

GÊNEROS POPULARES E CINEMA TRANSNACIONAL NA EUROPA MEDITERRÂNEA: O CASO DO WESTERN MEDITERRÂNEO

Jorge Manuel Neves Carrega¹

RESUMO

Entre meados das décadas de 1950 e 1970, os países da Europa Mediterrânea apostaram numa estratégia de coprodução que permitiu o florescimento de géneros populares como o chamado *western spaghetti*, através do qual os produtores, argumentistas e realizadores do sul da Europa reinventaram um género que era sinónimo da cultura popular norte-americana e do cinema de Hollywood. Neste artigo analisamos estes filmes, procurando a chave do seu sucesso internacional nas características mediterrâneas que os distinguem da produção norte-americana.

PALAVRAS-CHAVE: Western Mediterrâneo; Western Spaghetti; géneros populares; cinema transnacional; Sergio Leone.

POPULAR GENRES AND TRANSNATIONAL CINEMA IN MEDITERRANEAN EUROPE: THE CASE OF THE MEDITERRANEAN WESTERN

ABSTRACT

Between the middle of the 1950s and 1970s, the countries of Mediterranean Europe opted for a co-production strategy that allowed the flourishing of popular genres such as the *western spaghetti*, in which producers, writers and filmmakers from southern Europe reinvented a genre which was synonymous with American popular culture and Hollywood cinema. In this article we analyze these films, looking for the key to their international success in the Mediterranean characteristics that distinguish them from North American production.

KEYWORDS: Mediterranean Westerns; Western Spaghetti; popular genres; transnational cinema; Sergio Leone.

INTRODUÇÃO

Em 1955, André Bazin definiu o *western* como “o cinema americano por excelência” (BAZIN, 1992, pp. 243-253), mas na verdade este género cinematográfico nunca foi um fenómeno exclusivo dos EUA. Quando Bazin assinou o seu artigo, o *western* de Hollywood vivia um apogeu criativo, graças ao trabalho de veteranos como John Ford, Raoul Walsh ou Howard Hawks, e ao contributo de uma nova geração de cineastas do pós-guerra, como Anthony Mann, Delmer Daves, Budd Boetticher, André

¹ CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve (Portugal)

De Toth e John Sturges. Contudo, menos de uma década passada sobre a publicação do artigo de Bazin, o western de Hollywood vivia uma profunda crise, provocada pelo declínio do sistema de produção dos estúdios e pela concorrência dos *westerns* televisivos².

Curiosamente, a resposta para a crise do mais emblemático género cinematográfico norte-americano surgiu na Europa mediterrânea, onde o western ganhou novo fôlego criativo em meados da década de 1960. Pejorativamente apelidados de *spaghetti westerns* pela crítica anglo-saxónica, para quem os westerns europeus careciam de legitimidade cultural, este vasto conjunto de filmes representa um dos mais influentes contributos dos géneros populares europeus para a história do cinema (FRAYLING, 1998, pp. 121-137).

GÉNEROS POPULARES E CINEMA TRANSNACIONAL NA EUROPA MEDITERRÂNEA

Numa Europa destruída pela Segunda Guerra Mundial, a necessidade de estimular as indústrias de cinema nacionais de modo a combater a hegemonia do cinema norte-americano, levou a que durante a década de 1950 os governos de França, Itália, Espanha, ex. RFA e ex. Jugoslávia, assinassem diversos convénios de apoio à coprodução cinematográfica. Num período marcado pelo longo declínio do sistema de produção dos estúdios de Hollywood, os produtores da Europa mediterrânea souberam ocupar o espaço deixado livre pelos estúdios norte-americanos, apostando num modelo de coprodução internacional que não só garantiu recursos financeiros como alargou os mercados de distribuição, permitindo assim o florescimento de géneros populares como o *peplum*, o filme policial, o filme de capa e espada e o *western*³ (BERGFELDER, 2005: 53-55).

Desvalorizados pela crítica e pelos círculos intelectuais que apontavam a estes filmes uma suposta subserviência relativamente aos modelos impostos pelo cinema de

² Séries televisivas como *Bonanza*, *Wanted Dead or Alive*, *The Rifleman*, *Wagon Train* e *Rawhide*, prendiam semanalmente milhões de espetadores ao pequeno ecrã, contribuindo assim para a crise que os estúdios de Hollywood enfrentaram durante as décadas de 1950 e 1960.

