
O dia da desforra: a trajetória do *spaghetti western* na cultura midiática

Rodrigo Carreiro¹

Resumo: Análise da trajetória do western italiano na cultura midiática, entre as décadas de 1960 e 2000. Visto inicialmente pela crítica como fenômeno puramente comercial, o gênero parece ter sofrido um processo de depreciação até o início da década de 1980, quando tem início uma estratégia de revalorização que começa a inscrever os filmes dentro do cânone cinematográfico. Para analisar o fenômeno, parte-se do conceito de Grande Divisor, de Andreas Huyssen, e associa-se o gênero à emergência de um segmento da crítica cultural interessado em estudar a sério fenômenos oriundos da cultura de massa, à expansão do mercado de vídeo caseiro e à evolução de dispositivos da cultura midiática capazes de forçar a dissolução deste Divisor.

Palavras-chave: cinema; crítica; spaghetti western.

Abstract: Analysis of the course of Italian westerns in media culture, between 1960 and 2000. Initially seen by critics as a purely commercial phenomenon, the genre seems to have suffered a process of cultural contempt until early 1980s, when a revalorization strategy begins to inscribe the films into the cinematic canon. The starting point is the concept of Great Divide (Andreas Huyssen), associating the genre to the emergency of an entire segment of critics which want to study seriously some phenomenon of mass culture. Relation of this positive turn to the expansion of home video culture and to the evolution of media culture devices that torn this Great Divide apart.

Keywords: film; criticism; spaghetti western.

Banco de dados de informações sobre cinema mais popular e mais consultado do mundo, o Internet Movie Database (IMDb), mantém on-line desde sua implantação na Internet comercial, em outubro de 1990, uma lista dos 250 melhores filmes de todos os tempos, alimentadas através de votações abertas em que todos os usuários registrados do website têm direito a voto². Embora a lista sofra pequenas mudanças aqui e acolá, as primeiras posições são quase sempre ocupadas pelos mesmos filmes. Nela, chama atenção a quarta posição para um longa-metragem que em 1967, ano de seu lançamento original nos cinemas, foi torpedeado por críticos do mundo inteiro: *Três Homens em*

¹ Professor assistente do Bacharelado em Cinema (UFPE). Mestre e doutorando em Comunicação (PPGCOM / UFPE). Email: 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 ter mais de 45 minutos de duração, receber pelo menos 1.300 votos de visitantes registrados, e ser uma obra de ficção.

Conflito (The Good, The Bad and The Ugly, 1966), terceira parte da trilogia de faroestes dirigida pelo italiano Sergio Leone.

O motivo pelo qual este filme em particular se destaca diz respeito à absoluta ausência de exemplares do western clássico entre as 100 primeiras posições, na lista do IMDb. Além do já citado filme de Sergio Leone, existe apenas outro título de faroeste ali, e ele também é italiano: *Era uma Vez no Oeste* (Once Upon a Time in The West, Sergio Leone, 1968), assinado pelo mesmo Leone, na 21ª posição (resultados referentes ao mês de outubro de 2009). Isso significa que nenhum western clássico, dirigido por um autor norte-americano e feito dentro dos Estados Unidos, emplacou um lugar na lista. Nenhum filme de John Ford, nenhuma obra de Howard Hawks. Aquele que é considerado como o mais norte-americano dos gêneros está representado na lista dos grandes filmes de todos os tempos, do maior banco de dados do planeta, por um cineasta italiano que, ironicamente, enquanto dirigia esses filmes, era freqüentemente acusado de estar produzindo lixo comercial e, ao mesmo tempo, desvirtuando o sentido histórico do western clássico.

Por ocasião do lançamento de *Três Homens em Conflito*, Leone já era um cineasta muito popular na Europa, sobretudo no eixo Itália-Espanha, onde ajudara a estabelecer com sucesso um sistema de produção de filmes de baixo orçamento que faturavam alto nas bilheterias dos dois países, bem como em outras nações da Europa ocidental. Eram os chamados ‘spaghetti western’. Em 1967, graças ao sucesso de três títulos dirigidos por Leone, os faroestes italianos estavam sendo lançado aos borbotões nos Estados Unidos, onde, para incredulidade de grande parte dos críticos, faziam sucesso de público, embora em escala modesta quando comparado aos maiores lançamentos da época, como *2001: Uma Odisséia no Espaço* (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968).

