

A Estrutura Mítica do Faroeste Clássico e sua Problematização ao Longo da História do Gênero

The Mythical Structure of the Classic Western and Its Problematization Throughout the History of Gender

FRANCISCO ETRURI PARENTE

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
São Paulo
Brasil

Mestre e doutorando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, participante do grupo de pesquisa Palavra e Imagem em Pensamento coordenado pela professora Leda Tenório e do Grupo Cultura do Consumo do LABÔ.

LEDA TENÓRIO DA MOTTA

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
São Paulo
Brasil

Professora do programa de pós-graduação de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, pesquisadora do CNPq nível 1 associada ao Reseau International Roland Barthes, Doutora em Semiologia Literária pela Université de Paris VII, fez pós-doutorados na Université de Paris VII e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP

RESUMO

O artigo reatualiza a questão das relações entre o gênero faroeste e o mito antigo, recolocando-a diante do assim chamado *metawestern* e das retomadas irônicas à lá Tarantino. Os referenciais teóricos revisitam as teses clássicas de Mircea Eliade sobre a persistência do sagrado mitológico nas culturas modernas e detêm-se nas reflexões igualmente clássicas de André Bazin, sobre a índole mitológica do *western* enfatizando a tese elegante do autor, segundo a qual essa índole se preserva nas muitas transformações do gênero, quando ele se estetiza e passa a envergonhar-se de si.

Palavras-chave: gêneros cinematográficos; western; mito.

ABSTRACT

The article turns to an update on the question of the relationship between the western genre and the ancient myth, placing it back in the face of the so-called *metawestern* and of the ironic retakes there Tarantino. Theoretical references revisit Mircea Eliade's classic theses on the persistence of the mythological sacred in modern cultures and dwell on André Bazin's equally classic reflections on the mythological nature of the western, emphasizing the author's elegant thesis that this character is preserved in the many transformations of the genre, when it becomes aesthetic and becomes ashamed of itself.

Keywords: *cinematographic genres; western; myth.*

1. O MITO E O WESTERN

Em *Mito e Realidade*, Mircea Eliade definiu o pensamento mítico como uma primeira forma que o ser humano encontrou de significar o mundo através de histórias, de início reproduzidas oralmente, que tinham como fim explicar a origem de tudo o que existe, transformando o caos do universo em cosmos mitológico. As narrativas míticas partiam da concepção de “tempo primordial”, um tempo fabuloso no qual todas as coisas tiveram o seu princípio a partir de façanhas de Entes Sobrenaturais, estando o mundo terreno em ligação direta com o mundo sagrado (ELIADE, 2002, p. 11).

Ainda segundo o autor, essas histórias sagradas forneciam os fundamentos simbólicos para o ritual mágico que retirava a comunidade do tempo profano, isto é, o tempo cronológico que tende ao fim, para inseri-la no tempo sagrado primordial, revivendo o mito e estabelecendo uma relação cíclica com o tempo. Nesta outra instância temporal, a prática mágica era um meio de agir sobre a realidade para afugentar o caos, através de ritos de celebração mítica. Nela, os indivíduos, os deuses e os heróis mitológicos faziam-se “contemporâneos” do tempo sagrado, aquele em que reinavam as habilidades sobrenaturais, capazes de afastar o mal (ELIADE, 2002, p. 21).

Neste contexto, a memória surge como uma ferramenta essencial para a comunidade primitiva, já que é inerente a tal mentalidade supor que o futuro repetirá o passado e trará os mesmos males já vencidos pelos heróis e deuses. No tempo primordial, resta assim ao homo religiosus, que está preso ao eterno retorno, reproduzir os cultos tradicionais para superar obstáculos que sempre retornarão (ELIADE, 2002, p. 125).

A própria recorrência do mito, em suas diferentes encenações, ao longo do tempo, é parte de sua definição. Na mitologia grega, as Musas que inspiravam os artistas a dar vida a suas mitologias eram descendentes diretas de Mnemósine, a Deusa da memória. Desta maneira, quando possuído pelas Musas, ele estava exercendo a ciência da memória e tecendo a história de seu povo, passada como futura (ELIADE, 2002, p. 108).

Nesse sentido, as primeiras encenações do mito não se separavam dos rituais mágicos, as histórias sagradas eram literalmente vivenciadas pelo coletivo, toda a comunidade envolvia-se nesta aventura sagrada. Na clássica concepção eliadiana, é a esta ideia de sagrado que se ligam primitivamente as concepções de realidade, verdade e significação. Dito de outro modo: toda apresentação do mundo se forja como transcendência metafísica:

O valor apodítico do mito é periodicamente reconfirmado pelos rituais. A rememoração e a reatualização do evento primordial ajudam o homem “primitivo” a distinguir e reter o real. Graças à repetição contínua de um gesto paradigmático, algo se revela como fixo e duradouro no fluxo universal. Através da repetição periódica do que foi feito in illo tempore, impõe-se a certeza de que algo existe de uma maneira absoluta. Esse “algo” é “sagrado”, ou seja,

transumano e transmundano, mas acessível à experiência humana. A “realidade” se desvenda e se deixa construir a partir de um nível “transcendente”, mas de um “transcendente” que pode ser vivido ritualmente e que acaba por fazer parte integrante da vida humana. (ELIADE, 2002, p. 124)

