde há o duelo do bem e do mau, e onde vemos o delegado interpretado por Cooper andando sozinho pela cidade que o abandonou enquanto espera pelo momento derradeiro contra seus oponentes.

De fato a violência no *western* estadunidense surge apenas como uma consequência de algo maior durante a trama, e o desfecho das cenas violentas acaba por configurar atos de heroísmo e bravura dos personagens principais.

3.2. DESCRIÇÃO DA AMOSTRAGEM DO *WESTERN SPAGHETTI*

3.2.1. ASPECTOS HISTÓRICOS

Conforme visto no capítulo da história do *western*, um dos principais fatores de diferenciação e críticas acerca do sub-gênero do cinema que estava sendo feito na Europa, era de que este, ao contrário do *western* clássico, não tinha qualquer tipo de preocupação com os aspectos históricos que muito justificavam as tramas ocorridas no velho Oeste, e tão somente preocupava-se em dar aos personagens a liberdade de serem colocados em um lugar e tempo completamente indefinidos conforme explica Geada (1978).

Essa falta de preocupação com a fidelidade histórica e de espaço-tempo dos diretores europeus, potencializaram o vai-e-vem das histórias e eventos paralelos, afinal conforme dito anteriormente não há a preocupação do personagem ser engessado por um fato isolado. Isso pelos críticos fora visto como um desdém e uma maneira jocosa deste sub-gênero de *western* de trabalhar os fatos históricos da cultura estadunidense que já estava também enraizada na cultura dos espectadores. Nenhuma das obras analisadas traz consigo em algum momento a preocupação de situar claramente o personagem no tempo e espaço. Contudo, alguns fatos importantes aparecem nas histórias, mas apenas como um pano de fundo, e os personagens mostram-se alheios a tudo que está acontecendo em volta.

Dentre as obras analisadas a que mais chama atenção neste critério é *Três Homens em Conflito*. A história gira em torno de três personagens, caçadores de recompensa que seguem suas jornadas em eventos simultâneos e paralelos, mas que acabam por ficarem ligados quando descobrem uma fortuna em ouro enterrada em um cemitério. Em meio a tudo isso, está acontecendo a Guerra Civil estadunidense, ou Guerra da Secessão, que como fora explanado anteriormente, e que ocorrera entre 1861 e 1865. Observa-se que os personagens não demonstram qualquer preocupação com o que está acontecendo no país naquele momento, o que ajuda a mostrar que suas atitudes são puramente egoístas.

Duas cenas chamam a atenção acerca do tratamento histórico da guerra na película. Na primeira os personagens Blondie e Tuco, interpretados por Clint Eastwood e Eli Wallach, respectivamente, são feitos prisioneiros de guerra ao ofenderam os estados da União para uma tropa que eles acharam que era dos Confederados. Na cena, Tuco vê ao longe a tropa se aproximando e acorda Blondie que estava dormindo e diz “*As tropas estão vindo*”, Blondie então pergunta “*Cinzas ou azuis?*” e prontamente é respondido por Tuco, que saúda os que ele pensava serem nortistas “*Cinzas como nós*.”

Viva o Norte. Viva o General... como é mesmo o nome do General?” O desfecho da cena é a aproximação da tropa e, então eles percebem que estavam cobertos de poeira cinza e ao limparem suas vestes revelam o azul de seus uniformes. Esta cena cômica é uma tônica do filme que traz um senso de humor que não é visto nas obras de *western* estadunidense. O fato do personagem Tuco nem sequer saber o nome do comandante das tropas demonstra como os diretores italianos utilizavam do senso de humor para lidar com uma questão histórica e delicada para os estadunidenses. Outra sequência em que está presente este tipo de situação é na parte em que os mesmos personagens encontram-se na travessia do rio que iria levá-los ao encontro do tesouro que almejavam, quando novamente são capturados pelas tropas nortistas, mas desta vez encontram a figura de um capitão alcoólatra que conseguem ludibriá-lo e convencê-lo de que ambos são voluntários e gostariam de se alistar para lutar contra os rebeldes do Sul. O personagem do capitão é uma figura também satírica de um comandante com uma alta patente no exército, pois trata-se de alguém que comanda suas tropas bêbado e não faz muita questão de obedecer as ordens de seus superiores. Segue a seguinte fala do capitão: *“Então querem se alistar? Tem que fazer um teste para provar isso.”* Neste momento ele alcança aos caçadores de recompensa uma garrafa de bebida para eles serem testados, e após eles beberem diz a seguinte frase para o personagem Tuco: *“Você tem uma carreira. No mínimo acho que você pode ser coronel. Você tem todas as qualidades pra se tornar um perito na arte das armas, porque esta aqui é a arma mais potente ao se entrar numa guerra. A alma do combate está na garrafa”*. Ora, um comportamento nada convencional para um capitão. Logo em seguida ele confia que planeja explodir a ponte que dá origem a todo o conflito naquela região, mesmo sendo contra a vontade de seus superiores. Isso desmistifica um pouco da idéia que temos de um capitão herói de guerra, e é mais um exemplo a maneira jocosa e satírica dos italianos tratarem um assunto histórico.