Apesar desse sucesso relativo de público, críticos e cinéfilos – as categorias de consumo segmentado que, por manterem uma relação quase sacralizada com os filmes, tinham o poder de decidir o cânone cinematográfico, ou seja, quais obras deveriam receber o rótulo de ‘arte’ e quais deveriam permanecer marginalizadas na periferia de Hollywood – concordavam que o ‘spaghetti western’ era uma moda passageira, uma moda negativa, que distorcia e rebaixava os padrões de qualidade estabelecidos pelo western clássico. Este, por sua vez, era considerado o “gênero cinematográfico norte-americano por excelência” (Bazin, 1991: 199).

O western foi, ao longo do período clássico do cinema norte-americano (dos primórdios até o final da década de 1950), o mais popular de todos os gêneros fílmicos. Um rigoroso levantamento realizado em 1998 (Buscombe, 1998: 427) mostrou que um em cada quatro filmes de longa-metragem norte-americanos produzidos entre 1926 e 1967 – ou seja, do nascimento do filme falado até o ano de lançamento de *Três Homens em Conflito* na América – pertenciam ao gênero western. Em outras palavras, 25% de toda a produção de Hollywood consistiam de variações narrativas de histórias que perpetuavam o

mito da fronteira e viam o caubói como protagonista de uma mitologia essencialmente norte-americana.

Assumindo o papel de guardiões da tradição artística do western clássico, bem como da mitologia consolidada do gênero, os críticos e cinéfilos daquela geração ergueram uma barreira ideológica destinada a impedir a contaminação do western clássico pelos faroestes produzidos no eixo Itália-Espanha. 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.

Em texto sobre *Três Homens em Conflito* publicado quase quatro décadas depois do lançamento original, pelo diário Chicago Sun-Times, para uma série quinzenal de críticas de filmes considerados clássicos, o crítico Roger Ebert fez uma espécie de *mea culpa* público por não ter sido capaz de avaliar, em sua época, o verdadeiro status da obra de Sergio Leone. O texto deixa claro a maneira sorrateira como essa barreira ideológica se infiltrava 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: 495).

Ebert, é claro, não era o único crítico na época a emitir julgamentos de valor partindo do pressuposto de que um western realizado na Europa era intrinsecamente inferior a qualquer outro feito em terras norte-americanas, simplesmente por ter sido realizado fora dos Estados Unidos e por um estrangeiro, que apenas por causa dessa condição estava impedido automaticamente de compreender o verdadeiro espírito do gênero. Essa era a premissa essencial da barricada ideológica erguida contra o ‘spaghetti western’: faroestes produzidos longe dos EUA, por diretores que não haviam vivido e crescido no país, não podiam ser bons. Roger Ebert integrava a esmagadora maioria de críticos e cinéfilos que relegavam o ‘spaghetti western’ a um papel periférico, marginal, na historiografia cinematográfica clássica.

A grande questão que desejo abordar neste artigo consiste no seguinte: o que aconteceu, nas décadas seguintes, que fez críticos e cinéfilos – como nos mostram o texto de Roger Ebert e a votação consagrada obtida no IMDb –

abandonarem a posição depreciativa, revalorizando a obra italiana e alçando-a finalmente ao patamar de arte cinematográfica? Quais contextos sócio-culturais permitiram que um exemplar do outrora desprezado ‘spaghetti western’ passasse, de imagem periférica, a representar o espírito do “gênero norte-americano por excelência” (Bazin, 1991: 199)?

Para analisar a trajetória do ‘spaghetti western’ na cultura popular globalizada, ao longo de quatro décadas, parto do pressuposto de que a recepção original ao gênero, particularmente nos Estados Unidos (mas não exclusivamente lá, visto que, mesmo na Europa, a reação de intelectuais como Alberto Moravia e Eduardo Geda contra esses filmes expressava a mesma convicção de que se tratavam de dejetos da indústria cultural), 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.

Huyssen (1997) chama essa estratégia de Grande Divisor (no original, *Great Divide*). Pretendo adaptar a terminologia escolhida por ele e denominar a barricada ideológica erguida pelos críticos contra a influência do western italiano de Pequeno Divisor, explicando como essa estratégia manteve o gênero, durante duas décadas, afastado do cânone cinematográfico. Em seguida, pretendo explicar como a emergência de um segmento da crítica cultural interessado em estudar fenômenos oriundos da cultura de massa, associada à expansão do mercado de vídeo caseiro e a dispositivos da cultura midiática contemporânea (TV, Internet) forçaram a dissolução desse Pequeno Divisor.

Origens do Grande Divisor

Para compreender o conceito de Grande Divisor e entender como ele se constitui como elemento central da estratégia de marginalização do ‘spaghetti western’, 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. Este conceito permanece crucial para qualquer debate que pretenda discutir questões de valor cultural no mundo contemporâneo.

