

Conexão espaguete: cinema e política na Itália

Spaghetti connection: cinema and politics in Italy

Roberto Acioli de Oliveira

Doutor e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Colaborador das revistas online *dEsEnrEdoS* e *RUA* (Universidade Federal de São Carlos). Autor dos blogs *Cinema Europeu* e *Cinema Italiano*.

Resumo: Este artigo aborda uma variante do cinema político italiano chamada faroeste espaguete. Ativa entre as décadas de 60 e 70 do século passado, chamou atenção não apenas por constituir uma releitura dos filmes de faroeste realizados nos Estados Unidos, mas também devido ao fato de se utilizar de enredos fantasiosos para veicular algumas mensagens políticas de forma não explícita, com o objetivo de não ser descoberta pela censura. A contextualização de tal desenvolvimento da indústria cultural mostra uma época em que a Itália vivia a situação paradoxal de grande desenvolvimento econômico acompanhado por instabilidade institucional.

Palavras-chave: cinema político; entretenimento; revolução.

Abstract: This article discusses a variant of Italian political cinema called Spaghetti Westerns. This variant, active between the 60s and 70s of the last century, drew attention not only because it is a reinterpretation of Western movies from the United States, but also due to the fact of using the unrealistic storylines to convey political messages by some not explicit form, in order not to be discovered by the censorship. The context of such cultural industry development shows a time when Italy was living the paradoxical situation of great economic development accompanied by institutional instability.

Keywords: political cinema; entertainment; revolution.

Nós queremos uma sociedade sem classes – sem mais exploradores, sem mais explorados. Não devemos mais aceitar injustiça – devemos nos levantar e lutar por nossa liberdade, nossa dignidade e nossos direitos. Trazemos dentro de nós um novo mundo, um mundo repleto de promessas. Ruínas e destruição não nos assustam, porque construímos tudo com nossas próprias mãos – palácios e igrejas, estradas e pontes. Nós destruiremos tudo isso se necessário, para reconstruir um mundo mais bonito.

A epígrafe acima apresenta o discurso de um velho anarquista no filme *A cólera de Trinity* (*La collera del vento*, direção Mario Camus, 1970). Esta coprodução italo-espanhola foi lançada no ano em que o anarquista catalão Salvador Puig Antich, ativo nas décadas de 1960 e 1970, foi julgado por um tribunal militar. Considerado culpado pela morte de um policial, Antich foi executado em Barcelona pelo regime do ditador Francisco Franco (1892-1975). *A cólera de Trinity* se encaixa na classificação de “faroeste espaguete” italiano (seu similar espanhol recebeu a alcunha de “faroeste paella”). Estranho paradoxo: o interior desértico da Espanha do general Franco serviu de cenário para muitos faroestes espaguete e paella, cuja temática mais recorrente era a Revolução! (UVA; PICCHI, 2006, p. 36). Como se justifica o interesse quase jornalístico dessa metáfora cinematográfica realizada praticamente em seguida ao episódio real que motivou sua inserção no filme realizado pelo espanhol Mario Camus?

“Nos meus filmes, os personagens sinceros são anarquistas, os conheço bem, porque minhas ideias são próximas às deles”, declarou certa vez Sergio Leone, o pai do faroeste espaguete (Idem, p. 57). Durante as décadas de 60 e 70 do século passado, o mundo experimentava a polarização beligerante da Guerra Fria. Ao contrário do Brasil, a Itália não vivia uma ditadura militar (e experimentava seu Milagre Econômico do pós-guerra). Contudo, a situação política não era estável, a ponto de historiadores se referirem ao período como os “anos de chumbo”. Houve um aprofundamento das diferenças entre as esferas políticas de esquerda e direita que levou inclusive à formação de grupos terroristas – o mais conhecido talvez seja as Brigadas Vermelhas. Naquela época, um punhado de cineastas italianos engajados, preocupados em questionar a ordem vigente, fez a fama do assim chamado cinema político daquele país. Por falar em engajamento:

O jornalista Filippo Ceccarelli escreve a propósito de um dos líderes, primeiramente do Poder Operário [organização política legal, que deu origem/inspirou grupos terroristas italianos] e, depois, das Brigadas Vermelhas, colocando em evidência quão intenso foi naqueles anos “quentes” o intercâmbio, tanto na esquerda quanto na direita, entre política e imaginário cinematográfico. De fato, no mesmo artigo, publicado em *La Repubblica*, o autor recorda quanto existia na vida e na prática militante de ideólogos da luta de classes como Toni Negri, Franco Piperno, Oreste Scalzone e o próprio Valerio Morucci [de] uma ‘paixão sintomática’ pelo cinema e, em particular, pelo faroeste espaguete; dentre os quais aqueles ‘revolucionários estetizantes’

havia eleito como filme *cult* um título muito popular no início dos anos 70, *Companheiros* [*Vamos a matar compañeros*, direção Sergio Corbucci, 1970] (UVA; PICCHI, 2006, p. 34).