Em *Django* fica indefinida a exatidão temporal e também espacial da trama. Diferentemente da obra de Leone, o filme de Sergio Corbucci apenas localiza o espectador em algum momento logo após as guerras travadas pelos estadunidenses contra os mexicanos em alguma cidade remota na fronteira do México com os Estados Unidos. As localizações das cidades e dos fortes que aparecem no filme são fictícias, ressaltando a despreocupação com a fidelidade histórica dos produtores do *spaghetti western*.

Era uma vez no oeste mostra uma abordagem histórica peculiar. A trama se passa em meio às construções de vias férreas pelas estadas do Oeste que trariam o progresso do Leste civilizado abrindo caminho até o Pacífico, o que foi definitivo para trazer a industrialização ao país. Por tratar-se de um país de dimensões continentais a comunicação seria mais difícil se não houvessem as estradas. A construção das mesmas foram realizadas em paralelo ao desbravamento do Oeste, e o ápice das estradas de ferro culminou com o fim deste. Sobre isso Karnal explica:

As estradas de ferro, mola central dessa industrialização, passaram por um forte surto de crescimento na década de 1850, criando as primeiras grandes companhias ferroviárias do país. Essa febre da locomotiva diminuía distâncias entre centros de matéria-prima e indústria, ligava o país de costa a costa por meio de cinco ferrovias intercontinentais, criava novos padrões de tempo e hábitos de trabalho e acelerava o crescimento demográfico do Oeste. Na virada do século, os Estados Unidos possuíam cerca de um terço de todas as vias férreas do mundo, algo em torno de 320 mil quilômetros de trilhos de aço. (KARNAL e outros, 2007, p.151)



Figura 4 – O Oeste selvagem dá lugar a civilização trazida pelas estradas. Reprodução do filme *Era uma vez no Oeste*.

Era uma vez no Oeste trata de como as figuras conhecidas do velho Oeste não tinham mais espaço em meio a chegada da civilização. Todo o habitat a que eles estavam acostumados já não existia mais. O título do filme já dá toda a idéia de despedida. O faroeste não existia mais.

3.2.2. O MITO DO HERÓI E DO VILÃO NO *SPAGHETTI*

De acordo com a revisão bibliográfica feita pelos gêneros, o maior critério de diferenciação entre o gênero clássico e o sub-gênero italiano diz respeito aos heróis e vilões. Enquanto no primeiro, como analisado anteriormente, o maniqueísmo se faz presente e de maneira axiomática nos filmes, no *western spaghetti* é feita uma nova releitura desmistificadora sobre os heróis que povoaram o velho oeste. De fato, não se pode classificar o caráter de cada um dos personagens principais apenas em bons e ruins, afinal as suas personalidades são mais misteriosas e seus comportamentos são ambíguos. Logo, não há a figura do xerife herói, nem do vaqueiro honesto que toma alguma atitude heróica para salvar a mocinha, ou qualquer outro grande clichê dos estereótipos estadunidenses que construíram no imaginário dos espectadores os heróis da construção dos Estados Unidos. E em relação à figura do vilão podemos manter este rótulo devido as atitudes cruéis que tomam. Mas a máxima é que o maniqueísmo está fora de questão. Outra característica marcante nos personagens principais, anti-heróis ou vilões é a de que possuem habilidades sobre-humanas ao manejar as armas. Os protagonistas, principalmente os heróis dos filmes estadunidenses também se mostram exímios atiradores, mas nada comparado com os protagonistas dos *spaghetti*. Neste sub-gênero eles são mostrados com um nível de pontaria e velocidade muito improvável para um ser humano. Isso ressalta a verdadeira intenção do *western spaghetti*, que não era proporcionar para o público um espetáculo fiel ao que realmente acontecera historicamente, mas sim servir de puro entretenimento.