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), a cultura massiva se mantém no centro de um debate antigo e inconcluso que pode ser sintetizado em uma pergunta cuja resposta não é objetiva: bens culturais produzidos no ambiente da cultura de massa podem ser arte ou não?

Lida superficialmente, essa pergunta parece superada. E essa superação passa, necessariamente, pelo cinema, o meio de expressão cultural característico da modernidade, cujo dispositivo midiático (o filme) foi inicialmente rejeitado enquanto arte, por não ser objeto único, e assim não possuir “aura” (Benjamin,

1936). Há algumas décadas, o cinema tem sido afirmado e reafirmado como um dispositivo da cultura de massa que pode possuir valor artístico.

Mesmo que o valor estético da maior parte da produção cinematográfica seja rejeitado o cinema, enquanto suporte midiático, é tido como passível de produzir arte. Em pleno século XXI, qual crítico cultural seria capaz de afirmar categoricamente que filmes de diretores como Ingmar Bergman, Federico Fellini, Orson Welles, Michelangelo Antonioni ou Robert Bresson não são arte?

Até alcançar esse reconhecimento, contudo, 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 específico tivesse validade artística. De certo modo, podemos afirmar que toda a teoria clássica do cinema, desenvolvida entre a década de 1910 (com os escritos de Hugo Münsterberg, Vachel Lindsay e outros) e os anos 1940, tinha como um dos objetivos centrais a atribuição de valor positivo ao filme enquanto dispositivo artístico.

Teóricos clássicos como Sergei Eisenstein, Béla Bálazs, Rudolf Arnheim e outros críticos do cinema clássico investigaram aspectos formais e estéticos do filme, refletiram sobre as potencialidades latentes do suporte, e divergiram entre si, mas jamais perderam de vista o objetivo comum: validar o cinema como prática midiática passível de produzir arte (objetivo explicitado pelo título do livro mais famoso de Arnheim, escrito em 1932: *Film als Kunst*, enfática expressão alemã que pode ser traduzida para *Filme como Arte*).

Os primeiros teóricos do cinema estavam alimentando um debate intenso que, numa análise mais acurada, extrapola as fronteiras do cinema e são até mesmo anteriores ao século XX, remontando por exemplo à literatura romântica europeia do século anterior. Exemplos ainda anteriores podem ser citados – Shakespeare era visto como autor popular no século XVI, e dificilmente foi levado a sério como verdadeiro artista enquanto era vivo; Platão foi o primeiro filósofo a insistir em uma esfera autônoma da arte – mas, para efeito deste artigo, é importante apenas demonstrar que o debate a respeito do cinema como arte está inscrito dentro do campo de batalha estética, que existe desde sempre. Este debate se refere ao valor estético de determinadas formas culturais que, para muitos críticos, é superior a outras. Ou seja, trata-se de um debate sobre questões de valor.

Pois bem: o modo de produção industrial e o uso de suportes tecnológicos para reprodução, armazenamento e circulação de bens culturais intervêm nesse debate de forma dramática, no século XX. É esclarecedor perceber que o conceito de indústria cultural está ligado, desde a sua gênese, à expressão ‘cultura de massa’. Semanticamente, o termo ‘indústria cultural’ é uma criação de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Ele foi concebido com o objetivo explícito 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*.

Nos apontamentos 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 distingue radicalmente. (Adorno *in* Cohn [org.], 1962: 287).

Nesse ponto, é possível observar um paralelo revelador no processo de criação de um rótulo para atribuir a um fenômeno cultural uma classificação pejorativa e, portanto, imediatamente inferior, do ponto de vista do valor. 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.

Essa operação de exclusão é exatamente o mesmo mecanismo utilizado pelos críticos 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. O termo ‘indústria cultural’, aliás, não envelheceu bem, justamente por conta dessa valoração negativa atribuída a ele desde que foi escrito. A maior parte dos críticos culturais prefere hoje usar expressões como ‘cultura de massa’, que parece mais neutra.

De qualquer forma, ainda é preciso observar certa diferença entre as duas expressões, para evitar que elas se confundam, pois, embora se interpenetrem, os dois conceitos não possuem um único significado. ‘Indústria cultural’ é um termo que abrange tanto os meios de comunicação de massa – o rádio, a televisão, os jornais e o cinema – quanto as condições de produção de cultura a partir da industrialização, da possibilidade de reprodução em série de bens culturais. Já ‘cultura de massa’ deve ser vista como uma expressão capaz de traduzir as características sócio-econômicas e culturais geradas pelo aparato técnico da indústria cultural, nascidas a partir dos mecanismos tecnológicos disponibilizados por esta.