Devemos a Eliade uma das mais consistentes formulações da suspeita de que, por mais que o mundo ocidental tenha se desenvolvido científica e filosoficamente, as sociedades ditas avançadas jamais se verão completamente livre do pensamento mítico. O autor alerta para a inerência de concepções mágicas à psique humana: “Alguns “comportamentos míticos” ainda sobrevivem sob os nossos olhos. Não que se trate de “sobrevivências” de uma mentalidade arcaica, mas alguns aspectos e funções do pensamento mítico são constituintes do ser humano.” (2002, p. 156 – 157).

Ora, isso autoriza ver nas narrativas de faroeste do século XIX um bom exemplo da sobrevivência do pensamento mítico na era moderna. De fato, dentro de tais perspectivas, poder-se-ia supor que há algo desse “tempo primordial” de que fala Eliade, na marcha para o Oeste do povo estadunidense, em seu fundacional movimento de expansão territorial. Ele também é consagrado por certa mitologia, firmada por literatura e cancionário popular específicos, nos quais sobressai o heroísmo da luta do cristão contra a barbárie e a selvageria de um mundo remoto. Aqui, acontecimentos políticos reais ressurgem como lendas no imaginário popular, como também descreve Rieupeyrou:

Fadas e elfos, gnomos e feiticeiras, seres sobrenaturais e lendas douradas continuam o apanágio de países antigos. Mas um país novo imortaliza suas lembranças. O povo decide sobre a glória a ser concedida a seus heróis, bons ou maus. Elevados a esse posto, por uma transcendência incompreensível a nossos espíritos europeus, os turbulentos personagens que acabamos de citar, ocupam hoje seu nicho na Galeria dos Ancestrais. Billy The Kid é tão imortal quanto Abraham Lincoln. ‘São os santos dos primeiros dias da religião americana, os profetas de um mundo novo.’ Encarnação moderna do herói antigo ou medieval, o vilão do pior western, assassino desavergonhado, não nasceu espontaneamente da imaginação delirante de um cenarista de Hollywood. Antes dele, as experiências de seus velhos mestres alternavam com a evocação da rude existência dos homens do Velho Tempo (Old Time) na canção e na literatura populares. (RIEUPEYROUT, 1963, p. 28)

Fernando Simão Vugman observa que essas narrativas de western que se constituíram ao longo do século XIX sofreram forte influência de relatos de cativo do século XVII (2006, p. 161), reproduzindo um padrão ficcional de estrutura triádica: o índio selvagem e desalmado sequestra a jovem mulher branca, que é resgatada por um salvador. Podemos observar neste contexto valores como a luxúria do indígena, a inocência da donzela puritana, o combate à barbárie e a preservação racial, garantias da ideia de nação que, desse modo, se expande sob o amparo da teleologia cristã. Assim em suma, os arquétipos do faroeste clássico já estavam presentes no imaginário popular norte-americano dois séculos antes da conquista do Oeste, fazendo com que

as novas sagas revestissem os valores coloniais de novas roupagens.

Mas a literatura, como também a música, embora tenham tido um papel fundamental na estruturação do gênero, não foram capazes de dotar o faroeste da potência mitológica de que o cinema o revestira. Fato compreensível dadas as inéditas possibilidades representativas de um novo meio técnico que, amparado no realismo objetivo da câmera, de que tanto se ocuparia Bazin, enfatizando a força impressiva da fotografia (BAZIN, 2016, p. 183), vai oferecer às primeiras plateias estarecidas com o espetáculo das imagens animadas, capazes de dar a ilusão da vida, quando as anteriores formas artísticas estavam condenadas a discussões intermináveis acerca do que seria a justa representação da realidade.

Como nos rituais mágicos antigos, que se ancoravam na narrativa mitológica para impor ao homo religiosus a mentalidade coletiva, esta mitologia moderna também necessita do reiterar constante de suas formas narrativas. Note-se, no entanto, que, se no plano ritualístico antigo, o mito é atualizado e dramatizado pela própria comunidade, na sociedade de massa a mitologia cinematográfica pode ser vista integrando-se à lógica da indústria cultural. É o que está enfaticamente apontado neste texto capital da teoria crítica frankfurtiana que é A indústria cultural, em que o cinema serve de exemplo da ruína do espírito no mundo desencantado pelo fetiche da mercadoria. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 99). Diferente da forma artesanal que dava vida aos mitos na era arcaica, na era da indústria cultural é o conhecimento técnico que medeia a relação entre o mito e o receptor, gerando um efeito de mistificação alienadora neste último:

Os interessados inclinam-se a dar uma explicação tecnológica da indústria cultural. O fato de que milhões de pessoas participem dessa indústria imporia métodos de reprodução que, por sua vez, tornam inevitáveis a disseminação de bens padronizados para a satisfação de necessidades iguais. O contraste técnico entre poucos centros de produção e uma recepção dispersa condicionaria a organização e o planejamento pela direção. Os padrões teriam resultado originalmente das necessidades dos consumidores: eis por que são aceitos sem resistência. De fato, o que o explica é o círculo da manipulação e da necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se torna cada vez mais coesa. O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma. Os automóveis, as bombas e o cinema mantêm coeso o todo e chega o momento em que seu elemento nivelador mostra sua força na própria injustiça à qual servia. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 100)

Para os dois filósofos alemães, o mito é sintoma do medo que experimentamos frente à força da natureza e as respostas que ele traz à perplexidade humana são tão alienadoras quanto aquelas aportadas pela ciência, em seu apelo à razão instrumental e sua ambição de explicação. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 17). É assim que estabelecem um nexos entre as sombras da superstição e o progresso científico. Em ambos os casos, a relação com o mundo é mágica

e assim como o Xamã acredita dominar o universo exterior com seus poderes sobrenaturais, o cientista o quer manipular com sua razão instrumental. (2006, p. 46).

Deste ângulo, aos olhos de Frankfurt, o cinema do mito é duplamente funesto. De um lado, é o entretenimento feito mercadoria, de acordo com o interesse comercial dos grandes produtores, que reforçam a mesma mensagem conservadora, a partir de fórmulas já conhecidas e digeridas pelas massas como clichês. De outro lado, é atualização da regressão mítica que está no centro do próprio progresso humano. (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 102),

Sabemos que num outro tipo de ataque, desta feita semiológica, também Roland Barthes viu o mito como alienação sem associá-lo a nenhuma regressão, mas pelo contrário, atualizando-o no melhor modelo estrutural de leitura das formas recorrentes no tempo sincrônico. Entendeu-o como linguagem fabulosa, feita de signos inflados, conotadores de verdades eternas. Assim, ler com lentes barthesianas a mensagem cifrada no rosto do cowboy, da figura 1, é notar com este autor, um certo conjunto de sinais que são feitos para recobrir com uma máscara heroica o rosto do homem comum que aí temos. A seguir o modelo de Barthes, boa parte do efeito mistificador da imagem dever-se-ia à iluminação, que desenha a tridimensionalidade viril da face de John Wayne, transformando-a em uma encarnação do homem do velho oeste. Como escreve ele a propósito de um pequeno panteão de stars do cinema francês dos anos 1940-1959, no instigante capítulo de Mitologias intitulado "O ator de Harcourt", sublinhando que as faces são aí matérias divinas que fazem irromper "a verdade cotidiana e provocam perturbações, delícias e finalmente a segurança de uma verdade superior" (BARTHES, 2009, p. 28).

Foto1_Ford. jpg

Para Barthes, ainda é o discurso do mito que está em pauta, quando se trata deste objeto tão característico da cinematografia americana clássica que é o revólver. E embora suas observações irônicas acerca dele se refiram ao cinema *noir*, elas valem para os faroestes, pelo que eles comportam de cenas de bravura armada e "balé dos revólveres". Escreve Barthes que o gesto de sacar o revólver não tem sua potência enquanto ato, mas sim enquanto argumento (2009, p. 74). O gesto legitima a existência do atirador, enquanto estar naquele ambiente hostil, sem o sacar de sua arma, o gângster não se afirma como fatal. Ora, o mesmo poderia ser dito do cowboy. Porém, devemos ressaltar uma diferença fundamental entre estes dois sujeitos cinematográficos: enquanto o gângster aparece como um deus silencioso, os *cowboys* têm a necessidade de falar, pois seu sotaque é uma marca identitária muito poderosa em um mundo dominado pela língua inglesa, motivo este, aliás, a determinar tantas cenas musicais nos faroestes clássicos (2009, p. 75).

Sem desprezar estas trilhas críticas, mas indo em outra direção, o que aqui se pretende apontar é o discurso das origens, e nesse sentido o valor mítico que o faroeste assume, seja porque o gênero se encarregou da narrativa do nascimento da nação, via epopeia da conquista final do

território nacional, seja porque há confluência entre o nascimento do gênero e o nascimento do próprio cinema americano. Num segundo momento, o que também se pretende é sustentar que, a partir de certa etapa, esta fórmula fílmica reformou-se, envergonhada de sua ingenuidade, como escreve André Bazin (2018, p. 240), mas sem renunciar, mesmo quando autocrítica a algo da velha centelha mitológica.

De fato, em sua longa trajetória, o faroeste está ligado às fórmulas mesmas do cinema hollywoodiano nascente. Griffith, considerado o pai do cinema narrativo, valeu-se dele para aprimorar sua linguagem. Assim, a montagem alternada griffithiana, que enquadra acontecimentos simultâneos, bem como a montagem analítica, que fraciona uma mesma cena em diversos planos, apelidada por Bazin de “montagem invisível”, e a montagem em contiguidade, que mantém a ilusão de continuidade de uma mesma ação em espaços diferentes, foram recursos manejados para cenas de perseguição (CESARINO, 2006, p. 43 – 44). Thomas Ince também aprimorou técnicas de produção e de roteiro, até hoje utilizadas, para filmes de faroeste (BELLERINI, 2020, p. 37). Portanto, Bazin não poderia estar mais correto ao afirmar que: “O western é o gênero cujas origens praticamente se confundem com as do cinema...” (2018, p. 237).