Em *Três homens em conflito* a regra aplica-se aos três personagens principais que dão o título alternativo ao filme: O bom, o mau e o feio. Vale lembrar que embora os dois primeiros tenham essas alcunhas, não se pode dizer que elas realmente definem o caráter de cada um deles. O bom, o personagem Blondie (Loirinho), interpretado por Clint Eastwood é o que mais pode se aproximar do rótulo de herói, mas ainda assim seria um herói nada convencional como fomos acostumados a ver no cinema. Suas atitudes ao longo da trama são as de um caçador de recompensa frio e astuto que segue sempre em busca de seus interesses próprios, e ainda por cima usa bandidos como seus parceiros para ganhar dinheiro. Esteticamente ele não se apresenta como um herói também, ao comparar com os heróis.

O personagem de Eli Wallach, o feio, é a sátira de um temido vilão do velho oeste. Extremamente ignorante, mas que faz de tudo para passar a perna nos outros. De novo, é um caso de incerteza ao determinar o caráter do personagem.

E ainda temos o personagem de Lee Van Cleef, Olhos de Anjo. Um sargento corrupto do exército da União, que vive uma vida paralela de mercenário frio e homicida sem qualquer piedade.

Muito semelhante a *Três Homens em Conflito* neste critério é *Era uma vez no Oeste*, todos os personagens masculinos apresentam uma personalidade forte com uma aura misteriosa, principalmente o personagem Harmonica, interpretado por Charles Bronson, que encarna o típico anti-herói do *spaghetti western* de Sergio Leone. Como protagonista ainda temos o personagem Frank, de Henry Fonda, que é um pistoleiro que em muito lembra o personagem de Lee Van Cleef na outra obra de Leone. Também não se pode dizer que exista um conflito entre o bem e o mau nesta obra, dado o mistério que ronda os personagens. O mesmo aplica-se ao personagem de Franco Nero, em *Django*, o anti-herói que carrega um caixão e veste roupas escuras, se assemelha aos demais em sua personalidade sombria e o que o motiva a matar é a vingança pelo assassinato de sua mulher.



Figura 5 – O personagem *Django* repete uma fórmula utilizada pelos italianos para desmistificar o estereótipo do herói, o anti-herói.

Em síntese, é interessante observar como o cinema italiano trabalhou a figura de seu personagem principal para desmistificar os heróis do velho oeste estadunidense através da criação de um mesmo formulismo utilizado pelos cineastas estadunidenses, somente apresentando características inversas aos personagens do novo continente. Nos filmes da *cinecittá*, não temos o herói, mas temos sempre um anti-herói misterioso. Nota-se também a ausência da figura do índio, seja como vilão ou como herói.

3.2.3. VIOLÊNCIA

Dentro da análise da amostragem clássica constatou-se que a violência é trabalhada de um modo mais brando e esporádico, estilizada. O contrário ocorre nas obras de *spaghetti*, tido por muitos críticos como um espetáculo de violência pura, esta tem muito mais presença nos filmes italianos e aparecem quase sempre por motivos torpes, como a ganância dos personagens ou vinganças pessoais.

As três por trataram com histórias com esse teor são muito mais violentas que os filmes do *western* clássico. As cenas de assassinato e duelos não se restringem a um momento de clímax na história, mas aparecem repetidamente, como já fora constatado no filme *Os imperdoáveis*, produzido nos Estados Unidos, mas com uma forte influência italiana.

Seguindo a sua fórmula de criação, o *western spaghetti* tem como peculiar, e que hoje em dia é extremamente cultuado, os duelos que trazem ao espectador momentos de tensão e suspense dificilmente encontrados em outros gêneros. É do feitio dos cineastas produzirem as cenas de duelos de uma maneira arrastada com um trilha sonora pesada que dá um maior clima de tensão ao espetáculo. Esse tipo de cena se repete nas três obras analisadas, mas chamam mais atenção nas duas que foram dirigidas por Sergio Leone, e que segundo a revisão de literatura feita pelos autores essa pode ser considerada uma das marcas registradas do diretor. Sendo assim, as cenas de duelo trazem consigo vários caprichos, além da morosidade e da trilha sonora chamativa, nelas são empregados os usos exagerados de *zoom* e cortes na câmera.