O que pretendo 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 repetir em milhares de formas e intensidades variáveis, nas décadas seguintes. A intenção explícita dessa marginalização do bem cultural produzido em larga escala, utilizando-se do aparato da cultura de massa, é desvalorizá-lo, através de uma estratégia de separação absoluta entre as esferas da Arte e da Cultura. Em outras palavras, 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. (Huysen, 1997: 7).

A tensão a que o autor se refere – entre a cultura de massa e a alta cultura – é o Grande Divisor. Huysen enfatiza que ela já existia no século XIX, mas passou a operar com mais intensidade a partir da primeira metade do século XX: trata-se da barreira erguida pelo cânone modernista contra a influência da cultura de massa na obra de arte. Para Huysen, o teórico mais importante a defender essa barreira é justamente 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. Huysen 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 (...). (Huysen, 1997: 11).

Esse vínculo entre Adorno e a barreira do Grande Divisor fica mais evidente quando se observa a insistência com que ele (sozinho ou em parceria com Horkheimer) procurou separar, em esferas distintas, a obra de arte e a mercadoria cultural. Para Adorno, o vácuo entre a Arte erudita e uma expressão mais leve, capaz de suprir o desejo de entretenimento das parcelas menos esclarecidas da sociedade, já existia muito antes da gênese da indústria cultural. Era a cultura popular ou folclórica.

Pelo menos desde o início da modernização da sociedade, segundo ele, existem modalidades culturais capazes de atender a essa demanda por diversão. Ocorre que essa cultura popular constituía ocupava um espaço muito diferente da esfera artística. Em resumo, o conceito de cultura popular não cabia dentro da noção de arte; quando muito, a produção cultural popular podia ser considerada 'arte leve', claramente inferior, feita para consumo exclusivo de classes sociais menos favorecidas.

Na era industrial, contudo, essa baixa cultura do entretenimento começa a enfrentar mudanças. Adorno diz que ela perde o caráter espontâneo e passa a ser produzida com fins de manipulação ideológica (convém lembrar a importância do contexto histórico em que Adorno detalhou sua teoria estético, à sombra do nazismo e do debate capitalismo X comunismo) ou, no mínimo, com objetivos comerciais declarados. 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.

O surgimento do conceito de 'mercadoria cultural' representa, para Adorno, uma aberração. A maior parte dos seus escritos da década de 1940 pretende realizar uma obsessiva comparação entre a obra de arte e o bem

cultural, sempre colocando este último em uma posição periférica, marginal, inferior. O objetivo é retirar do produto artístico industrializado qualquer possibilidade de se constituir como Arte.

As concepções de Adorno sobre as diferenças radicais entre a cultura de massa e a alta cultura, e a condenação sumária que realiza das manifestações artísticas ligadas à indústria cultural, fazem dele o filósofo que captura de forma mais sólida a idéia do Grande Divisor. Adorno realiza uma tentativa de expulsar a influência da cultura de massa dos círculos da alta cultura:

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: 287).

O cinema, por simbolizar perfeitamente o surgimento e a expansão da cultura de massa na sociedade ocidental, encarna como nenhum outro meio de comunicação a tensão do Grande Divisor. E essa tensão vai se desdobrar em uma multiplicidade infinita de tensões menores – os Pequenos Divisores – à medida que a crítica cinematográfica passa a constituir o seu próprio cânone, elegendo determinados filmes como arte e negando esse status artístico a outros. Isso vai ocorrer, é claro, após a superação do debate em torno da possibilidade de o aparato midiático de produção, armazenamento e circulação do cinema efetivamente produza arte.

A reação depreciativa da crítica cinematográfica à emergência do ‘spaghetti western’, portanto, deve ser compreendida como uma das expressões dessa tensão entre arte (maior valor) e cultura (menor valor). Ou seja, é um Pequeno Divisor erguido pelos mesmos críticos que lutaram para ver o cinema reconhecido como dispositivo tecnológico capaz de produzir arte. Trata-se de uma situação curiosa: a tentativa clara de conciliar discursos paradoxais, relativistas por um lado (quando os críticos defendem um bem cultural pode pertencer à esfera alta cultura, mesmo tendo sido produzido e circulado através do aparato midiático da cultura de massa) e absolutistas por outro (quando tentam proteger um gênero considerado nobre, como o western clássico, da influência de outro supostamente menos nobre, o ‘spaghetti western’).