³ A importância deste modelo de produção cinematográfica foi tal que, em 1960, 50% dos filmes franceses (cerca de 80 longas-metragens) resultaram diretamente dos acordos de coprodução estabelecidos durante os anos cinquenta (TEMPLE; WITT, 2004, p. 212).

Hollywood, os géneros populares europeus nasceram e desenvolveram-se numa íntima relação com a mesma cultura burguesa que esteve na génese do cinema clássico de Hollywood, constituindo um fenómeno bem mais complexo do que a mera imitação dos filmes norte-americanos. Com efeito, os géneros populares representam uma etapa lógica na evolução da cultura de massas europeia, assinalando uma transmigração da chamada paraliteratura para o cinema (nomeadamente o romance de folhetim e a banda desenhada), cuja influência se traduziu na estratégia de serialização que caracterizou os géneros populares da Europa mediterrânea (DI CHIARA, 2016, pp. 59-62)⁴. Segundo Tim Berfeld, a maioria destes filmes revelam um grau de hibridação que se traduziu na diluição de fronteiras entre géneros, originando uma vasta produção de “filmes de aventuras”, cujo modelo narrativo e formal remetia para a herança dos seriados do período mudo europeu e a influência da serie B norte-americana dos anos 30 e 40 (BERGFELDER, 2000, pp. 138-139).

Dada a complexa rede de influências culturais que estes filmes revelam, e o modelo de produção que adotaram, o estudo dos géneros populares exige uma leitura transnacional, apoiada na moldura teórica e no trabalho desenvolvido por investigadores como Mette Hjort, Tim Bergfelder e Deborah Shaw, cujo trabalho coloca uma atenção especial em questões como a internacionalização da produção cinematográfica e a hibridação cultural (BASCHIERA; DI CHIARA, 2010, p. 31). Com efeito, os géneros populares foram o produto de uma rede criativa transnacional, baseada em grandes centros de produção (Roma, Paris, Madrid), cujas indústrias culturais colaboraram na criação de um cinema de massas destinado a um público transnacional, desenvolvendo para o efeito uma estratégia de promoção e distribuição que começou a ser implementada no início dos anos cinquenta por produtoras como Titanus, Lux Film e Gaumont, visando mercados como a Europa Ocidental, os EUA, e alguns países da América Latina e do Médio Oriente. Partilhando profundos laços históricos e culturais com Itália, França e Espanha; Portugal foi um dos primeiros países onde a distribuição destes géneros populares aumentou exponencialmente logo no início dos anos

⁴ O que se traduziu em diversas séries de filmes, cujas narrativas esquemáticas relatavam as aventuras de personagens como Hércules, Maciste e Ursus (heróis do peplum), Sandokan e o Capitão Morgan (no filme de piratas), os cowboys Sabata, Django e Sartana, ou o agente especial OSS 117 e o super vilão Fantômas.

cinquenta⁵, mantendo uma forte presença no mercado lusitano até meados dos anos 70.

O chamado *western spaghetti*, constitui um exemplo paradigmático do florescimento do cinema transnacional da Europa mediterrânea. Com efeito, grande parte destes filmes resultou de coproduções entre companhias italianas e espanholas (por vezes com participação minoritária de parceiros franceses ou alemães), sendo a maioria realizados no sul de Espanha por cineastas italianos, com equipas de filmagem ítalo-espanholas e a participação de elencos internacionais, encabeçados por atores de diversas nacionalidades, incluindo até norte-americanos como Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Charles Bronson, Jack Palance e James Coburn, cuja presença potenciou a exportabilidade destes filmes. Deste modo, uma obra seminal como *Per un pugno di dollari/For a Fistful of Dollars* (1964)⁶, filmada no sul de Espanha por Sergio Leone, apresentava no elenco atores italianos como Gian Maria Volonté, Aldo Sambrel e Benito Stefanelli; espanhóis como Mario Brega e José Calvo, mas também a germânica Marianne Koch e o norte-americano Clint Eastwood.