Do camponês mexicano ao proletário italiano

Um dos filões mercadológicos em voga justamente naquele momento, o faroeste espaguete também se deixou contaminar pelo engajamento político. De acordo com Christian Uva e Michele Picchi, o faroeste italiano possui ainda maior densidade política do que a própria comédia italiana. Evidentemente, nem todo faroeste espaguete pode ser classificado como cinema político, mas alguns filmes ultrapassam de forma bastante explícita o “simples” entretenimento. É importante destacar que o faroeste espaguete facilitou o acesso do cinema italiano ao mercado sul-americano em meados dos anos 60 (BRUNETTA, 2009, p. 205).

Christian Uva se refere a um “faroeste revolucionário à italiana” como subfilão do faroeste espaguete. Com *Uma bala para o general* (*Quien sabe?*, 1967), o cineasta Damiano Damiani fundou o filão do faroeste mexicano revolucionário, “sub-classe” do faroeste revolucionário italiano. Entretanto, o próprio Damiani pareceu bastante incomodado com o rótulo, procurando definir sua obra como “filme histórico”:

Uma bala para o general não é um faroeste. Como paradigma da ignorância dos críticos, repito que quando eles veem um cavalo definem o filme como um faroeste. Então também da mesma forma *Viva Zapata*, *Viva Villa*, e os filmes do Cinema Novo brasileiro também seriam um faroeste? *Uma bala para o general* é um filme sobre a revolução mexicana e, portanto, é claramente um filme político, não poderia não ser (UVA; PICCHI, 2006, p. 41).

Contudo, é fato que no “revolucionário mexicano” encontramos filmes ambientados no México da revolução de Pancho Villa (1878-1923) e Emiliano Zapata (1879-1919), onde tremulam faixas com as mesmas cores da bandeira italiana e se ouvem gritos de “viva a revolução!”. Citando Christopher Frayling, um dos maiores especialistas em faroeste espaguete, tal “ambientação ideológica” permitiu o florescimento de questões ligadas às reivindicações dos protestos de maio de 68, assim como de tendências de revolta contra o sistema nas regiões então classificadas como Terceiro Mundo, constituindo uma preciosa

ocasião para “todos os marxistas realizarem seu próprio faroeste” (UVA, 2007, p. 16).

Por algum tempo, os faroestes pareciam compartilhar as causas militantes e estudantis dos filmes políticos daquela época e, em alguns casos, tornaram-se modelos para a militância de massa. A história contemporânea estava convenientemente sempre presente nesses filmes, observou Enzo Natta em 1968. ‘Existe um claro renascimento do Terceiro Mundo, de uma rebelião dos povos deserdados do mundo, nos guetos negros, os militantes, e a violenta reação contra o colonialismo no Congo, Angola e América Latina’ (BRUNETTA, 2003, p. 208).

Uva continua a caracterização do “faroeste revolucionário” italiano explicando que havia uma preferência por mostrar camponeses mexicanos ao invés dos índios peles-vermelhas, onipresentes nos faroestes produzidos em Hollywood – o que não significa dizer que Hollywood não tenha patrocinado a realização de muitos faroestes ambientados no contexto mexicano e/ou da revolução mexicana. Ao que parece, afirmou o pesquisador italiano, camponeses mexicanos encarnam de forma mais eficaz os proletários italianos de meados do século XX, enquanto a mentalidade burguesa capitalista que se opõe a eles é representada pelos muitos latifundiários, generais e políticos mexicanos dispostos a tudo para preservar o *status quo*.

Neste contexto, encontramos filmes como *Uma bala para o general, Réquiem para matar (Requiescant*, direção Carlo Lizzani, 1967), *Tepepa* (direção Giulio Petroni, 1968), assim como *A cólera de Trinity*. Trabalhos que, de acordo com Gian Piero Brunetta, poderiam ser considerados modelos para uma guerrilha de massa. Também devem ser citadas as trilógicas políticas de Sergio Sollima e Sergio Corbucci, respectivamente, *O dia da desforra (La resa dei conti)*, *Quando os brutos se defrontam (Faccia a faccia)* (ambos de 1967), *Corre homem, corre (Corri uomo, corri*, 1968) e *Os violentos vão para o inferno (Il mercenario*, 1968), *Companheiros, Que faço no meio de uma revolução? (Che c’entriamo noi con la rivoluzione*, 1972). Christian Uva considera *Quando explode a vingança (Giù la testa*, direção Sergio Leone, 1971) como a síntese mais original entre a instância ideológica e sua tradução cinematográfica:

Sollima, Damiani [e o ator Jean Maria Volonté (muito conhecido pelos interessados em faroeste espaguete e pelo cinema político italiano)] salientaram que os faroestes deste subgênero se destinavam a ser lidos como parábolas a respeito da relação entre o Terceiro Mundo (representado pelo ‘México’) e os países capitalistas do Ocidente (representados pelo [personagem que atua como] ‘outsider’): aparentemente o relacionamento instável entre o bandido/rebelde e o ‘Gringo’ foi concebido para ilustrar ‘a dificuldade de se sustentar um diálogo entre o Terceiro Mundo e o mundo industrial’. O *outsider* foi concebido para ‘revelar as pretensões da cultura euro-americana de representar a cultura do mundo inteiro’, [enquanto] o tratamento da Revolução foi concebido para ‘relembrar as lutas anticoloniais dos povos da América Latina, do Vietnã e das minorias dentro dos Estados Unidos’. Esses faroestes também tinham, aparentemente, a intenção de apresentar uma crítica das versões hollywoodianas da Revolução Mexicana – redefinindo os ‘códigos’ de Hollywood como parte dessa crítica. Se esses cineastas conseguiram ou não triunfar em seus objetivos declarados (e [Pierre] Baudry, por exemplo, afirmaria que tal ‘conjugação de considerações comerciais [com uma visão] progressista’ estava condenada desde o princípio, não importa o quão explícitas fossem as intenções políticas), certos temas recorrentes de tipo político (muitas vezes derivados do trabalho de Frantz Fanon¹ – especialmente se os roteiros tem alguma coisa a ver com Franco Solinas) *são* aparentes (...) (FRAYLING, 2006, p. 232).

Cinema político de Sergio Leone?

Originalmente, o filme de Sergio Leone (1929-1989) se chamaria *Era uma vez a revolução* (*C’era una volta la rivoluzione*). Título bastante explícito para um filme que aborda metaforicamente a história italiana recente, onde o cineasta consegue enxergar os italianos ao ligar períodos históricos tão distantes quanto a heróica resistência clandestina contra os nazistas na Segunda Guerra Mundial e os terroristas que agiram no país durante a década de 1970. Passado e presente da Itália se misturam em *Quando explode a vingança*, como pano de

¹ Filósofo anticolonialista, o psiquiatra Frantz Fanon (1925-1961) escreveu sobre e apoiou os movimentos de descolonização após a Segunda Guerra e o impulso humano para a liberdade. Seu livro *Os condenados da terra* (1961) inspirou o filão temático do Terceiro Mundo no âmbito do faroeste espaguete.

fundo do México revolucionário do início do século XX: o lenço vermelho enrolado ao pescoço do terrorista irlandês Sean Mallory remete à guerrilha italiana da década de 70, a coluna de blindados militares e seu comandante cruel remetem ao exército de Hitler agindo na Itália, os cadáveres de mexicanos numa caverna remetem ao massacre das Fossas Ardeatinas, quando 335 civis e militares italianos foram assassinados pelo exército nazista.

Não foi uma completa surpresa, concluiu Uva, quando a organização terrorista de extrema esquerda Brigadas Comunistas de Milão fez uma referência ao filme de Leone ao reivindicar a autoria do atentado na empresa de telecomunicações *Face Standard*, realizado em fevereiro de 1977 – o grupo assumiu o atentado escrevendo uma frase marcante do filme: “de cabeça baixa, idiotas” (*giù la testa, coglioni*). Na verdade, como já vimos, alguns componentes de grupos terroristas italianos fizeram muitas referências ao cinema político (e ao não político) de seu país, assim como ao cinema norte-americano. O Poder Operário, que já sabemos se tratar de organização legal que inspirou grupos terroristas, muitas vezes se referiu aos filmes de faroeste, como *Quando explode a vingança*, o também já citado *Companheiros* e aos hollywoodianos *Butch Cassidy* (*Butch Cassidy and the Sundance Kid*, direção George Roy Hill, 1969) e *Meu ódio será sua herança* (*The wild bunch*, direção Sam Peckinpah, 1969) (UVA, 2007, p. 17, 174, 176). Comentando sobre o assunto em 2007, a cineasta italiana Wilma Labate admitiu que...

Na Itália, os filmes que têm tocado no tema do terrorismo têm sido poucos, muito poucos. Uma filmografia realmente muito pequena. Talvez porque as obras que enfrentam este tipo de história são as mais perigosas, de montagem complexa, difíceis também para o público. Precisamente por esta razão, os poucos títulos que foram realizados assumem a meu juízo um valor maior, porque exigiram mais coragem. Sobretudo aqueles que, como *Golpe no coração* (*Colpire al cuore*, direção Gianni Amelio, 1983), chegaram a muitos anos atrás. Precusores. *Golpe no coração* foi realmente um filme corajoso, um filme que abriu uma estrada, no sentido de que foi o primeiro. Alguns anos antes o faroeste espaguete, que eu não considero absolutamente um cinema realmente popular, havia de algum modo influenciado em certas escolhas. Um filme como *Quando explode a vingança*, por exemplo, que muitos militantes de esquerda consideravam um *cult*, expressou um fascínio muito importante. Considero fundamental este filão, incluindo toda a corrente dos faroestes ambientados no México

durante a revolução, onde está presente muita prática e espetacularização da violência. Penso em Sollinas, em Damiani, além de Leone, naturalmente (Idem, p. 248-9).