Fôlego renovado

Em 1964, quando Sergio Leone dirigiu seu primeiro faroeste (*Por um Punhado de Dólares/Per um Pugno di Dollari*), era possível pensar que a barricada ideológica imposta pelos defensores do alto modernismo havia perdido fôlego. A teoria do autor (cunhada pelos críticos da revista Cahiers du Cinéma, na França, e colocada no papel por François Truffaut em 1954, e que em linhas gerais estabelecia a figura do diretor como sujeito responsável pelo caráter artístico de um filme) havia contribuído enormemente para dissipar parte da tensão do Grande Divisor.

Se lançássemos esse olhar retrospectivo para a época, seria possível compreender o Grande Divisor como característica de um período de transição, marcado pela progressiva dissolução do cânone modernista, através da

influência crescente dos mecanismos da indústria cultural. Uma observação mais 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 mais dramática entre as décadas de 1940 e 50, CONNOR (1994) nos lembra que as disputas entre críticos absolutistas e relativistas sempre existiram, e continuam existindo, inclusive na esfera cinematográfica.

Na verdade, a tensão do Grande Divisor se multiplicou em um sem número de tensões menores, mais localizadas, mas não desapareceram. 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.

Ou seja, a crença numa separação radical entre a cultura de massa e a alta cultura permaneceu – e 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. Curiosamente, 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. (Huyssen, 1997: 9).

O que Huyssen não elabora é a idéia de que, superada a barreira do Grande Divisor, a crítica cinematográfica acabaria por desenvolver, dentro da esfera do próprio cinema, um Pequeno Divisor; ou seja, uma barreira entre os filmes considerados arte e os filmes que não passavam de detritos produzidos pela indústria cultural em linhas de montagem. 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. Esse Pequeno Divisor vai repercutir fortemente quando da ascensão do ‘spaghetti western’, relegando o gênero a um papel periférico, marginal, na cinematografia dos anos 1960 e 1970.

A existência de um Pequeno Divisor nos libertários 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 (na realidade, sempre houve um cânone cinematográfico, mas antes da década de 1960 os filmes que o integravam mudavam ao sabor das modas acadêmicas,

como indicam as listas dos 10 melhores títulos de todos os tempos, escolhidas por críticos e cineastas de todo o mundo e publicadas a cada 10 anos pela revista britânica *Sight & Sound*, desde 1952³) abria a brecha para o desenvolvimento natural de um Pequeno Divisor. Como sabemos, onde existe cultura existe, por conseqüência, uma disputa em termos de valor e de gosto.

Por outro lado, os anos 1960 não se pareciam com nenhuma outra época precedente, pelo menos em termos de mudanças no tecido social. Não por coincidência, este é o período em que a crítica cultural identifica o surgimento do fenômeno que alguns nomeiam de pós-modernidade, e outros de globalização. Uma das conseqüência desse esgarçamento do tecido social é o surgimento de disciplinas, como os estudos culturais, que passam a se ocupar seriamente em estudar elementos 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 de relacionam com a esfera da cultura, em constante mutação durante todo o século XX.

Dentro desse contexto, seria de se esperar que as reações dos críticos a gêneros e formatos de produção cinematográficos mais populares fosse menos violenta. A maneira como o 'spaghetti western' foi depreciado, tanto dentro da Europa quanto nos Estados Unidos, demonstra que a estratégia de exclusão do Pequeno Divisor estava bem viva, embora não alcançasse o vigor ou a virulência do Grande Divisor de três décadas antes.

Além disso, 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 quase automática de uma reação crítica a todos os Pequenos Divisores. A teoria estética proposta por Richard Shusterman (1998) faz exatamente isso, ao propor explicitamente a necessidade de reestruturação do conceito de arte. Por uma questão de lógica, Shusterman propõe sua teoria em contraposição aos escritos de Adorno, que considera elitistas. Para Shusterman, manter a cultura de massa forçosamente fora da categoria de arte não passa de uma estratégia das elites operada no sentido de forçar uma posição de superioridade intelectual diante das massas. Podemos identificar, aqui, 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. Mas elas, tão cativadas que são pela ideologia institucional da arte, precisam de uma base cultural alternativa para alimentar sua crítica. A arte popular poderia fornecer essa base, apresentando-se como uma força promissora para orientar nosso conceito de arte e suas instituições na direção de uma liberdade maior e de uma melhor integração na práxis da vida. As artes populares da

³ Mesmo depois da década de 1960, a lista do Top 10 sofreu inúmeras alterações importantes. O primeiro colocado em 1952, *Ladrões de Bicicleta*, não está mais na lista divulgada em 2002; enquanto *Cidadão Kane*, líder da enquete em 2002, não constava da lista em 1952.