A violência exagerada apresentada nos filmes do *western spaghetti* e os abusos de estilo, principalmente nas cenas de duelo, ajudaram a concretizar a imagem que o sub-gênero italiano tem de ser apenas um espetáculo puro e burlesco, sem se preocupar com uma trama mais elaborada.

3.3. CONSTATAÇÕES DA ANÁLISE

Com base nos critérios estabelecidos constatou-se que maior desmistificação ocorre na maneira como os europeus elaboram a imagem do mocinho e do bandido, e

que este é o grande estereótipo trabalhado pelos estadunidenses através do poder simbólico que o cinema produz perante o público.

Os estadunidenses demonstraram uma maior preocupação em inserir as figuras do herói e do vilão nas histórias, enquanto os europeus não fizeram questão de trabalhar o maniqueísmo nas tramas. O *spaghetti* através disso tratou de desmistificar a imagem do herói do velho Oeste, retratada comumente na figura do xerife, do delegado ou do justiceiro, ao passo que também ajudou a desmistificar a imagem, já desgastada, do índio como vilão do *western*. Afinal, nota-se a ausência da figura do xerife como protagonista e a ausência dos índios rebeldes nas obras. Durante muito tempo *Hollywood* trabalhou com essa perspectiva e o filme *No tempo das Diligências* é um excelente exemplo disso. Contudo, notou-se também a própria virtude de *Hollywood* em mudar essa visão retrógrada pelo fato de que as duas outras obras não utilizam do estereótipo do índio vilão. Ainda assim, em *Matar ou Morrer* existe o maniqueísmo e o estereótipo do delegado herói.

Outra constatação importante que desmistifica a realidade do *western* pelos estadunidenses é a violência irracional empregada nos filmes *spaghetti*. Os cineastas europeus ao banalizarem a violência em muitas de suas cenas, desmistificam o velho Oeste estadunidense como um lugar onde a justiça preponderava, e onde a violência aparecia como último recurso para salvar uma causa nobre, em atos heróicos protagonizados pelos mocinhos.

Acerca dos aspectos históricos constatou-se que os estadunidenses relacionaram as tramas diretamente a fatos históricos relevantes, e que os personagens sempre se mostraram preocupados com tais situações que os rodeavam. O que não ocorre no *western spaghetti*, onde os personagens, conforme dito anteriormente sempre se mostram alheios aos acontecimentos paralelos. O que desmistifica a ideia trazida pelo *western* clássico de que os estadunidenses sempre se mostraram preocupados com o progresso e a construção da nação.

Logo, através desses critérios estabelecidos pela revisão bibliográfica, é possível dizer que o *western spaghetti* desmistificou diversos ícones da cultura *western* estadunidense, ao mesmo tempo, é possível concluir que o sub-gênero italiano fez novas leituras sobre eventos importantes da história dos Estados Unidos que estão delimitados pelo período entre 1840 e 1890.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema estadunidense ao longo de toda sua história trabalha com a criação de mitos, que devido ao grande poder de disseminação da cultura estadunidense pela indústria cinematográfica, acabam tornando-se para o público como uma realidade histórica. Para que estes mitos sejam criados é necessário que a indústria trabalhe em uma linha de produção baseada em fórmulas, a partir daí cria-se o estereótipo de determinada figura. Sendo assim o cinema acaba exercendo, em forma de arte, um poder simbólico dentro da sociedade, que neste caso é pólo passivo, os dominados. Pois para que o poder simbólico seja exercido, é necessário que a instituição, no caso o cinema, esteja estruturado para tal e que do outro lado haja o conformismo dos dominados. Lembrando que a criação de gêneros cinematográficos ajuda muito no conformismo do espectador, pois potencializa a assimilação do conteúdo da obra e faz com que ele se sinta confortável e passivo com o que está assistindo.

