



DO DESPREZO À GLÓRIA: O SPAGHETTI WESTERN NA CULTURA MIDIÁTICA

Rodrigo CARREIRO¹

Resumo: Este artigo examina a trajetória do ‘spaghetti western’ na cultura midiática das últimas cinco décadas. Visto nos anos 1960 como fenômeno puramente comercial, o gênero sofreu um processo de depreciação crítica até o início da década de 1980, quando teve início uma estratégia de revalorização do gênero, com o objetivo que inscrever alguns desses filmes no cânone cinematográfico. Para examinar o fenômeno, parto do conceito de Pequeno Divisor (adaptação de expressão cunhada por Andreas Huyssen) e associa a revalorização do gênero com a emergência de um novo segmento da crítica cultural, a expansão do mercado de vídeo caseiro e a evolução de dispositivos da cultura midiática.

Palavras-chave: Cinema, Cultura de massa, Crítica cultural, Estética, Spaghetti Western.

Uma trajetória singular

A lista dos 250 melhores filmes de todos os tempos do banco de dados sobre cinema mais consultado do mundo, o Internet Movie Database (IMDb), é alimentada através de votações em que todos os usuários registrados do website têm direito a voto². Nela, chama atenção a quarta posição para um longa-metragem que em 1967, ano do lançamento nos Estados Unidos, foi intensamente criticado por críticos do mundo inteiro: *Três Homens em Conflito*, do italiano Sergio Leone.

Este filme se destaca na lista, particularmente, devido à ausência de representantes do western norte-americano entre as 100 primeiras posições. Além do já citado filme de Leone, existe apenas outro título de faroeste entre os eleitos pelo público – e ele também é italiano: *Era uma Vez no Oeste* (1968), assinado pelo mesmo Leone,

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

² O banco de dados possui 17 milhões de visitantes registrados com direito a voto na lista. Para ser incluído nessa lista, um filme precisa obedecer aos seguintes critérios: 1) Ter mais de 45 minutos de duração; 2) Receber pelo menos 1.300 votos de visitantes registrados; e 3) Ser uma obra de ficção, o que significa que nenhum documentário integra a lista.



na 23ª posição³. Aquele que é considerado como o mais norte-americano dos gêneros está representado na lista de grandes filmes de todos os tempos, do maior banco de dados do planeta, por um cineasta italiano que foi reiteradas vezes, ao longo dos anos 1960 e 1970, acusado de estar produzindo uma espetacularização do western clássico e retirando o gênero de seu contexto histórico.

Quando *Três Homens em Conflito* foi lançado nos EUA, Leone já era um cineasta popular na Europa, sobretudo no eixo Itália-Espanha, onde o sucesso de seus dois primeiros faroestes havia consolidado um ciclo de produção de filmes de baixo orçamento que faturavam alto nas bilheteiras dos dois países. Eram os chamados ‘spaghetti westerns’. Em 1967, graças ao sucesso dos três títulos dirigidos por Leone, os faroestes italianos (assim chamados porque quase todos os diretores tinham esta nacionalidade) estavam sendo lançados aos borbotões nos Estados Unidos, onde, para incredulidade de grande parte dos críticos, faziam sucesso de público.

Apesar desse sucesso, críticos e cinéfilos – duas categorias de consumo segmentado que mantêm uma relação sacralizada com filmes e, por isso, detêm o poder de estabelecer o cânone cinematográfico – concordavam que o spaghetti western representava um rebaixamento qualitativo dos padrões de qualidade estabelecidos pelo western clássico. Este, por sua vez, era considerado o “gênero cinematográfico norte-americano por excelência” (RIEUPEYROT, 1963).

As estatísticas de produção de Hollywood mostram que o western foi, ao longo do período clássico do cinema norte-americano (dos primórdios até o final da década de 1950), o mais popular dos gêneros fílmicos. Um levantamento realizado anos depois (BUSCOMBE, 1998, p.427) mostrou que 25% de toda a produção de Hollywood entre 1926 e 1967 pertencia ao gênero. Desde o final dos anos 1950, contudo, a produção de westerns vinha caindo, ano a ano. Foi nesse contexto que surgiu a vertente italiana.