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: 66).

Embora não faça qualquer distinção entre cultura popular (ou folclórica) e cultura de massa – um ponto que Adorno sempre fez questão de ressaltar –, Shusterman deseja chamar 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 artefato de massa faz com que a crítica cultural mantenha a arte numa esfera muito distante, alienada até, da vida cotidiana.

O segundo problema reside, na opinião de Shusterman, numa mudança clara dos padrões de satisfação estética da sociedade contemporânea – inclusive dos padrões desses mesmos intelectuais que insistem em barrar a entrada da cultura de massa na esfera da arte. Cercados pelos *mass media* por todos os lados, os críticos que Connor chama de absolutistas entram em contradição quando, por exemplo, criticam a música *pop* (que, para eles, não é Arte), mas vão ao cinema (para se divertir). De forma geral, esses críticos recusam a cultura popular enquanto Arte, mas não se furtam a consumi-la e a obter prazer do usufruto dessa mesma cultura que criticam. E isso, para ele, é uma contradição.

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 (acusando as forças da modernização, industrialização, laicização ou do capitalismo), 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).

A trajetória do ‘spaghetti western’

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

Ao filmar *Por um Punhado de Dólares*, entre abril e maio de 1964, Leone era pouco mais do que um aprendiz de cineasta. Ele havia trabalhado como assistente de direção em épicos do estilo ‘sandália-e-espada’ – chegou a trabalhar por três meses como assistente do já lendário Robert Aldrich em *Sodoma e Gomorra* (*Sodom and Gomorrah*, Robert Aldrich, 1962), tendo sido demitido por causa do costume de fazer longas pausas para almoçar – e dirigido um deles, *O Colosso de Rhodes* (*Il colosso di Rodi*, 1961), sem alcançar sucesso. Escolheu mudar de gênero por razões afetivas: era um grande fã dos faroestes clássicos de John Ford e Howard Hawks, e acreditava que uma das razões para o declínio do gênero nos Estados Unidos tinha a ver com o surgimento das séries televisivas que focalizavam o mesmo período histórico:

Westerns estavam se tornando formulaicos e dialogados demais. Um filme como *Um de Nós Morrerá* (*The Left Handed Gun*, Arthur Penn, 1958) parecia dizer que se um assistente social aparecesse pelas bandas do Velho Oeste, Billy the Kid nunca teria cometido crimes. (...) A questão central dos contos de fada residia na capacidade de fazer os ouvintes suspenderem a descrença e, assim, conseguirem entrar em um mundo encantado. Se as histórias comesçassem a ficar bobas ou previsíveis demais, a audiência perdia o interesse rapidamente e o encantamento ia embora. (Frayling, 2005: 27).

O filme de Leone, que apresentou ao público o então desconhecido ator norte-americano Clint Eastwood, fez grande sucesso em terras européias e passou a ser apontado por muitos críticos como o marco zero do ‘spaghetti western’. A primeira obra de referência a se debruçar sobre o gênero – *Spaghetti Western: From Karl May to Sergio Leone* (1980), do crítico inglês Christopher Frayling – corrigiu o erro, mas manteve a idéia de que os trabalhos de Leone definiriam o gênero do ponto de vista estilístico, adotando características de estilo – direção de arte, enquadramento, música, efeitos sonoros – que foram extensivamente copiadas depois dele.

Na verdade, o papel de Leone foi outro. Ele representou para o ‘spaghetti western’ aquilo que D.W. Griffith foi para o cinema clássico de Hollywood: um aglutinador de tendências. Leone ousou reunir, sofisticar e sistematizar algumas ferramentas de estilo (em parte forçadas pelas condições de produção em que trabalhava, como por exemplo o uso extenso de efeitos sonoros produzidos em estúdio, já que o som não era registrado nas locações porque o equipamento adequado para fazê-lo era caro demais) que de fato se tornaram, depois dele, características formais indispensáveis para compreender o gênero.

É possível compreender as razões que levam Christopher Frayling a adotar essa premissa de Leone como inventor de modas. Frayling estava interessado em elevar o valor cultural de Sergio Leone até um patamar em que o diretor italiano fosse reconhecido como artista, e não como mero artesão hábil em manipular os códigos e convenções do faroeste. Neste último caso, Leone poderia até ser reconhecido como bom diretor, mas não seria capaz de ascender ao panteão dos grandes cineastas – e seus filmes jamais atingiriam o cânone do

estilo, algo que só seria possível se uma nova estratégia de valoração fosse posta em prática.