O WESTERN MEDITERRÂNEO

A emergência dos westerns europeus no início dos anos sessenta coincidiu com o fim do período clássico do cinema de Hollywood, marcado não só pela reforma de velhos mestres como John Ford, Raoul Walsh, Henry King e Allan Dwan, mas também pelo abandono do género dos seus melhores discípulos: Anthony Mann, Delmer Daves e Budd Boeticher que, depois de 1960, não voltaram a realizar *westerns*. Com o declínio do antigo sistema de produção dos estúdios de Hollywood, e o crescente desinteresse do público norte-americano pelo *western* em versão cinematográfica - a produção de filmes deste género caiu drasticamente⁷, provocando uma carência de “produto” em mercados

⁵ Em 1949 apenas 14 produções italianas estrearam em Portugal, mas em 1953 esse número já havia aumentado para 81 (incluindo coproduções com Espanha e França) facto que se deveu a uma forte aposta na produção de géneros populares, como a comédia, o melodrama, o filme policial e o *peplum* e o *western* (Wagstaff, 1998).

⁶ Neste trabalho optei por utilizar o título original de cada filme, acompanhado do título inglês da respetiva versão internacional.

⁷ Em 1958 os estúdios de Hollywood produziram 54 westerns, mas em 1963 esse número havia caído para somente 11 (BUSCOMBE, 1988, p. 426).

internacionais como a América latina, as Caraíbas e a Europa mediterrânea⁸, territórios em que a maioria da população não tinha acesso à televisão, mas onde os westerns continuavam a registar enorme popularidade. O declínio da produção de *westerns* em Hollywood abriu uma janela de oportunidade para a indústria de cinema da Europa mediterrânea, levando produtoras italianas como PEA-Produzione Europee Associate, Dino de Laurentis cinematografica, Procusa, Fono Roma e Fida Cinematografica, a estabelecer frutuosas parcerias com produtoras espanholas como P.C. Balcazar e Estela Films ou a francesa Les Films Corona, que resultaram na produção de mais de uma centena de *westerns* que obtiveram distribuição internacional, conseguindo inclusive penetrar no mercado anglo-saxónico (EUA, Reino Unido e Austrália), graças a um acordo de distribuição com a United Artists⁹.

Paralelamente aos westerns centro-europeus, filmados nas paisagens verdejantes da antiga Jugoslávia (atuais Servia, Croácia e Montenegro), um dos grandes pioneiros do *euro-western*, o espanhol Joaquin Romero Marchent, realizava nas áridas planícies de Almeria (e nos estúdios de Madrid), filmes como *Três hombres buenos* (1963) e *El sabor de la vengaza* (1963), que antecederam a entrada em força dos realizadores italianos no género (Urquijo in NAVARRO, 2002, pp. 195-205). No entanto, se até meados dos anos sessenta os westerns europeus mantiveram um íntima relação com a tradição de Hollywood, optando por imitar os seus modelos narrativos e formais com resultados pouco interessantes, a entrada em cena do realizador italiano Sergio Leone, veio mudar para sempre a historia deste género cinematográfico. Com *Per un pugno di dollari/For a fistful of dollars* (1964) e *Per qualche dollaro in più/For a few dollars more* (1965), produzidos em Itália e Espanha entre o verão de 1964 e o outono de 1965, Sérgio Leone reinventou um género em declínio e abriu caminho aos seus compatriotas Sergio Corbucci, Duccio Tessari, Giancarlo Parolini, Damiano Damiani, Tonino Valerii, Giulio Petroni e Sergio Sollima, a quem se ficaram a dever os mais importantes *westerns* europeus.

⁸ No final da década de 1960, o número de filmes italianos exibidos em países como Portugal, Espanha, Grécia e Turquia, já superava os americanos, em larga medida graças à enorme popularidade dos westerns mediterrâneos (ELEFTHERIOTIS, 2001, p. 106).

⁹ Para uma listagem detalhada dos westerns produzidos no sul da Europa que foram distribuídos nos EUA e no Reino Unido, consultar *Radical Frontiers in the Spaghetti Western: Politics, Violence and Popular Italian Cinema* FISHER, A (2014).