Desta forma, entre as décadas de 1960 e 70, assumindo o papel de guardiões da tradição artística do western e da mitologia do gênero, críticos e cinéfilos levantaram uma barreira ideológica para impedir a suposta contaminação do western clássico pelos faroestes europeus. A própria classificação pejorativa atribuída a esse grupo de longas-metragens –spaghetti westerns – fazia parte dessa estratégia: era um título jocoso, que visava ridicularizar o western produzido na Europa a uma categoria cultural inferior.

³ Resultados referentes ao mês de janeiro de 2010.



Um exemplo da eficácia dessa barreira pode ser encontrado em texto sobre *Três Homens em Conflito* publicado quatro décadas depois do lançamento original, pelo norte-americano Roger Ebert, numa série quinzenal de críticas de filmes clássicos. Ebert de desculpa por não ter sido capaz de avaliar, na época, as qualidades narrativas e estilísticas da obra de Sergio Leone. O texto evidencia a maneira como essa barreira ideológica se infiltrava, inconscientemente, no discurso dos críticos:

Na estréia do filme nos Estados Unidos, no final de 1967, pouco depois de seus antecessores *Por um Punhado de Dólares* (1964) e *Por um Punhado de Dólares a Mais* (1965), as platéias tiveram certeza de que o apreciaram, mas será que saberiam dizer por quê? Eu o assisti na primeira fila do balcão do Oriental Theatre, cuja tela enorme e larga era ideal para as composições operísticas de Leone. Minha reação foi forte, mas eu ainda não completara um ano como crítico de cinema e nem sempre tive a sabedoria de valorizar mais o instinto do que a prudência. Ao reler minha velha crítica, vejo que a descrição corresponde à de um filme quatro estrelas [*cotação máxima do jornal onde ele escrevia*], porém dei-lhe apenas três, talvez porque se tratasse de um western espaguete e, assim, não pudesse ser arte. (EBERT, 2006, p. 495).

Roger Ebert foi apenas um dos muitos críticos da época que valoravam o western italiano partindo do pressuposto de que um filme que tratava da mitologia norte-americana e era feito na Europa só podia ser intrinsecamente inferior a qualquer outro feito em terras norte-americanas. A condição de estrangeiro impedia os diretores de spaghetti westerns de contextualizar adequadamente o gênero do ponto de vista histórico. Essa era a premissa essencial da barricada ideológica erguida contra o spaghetti western: faroestes produzidos longe dos EUA não podiam ser bons.

O fenômeno que desejo examinar neste artigo não é a barricada ideológica anti-spaghetti western em si, mas as circunstâncias sócio-culturais que possibilitaram a gradual mudança de opinião de críticos e cinéfilos – como nos mostram o texto de Roger Ebert e a votação obtida pelo filme de Leone no IMDb –, fazendo-os abandonarem a posição anterior? Quais contextos históricos permitiram que o público consumidor de filmes revertesse a lógica dos críticos e estudiosos dos anos 1960, elegendo para representar um gênero tão norte-americano, na lista do IMDb, um faroeste italiano?

Nossa análise da trajetória do spaghetti western na cultura popular cada vez mais globalizada, desde os anos 1960 até a primeira década do século XX, toma como ponto



de partida a idéia de que a recepção original ao gênero expressa a operação de uma estratégia consciente de exclusão que aparece e reaparece, no decorrer do século XX, em múltiplas formas, no sentido de reforçar o estabelecimento de uma separação integral entre as esferas da arte e da cultura. Andreas Huyssen (1997) chamou essa estratégia de Grande Divisor (no original, *Great Divide*).

Neste artigo, pretendo adaptar a terminologia escolhida por ele e denominar de Pequeno Divisor a barricada ideológica erguida pelos críticos dos anos 1960 e 1970 contra a influência do western italiano. Outro objetivo é explicar como essa estratégia de exclusão manteve a vertente italiana do gênero afastada do cânone cinematográfico, por 20 anos. Em seguida, examinarei a idéia de que alguns fatores (a emergência dos estudos culturais, a expansão do mercado de vídeo caseiro, o surgimento de dispositivos da cultura midiática contemporânea que ampliaram a circulação dos filmes, como a Internet) forçaram gradualmente a dissolução desse Pequeno Divisor.

Contexto histórico

A compreensão do conceito de Grande Divisor, bem como a conexão com a idéia de que esse conceito consiste em elemento central da estratégia de marginalização do spaghetti western, exige uma breve contextualização histórica. É preciso retornar brevemente ao início do século XX. Foi a partir do surgimento e da evolução do aparato midiático que permitiu a criação de técnicas de produção, armazenamento e circulação de bens culturais industrializados que surgiu a chamada cultura de massa.