Apesar das evidências, é preciso dizer que o próprio Sergio Leone nunca considerou *Quando explode a vingança* um filme político – também não considerava seus outros filmes como sendo políticos num sentido formal; ele mesmo não se considerava um mestre em termos de problemáticas políticas. Pelo contrário, o objetivo do cineasta foi justamente realizar uma crítica satírica ao subfilão do faroeste político (FRAYLING, 2006, p. 231).

Até *Quando explode a vingança*, Leone demonstrou pouco interesse nos conflitos entre as massas, preferindo focar no indivíduo isolado. “Todos os meus filmes são metáforas: como *Quando explode a vingança*, que exprime todas as minhas opiniões políticas e todas as minhas expectativas naufragadas”. Com estas palavras Leone definiu a si mesmo em 1987. Ele era hostil a qualquer forma de cinema militante, “bom para ser mostrado apenas aos membros de um partido [político]”. Leone se interessava menos ainda por tentativas de distinção entre um cinema que fosse e outro que não fosse político – o que o colocava em direta oposição ao pensamento de Jean-Luc Godard. O modelo de Leone são os filmes, sobretudo aqueles norte-americanos, onde a ligação com a realidade política se manifesta de forma indireta: “o significado político deve sair do filme, mas sem coagir o público; sem que o diretor diga: ‘me escute que (...) eu te digo em qual partido deve votar’” (UVA; PICCHI, 2006, p. 53).

Apesar de tudo, Leone participou, justamente durante o tempo em que preparava *Quando explode a vingança*, de um documentário coletivo (*12 dicembre o documento on Giuseppe Pinelli*), a respeito do assassinato do anarquista Pinelli, na tentativa de contrastar a versão oficial sobre o massacre de Piazza Fontana² que fora veiculada na televisão.

No centro do filme estão, no fundo, os mesmos ingredientes de *Quando explode a vingança*: de um lado a figura de um anarquista (Pinelli como personagem do irlandês [Sean] Mallory), do outro, uma quantidade enorme de explosivo (aquele que devastou a sede do

² O atentado de Piazza Fontana marca o início de uma nova grande onda de terrorismo na Itália. O ferroviário Giuseppe Pinelli, um dos acusados, “voou” da janela do quarto andar da delegacia de polícia de Milão durante o interrogatório. Existem indícios de terrorismo de direita. Os outros autores do documentário foram Nanni Loy, Elio Petri, Luchino Visconti, Nelo Risi (irmão de Dino Risi), Valerio Zurlini, Mario Monicelli, Ugo Pirro, Luigi Magni, Cesare Zavattini e Tinto Brass.

Banco Nacional da Agricultura de Piazza Fontana em Milão, provocando a morte de 16 pessoas; assim como a dinamite, a nitroglicerina usada por Sean em seu passado de terrorista do IRA [sigla em inglês para Exército Republicano Irlandês] e no seu presente de caçador de dinheiro ‘explodidor de montanhas’). A única inquietante diferença é que, no caso do documentário sobre Pinelli, não existe nenhuma ficção, nenhum mito, nenhuma fábula para contar, apenas a documentação de uma realidade dramática (Idem, p. 56-7).

Dilemas da teoria na prática

A articulação entre um gênero de entretenimento popular (o faroeste espaguete produzido pela Hollywood italiana, a Cinecittà) e um discurso ideologicamente antitético em relação à massificação nem sempre foi vista como uma solução. A começar pelo questionamento veemente de Noël Simsolo em 1973, na *Revue du Cinéma*:

Todos os faroestes políticos italianos foram destinados à audiência de massa, popular – o que explica geralmente uma simpatia artificial pelos mexicanos que representam ‘o povo’, e sempre uma superdose de violência, destruição e vulgaridade. O vírus da ‘politização’ artificial infectou a Itália, e o faroeste contraiu o germe. Entre as razões do porque o faroeste italiano deveria se revelar um terreno fértil para esses germes foi o fato da ‘presença mexicana’ – que era muitas vezes ditada por considerações geográficas (exteriores [parecidos com os cenários naturais onde são ambientados os filmes]) e pela situação social. O povo italiano – assim como porto-riquenhos, africanos, todos os representantes do Terceiro Mundo, e todos os grupos marginais do sistema capitalista – podem facilmente se identificar com um herói ‘mexicanizado’. Portanto, o faroeste ‘revolucionário’ foi apenas uma maneira de obter retornos substanciais do dinheiro investido, não uma tentativa de disseminar um discurso político produtivo (FRAYLING, 2006, p. 238).