Recheados de referências aos grandes westerns clássicos, muitos dos chamados *westerns spaghetti* revelavam uma sensibilidade pós-moderna (FRAYLING, 1998, p. xii). Contrariamente ao cinema de Hollywood, que abordava o mito do Oeste e o seu folclore, os westerns de Leone, Valerii ou Barboni eram filmes sobre filmes, obras conscientes de uma tradição cinematográfica que estes realizadores admiravam mas à qual não pertenciam. Na verdade, estes westerns revelam um processo de apropriação mas também de reinterpretação de elementos da cultura norte-americana, e não uma mera imitação de modelos culturais (FISHER, 2014, p. 11). Com efeito, o principal motivo de interesse dos westerns produzidos na Europa mediterrânea reside precisamente no modo como eles violam as convenções do western hollywoodiano, distinguindo-se destes pelo tratamento mais explícito da violência, e pela amoralidade dos protagonistas. Na visão mediterrânea do Oeste americano, o cowboy clássico (tradicionalmente ao serviço da comunidade), cedeu o lugar ao caçador de prémios profissional, deixando o xerife de ser um digno representante da lei para simbolizar antes a hipocrisia e o poder corruptor das elites socioeconómicas (latifundiários e banqueiros). Deste modo, o herói do western europeu já não se define pela sua superioridade moral, mas antes pelo virtuosismo no manejo das armas e a brutalidade com que enfrenta os seus inimigos.

Apesar da enorme admiração que nutriam pelo trabalho dos seus colegas norte-americanos, os realizadores e argumentistas do sul da Europa protagonizaram uma rutura com a tradição narrativa e formal do western de Hollywood, desenvolvendo um estilo próprio que garantiu a popularidade destes filmes no mercado internacional, acabando inclusive por influenciar o cinema norte-americano¹⁰. Entre meados dos anos sessenta e o início dos anos setenta, filmes como *Il buono, il brutto, il cattivo/The good, the bad and the ugly* (S. Leone, 1966), *Django* (S. Corbucci, 1966), *Da uomo a uomo/Death rides a horse* (G. Petroni, 1967), *I giorni dell'ira/ Day of anger* (1967), *Sabata* (G. Parolini, 1969) ou *Lo chiamavano Trinità/ They call me Trinity* (1970), revolucionaram o western, graças a um estilo maneirista/barroco através do qual cineastas como Leone e Parolini, introduziram uma dimensão operática e um sentido de humor irónico, herdeiro da *commedia dell'arte* e em particular do romance picaresco,

¹⁰ Em particular Sam Peckinpah, mas também realizadores contemporâneos como Sam Raimi, Quentin Tarantino e Roberto Rodrigues, cujos westerns *The Quick and the Dead* (1995), *Django Unchained* (2012), *The Hateful Eight* (2015) e *Once Upon a Time in México* (2003), revelam claramente a influência de Leone, Corbucci e Parolini.

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

bem característico da cultura dos países mediterrâneos (ESPANA, 2002, p. 50), especialmente da comédia italiana, espanhola e portuguesa, onde o protagonista era frequentemente um vigarista de baixa condição social que vivia de expedientes¹¹, servindo de modelo a personagens como Tuco e Cuchillo, protagonizados respectivamente por Eli Wallach e Tomas Milian, em *Il buono, il brutto, il cattivo/The good, the bad and the ugly* (1966) e *Corri uomo corri/Corre homem, corre* (S. Donati, 1968).



Figura 1: *C'era una volta il West/Once upon a time in the west* (1968). Foto do autor.

Claramente distinta da tradição clássica de Hollywood, a *mise-en-scène* dos *westerns* mediterrâneos substituiu as referências pictóricas norte-americanas que definiam visualmente a obra de Ford e Hawks (em particular Frederic Remington e Charles M. Russell), por um estilo de composição e iluminação herdeiro da grande pintura renascentista e barroca, graças ao talento de diretores de fotografia como Tonino Delli Colli. Segundo Pugliese, em *C'era una volta il West/ Once upon a time in the West* (1968):

(...) Leone, at one point, positions Frank's henchmen inside the railway station in a setting that unequivocally evokes and plays with Velázquez' famous painting *Las Meninas* (1656). Leone made a close study of *Las Meninas* during his repeated visits to the Prado Museum when he was filming in Spain. (PUGLIESE, 2017: 54)

¹¹ Um personagem tipo magnificamente interpretado por atores como Totò e Vitorio Gassman em Itália ou António Silva e Vasco Santana em Portugal.