Além disso, Frayling não estava interessado em angariar respeito artístico exclusivamente para Sergio Leone. O livro queria que o faroeste produzido no eixo Itália-Espanha fosse levado a sério. 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, original (ou seja, fazendo arte), então o 'spaghetti western' seria finalmente interpretado como um gênero cinematográfico digno de respeito.

A estratégia de Christopher Frayling, de certa forma, consistiu em construir cuidadosamente uma cronologia do gênero que reforçasse o papel de Sergio Leone como responsável pela consolidação do modelo usual de produção, adotado em Cinecittà (o grande estúdio italiano que financiava a maior parte das produções do estilo) e pelos estúdios da Espanha. Este modo de produção abrangia características repetidas em quase todos os filmes: utilização de atores norte-americanos desconhecidos e/ou em início de carreira; elenco de apoio recrutado entre atores desconhecidos da Europa ocidental; filmagens em cidades cenográficas pré-existentes no deserto de Almería, na Espanha; diálogos e efeitos sonoros inteiramente dublados em estúdio, para apressar o período de filmagens e assim baratear o orçamento total; entre outras.

Este modo de produção foi, de fato, utilizado por Leone e pela imensa maioria dos diretores que militaram no subgênero. No entanto, essa maneira de produzir filmes já existia antes que o diretor italiano começasse a fazer westerns. Sergio Leone, portanto, não inventou o modo de produção característico do 'spaghetti western', que era anterior a ele e descendia, em grande escala, dos épicos no estilo 'sandália-e-espada' que marcaram a produção italiana na virada entre as décadas de 1950 e 1960 (Gomes de Mattos, 2004). Um estudo atento da aparição e do desenvolvimento do modelo narrativo próprio do 'western spaghetti' também vai demonstrar, como se pode ver a seguir, um débito considerável com relação às obras nomeadas como *peplum* ou *pepla* (no plural):

Conexões entre os faroestes e o cinema italiano imediatamente anterior são compreensíveis. Todos os principais diretores do estilo trabalharam em *pepla*, seja como assistentes ou roteiristas. (...) A ideologia dos faroestes é a mesma que se vê na maioria dos épicos: uma multidão de camponeses, explorada por aristocratas corruptos, é libertada por um super-homem mítico. Podem-se encontrar diferenças no paralelo: os camponeses nos *pepla* eram frequentemente mostrados como idiotas, enquanto os mexicanos explorados geralmente eram apenas alienados. Mas a falta de apego aos fatos históricos, a bastardização dos mitos e a criação de uma 'nova' mitologia do gênero são inerentes tanto aos *pepla* quanto aos faroestes. (...) De Hércules, Maciste e Golias para Ringo, Django e Sartana vai apenas um pequeno passo. (Cox, 1978: 164).

Ao analisar as características estilísticas do ‘spaghetti western’, Alex Cox (1978) vai ressaltar o estilo – a maneira de tratar a imagem e o som – como principal contribuição pessoal de Sergio Leone ao desenvolvimento do gênero. De fato, é no ‘fator estilo’ que o diretor italiano vai efetivamente se destacar da maior parte dos outros cineastas militantes do gênero, utilizando uma série de artifícios estilísticos que serão copiados pelos colegas. Gomes de Mattos (2004) aponta algumas dessas características, não sem deixar clara sua interpretação depreciativa do uso desses recursos:

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

A forma como Gomes de Mattos estrutura sua argumentação deixa evidente a valoração negativa que ele atribui ao ‘western spaghetti’. Por exemplo, ao usar o termo ‘exagerado’, referindo-se ao uso do zoom, o autor está claramente afirmando que os diretores do gênero cometiam um deslize estilístico. Ele também critica a música – muitas vezes apontada pelos críticos da geração posterior como a mais interessante contribuição dos italianos ao western clássico – e o estilo de interpretação dos atores, fossem eles italianos ou norte-americanos.

Gomes de Mattos reproduz, sem grandes alterações, a essência do discurso da crítica cinematográfica dos anos 1960-70 em relação ao ‘spaghetti western’, atribuindo ao objeto de estudo um valor inferior àquele que atribui ao faroeste clássico, produzido em Hollywood. O autor, como se vê, é um defensor da tradição; para ele, ‘spaghetti western’ ferem essa tradição e, por isso, seu valor cultural é menor.