A contribuição deste mestre do primeiro cinema americano vai muito além de técnicas de montagem capazes de tornar a experiência cinematográfica mais emocionante e intensa. Além disso, o cineasta dotou a linguagem do cinema da ideologia contida na epopeia teleológica, que forneceu os fundamentos simbólicos para a narrativa da “marcha para o Oeste” e sua consagração na cultura popular. Deleuze descreve esta estética como uma construção orgânica que reconhece elementos distintos, que se chocam e ao mesmo tempo se harmonizam, preservando a unidade do organismo:

Griffith concebeu a composição das imagens-movimento como uma organização, um organismo, uma grande unidade orgânica. Foi essa sua descoberta. O organismo é antes de tudo uma unidade no diverso, isto é, um conjunto de partes diferenciadas: há os homens e as mulheres, os ricos e os pobres e a cidade e o campo, o norte e o sul, os interiores e os exteriores etc. Estas partes são tomadas em conexão binária que constituem a montagem alternada paralela, na qual a imagem de uma parte sucede à outra de acordo com o ritmo. Mas é preciso, em conexão, que a parte e o conjunto também entrem, eles próprios, em conexão, que permutem suas dimensões relativas: neste sentido a inserção do primeiro plano não opera apenas a ampliação de um detalhe, mas acarreta uma miniaturização do conjunto, uma redução da cena. [...] e, de maneira mais geral, ao mostrar o modo como as personagens vivem a cena da qual fazem parte, o primeiro plano confere ao conjunto objetivo uma subjetividade que o iguala ou até supera. [...] finalmente, é preciso ainda que as partes ajam e reajam umas sobre as outras para mostrar simultaneamente como entram em conflito e ameaçam a unidade do conjunto orgânico, e como superam o conflito ou restauram a unidade. (DELEUZE, 2018, p. 56 – 57)

Os conflitos que ameaçam o organismo social encarnam o mal e a degeneração, e os

combates feitos em nome da conservação do sistema representam o bem e o progresso. Assim, por exemplo, a abolição da escravidão representaria uma desestruturação grave na ordem social americana que existe a saga da Ku Klux Klan, a pregar uma hierarquia “natural”, conforme vemos acontecer em *The Birth of a Nation (O Nascimento de Uma Nação, 1915, de D.W. Griffith)*, considerado por Rieuepeyroux como um faroeste da Guerra de Secessão. É comum dizer-se, entre críticos de literatura atentos aos efeitos da intertextualidade, que, de alguma maneira, todo romance é uma *Ilíada* ou uma *Odisseia*, que as ficções estão sempre nos levando de volta ao texto homérico. Trata-se aqui de dar ouvidos àqueles críticos de cinema que atentaram para o fato de que, de alguma maneira, mesmo sutil, todo o cinema clássico hollywoodiano tem como pano de fundo o faroeste.

2. BAZIN E O MITO DO WESTERN

Bazin insistirá particularmente nesse ponto em *O que é o Cinema?*, monumental conjunto de textos de que só temos no Brasil, por ora, versões compactas. Nessa suma crítica, três preciosos capítulos debruçam-se sobre o western. São eles: “O Western ou o Cinema Americano por Excelência”, “Evolução do Western” e “Um Western Exemplar: Sete Homens e um Destino”. Um fio condutor percorre esses escritos: o western é o encontro de uma mitologia com um meio de expressão e, de algum modo, isso sempre seria assim.

Nesses textos, ele trata das mesmas questões que estão nos interessando, quando se depara com o fato de os westerns hollywoodianos continuarem mantendo sua relevância comercial, depois de décadas de produção, a partir de uma fórmula similar. Efetivamente, o mentor dos *Cahiers du Cinéma* e mestre de Jean-Luc Godard e François Truffaut começa por notar aí a capacidade de sobrevivência do gênero, admirando-se, aliás, de que o mesmo não aconteça nem com os filmes *noir*, nem com as comédias (2018, p. 238). Segue apontando a existência, nessas narrativas do tempo primordial da conquista do Oeste americano, de uma postulação identitária, que encerraria justamente essa busca do sagrado no profano, de que vimos falar Eliade. Esquematização dramática e maniqueísmo épico são aqui inseparáveis (2018, p. 243).