Curiosamente, os *westerns* de Leone, Parolini e Corbucci revelam um certo fetichismo pelo mais diverso tipo de armas (pistolas, espingardas e metralhadoras), as quais assumem um papel central na *mise-en-scène*, excedendo mesmo a sua função narrativa em filmes como *Per qualche dollaro in più/For a few dollar more* (S. Leone, 1965), *Johnny Oro/Ringo and his golden pistol* (S. Corbucci, 1966), *Django* (S. Corbucci, 1966) e *Ehi amico... c'è Sabata, hai chiuso! /Sabata* (G. Parolini, 1969). Segundo Eleftheriotis, estes objectos foram escolhidos pelas suas qualidades visuais, constituindo pontos de referência numa montagem que, ao contrário do estilo clássico americano, não dependia da lógica do ponto de vista dos protagonistas (ELEFTHERIOTIS, 2001, pp. 122-123).

Uma das características que distinguiam o *western* mediterrâneo da produção norte-americana era a ênfase colocada na violência física e psicológica das suas histórias, algo que os realizadores enfatizavam através da utilização da música, sem dúvida um dos elementos formais que mais contribuiu para a originalidade (e popularidade) do *western* mediterrâneo. Com efeito, as inovadoras bandas sonoras compostas por artistas como Ennio Morricone, Riz Ortolani, Bruno Nicolai ou Luis Enríquez Bacalov assinalaram uma rutura com a tradição do cinema clássico de Hollywood, que se caracterizava pelas partituras de estilo sinfónico com influências do romantismo, assinadas por grandes nomes da música do cinema, como Max Steiner, Dmitri Tiomkin e Victor Young (MIRANDA, 2011). Pelo contrário, as bandas sonoras do *western* mediterrâneo distinguem-se pela adoção de uma sonoridade fortemente marcada pela herança cultural mediterrânica, patente na utilização de instrumentos musicais estranhos à tradição clássica/sinfónica e à cultura anglo-saxónica, como bandolins, cítaras, acordeões e o marranzanu, recursos aos quais devemos juntar ainda o assobio (quase sempre do músico e colaborador de Morricone, Alessandro Alessandroni), utilizado de forma melódica nas bandas sonoras de filmes tão populares como *Il buono, il brutto, il cattivo/ The good, the bad and the ugly* (S. Leone, 1966). Aliadas às inovadoras texturas musicais de Morricone ou Ortolani, surgiam com frequência os *opening titles* animados em rotoscope, cuja estética Pop Art, revelava a influência do trabalho de Maurice Binder em filmes britânicos como *Dr. No* (1962) e *The Running Man* (1963), contribuindo para uma certa “modernidade estilística”, que ajuda também a explicar o sucesso internacional obtido pelos *westerns* produzidos no sul da Europa.



Figura 2: *I giorni dell'ira/ Day of Anger* (1967). Foto do autor.

Segundo Frayling, o chamado *western spaghetti* foi largamente desenvolvido por realizadores e argumentistas oriundos do sul de Itália, sendo a maioria destes filmes produzidos para o público dessa região (FRAYLING, 1998, p. 63). Por seu lado, Pugliese considera que as grandes comunidades de emigrantes italianos em países como EUA e Austrália contribuíram decisivamente para o sucesso internacional destes filmes (PUGLIESE, 2017, p. 15), mas isso não explica a popularidade que alcançaram em países como Portugal, Espanha, Grécia ou Marrocos, onde a comunidade italiana era bastante pequena. Na verdade, o apelo do *western spaghetti* ultrapassou largamente o universo do público italiano e a sua popularidade não se deveu apenas à familiaridade do espectador com as convenções de um popular género hollywoodiano, mas também a uma certa sensibilidade mediterrânea, nascida das afinidades histórico-culturais partilhadas entre os povos do sul da Europa e partilhadas com os países da América latina¹². Desde a antiguidade os vários povos que habitam a grande bacia do mediterrâneo (num convívio nem sempre pacífico), têm partilhado entre si valores culturais. A necessidade de encontrar novos territórios e o fascínio pela aventura e o desconhecido são aliás características que as antigas civilizações do Mediterrâneo legaram às nações ibéricas que levaram a cabo a expansão marítima dos séculos XV e XVI, abrindo as portas à colonização da América do Norte e à chamada “Conquista do Oeste” no século XIX, epopeias que inspiraram obras como a *Odisseia* de Homero, *Os*