A cultura de massa, rejeitada como fenômeno artístico pelos partidários de uma estética absolutista ou abraçada simpaticamente pelos relativistas para quem uma obra de arte só pode ser compreendida se analisada dentro do contexto sócio-político-cultural em que é criada (CONNOR, 1994), se mantém no centro de um debate velho e ferrenho, que pode ser sintetizado em uma pergunta de resposta quase impossível: bens culturais produzidos no ambiente da cultura de massa podem se constituir como arte?

No século XXI, essa pergunta parece superada. E essa superação passa, necessariamente, pelo cinema, o meio de expressão cultural característico da modernidade, cujo dispositivo (o filme) foi inicialmente rejeitado enquanto arte, por não ser único e não possuir “aura” (BENJAMIN, 1936). A proposição de que bens de consumo cultural oriundos de modos de produção industriais não poderiam ser



considerados arte, contudo, é uma proposição datada. Já há algumas décadas o cinema tem sido afirmado como dispositivo capaz de possuir valor artístico. Em pleno século XXI, qual crítico seria capaz de afirmar categoricamente que filmes de diretores como Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard e Jean Renoir não são arte?

No entanto, até alcançar esse reconhecimento, o cinema foi por décadas objeto de um debate encarniçado que tinha como eixo central a possibilidade de que a produção midiática para este suporte tivesse validade artística. Sob certo aspecto, parte da teoria clássica do cinema, desenvolvida entre a década de 1910 (e que inclui os escritos de Hugo Münsterberg, Riccioto Canudo e outros) e os anos 1950, tinha como um dos objetivos a atribuição de valor artístico ao filme.

Béla Bálazs, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein e outros críticos abordaram aspectos formais e estéticos do filme sob diversas molduras teóricas, muitas vezes divergindo entre si, mas jamais perderam de vista um objetivo comum: validar o cinema como suporte midiático passível de produzir arte (objetivo explicitado pelo título do livro mais famoso de Arnheim, escrito em 1932: *Film als Kunst*, ou *Filme como Arte*).

O surgimento do conceito de ‘indústria cultural’ intervém de maneira dramática neste debate. O termo é uma criação de Theodor Adorno e Max Horkheimer, e foi concebido com o objetivo de substituir o conceito de ‘cultura de massa’, em 1947, no ensaio intitulado “Indústria Cultural – o Iluminismo como Mistificação das Massas”, o primeiro capítulo do tratado *Dialética do Esclarecimento*.

Curiosamente, nos rascunhos produzidos para o tratado, Adorno e Horkheimer utilizavam o termo ‘cultura de massa’ para referir-se ao fenômeno da produção cultural na sociedade industrializada da primeira metade do século XX, da qual o cinema pode ser considerado uma das grandes características. Antes da publicação do livro, porém, a dupla decidiu fazer uma tentativa consciente de escapar das armadilhas teóricas infiltradas no conceito de cultura de massa.

Abandonamos essa última expressão para substituí-la por ‘indústria cultural’, a fim de excluir de antemão a interpretação que agrada aos advogados da coisa; estes pretendem, com efeito, que se trata de algo como uma cultura surgindo espontaneamente das próprias massa; em suma, da forma contemporânea da arte popular. Ora, dessa arte a indústria cultural de distingue radicalmente. (ADORNO in COHN [org.], 1962, p. 287).



É possível, nesse ponto, observar um paralelo revelador no processo de criação de um rótulo para atribuir a um fenômeno cultural uma classificação pejorativa e, portanto, intrinsecamente inferior. O termo ‘indústria cultural’, conforme definida por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*, foi cunhado dessa forma para insinuar que os bens culturais industrializados, como os filmes, são produzidos em linha de montagem, como numa fábrica, e por isso não podem ser arte.

Ora, essa operação de exclusão é exatamente o mesmo mecanismo utilizado pelos críticos culturais que, três décadas depois, nos anos 1960, vão cunhar a expressão depreciativa ‘spaghetti western’ para nomear os filmes italianos cujos enredos se passam no espaço mítico do Velho Oeste. E um dos argumentos centrais dos detratores do gênero era exatamente a metáfora da linha de montagem.