O cineasta italiano Bernardo Bertolucci, talvez mais conhecido por ter realizado filmes como *Último tango em Paris* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) e *O último imperador* (*The last*

emperor, 1987), chegou a ganhar dinheiro com o faroeste espaguete, pois foi um dos roteiristas de *Era uma vez no Oeste (C'era una volta il West*, direção Sergio Leone, 1968). Algum tempo depois, Bertolucci realizaria *1900 (Novecento*, 1976), um “épico camponês” (e não um faroeste) mostrando o desenvolvimento do comunismo na Itália rural, o que levou o cineasta a se envolver numa polêmica com a esquerda italiana (sendo ele afiliado ao Partido Comunista). Nos termos do cineasta francês Jean-Luc Godard, muitos filmes políticos da época não passavam de cópias do estilo hollywoodiano anódino. Na verdade, Godard insiste, é preciso fazer filmes políticos *politicamente*: um filme é um panfleto, deve-se mostrá-lo para as pessoas a quem ele é endereçado, de outra forma não será compreendido (Ibidem, p. 230-1).

A principal crítica feita ao épico político de Bertolucci diz respeito aos dois personagens principais (um latifundiário e um camponês) utilizados para simbolizar a dialética no centro do filme, o que foi considerado muito sentimental, portanto revisionista. Posteriormente, Bertolucci criticou parte do cinema político italiano e francês do final dos anos 1960 (incluindo seus próprios filmes) por preocuparem-se demasiado com experimentos de forma e estilo – curiosamente, esta foi a crítica que muito tempo antes havia sido feita na ex-União Soviética de Stalin a cineastas comprometidos com a revolução bolchevique, como Lev Kulechov, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. Segundo Bertolucci, aquele modelo bloqueava a comunicação, era um cinema para a elite que só fazia sentido nos anos 1960.

Ainda de acordo com Bertolucci, esse era um cinema de tipo brechtiano (“constantemente comentando a respeito de sua própria forma, procurando manter o público à distância”) e um marxismo que não estabelecia uma dialética com a plateia. “Eu terminei falando [apenas] comigo mesmo”, concluiu Bertolucci. Frayling explicou que a resposta do cineasta para as críticas de manipulação das emoções dos espectadores (através de fotografia lírica e personagens estereotipados) em *1900* foi de que o cinema político *precisa* encontrar algum ponto de contato com o cinema popular, se deseja fazer algo mais do que apenas pregar para os convertidos. Bertolucci desabafou: “‘Eu não acredito mais, como muitos fizeram em 1968, que a câmera pode ser usada como uma metralhadora’: mesmo no cinema Brechtiano há um lugar ‘tanto para emoções como para ideias’” (Idem).

Apesar da nítida desvalorização de Bertolucci em relação às ideias do dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956), Frayling deixou claro que uma das premissas de seu livro é que o faroeste espaguete realmente apresenta as duas estratégias principais adotadas pelo cinema dito “crítico”. Em primeiro lugar, ao chocar o espectador e levá-lo a questionar aquilo que está vendo, identifica-se uma proposição de tipo brechtiano: “pôr a coisa a nu”,

estimulando a plateia a questionar as convenções visuais utilizadas, lembrar a eles e elas que estão assistindo a um filme... Deixar as convenções visuais ainda mais *óbvias* e *explícitas* do que antes. Para Frayling, ainda que sem “pôr a coisa a nu”, Leone conseguiu fazer isso em *Era uma vez no Oeste* ao dirigir a atenção para elementos que normalmente são subestimados. Esta foi a maneira encontrada por Leone, conclui Frayling, de colocar a plateia à distância. Em segundo lugar, ao levar o espectador a reconhecer ideias, sobre as quais poderá pensar a respeito depois que o filme terminar. Esta estratégia toma a forma de uma extrema estilização, que entra em conflito com a reprodução aceita da experiência cotidiana do espectador. De acordo com Frayling, com seu “expressionismo melodramático” (uma extensão da fórmula do faroeste tradicional), Leone também se encaixa aqui. De fato, segundo Frayling, estas são as bases do cinema crítico de Sergio Leone (Idem).