¹² Factor que pode explicar a popularidade destes westerns em países como Brasil, Argentina, Venezuela e México, onde além da influência cultural dos colonizadores ibéricos, residiam em meados do século XX, importantes comunidades de emigrantes italianos, espanhóis e portugueses.

Lusíadas de Luís Vaz de Camões e as *Leatherstocking Tales* de James Fenimore Cooper, criadores de um imaginário coletivo com profundas raízes históricas, que a indústria de cinema desde cedo adotou, desenvolvendo gêneros como o *peplum* e o *western*. Nas palavras de Sergio Leone:

I am convinced that by far the greatest writer of westerns was Homer, for he wrote fabulous stories about the feats of individual heroes – Achilles, Ajax and Agamemnon – who are all prototypes for the characters played by Gary Cooper, Burt Lancaster, James Stewart and John Wayne. Homer’s stories are the great mythological treatments of the individual hero, as well as being prototypes for all the other western themes – the battles, the personal conflicts, the warriors and their families, the journeys across vast distances - and incidentally, providing the first cowboys (Leone in FRAYLING, 1998: 75-76).

Maioritariamente filmados nas paisagens do sul de Espanha, em particular no deserto de Tabernas (perto de Almeria) e Hoyo de Manzanares (arredores de Madrid), cuja geografia apresentava semelhanças com as do México e de estados norte-americanos como o Texas, New México e Arizona, estes filmes revelam uma identidade própria que transpira nos elementos geográficos e culturais do mediterrâneo. Com efeito, os protagonistas do *western* mediterrâneo, entre os quais atores latinos como Tomas Milian, Gian Maria Volonte, Giuliano Gemma e Mario Brega, montam cavalos andaluzes (aparelhados com as típicas selas da região) e percorrem paisagens familiares a muitos espetadores, incluindo cenários reais como a pequena localidade de Los Albaricoques (perto de Almeria), com a sua arquitetura tipicamente mediterrânea de influência islâmica¹³.

Uma das marcas mais visíveis desta “mediterraneidade” dos *westerns* produzidos no sul da Europa reside na sua herança católica, cuja iconografia marca visualmente estes filmes, onde podemos encontrar referências à “Crucificação” ou à “Última Ceia” em obras como *Per un pugno di dollari/For a fistful of dollars* (S. Leone, 64), *Django* (S. Corbucci, 1966), *Se sei vivo, spara/Django Kill* (G. Questi, 1967) ou *Il Ritorno di Ringo/The return of Ringo* (D. Tessari, 1965), sendo este último uma curiosa versão da *Odisseia* de Homero, na qual o realizador filma uma longa cena em que o protagonista se esconde numa pequena igreja, sendo enquadrado junto à imagem de Santo António (de Lisboa e Pádua), um dos santos de maior devoção nos países do sul

¹³ Cenário de filmagem para filmes como a trilogia dos dólares de Sergio Leone ou *Tepepa* (1969).

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

da Europa e na América Latina. Por outro lado, o subtexto cultural do catolicismo que permeia tantos destes filmes transpira igualmente em títulos como *Testa t'ammazzo, croce... sei morto - Mi chiamano Alleluja/ They Call Me Hallelujah* (G. Carnimeo, 1971) e *Uomo avivato mezzo amazzato...Parola di Spirito Santo/His name was Holy Ghost* (G. Carnimeo, 1972), os quais refletem um dos temas dominantes deste género, a vingança por questões de honra que impulsiona personagens como Django e Ringo.



Figura 3: Giuliano Gemma e Santo António em *Il ritorno di Ringo* (1965). Foto do autor.