A idéia central que se pretende destacar aqui é que a forte reação dos críticos culturais ligados ao alto modernismo à emergência da cultura de massa, na primeira metade do século XX, vai se fragmentar e se repetir, em centenas de formas e intensidades variáveis, ao longo das décadas seguintes. A intenção dessa operação de marginalização do bem cultural produzido em escala industrial é desvalorizá-lo, através de uma estratégia de separação absoluta entre as esferas da Arte e da Cultura. Os críticos que Connor (1994) chama de absolutistas defendem uma teoria estética que propõe a autonomia da Arte em relação à Cultura:

Desde a metade do século XIX, a cultura da modernidade tem-se caracterizado por uma volátil relação entre a alta arte européia e a cultura de massa. (...) O modernismo se constituiu através de uma estratégia consciente de exclusão, uma ansiedade contra a contaminação por seu ‘outro’: uma cultura de massa cada vez mais consumista e envolvente. (HUYSSSEN, 1997, p 7).

Essa tensão a que o autor se refere é o Grande Divisor. Huyssen enfatiza que a separação entre cultura de massa e alta cultura existia no século XIX, mas passou a operar com mais intensidade a partir da primeira metade do século XX: era uma barreira erguida pelo cânone modernista contra a influência da cultura de massa na obra de arte. Para Huyssen, o teórico mais importante desta barreira é Theodor Adorno, através não só das críticas contundentes à indústria cultural, mas também das teorias modernistas da música e da literatura que o filósofo frankfurtiano desenvolveu, no final dos anos 1930. Huyssen vê Adorno como o mais duro crítico da cultura de massa:



O impulso político por trás dos seus trabalhos era o de salvar a dignidade e a autonomia da obra de arte das pressões totalitárias dos espetáculos de massa fascistas, do realismo socialista e de uma degradação cada vez maior da cultura de massa comercial no Ocidente. Tal projeto era cultural e politicamente válido naquele tempo (...). (HUYSSSEN, 1997, p. 11).

A associação de idéias entre Adorno e a barreira do Grande Divisor fica mais evidente quando se observa a insistência com que ele, inclusive em suas teorias posteriores da música, procurou colocar em esferas separadas a obra de arte e a mercadoria cultural. Para Adorno, o vácuo entre a Arte erudita e uma expressão cultural mais leve (e qualitativamente menor), capaz de suprir o desejo de entretenimento das parcelas menos esclarecidas da sociedade, existia antes da gênese da indústria cultural, sob a forma da cultura popular ou folclórica.

No entanto, a partir do século XIX, essa baixa cultura do entretenimento começou a enfrentar mudanças. Para Adorno, ela perdeu o caráter espontâneo e passou a ser produzida com fins de manipulação ideológica (convém lembrar a importância do contexto histórico em que Adorno detalhou sua teoria estética, à sombra do nazismo e do debate Capitalismo X Comunismo) ou, no mínimo, com objetivos comerciais. Adorno vê esse fato com pesar. Ele vislumbra o conceito de entretenimento – a bordo da ‘arte leve’ – começar a invadir a esfera artística. E tenta evitar que isso aconteça, separando a Arte da arte. O objetivo é retirar do produto artístico industrializado qualquer possibilidade de se constituir como arte:

A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior.” (ADORNO in Cohn [org.], 1962, p. 287).

Por encarnar com perfeição o surgimento e a expansão da cultura de massa na sociedade ocidental, o cinema absorveu como nenhum outro meio de comunicação a tensão do Grande Divisor. E, dentro do escopo dessa atividade cinematográfica, essa tensão se desdobrou em uma multiplicidade de tensões menores – os Pequenos Divisores – à medida que a crítica cinematográfica constituía o seu próprio cânone, o que implicava na estratégia de eleger determinados filmes como arte e negar esse status artístico a outros. Isso começou a ocorrer após a superação do debate em torno da possibilidade de o aparato midiático de produção, armazenamento e circulação do



cinema efetivamente produza arte.