Para Frayling, embora Leone fosse menos comprometido com a ideia do cinema político do que Bertolucci, ele sustentou posição similar em relação ao cinema popular. Ao mesmo tempo em que, reagindo contra o paroquialismo do faroeste espagete mais radical (temas muito específicos do cotidiano italiano, pouco ou nada compreensíveis para o público de outros países, o que inibiria a exportação), nutriu fortes convicções em relação ao que chamava de “triste paradoxo” no qual se apoiava o cinema político dos anos 60. Frayling citou uma declaração de Leone a respeito sem, contudo, datá-la. Podemos apenas especular, já que o cineasta faleceu em 1989:

Eu penso que o Senhor Chaplin fez mais pelo socialismo há quarenta anos do que [Palmero] Togliatti [(1893-1964)] realizou aqui na Itália. Meu amigo Francesco Rosi faz apenas filmes políticos. Ele tem milhares de espectadores que vêm assistir seus filmes, falar sobre eles, e isso é tudo. Esses espectadores já estão cientes do problema. Eu acredito, por outro lado, que devemos introduzir os problemas políticos de hoje no interior dos espetáculos de entretenimento do povo... A política não faz mais qualquer sentido na Itália! É por este motivo que faço os filmes que faço. Acreditamos na humanidade e ela nos decepcionou. É claro, a situação é a mesma em outros países, mas de alguma forma tivemos menos sorte. Nossa hipocrisia e nossa ‘política de compromisso’ nos lançou numa crise. Enquanto intelectuais, nos resignamos, cansados da batalha. No que mais podemos pensar senão na morte? Após vinte anos de Fascismo [na Itália], iremos enfrentá-lo novamente. Esta não é a coisa mais

inacreditável do mundo? Somos o único país do mundo a viver esta insensatez. Eles irão vencer e agimos como o homem que corta suas próprias bolas para punir sua esposa. É a mais pura loucura! Dada esta situação, estou tentando criar fábulas, épicos. Afinal de contas, nosso cinema político é muito nacional, seu sentido só pode ser apreciado na Itália. Isso não me interessa tanto (Idem).

No mesmo ano de lançamento de *Quando explode a vingança*, Pierre Baudry afirmou no *Cahiers du Cinéma* (então de tendência marxista) que esse “discurso sobre revolução” no interior de um gênero popular então na moda podia ser considerado um desenvolvimento sinistro – processo de anestesia de um comprometimento revolucionário genuíno ao subordinar esse comprometimento a certo tipo de cinema baseado em fórmulas definidas. Frayling sugeriu que a crítica de Baudry é válida inclusive para *Vento do Leste (Le vent d’est, 1970)*, realizado por Godard a partir de um roteiro de Daniel Cohn-Bendit, um dos ideólogos dos protestos de maio de 68 na França (Ibidem, p. 228-9).

Entretanto, Bendit acabou abandonando o projeto. Godard assumiu pretendendo mostrar como o cinema burguês manipula os desejos e as insuficiências emocionais de seus espectadores, ao mesmo tempo em que deliberadamente ignora a inteligência crítica deles. Desta forma, concluiu Godard, mesmo falando sobre revolução, os faroestes populares não são mais do que cortinas de fumaça cuja função é desviar a atenção em relação a qualquer crítica séria do *status quo*.

(...) Baudry interpreta o fenômeno [do faroeste espaguete] especificamente em termos do que ele vê como o relacionamento *autoritário* entre os produtores da *Cinecittà* e a sociedade italiana. Uma ideologia colonial está sendo utilizada para ‘criticar’ uma realidade colonial – um jogo perigoso para jogar – e, no processo, tudo que obtemos é uma repetição dos estereótipos do século XIX (pobres dignos X milionário imoral) (Ibidem, p. 228).

Revolução e cinema

O cineasta italiano Gillo Pontecorvo, ex-membro do Partido Comunista Italiano (PCI) que se tornou um “esquerdista independente”, conhecido por seus filmes políticos, sugeriu

que toda essa questão (“você não pode fazer um filme politicamente sério se for financiado pelo dinheiro capitalista”) é fruto de um “infantilismo político”. Pontecorvo citou os ensinamentos de Lênin a respeito das contradições internas do capitalismo, lembrando que um produtor de cinema venderia a própria mãe se soubesse que isso lhe permitiria financiar um projeto lucrativo – mesmo que fosse um filme sobre revolução! Por outro lado, Pontecorvo enfatizou que um filme não pode ser confundido com uma revolução, e que o poder dominante compreende muito bem as limitações dos filmes políticos.

De acordo com Frayling, o cineasta acreditava que embora o cinema possa se beneficiar de uma circulação massificada, ainda que possa torná-lo superficial, será capaz de revitalizar um público anestesiado. Na opinião de Pontecorvo, seria irresponsável renunciarmos à possibilidade de nos opormos às ficções (falsa visão da realidade) difundidas pelo poder constituído. Pontecorvo deixou claro também que foi justamente por esta razão que preferiu acreditar num cinema que se dirigisse às massas, e não um cinema de elite para a elite.