No dizer do autor, esta narrativa épica esbarra ainda na tragédia, dada a contradição que se estabelece entre o espírito geral e abstrato das leis e da justiça social, e de outro, o caráter singular da ação moral, uma vez que o poder estatal ainda não havia chegado ao longínquo

Oeste, cenário das ações em pauta para se impor na prática aos desbravadores. É tal o tema explorado em *The Man Who Shot Liberty Valance* (*O Homem que Matou o Facínora*, 1962), obra cultuada deste representante da maturidade do Faroeste Clássico, que é John Ford. Nesse sentido, sublinha Bazin:

Mas esse estilo de epopeia só ganha sentido a partir da moral que lhe serve de base e o justifica. Essa moral é a do mundo onde o bem e o mal social, em sua pureza e necessidade, existem em dois elementos simples e fundamentais. Mas o bem em estado nascente engendra a lei em seu rigor primitivo, a epopeia vira tragédia pelo aparecimento da primeira contradição entre o transcendente da justiça social e a singularidade moral, entre o imperativo categórico de lei, que garante a ordem da futura Cidade, e aquele não menos irredutível da consciência individual. (BAZIN, 2018, p. 246)

O teórico francês reencontra nessas películas traços de uma índole mitológica que antecede o próprio cinema. Nesse sentido, está disposto a admitir que, assim como os poemas gregos eram variações de histórias conhecidas de toda a Hélade, como por exemplo o assassinato de Clitemnestra arquitetado e executado por seus filhos, Orestes e Electra, fatos de que temos versões distintas nas peças *Electra* de Eurípedes, *Electra* de Sófocles e em *As Coéforas* de Ésquilo, além de menções ao episódio na *Odisseia* de Homero. Assim também, nos westerns, um fato como o assassinato de Billy the Kid pelo xerife Pat Garrett, pode ser reencontrado em títulos futuros como *Billy the Kid Returns* (*O Retorno de Billy the Kid*, 1938, de Joseph Kane) e *Pat Garrett & Billy the Kid* (1973, de Sam Peckinpah). Isso significa que o público estadunidense, assim como os gregos antigos, não assistia aos filmes de faroeste para se entreter com uma história nova e desconhecida, mas buscava o que poderíamos considerar como uma legitimação identitária. Era nisso, ajudado por uma *mise-en-scène* do plano americano, do travelling, da grande panorâmica. Dentro dessa hipótese, Bazin não hesita em traçar paralelos diretos entre as epopeias da antiguidade e os faroestes. “A guerra da Secessão pertence à história do século XIX, o *western* fez da mais moderna das epopeias uma nova Guerra de Troia”, escreve. E acrescenta:

Assim, encontramos na origem do western uma ética da epopeia e mesmo da tragédia. Costuma-se geralmente pensar que o western é épico pela escala sobre-humana de seus heróis, pela extensão de suas proezas. Billy The Kid é invulnerável como Aquiles, e seu revólver, infalível. O cowboy é um cavaleiro. Ao caráter do herói corresponde um estilo de *mise-en-scène*, em que a transposição épica aparece desde a composição da imagem, sua predileção pelos vastos horizontes, os grandes planos conjuntos, que sempre lembram o confronto do homem e da natureza. (2018, p. 245 – 246)

Pertencentes ao período silencioso do cinema americano, os dois filmes que parecem melhor encarnar este espírito epopeico, tomando a conquista do Oeste como evento primordial de uma cosmologia própria de um povo, são: *The Iron Horse* (*O Cavalo de Ferro*, 1924, John

Ford) e *The Covered Wagon* (em má tradução brasileira *Os Bandeirantes*, 1923, James Cruze). São obras menos centradas no heroísmo das personagens, que aí despontam como pessoas comuns, mas que encarnam, de modo alegórico, os arquétipos que se pretendem transcendentais e imutáveis, definindo as possibilidades de existir dentro desta cosmologia estadunidense e deste modo, orientar o espectador em sua significação do mundo.

Tanto o filme de John Ford como o de James Cruze tematizam grandes empreitadas coletivas. De fato, no caso de Ford temos a construção da primeira ferrovia transcontinental americana, obra terminada em 1869. Diante disso, tornamo-nos testemunhas do modo como a sociedade americana opera de forma unida e orgânica. De fato, todos têm seu papel a cumprir nesta grande tarefa histórica. A sequência inicial mostra o presidente Lincoln formalizando burocraticamente o projeto de construção da ferrovia e, nas sequências finais, vemos os proletários que vêm do Leste e do Oeste se encontrando para terminar a construção da linha ferroviária. Traz-se assim para o plano material o que outrora foi uma abstração dos políticos e engenheiros. *O Cavalo de Ferro* apresenta ao público a primeira epopeia vivida pela nação americana como um todo, enfatizando sua potência heroica e modernizadora.

Por sua vez, Cruze retrata um momento embrionário da formação dos Estados Unidos, acompanhando os primeiros desbravadores do Oeste em suas caravanas. Neste caso, a dicotomia civilização e barbárie surge ainda mais acentuada, pois diferentemente do filme de John Ford, cuja ação transcorre num tempo histórico em que ainda não havia nenhum apoio do estado americano à marcha dos pioneiros, o que temos agora são famílias buscando uma terra de sonho.

Em suma, há persistência do tempo primordial das mitologias arcaicas, no ato de resistência e sobrevivência dos pioneiros, movimento que continuará com a saga dos descendentes. Este pensamento está explicitado nos dizeres que aparecem como prólogo da saga, na sequência de abertura do filme: "O sangue da América é o sangue dos pioneiros – o sangue de homens e mulheres de coração de leão que esculpiram uma esplêndida civilização em um deserto desconhecido"^[1].