Nesse ponto, voltamos ao spaghetti western. A reação depreciativa da crítica à emergência do faroeste italiano, dentro deste contexto, deve ser compreendida como uma das expressões dessa tensão entre Arte (maior valor) e Cultura (menor valor). Ou seja, trata-se de um Pequeno Divisor erguido pelos críticos que, pouco tempo antes, ainda lutavam para ver o cinema reconhecido como dispositivo tecnológico capaz de produzir arte. A situação era paradoxal: os mesmos críticos tentam conciliar discursos relativistas por um lado (quando defendem que um bem cultural pode pertencer à esfera da alta cultura) e absolutistas por outro (quando tentam proteger um gênero considerado nobre, no caso o western clássico, da influência de outro supostamente menos nobre, o spaghetti western).

Leone e o western italiano

No momento histórico em que Sergio Leone dirigiu seu primeiro faroeste (*Por um Punhado de Dólares*, em 1964), era possível imaginar que a barricada ideológica imposta pelos defensores do alto modernismo havia perdido fôlego. Sob certo aspecto, a política do autor (cunhada pelos críticos da revista *Cahiers du Cinéma*, na França, e que em linhas gerais estabelecia a figura do diretor como responsável pelo caráter artístico de um filme) havia contribuído para dissipar parte da tensão do Grande Divisor.

Um olhar retrospectivo lançado à época veria o Grande Divisor como característica de um período de transição, marcado pela progressiva dissolução do cânone modernista, através da influência crescente dos mecanismos de produção e circulação de mercadorias (inclusive artísticas) da indústria cultural. Uma observação atenta, contudo, mostra que as coisas não aconteceram exatamente desse modo. Embora seja fato que a insistência na separação absoluta entre as esferas da Arte e da Cultura era maior e mais dramática entre as décadas de 1940 e 1950, Connor (1994) nos lembra que as disputas entre os críticos absolutistas e relativistas sempre existiram, e continuam existindo, inclusive dentro da esfera cinematográfica.

De fato, o que aconteceu foi a fragmentação do Grande Divisor em um sem número de tensões menores e mais localizadas. Elas não desapareceram; ficaram menos intensas. O Grande Divisor saía de cena, mas deixava em seu lugar uma série de Pequenos Divisores. A idéia dos Pequenos Divisores, espalhados aos milhares dentro da



complexa teia de produção de bens simbólicos da cultura de massa, é elemento de importância fundamental para a compreensão das mudanças estruturais que a esfera da cultura experimenta, a partir de meados do século XX.

Em outras palavras, a crença numa separação autônoma entre a cultura de massa e a alta cultura permaneceu – ainda permanece – viva em quase todos os espaços sócio-culturais. O debate sobre a interpenetração entre as duas esferas continua a ocorrer, porque a cultura, como bem nos lembra Connor, é um campo permanente de batalha. A dicotomia *highbrow/lowbrow* ora esmaece, ora ressurge com força, mas nunca some completamente. Ironicamente, Huyssen aponta o cinema como um dos elementos responsáveis pelo enfraquecimento da barreira modernista à cultura de massa:

A crença no Grande Divisor, com suas implicações estéticas, morais e políticas, predominou na academia até os anos 80 (veja-se por exemplo a quase total separação institucional entre os estudos literários, incluindo a nova teoria literária, e a pesquisa sobre cultura de massa, ou a insistência, muito difundida, em excluir questões éticas ou políticas do discurso da literatura e da arte). Mas ela foi sendo cada vez mais posta em xeque pelos recentes desenvolvimentos das artes, do cinema, da literatura, da arquitetura e da crítica. (HUYSSSEN, 1997, p. 9).

Superada a barreira do Grande Divisor, portanto, a crítica cinematográfica acabaria por desenvolver, dentro da esfera do próprio cinema, um sem-número de Pequenos Divisores; ou seja, uma série de barreiras entre os filmes considerados arte e os filmes que não passavam de detritos produzidos pela indústria cultural. Através dessa estratégia de exclusão, os próprios críticos criavam um cânone (formado essencialmente por filmes considerados “de arte”) e o “protegiam” da influência do “lixo” cinematográfico, considerado nocivo. Um desses Pequenos Divisores vai operar fortemente quando da ascensão do spaghetti western, relegando o gênero a um papel menor na cinematografia dos anos 1960 e 1970.

A constatação de que existiam Pequenos Divisores nos irreverentes anos 1960 é ao mesmo tempo um fato lógico e contraditório. Por um lado, a própria noção do estabelecimento de um cânone cinematográfico relativamente estável abria a brecha para o desenvolvimento natural de Pequenos Divisores. Como sabemos, onde existe cultura existe, por consequência, uma disputa feroz em termos de valor e de gosto.