O roteirista Franco Solinas, membro do PCI, assinou *A batalha de Argel (La battaglia di Algeri, 1966)* – que não é um faroeste, mais está repleto de heróis e vilões –, *Queimada (1969)* – se passa numa ilha de escravos negros (ambos dirigidos por Pontecorvo) – e *Estado de sítio (État de siège, direção Costa-Gavras, 1972)* – que procura traçar um painel da situação política da Grécia na década de 60. Solinas também admitiu que o criador de filmes políticos enfrenta uma escolha, ele está dividido entre compartilhar seus compromissos com uma elite e, ao mesmo tempo, assegurar que suas ideias cheguem à maior plateia possível, se necessário através de um gênero popular:

Digamos que filmes têm uma utilidade acessória e não decisiva nos vários eventos e elementos que contribuem para a transformação da sociedade. É ingênuo acreditar que você pode começar uma revolução com um filme, e até mais ingênuo teorizar sobre fazer isso. Por um lado, filmes políticos são úteis se contêm uma análise correta da realidade e, por outro, se eles são realizados de tal forma que essa análise alcance a maior audiência possível (Ibidem, p. 242).

Enfim, Pontecorvo e Solinas foram muito criticados por fazerem uso (considerado oportunista) de assuntos da “moda política” nas décadas de 60 e 70: Vietnã, CIA, Che Guevara, revoluções no Terceiro Mundo. Ambos afirmaram em resposta que é perfeitamente

possível realizar filmes sensíveis a respeito destes temas (em oposição às ficções de Hollywood) e, *ao mesmo tempo*, desejar fazer sucesso entre os frequentadores de cinema. A propósito de seu trabalho com Pontecorvo e nos faroestes espaguete, Solinas define o contexto político em que eles emergiram, entre 1966 e 1968, como quem faz uma análise política:

Aqueles foram tempos em que a política europeia estagnava, por duas razões principais. Primeiro, percebia-se a classe trabalhadora completamente integrada, ela parecia não existir em relação à causa revolucionária. Segundo, uma análise profunda da situação política descartou completamente a possibilidade de revolução em nosso continente. Você pode entender por que despertaram esperança e interesse as explosões de contradições coloniais, as revoluções, os conflitos armados que irrompiam então por toda a geografia do Terceiro Mundo. Você passou a acreditar que o capitalismo, aparentemente imbatível [aqui] em casa, poderia ser derrotado de uma vez por todas em suas bases de fornecimento [de matéria-prima no Terceiro Mundo]. De certo modo, foi a mesma esperança teorizada, de um lado, por Lin Piao³ com a estratégia do ‘campo e da cidade’ e, de outro, pela proposta de Frantz Fanon para abandonar os modelos tradicionais na construção de uma civilização diferente (Ibidem, p. 242-3).

Voltando a insistir num ponto de vista menos pessimista, Carlo Lizzani, cineasta italiano que realizou o espaguete *Réquiem para matar*, disse que para os cineastas de seu país, naquele momento da história, a função do faroeste foi permitir que a censura não percebesse certos conteúdos políticos e não proibisse ou cortasse cenas dos filmes. Ignacio Ramonet, diretor do *Le Monde Diplomatique*, viu em *Uma bala para o general* e *Réquiem para matar* uma crítica nada velada à intervenção dos Estados Unidos na América Latina, em especial à atuação da CIA na América Central:

Não é difícil notar por trás das palavras de Ramonet uma alusão direta às atividades secretas realizadas pela Agência Central de Inteligência

³ Lin Piao (Lin Biao, 1907-1971), líder militar e político chinês, grande colaborador de Mao Tsé Tung (Mao Zedong, 1893-1976) durante a Revolução Cultural. Um dos fundadores do Partido Comunista Chinês, compilou as notas daquilo que se tornaria o famoso *Livro Vermelho*. Morreu num acidente aeronáutico misterioso, supostamente por participar de um complô para derrubar Mao.

[CIA] nos anos 60 que reforçam os elementos mais antidemocráticos da América Latina: da deposição do presidente reformista do Brasil, João Goulart, à organização de campanhas contrarrevolucionárias resultantes da revolução cubana (UVA; PICCHI, 2006, p. 37).

Maurizio Fantoni Minnella explicou que, sendo o gênero mais popular entre 1964 e 1971, o faroeste foi apenas mais um dos temas cooptados por aqueles ávidos por falar em revolução, com filmes que realmente nada tinham a ver com os primeiros espaguets de Sergio Leone. Apesar disso, Minnella admite que o primeiro espagete (da famosa trilogia do Homem sem Nome) realizado por Leone, *Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964), contém uma crítica implícita à oligarquia, representada por duas famílias rivais. Por sua vez, o protagonista, um pistoleiro estrangeiro (*outsider*) e sem nome, logo se tornará o arquétipo perfeito do novo individualismo norte-americano (MINNELLA, 2004, p. 156-60).