Acrescente-se que Bazin continuará reconhecendo a força dessa remissão ao passado essencial em novas figurações do gênero, aparentemente libertas de seu discurso formular, que chamará "metawestern". Localizando esta nova safra no pós-guerra, ele a verá no limite, e por vias travessas, fiel ao padrão desde sempre estabelecido:

Chamarei por convenção "*metawestern*" o conjunto das formas adotadas pelo gênero depois da guerra. Mas não procurarei dissimular que a expressão vai encobrir, por necessidade da exposição, fenômenos nem sempre comparáveis. Ela pode, entretanto, justificar-se negativamente, por oposição ao classicismo dos anos 1940 e, sobretudo, à tradição de que é o termo. Digamos que o "*metawestern*" é um western que teria vergonha de ser apenas ele próprio e procuraria justificar sua existência por um interesse suplementar: de ordem estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica... Em suma, por algum valor extrínseco ao gênero e que supostamente o enriqueceria. (2018 p. 250)

De fato, o abalo causado pela segunda guerra mundial a que também reage a França do pós-guerra e, particularmente, a geração de cinéfilos que circunda Bazin, e está na gênese das revoluções dos Cahiers du Cinéma e da Nouvelle Vague, exigia que os cineastas renovassem suas histórias, com perspectivas diferentes, alguma novidade. No caso do faroeste, até porque a perfeição clássica atingida levava a uma consciência dos limites da arte e demandava superação. É nesta nova conjuntura que o faroeste passa a ser problematizado no interior dos próprios filmes (BAZIN, 2018, p. 251).

Ainda assim, não escapa a Bazin que o movimento do *metawestern* alcança apenas as produções caras, que ele chama “classe A”, ou superproduções sem comprometer os assim chamados “série B”, isto é, os de baixo orçamento, aqueles voltados ao gosto popular. Mas principalmente, não lhe parece irrelevante que filmes tão ilustrativos desta mutação como *Shane* (Os brutos também amam) de George Stevens, no seu dizer o “suprassumo da metawesternização”, terminem por reforçar, querer, toda a veia mítica anterior ao estilizar, ou dar aspecto apenas simbólico ao que era antes realismo histórico. A propósito, sublinha toda a pesada significação do traje de cavaleiro do Santo Graal, com que Shane atravessa a ação. Destaca a simbologia do branco da veste dessa figura errante banhada de halo medieval. Parece-lhe que, embora alheia à ação que está sendo descrita, a evocação das Cruzadas, a que recorre o diretor, e o próprio caráter de “avatar” do cowboy, que já não se parece com um cowboy, terminam dando ao quadro histórico americano uma ainda maior solenidade. Não poderia ser diferente em se tratando de um grande realizador, treinado em Hollywood. O movimento é sutil e o crítico o capta via ironia: “O metawestern levou tão longe sua superação que voltou a se encontrar nas Montanhas Rochosas” (BAZIN, 2018, p. 251).

No terceiro capítulo dessa trilogia crítica, *Um Western Exemplar: Sete Homens Sem Destino*, Bazin argumenta que a tendência da intelectualização explica-se pela necessidade de os novos cineastas se imporem à crítica especializada, que desprezava a grande maioria dos *westerns* por considerá-los apenas comerciais. Nessas circunstâncias, o filme *Seven men from now* (*Sete homens sem destino*, 1956 de Budd Boetticher) lhe parece ser uma obra chave justamente por se demarcar da tendência, valendo-se da fórmula com maestria e logrando uma produção inteligente, sem ser estetizante, simples e bela. (Bazin, 2018, p. 263).

3. DO METAWESTERN AO NEW WESTERN

Morto precocemente, Bazin não conheceu nem a *nouvelle vague* nem o *western* spaghetti, a famosa filmografia italiana das décadas de 1960 e 1970, que se incumbiu de submeter a fórmula do faroeste a uma desconstrução, via exagero, nem aquelas outras de Quentin Tarantino, ainda mais marcadas pela violência e pelo humor, na forma da paródia.

Poder-se-ia continuar falando de mito neste caso? Vimos que o fundamento mitológico que sustentou a relevância social do faroeste por meio século foi o motivo de seu quase desaparecimento das produções hollywoodianas. Atualmente, os faroestes são utilizados para discutir qualquer tema, sem uma relação necessária com a temática do período clássico, de tal sorte que os debates vão de minorias sociais até temas abstratos, como o tema do mal na contemporaneidade (BALLERINI, 2020, p. 43).

Nesse último movimento, o explosivo cinema de Quentin Tarantino tem lugar especial. Em *Os Oito Odiados*, o cineasta nos surpreende com uma reflexão histórica sobre uma América dividida e violenta. O filme principia com a visão de uma diligência, figura cara à tradição do *western*, fugindo de uma nevasca em meio a um vasto ambiente tomado pela neve e pelo gelo. Além do veículo temos uma grande estátua de madeira de Jesus Cristo crucificado. O monumento está esquecido e deteriorado pelo tempo, funciona como uma metáfora visual da decadência do moralismo cristão que nada mais é do que um discurso vazio, Deus não escolheu o povo americano para desbravar este mundo selvagem, pois Deus não existe. Neste sentido, Tarantino se aproxima da perspectiva niilista e pessimista dos faroestes italianos, inclusive pelo uso da trilha sonora composta por Ennio Morricone, mas vai além por se posicionar diante da unificação americana após a guerra civil.