No entanto, é preciso levar em conta que os anos 1960 não se pareciam com nenhuma outra época precedente, pelo menos em termos de mudanças no contexto



sócio-cultural. Uma das conseqüências acadêmicas desse esgarçamento do tecido social é o surgimento de disciplinas, como os estudos culturais, que demonstraram interesse em estudar fenômenos da cultura de massa. Pesquisadores ligados a essas tradições argumentam que a crítica atenta das formas de produção e consumo dos bens de consumo ligados aos aparatos midiáticos da cultura de massa pode indicar as maneiras como as classes populares se relacionam com a esfera da cultura, que ao longo do século XX manteve ciclos cada vez mais rápidos e incessantes de mudanças.

Levando isso em consideração, seria de se esperar que as reações dos críticos a gêneros e formatos de produção cinematográficos mais populares fosse menos dura. A maneira como o spaghetti western foi depreciado, porém, demonstra que a estratégia de exclusão dos Pequenos Divisores estava bem viva, embora não alcançasse o vigor do Grande Divisor de três décadas antes.

Ademais, a necessidade de estudar e compreender o fenômeno do gosto e do prazer no consumo dos bens produzidos no contexto a cultura de massa garante a existência de reações críticas aos Pequenos Divisores. A teoria estética proposta por Shusterman (1998) faz exatamente isso, ao propor explicitamente a necessidade de reestruturação do conceito de arte.

Shusterman propõe sua teoria em contraposição aos escritos de Adorno, que considera elitistas. Para ele, manter a cultura de massa fora da categoria de arte não passa de uma estratégia das elites operada para ilustrar uma suposta superioridade intelectual diante das massas. É possível identificar claramente, nesse raciocínio, a idéia de Pequeno Divisor:

Seria agradável imaginar que a crítica de arte e a teoria estética pudessem oferecer instrumentos necessários para acabar com a dominação exclusiva das artes maiores e transformar nossa concepção de arte. (...) As artes populares da cultura de mídia (cinema, comédias e novelas de televisão, música *pop*, vídeos etc.) são apreciadas por todas as classes de nossa sociedade; reconhecer sua legitimidade estética enquanto produtos culturais ajudaria a reduzir a identificação opressiva da arte e do gosto estético com a elite sociocultural das artes maiores. (SHUSTERMAN, 1998, p. 66).

Além disso, Shusterman chama a atenção para dois pontos importantes no debate a respeito das distinções entre alta e baixa cultura. O primeiro ponto tem uma dimensão moral: para Shusterman, a insistência em recusar o valor artístico do objeto de massa faz com que a crítica cultural mantenha a arte numa esfera alienada da vida



cotidiana. O segundo problema reside, na opinião dele, numa mudança dos padrões de satisfação estética da sociedade contemporânea, incluindo o gosto dos próprios críticos:

Condená-la [*a cultura de massa*] por convir apenas ao gosto grosseiro e ao espírito rude das massas ignorantes e manipuladas equivale a nos colocar não só contra o resto de nossa comunidade, mas também contra nós mesmos. Somos levados a desprezar as coisas que nos dão prazer e a sentir vergonha desse prazer. Enquanto as críticas conservadoras e marxistas lamentam permanentemente a fragmentação contemporânea da sociedade e dos indivíduos (...), a linha rígida de legitimação que estabelecem entre as artes maiores e a arte popular não só retoma como reforça essas mesmas divisões lamentáveis na sociedade e, de maneira mais profunda, em nós mesmos. (SHUSTERMAN, 1998: 100).

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

Leone era pouco mais do que um aprendiz de cineasta. Ele havia trabalhado como assistente de direção em épicos do estilo ‘sandália-e-espada’ (chegou a trabalhar por três meses como assistente do já lendário Robert Aldrich em *Sodoma e Gomorra*, tendo sido demitido por causa do costume de fazer longas pausas para almoçar) e dirigido um deles, *O Colosso de Rhodes* (1961), sem alcançar sucesso. Escolheu mudar de gênero por razões afetivas: era um grande fã dos faroestes clássicos de John Ford e Howard Hawks.