Contemporâneos da guerra do Vietname, dos conflitos coloniais africanos e do movimento de guerrilha liderado por Ernesto “Che” Guevara, os *westerns* mediterrâneos não deixaram de refletir a complexa realidade social e política da década de 1960. Filmes como *Quién Sabe?/A bullet for the General* (1966), *La resa dei conti/The big gundown* (1966), *Faccia a Faccia/Face a Face* (1967), *Requiescant* (1967), *Corri uomo, corri/Corre homem, corre* (1968), *Il Mercenário/The Mercenary* (1968), *Tepepa* (1969), *La cólera del vento* (1970) e *Giù la testa/ Duck, you sucker!* (S. Leone, 1971), utilizam a revolução mexicana e a relação entre o camponês revolucionário e o *gringo* mercenário como alegoria da relação entre o mundo ocidental e os países (e povos) do chamado terceiro mundo, graças ao contributo criativo de um conjunto de realizadores e argumentistas com convicções políticas de esquerda. Deste modo, Sergio Sollima, Damiano Damiani, Carlo Lizzani, Franco Solinas e Giulio

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

Petroni¹⁴, introduziram uma consciência política no western, subvertendo o subtexto ideológico deste gênero ao representar de modo crítico e por vezes paródico a burguesia capitalista, a hierarquia católica e os agentes da lei (quase sempre ao serviço dos ricos e poderosos), numa crítica implícita ao chamado “Manifest Destiny” que serviu de base ideológica à Conquista do Oeste. Deste modo, a figura do índio enquanto ameaça à comunidade branca é inexistente no *western* mediterrâneo, dando essa personagem lugar aos peones (os camponeses e trabalhadores rurais mexicanos), representados como as grandes vítimas de um sistema político e socioeconómico que perpetuava as desigualdades e oprimia largas camadas da população - estabelecendo um paralelismo com a situação de pobreza e exploração laboral em que viviam muitos espetadores - e assumindo particular relevância em países como o Brasil, a Argentina, Portugal, Espanha e Grécia, onde os regimes ditatoriais proibiam a exibição de filmes assumidamente políticos como *Z* (Costa-Gravas, 1969) ou *La Bataglia di Argeli* (G. Pontecorvo, 1966) e *Queimada!* (G. Pontecorvo, 1969)¹⁵.



Figura 4: *Quien Sabe? /A Bullet for the General* (1966). Foto do autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

¹⁴ Solinas, Damiani e Lizzani, integraram a resistência antifascista em Itália, durante a IIª Guerra Mundial, e militaram no Partido Comunista Italiano.

¹⁵ Prova de que estes westerns não eram apenas inócuos filmes de cowboys é que em Portugal *Faccia a Faccia* (1967) e *La resa dei conti* (1966), ambos de Sergio Sollima, só foram exibidos após o derrube da Ditadura, em 25 de Abril de 1974.

Inicialmente desvalorizados pela crítica cinematográfica, que encarou os *westerns* produzidos na Europa mediterrânea como uma mera adulteração do mais emblemático género hollywoodiano, estes filmes constituíram na verdade uma resposta à estagnação do western norte-americano e representam um dos raros momentos em que a indústria de cinema europeia foi capaz de concorrer com os estúdios de Hollywood, desafiando a posição hegemónica que estes ocupavam no mercado internacional (ELEFTHERIOTIS, 2011, p. 106), precisamente através de um questionamento dos valores ideológicos e do modelo formal do cinema clássico de Hollywood.

Resultado direto da estratégia de coprodução implementada no pós-guerra pelos países do sul da Europa (Itália, Espanha e França), o chamado *western spaghetti* representou um género eminentemente transnacional (não meramente italiano) e intrinsecamente pós-moderno (MANZOLI: 2015, 136), revelando uma sensibilidade cultural mediterrânea - bem patente na obra de cineastas como Sergio Leone, Sergio Corbucci, Sergio Sollima ou Gianfranco Parolini - os quais souberam reinventar um género intimamente associado com o cinema de Hollywood, transformando-o numa expressão da cultura de massas da Europa Mediterrânea cujo sucesso internacional (e o impacto no cinema norte-americano), nunca mais foi igualado.