Na atualização de Tarantino, os EUA continuam sendo um país extremamente dividido e preconceituoso, mesmo com o fim da guerra e a vitória do norte. Assim, as alianças são construídas por interesses momentâneos e não por um sentimento patriótico que una toda a nação, buscando objetivos similares e teleológicos, as pessoas estão na América para sobreviver como podem, abandonadas por Deus e pelo estado. O único discurso político do filme, que busca promover a união patriótica, é uma carta de Lincoln forjada por Marquis Warren (Samuel L. Jackson), um caçador de recompensas negro que usa da falsa intimidade com o presidente para fazer os brancos simpatizarem com ele. A carta é óbvia, simplória e superficial, como a retórica populista deve ser, evoca de modo melancólico a unificação racial dos EUA por um bem comum e absoluto, que ainda não se concretizou e talvez nunca vá se concretizar, mas curiosamente agrada e emociona de modo hipócrita alguns brancos como John Ruth (Kurt Russell), outro caçador de recompensas que salvou Warren da nevasca por conta desta admiração.

Nessa retomada narrativa, a personagem Ruth encarna a crença no estado americano porque busca promover a justiça estatal, ao contrário de outros caçadores que matam suas vítimas a sangue frio e levam seus corpos para pegar a recompensa, o pistoleiro leva os criminosos para os tribunais para serem sentenciados formalmente e pôr fim serem executados pelo carrasco que emprega a violência estatal de modo não passional, se alinhando ao discurso do suposto verdugo Oswaldo Mobray (Tim Roth), que distingue a vingança e a justiça pela carga emocional empregada no ato de violência. Embora o personagem de Kurt Russell seja extremamente violento, ele não é movido pelo ódio como Marquis Warren, que entrou na guerra “para matar brancos”, ou como o ex-general confederado Sanford Smithers (Bruce Dern), que massacrou covardemente muitos negros durante a guerra civil por não os considerar iguais; o bando criminoso e assassino de Jody (Channing Tatum); e Chris Mannix (Walton Goggins), que saqueava cidades e promovia guerrilha junto aos renegados do Sul por não aceitarem a derrota.

Sendo assim, John Ruth não precisa de redenção como os outros personagens do filme, pois sua violência busca redimir a sociedade e não perpetuar o mal visando o lucro ou a satisfação sádica. Sua prisioneira atual é Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh), membro da gangue de seu irmão Jody, desempenha uma função inversa ao papel que as personagens femininas tiveram no faroeste clássico, onde inspiravam os homens a abandonar a vida violenta e constituírem família, funcionando como a promotora da redenção masculina. Domergue funciona como uma serpente que envenena o coração dos homens, para fazê-los cometer atrocidades como o massacre de todos que estavam na pousada da Minnie, pelas mãos de seus comparsas de crime ou a tentativa de convencer o recém-empossado xerife de *Red Rock* Chris Mannix a abraçar sua herança supremacista e matar Warren, fechando os olhos para sua fuga e de seu parceiro Joe Gage (Michael Madsen), em troca da recompensa que ele ganharia com o corpo de Oswaldo Mobray, membro da gangue.

A carta que outrora foi um mero artifício retórico ganha destaque quando é lida, na sequência final do filme, após o enforcamento de Domergue, realizado por Mannix e Warren. Nesse ponto, o corpo da vilã está suspenso pelas mãos de um supremacista radical e por um negro matador de brancos, o que simboliza a união entre os diferentes para destruição do ódio que separa o país e legitima o discurso forjado de Lincoln, que tem seu valor político. O enforcamento improvisado na pousada da Minnie buscou simular o ritual fúnebre da justiça estadunidense da época, os dois personagens conseguem sua redenção nesta América violenta e dividida, ao passo que Chris Mannix legitima sua posição institucional enquanto xerife e deixa para trás seu passado de renegado racista; e Warren se alinha com a perspectiva de John Ruth ao integrar a mediação estatal na execução de suas vítimas, abandonando seu sadismo gratuito contra os brancos.

Ressalte-se ainda que, praticamente todas as sequências dramáticas se passam em

ambientes internos e não externos, conforme o padrão dos faroestes clássicos. Deste modo, o diretor abdica das lutas épicas, isto é, maniqueístas, em proveito de uma discussão interna à própria sociedade estadunidense, em seu desenvolvimento, fazendo paralelos com as crises políticas dos anos 2010, no que concerne ao ressentimento político e ódio entre grupos raciais. O que preocupa o cineasta é a barbárie da civilização americana e seus impactos sociais e históricos.