O longa-metragem fez sucesso em terras européias e passou a ser apontado por muitos críticos como o marco zero do spaghetti western. A primeira pesquisa acadêmica de fôlego sobre o fenômeno – publicada no livro *Spaghetti Western: Cowboys and Europeans From Karl May to Sergio Leone* (1980) pelo crítico inglês Christopher Frayling – ressaltou a idéia de que os trabalhos de Leone definiriam o gênero do ponto de vista estilístico, adotando características de estilo (direção de arte, composição visual, música, desenho de som) que foram extensivamente copiadas depois dele.

As razões que levam Christopher Frayling a enfatizar essa premissa de Leone como inventor de modas são compreensíveis. Frayling queria elevar o valor cultural do



diretor italiano a um patamar em que Leone fosse reconhecido mais como artista do que como contador de histórias capaz de manipular os códigos e convenções do faroeste. Neste último caso, Leone poderia ser reconhecido como bom diretor, mas jamais ascenderia ao panteão dos grandes cineastas. Seus filmes só chegariam ao cânone do gênero se uma nova estratégia de valoração fosse posta em prática.

Frayling também queria que o faroeste produzido no eixo Itália-Espanha fosse levado a sério – e não apenas Sergio Leone. O autor inglês objetivava derrubar o Pequeno Divisor erguido pela crítica, abrindo espaço para o spaghetti western na historiografia oficial do cinema europeu daquele período. Se fosse possível argumentar que Leone estava renovando uma tradição, e portanto fazendo algo novo (arte?), então o spaghetti western seria interpretado como um gênero cinematográfico digno de respeito.

Muitos anos mais tarde, ao resumir as principais características do spaghetti western, Alex Cox (1978) ressaltou a prática estilística – os maneirismos formais no trato da imagem e do som – como principal contribuição pessoal de Sergio Leone ao desenvolvimento do gênero. De fato, é no ‘fator estilo’ que o diretor italiano vai efetivamente se destacar da maior parte dos outros cineastas militantes do gênero, utilizando uma série de artifícios estilísticos que serão copiados pelos colegas.

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.

Enquanto vertente de um gênero consagrado, o spaghetti western existiu entre durante 19 anos. Entre a produção do já citado *O Tesouro dos Renegados* (1961) e o lançamento de *A Volta do Pistoleiro* (1978), dirigido pelo norte-americano Monte Hellman com financiamento, equipe e atores italianos, o eixo Itália-Espanha produziu e lançou comercialmente um total de 558 filmes (WEISSER, 2005). O período de glória comercial do movimento coincidiu com a fase mais prolífica de Sergio Leone (1964-1968). Durante todo este período, a reação da crítica à produção dos diretores vinculados do gênero foi eminentemente negativa, devido a acusações de violência gratuita, excessos estilísticos e falta de contextualização histórica adequada.



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.

Esta estratégia consciente de inclusão do spaghetti western na historiografia oficial do cinema – uma operação que exerce uma força no sentido contrário ao proposto pelo Pequeno Divisor – começou no início da década de 1980. Nesse mesmo momento, o contexto sócio-cultural favoreceu a consolidação de um novo público cinéfilo. Foi uma época em que o mercado de vídeo caseiro (iniciado em 1975, nos Estados Unidos, com o lançamento do formato Betamax, e ampliado a partir do ano seguinte, com a comercialização das fitas VHS) pôs à disposição de uma nova geração de cinéfilos, pela primeira vez na história, um cardápio quase infinito de filmes.

Somando-se a isso, e graças ao baixo custo comercial dos direitos de exibição de canais de TV, os filmes produzidos no eixo Itália-Espanha começam também a serem exibidos repetidamente na televisão. No Brasil, por exemplo, a TV Record manteve, durante toda a década de 1980, um espaço semanal reservado aos filmes do gênero, denominado *Bangue-Bangue à Italiana*, em que as realizações européias eram exibidas em todas as quartas-feiras, a partir das 21h.

Aliás, essa mostra semanal exibida pela TV Record pode ser apontada como elemento importante para explicar a popularidade do gênero no Brasil, onde os spaghetti westerns não foram exibidos nos cinemas; foi através dela que uma geração inteira de cinéfilos brasileiros pôde construir um repertório fílmico relacionado ao gênero western. Graças ao *boom* das videolocadoras e às exibições semanais na tela da TV, os faroestes italianos se tornaram objeto de culto de uma nova geração. Finalmente, a circulação desses filmes no mercado de vídeo caseiro – ampliada ainda mais a partir do surgimento do DVD, em 1995, e da emergência de comunidades virtuais de cinéfilos que trocam filmes a partir de redes sociais existentes na Internet – ajuda a explicar a presença de *Três Homens em Conflito* na lista dos dez melhores filmes de todos os tempos do IMDb.