REFERÊNCIAS

BASCHIERA, Stefano; Di CHIARA, Francesco. **Once Upon a Time in Italy: Transnational Features of Genre Production 1960s-1970s**. In: O. Hedling; Larsson, M. (eds), *Making Movies in Europe: Production, Industry, Policy*. Film International, Bristol: Intellectbooks, Vol. VIII, n.º. 6, pp. 30-39. 2010.

BAZIN, André. **O Que é o Cinema?** Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BERGFELDER, Tim. **THE NATION VANISHES: European co-productions and popular genre formula in the 1950s and 1960s**. In: Mette Hjort; Scott Mackenzie (eds), *CINEMA AND NATION*; London: Routledge, pp. 131-142. 2000.

BERGFELDER, Tim. **International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s**. New York: Berghahn Books. 2005.

BETTS, T. Foreword. In WEISSER, T. **Spaghetti Westerns: The Good, the Bad and the Violent: A Comprehensive, Illustrated Filmography of 558 Eurowesterns and Their Personnel, 1961-1977**. London: McFarland and Company, pp. xi-xiii, 1992.

BONDANELLA, Peter. **A History of Italian Cinema**. N.Y: Bloomsbury, 2013.

BUSCOMBE, Edward (edit). **The BFI Companion to the Western**. London: André Deutch/BFI, 1988.

CARREGA, Jorge. **Géneros populares y cine transnacional en la Europa mediterránea: André Hunebelle y el cine de aventuras**. **ÁMBITOS: REVISTA DE ESTUDIOS DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**, núm. 38, pp. 13-22. Córdoba: 2017. Disponível em: <https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/16297>.

DI CHIARA, Francesco. **Peplum, il cinema italiano alle prese col mondo antico**. Roma: Donzelli editore, 2016.

ELEFTHERIOTIS, Dimitris. **Popular Cinemas of Europe**. New York: Continuum, 2001.

ESPAÑA, Rafael De. **Breve História del Western Mediterráneo**. Barcelona: Glenat, 2002.

FISHER, A. **Radical Frontiers in the Spaghetti Western: Politics, Violence and Popular Italian Cinema**. London: I.B. Tauris, 2014.

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

FRAYLING, Christopher. **Sergio Leone: Once Upon a time in Italy**. London: Thames & Hudson, 2008.

GRANT, Kevin. **Any Gun Can Play: The essential guide to euro-westerns**. Godalming Surrey: FAB Press, 2011.

HUGHES, Howard. **Once upon a time in the Italian west**. London: I.B. Tauris, 2006.

JABOUILLE, Victor. **O Mediterrâneo Antigo: Unidade e Diversidade**. Lisboa: Colibri, 1996.

MANZOLI, Giacomo. **Da Ercole a Fantozzi: cinema popolare e società italiana dal boom económico alla neotelevisione (1958-1976)**. Roma: Carocci editore, 2015.

MIRANDA Suzana Reck. **A clássica música das telas: O uso e a formação do tradicional estilo sinfônico**. **CIBERLEGENDA: Revista do programa de pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense**, 2011. Consultado em 17/08/2014. Disponível em:

<http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/368/274>

NAVARRO, António José (org.). **Euro-Western - Revista Nosferatu nº 41-42**. Barcelona: Paidós, 2002.

PUGLIESE, John. **THE SOUTHS OF "THE WEST": GEOCORPOGRAPHICAL ASSEMBLAGES OF PLANTS, COLONIALISM AND RACE IN SERGIO LEONE'S METAFIGURAL SPAGHETTI WESTERNS**. Muiraquitã, UFAC, ISSN

2525-5924, v. 5, n. 2, 2017. Consultado em 31/01/2019. Disponível em:
<http://revistas.ufac.br/revista/index.php/mui/article/view/1569>

TEMPLE, Michael; WITT, Michael (edit). **The French Cinema Book**. London: BFI, 2004.

WAGSTAFF, Christopher. **Italian Genre Films in the World Market**, in NOWELL-SMITH & RICCI, *Hollywood and Europe: economics, culture, national identity 1945-95*. London: BFI, pp. 74-85, 1998.