A perspectiva que colocava a sociedade estadunidense como um núcleo idealizado de amor e companheirismo, em oposição a grupos exóticos e inferiores como os índios, os latinos e os negros, é descartada por Tarantino, que evoca a mescla racial e cultural americana, com personagens de diversos lugares do mundo, representando a conquista do Oeste como um ato violento de sobrevivência individual, em franco contraste em relação à narrativa heroica da origem

Em *Os Oito Odiados* simplesmente não há lugar para o discurso mitológico. Isso não se deve apenas ao empenho do diretor em fazer uma alegoria política dos EUA travestido de faroeste, mas ao pertencimento de sua filmografia a uma tendência estética de incorporação do assunto cinema ao próprio filme, que começa em Hollywood na década de 1970, de par com a influência do cinema maneirista. (OLIVEIRA, 2014, p. 175). O maneirismo é marcado por filmes que têm a consciência histórica de “vir depois”, ou seja, sabem que estão dialogando com um repertório imagético, sonoro e temático já constituído no imaginário popular. Assim, quando Tarantino escala um ator negro para seu faroeste, está referindo não apenas o *apartheid* americano, mas o cinema americano do *apartheid*.

À guisa de resposta à pergunta sobre a remanência da fórmula neste tipo de cinema, pode-se pensar que libertar o gênero de seu fundo mítico é a maneira que alguns novos realizadores encontraram para mantê-lo vivo e atualizado, junto a espectadores igualmente *pós*. Esses mesmos a que se dirigem coisas, também sumamente irônicas, como a perspectiva crua e crepuscular de Sam Peckinpah ou a ascensão de Clint Eastwood como o novo modelo de *Gunfighter*, rivalizando diretamente com o bom mocismo de John Wayne e companhia; como internacionalmente nos filmes *jidaigeki* e *chanbara* japoneses dos anos 1950 e 1960, que se basearam no gênero americano para reformular sua cinematografia samurai, o revisionismo dos já mencionados spaghetti westerns e repercussões menores como o subgênero brasileiro *noroestern*, que ilustra as aventuras vividas pelos cangaceiros (VUGMAN, 2006, p. 159).

Considerando que o faroeste enquanto gênero cinematográfico se encontra nos dias de hoje no ápice de um intenso processo de desconstrução, sua relação com a cultura estadunidense não é mais orgânica. Pode-se dizer que o mito se desencantou.

CONCLUSÃO

Buscou-se mostrar que, enquanto gênero narrativo, o faroeste alinha-se às narrativas mitológicas antigas, consagrando-as através destas características principais: referência ao tempo primordial, repetição de ritos mágicos de filme a filme, presença do clichê, ordenamento do caos em cosmos, a título de reinterpretação do mundo progressivo americano ao homem médio, representação entre visual e mágica do mundo. Ao mesmo tempo, insistiu-se na permanência de um fundo mítico em certas retomadas “pós” do gênero, com ênfase no assim chamado *metawestern*.

Em contraposição ao *metawestern* de Bazin, o western ultra contemporâneo, à moda ironizante de Tarantino, desloca o cinema do mito para o mito do cinema. Assim, *The hateful eight* acaba por mostrar o novo tipo de diálogo que as produções atuais do gênero têm com o passado, consagrando uma estética da impureza como recurso típico de um *cinema pós*. O peso da história é comensurado ao peso da história das imagens, como em Godard. Não à toa, a produtora de Tarantino chama-se: *Bande à part*.

NOTAS

- [1] No original ingles: the blood of America is the blood of pioneers - the blood of lion-hearted men and women who carved a splendid civilization out of an uncharted wilderness.

REFERÊNCIAS

- AADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2006.
- BALLERINI, Frantjesco. *História do Cinema Mundial*. Rio de Janeiro: Summus, 2020.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- BAZIN, André. *O que é Cinema?*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BAZIN, André. *O que é Cinema?*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- BAZIN, André. *O Realismo Impossível*. Tradução de Mário Alves Coutinho. São Paulo: Autêntica, 2016.
- BUSCOMBE, Edward. *Teoria Contemporânea do Cinema volume II* In: RAMOS, Fernão (org.). São Paulo, Senac, 2005.
- CESARINO, Flávia e VUGMAN, Fernando. *História Mundial do Cinema* In: MASCARELLO, Fernando (org.). Campinas: Editora Papirus, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 - A Imagem-Movimento*. Tradução de Stella Senra. Editora 34, 2018.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- GUNNING, Tom. *O cinema no Século* In: XAVIER, Ismail (org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- RAMALHO, Fábio. *O Clichê Como Artifício nas Artes e na Cultura Midiática Contemporânea*. Revista Eco Pós, Rio de Janeiro, v. 18, n. 3, 2015, p. 75 – 88.
- RIEUPEYROUT, Jean-Louis. *O Western ou O Cinema Americano Por Excelência*. Tradução de João Marschner. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963.
- OLIVEIRA, Luiz. *A mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papirus editora, 2014.
- KARNAL, Leandro; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz; MORAIS, Marcus. *História Dos Estados Unidos: Das Origens ao Século XXI*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.
- XAVIER, Ismail APRESENTAÇÃO in BAZIN. *O que é Cinema?*, 2018.