Como gênero, 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* (China 9, Liberty 37, 1979), 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 (1964-1971). Durante todo este período, a reação da crítica à produção dos diretores vinculados do gênero foi eminentemente negativa, como já explicado antes, devido às acusações de violência gratuita, excessos estilísticos e falta de contextualização histórica adequada.

Por outro lado, os diretores de ‘faroestes espaguete’ faziam grande sucesso de público. E não apenas em território europeu. A partir de 1967, poucos meses antes do lançamento do terceiro faroeste de Sergio Leone (*Três Homens em Conflito*, lançado em dezembro do mesmo ano), os filmes do ‘spaghetti western’ passaram a ser exportados para os Estados Unidos com regularidade. A aprovação maciça das platéias norte-americanas teve conseqüências na própria indústria cinematográfica, com a incorporação, pelos

diretores que trabalhavam em Hollywood, de alguns elementos narrativos e estilísticos oriundos dos 'spaghetti western' (o perfil de amoral e misterioso, quase sobrenatural, do herói; a estética da violência explosiva de autores como Sam Peckinpah; entre outros).

O sucesso alcançado pelos faroestes italianos não causou imediatamente um movimento de revisão crítica do discurso negativo que predominava na crítica de cinema daquela época. Esse movimento só seria concretizado anos mais tarde, a partir do momento em que autores ligados aos estudos culturais (como o já citado Christopher Frayling), começam a estudar os filmes e autores do movimento, visto não mais como um pastiche desmemoriado do western clássico, mas como uma ramificação culturalmente válida das premissas formais e narrativas do gênero.

Cronologicamente, esta estratégia consciente de inclusão do 'spaghetti western' da historiografia oficial do cinema – portanto, o oposto ao Pequeno Divisor – começa efetivamente no início da década de 1980. Nesse momento, o contexto social favorece também a criação de um novo público cinéfilo para o gênero europeu. É uma época em que o mercado de vídeo caseiro (iniciado em 1975, com o lançamento do formato Betamax, e ampliado exponencialmente a partir do ano seguinte, com as fitas VHS) põe à disposição de uma nova geração de cinéfilos, pela primeira vez na história do cinema, um cardápio quase infinito de filmes, inclusive os 'spaghetti western'.

Além disso, 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.

Por ter feito parte da construção de um repertório fílmico de toda uma geração, 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 eram normalmente exibidos nos cinemas. 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 ampliada desses filmes no mercado de vídeo caseiro ajuda a explicar a presença de *Três Homens em Conflito* na lista dos dez melhores filmes de todos os tempos do IMDb.

Pesquisas que revelam o perfil dos internautas que acessam a rede mundial de computadores mostram que a maioria dos usuários da World Wide Web é formada por homens jovens, na faixa dos 18 aos 35 anos. Este também é o perfil fundamental dos fãs do 'spaghetti western', um dado que pode ser constatado observando os perfis dos usuários que utilizam o fórum do IMDb, fazem parte das comunidades dedicadas ao gênero em redes sociais como o Orkut ou o Facebook, e também constroem blogs e websites dedicados a catalogar e redistribuir (muitas vezes de forma ilegal) os filmes do gênero.

De dejetos da indústria cultural que desvirtuava o sentido histórico do mais popular gênero fílmico do cinema a objeto de culto de uma enorme comunidade se cinéfilos, a trajetória do ‘spaghetti western’ dentro da cultura cinematográfica mundial é original e curiosa. Essa trajetória passa pelo soerguimento de um Pequeno Divisor, pela constituição de um interesse legítimo da crítica cultural em estudar fenômenos culturais periféricos, bem como da emergência de um mercado de vídeo caseiro e de dispositivos midiáticos (TV, Internet) capazes de ampliar e renovar o público desse gênero.

Como último comentário, assinalo não ser coincidência que exatamente a mesma trajetória seguida pelo ‘spaghetti western’, entre as décadas de 1960 e 2000, possa ser aplicada a Sergio Leone, o diretor que ajudou a sintetizar o modo de produção, as características formais e narrativas do gênero. 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 Leone ser o diretor predileto de Quentin Tarantino – que, aliás, colocou *Três Homens em Conflito* no topo de sua lista 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, diz muita coisa.

Referências

- 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 (pp 217-256). 2000 [1936].
- CONNOR, Steven. *Teoria e Valor Cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- COX, Alex. *10.000 Ways to Die*. 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 (pp 169-216), 1947.

-
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo, ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- KAEL, Pauline. *Criando Kane e Outros Ensaio*s. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.
- MANTOVI, Primaggio. *100 Anos de Western*. São Paulo: Opera Graphica Editora, 2003.
- 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.