Assim, o spaghetti western dentro da cultura midiática seguiu uma trajetória original e curiosa. De dejetos da indústria cultural que “desvirtuava” o sentido histórico do mais popular gênero fílmico, passou a objeto de culto de uma ampla e globalizada



comunidade de cinéfilos. Como vimos, essa trajetória passou pela instituição de um Pequeno Divisor, pelo surgimento de um interesse legítimo de parte da crítica em estudar fenômenos culturais periféricos, bem como da emergência de um mercado de vídeo caseiro e de dispositivos midiáticos (a TV, a Internet) capazes de ampliar e renovar o público desse gênero, e em especial de Sergio Leone.

De perpetrador de uma espécie de violência conceitual contra o western clássico, Leone passou a ser visto como o último de uma linhagem de grandes renovadores do cinema. O fato de o italiano ser o diretor predileto de Quentin Tarantino – que colocou *Três Homens em Conflito* no topo de sua lista de melhores filmes de todos os tempos, enviada à enquete da *Sight & Sound* em 2002 –, o cineasta contemporâneo que cunhou uma carreira transformando a si mesmo em uma usina de reciclagem cinematográfica, transformando “lixo” em alta cultura, é exemplar deste fenômeno.

Abstract: This essay examines the trajectory of ‘spaghetti western’ into media culture. Seen initially as a purely commercial enterprise, the genre suffered a negative critical reception until the beginning of the 1980s, when a reevaluation strategy has initiated, aiming to put some of these films into the film canon. To explain this phenomenon, I shall begin with the concept of Small Divide (an adaptation of the expression Great Divide, as created by Andreas Huyssen), to associate the reevaluation of the Italian genre with the emergency of a new segment of cultural criticism, as well as the expansion of home video market and also the evolution of media culture devices.

Keywords: Film, Mass culture, Cultural criticism, Aesthetics, Spaghetti Western.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ADORNO, Theodor. “A indústria Cultural”. In COHN, Gabriel (org). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: T.A. Queiroz (pp 287-295), 1987 [1947].

BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”. In COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Editora Paz e Terra (p. 217-256). 2000 [1936].

CONNOR, Steven. *Teoria e Valor Cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

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

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

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



_____. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London: I.B. Tauris, 1998.

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

HORKHEIMER, Max, e ADORNO, Theodor. 2000. “A Indústria Cultural: o Iluminismo como Mistificação de Massa”. In COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Editora Paz e Terra (p. 169-216), 1947.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

KAEL, Pauline. *Criando Kane e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

MANTOVI, Primaggio. *100 Anos de Western*. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2003.

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

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a Arte: O Pensamento Pragmatista e a Estética Popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.

WEISSER, Thomas. *Spaghetti Westerns: the Good, the Bad and the Violent*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1992.

Filmografia

Três Homens em Conflito: Título original: *Il Buono, il Brutto, il Cattivo*/ Itália: 1966/
Direção: Sergio Leone.

Era uma Vez no Oeste: *C'era una volta il West*/ Itália: 1968/ Direção: Sergio Leone.

Por um Punhado de Dólares: Título original: *Per un Pugno di Dollari*/ Itália: 1964/
Direção: Sergio Leone.

Por uns Dólares a Mais: Título original: *Per Qualche Dollaro in Piu*/ Itália, 1965/
Direção: Sergio Leone.

O Tesouro dos Renegados: Título original: *Der Schatz im Silbersee*/ Alemanha: 1962/
Direção: Harald Reinle.

Sodoma e Gomorra: Título original: *Sodom and Gomorrah*/ Estados Unidos: 1962/
Direção: Robert Aldrich.

O Colosso de Rhodes: Título original: *Il Colosso di Rodi*/ Itália: 1961/ Direção: Sergio Leone.

A Volta do Pistoleiro: Título original: *China 9, Liberty 37*/ Estados Unidos: 1978/
Direção: Monte Hellman.

Encaminhado para análise em 13/07/2009

Aceito para a publicação em 12/11/2009



Baleia na Rede
Revista online do Grupo Pesquisa em Cinema e Literatura