Em nenhum outro gênero foi tão preponderante a criação de mitos e estereótipos como no *western* estadunidense. E isto pode ser atribuído ao fato deste gênero ousar disseminar como realidade aquilo que era por ele representado nas telas como sendo o próprio nascimento dos Estados Unidos como um Estado moderno. Através da consolidação dos mitos do mocinho e do bandido e da própria História sendo contada nos filmes, ficou plantado no imaginário popular uma versão romântica de como se deu a construção e a transformação do Velho Oeste em uma civilização moderna. Isto pode ser visto como a utilização do poder simbólico pelo *western* estadunidense, afinal o público, muito passivo, se habituou a ter essa imagem do velho Oeste estadunidense. Houve uma legitimação do conteúdo exposto pelos filmes, e isso sem a utilização de qualquer coerção, assim como é feita por outras instituições da sociedade. Em contrapartida, o *western spaghetti* optou por trabalhar uma nova leitura de como se deu essa construção, e acabou por desmistificar os ícones criados pelos estadunidenses, principalmente através de uma nova perspectiva do herói e do vilão e também via o modo lidou com fatos históricos importantes daquele país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, Sônia Cristina Santos de; OLIVEIRA, Laila Thaíse Batista de. *Índio na mira: Um olhar sob os filmes do gênero western no cinema hollywoodiano*. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Campina Grande – PB-10 a 12 de Junho. Disponível em:
<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-0912-1.pdf>.
 Acesso em: 2 de mai. 2013.
- BAZIN, Andre. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BROWN, Dee. *Enterrem meu coração na curva do rio*. Porto Alegre: L&PM, 2003.
- BUTCHER, Pedro. *A reinvenção de Holywod: Cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle*. Contemporânea – n3 , 2004.2. Disponível em:
http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_03/contemporanea_n03_02_butcher.pdf.
 Acesso em: 30 de abr. 2013.
- CARREIRO, Rodrigo. *Era uma vez...a revolução: a trajetória de Sergio Leone nas páginas da Cahiers Du cinema- Revista Brasileira de estudos de cinema e audiovisual*. Disponível em: http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_1_10.pdf. Acesso em: 28 de abr. 2013.
- _____ *O dia da desforra: a trajetória do spaghetti western na cultura midiática*. Revista do Programa de Pós-graduação em comunicação – Universidade Federal de Juiz de Fora, 2009.
- _____ *Por um punhado de dólares? Gênero, autoria e questões de valor na estética do spaghetti western*. Programa de Pós-graduação em Comunicação – Universidade Federal de Pernambuco, 2009.
- COHEN, Clélia. *El western*. Paris: Cahiers du cinema, 2005.
- FARAON, Gustavo. *O gênero como empregado pela indústria cinematográfica: ontem e hoje*. Revista eletrônica: Porto Alegre, 2009. Disponível em:
<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/6477/4707>.
 Acesso em: 10 de junho de 2013.
- GEADA, Eduardo. *Cinema e Transfiguração*. Lisboa: Livros Horizonte, 1978.

- HOLLEBEN, Índia Mara Aparecida Dalavia de Souza. *CINEMA & EDUCAÇÃO: Diálogo Possível*. Disponível em: <http://www.moodle.ufba.br/file.php/8937/HOLLEBEN.pdf>. Acesso em: 10 de junho de 2013.
- KARNAL, Leandro; et. al. *História dos Estados Unidos das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.
- MATTOS, A. C. Gomes de. *Publique-se a lenda: A história do western*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NUNES, Jorge Eduardo Radburn. *A Reabilitação Da Imagem Dos Índios No Cinema Americano. Desde 1970 até Hoje*. Universidade de Lisboa Faculdade de Letras Departamento de Estudos Anglísticos, 2008. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/415/1/19244_ulfl057022_tm.pdf. Acesso em: 5 de junho de 2013.
- PUPO, Mônica. *O PODER DA COMUNICAÇÃO MEDIADA NA GERAÇÃO DE EXPECTATIVA*. Disponível em: http://www.assesc.edu.br/download/3_jornada_cientifica/poder_comunicacao_mediada_geracao_expectativas.pdf. Acesso em: 10 de junho de 2013.
- SILVA, Priscila Aquino. *CINEMA E HISTÓRIA: o imaginário norte americano através de Hollywood*. Revista Cantareira, 2004. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/cantareira/novacantareira/artigos/edicao5/cinema.pdf>. Acesso em: 10 de junho de 2013.
- SOUSA, Moacir Barbosa de. *Mito e alegoria no western americano*. Revista Temática – Ano V, n.03- Março 2009.