Nas palavras de Minnella, essa “adesão genérica” também pode ser encontrada no último faroeste dirigido integralmente por Leone, *Quando explode a vingança* – posteriormente, Leone acabou por assumir a direção em algumas cenas de *Meu nome é ninguém* (*Il mio nome è nessuno*, direção Tonino Valerii, 1973), filme no qual originalmente desenvolveu a ideia e só pretendia trabalhar como roteirista. Ou seja, sem uma tomada de posição política particular por parte do protagonista incendiário (descrito como um aventureiro desencantado amante dos explosivos) em relação à revolução mexicana.

Minnella sugere a semelhança com uma épica popular soviética projetada nos trópicos. Mas permanece também, sobretudo, a nostalgia da única revolução que a Itália conheceu, no século XIX. Em termos de um “ambiente revolucionário” particular, Minnella lembra que a ambientação mexicana de muitos espaguets era relevante para se extrair a “seiva necessária” para revitalizar o velho populismo revolucionário de um Pancho Villa ou um Emiliano Zapata. Na realidade, aqueles cineastas acabavam impondo sua própria ideia de populismo, segundo uma encenação que via no herói popular o espelho ideal do peão mexicano (“camponês heróico”), explorado e sem poder. Contudo, em relação ao conceito de populismo, Minnella adverte:

É necessário fazer uma distinção precisa entre formas de populismo latino-americano, que se baseiam numa coincidência entre vontade popular e projeto político, e aquelas europeias nacionalistas, cuja

essência é fortemente reacionária ou de tipo midiático; ou seja, baseada na integração do poder econômico neoliberal com aquele mais especificamente de natureza televisiva (Ibidem, p. 372, nota 91).

Outro exemplo do mesmo padrão, em *Réquiem para matar* um garotinho mexicano quase morre no massacre de sua família. O cineasta e poeta Pier Paolo Pasolini, que atua no papel de um pastor religioso, receberá a ajuda do vingador (a criança já adulta), em sua rebelião proletária contra o inescrupuloso oficial do exército confederado (que o vingador descobre casualmente ser o assassino de sua família) que domina a cidade. Minnella afirma que Pasolini estava contente ao se vestir com a pele daquele personagem, um “guerrilheiro heróico” das telas na mesma época em que Che Guevara caminhava pela vida real. Citando passagens de *Uma bala para o general*, quando o um pistoleiro lembra que Cristo morreu na cruz entre dois bandidos e que Deus está do lado dos pobres e oprimidos, Christian Uva e Michele Picchi referem-se a uma articulação entre comunismo e catolicismo no seio do faroeste espaguete-revolucionário-mexicano. Um “catocomunismo” que poderia muito bem definir *Réquiem para matar*, especialmente com a presença de Pasolini, cuja oscilação aparentemente contraditória entre os ensinamentos da Bíblia e de Marx são muito citados – quando atuou no filme de Carlo Lizzani, Pasolini já havia sido premiado pelo Vaticano por dirigir *O Evangelho segundo São Mateus (Il Vangelo secondo Matteo, 1964)*.

Quanto a *Réquiem para matar*, ainda se recorda Lizzani que Pasolini ‘se divertiu fazendo o filme, mesmo já sendo um homem de sucesso. Não o fez por dinheiro, mas porque lhe satisfazia este modo de contar certo sentimento comum através da metáfora do faroeste’. O ‘padre operário da revolução’, interpretado pelo intelectual símbolo da recusa ao consumismo moderno numa ótica místico-revolucionária, remete a outros sacerdotes de esquerda que existiram na vida real, como Ernesto Cardenal, que aceitou um compromisso na Frente Sandinista, opositora do presidente ditador Somoza [da Nicarágua]; ou Camillo Torres, líder da Frente Unida do Povo, na Colômbia dos anos 60. A Bíblia, que o padre agita enquanto recorda que ‘são as ideias as coisas mais importantes que devem mudar’, assume nas mãos do poeta de Carsarsa [Pasolini], um valor ainda mais alegórico ao referir-se àquela outra bíblia pagã e materialista, representada pela obra e pelo pensamento de Marx (...) (UVA; PICCHI, 2006, p. 43).

Se os protagonistas do faroeste espaguete parecem apontar para um projeto de esquerda, sua caracterização como super-heróis, quase que geneticamente superiores ao povo que defendem, os coloca mais no campo do mito do que na realidade de uma revolução. Em grande parte, contudo, sua fisionomia é a de demagogos frequentemente desiludidos, cínicos, afastados de uma crença real na revolução, anárquicos e bastante hábeis apenas no manejo de armas e dinheiro – especialmente nos filmes de Corbucci. Como é notório nos filmes de Leone, a mulher não tem mais do que um papel secundário. Algo que começa a mudar a partir dos anos 70, embora isso aconteça de maneira diretamente proporcional ao aumento da função erótica, no âmbito de produções cada vez mais direcionadas ao sexo, além da violência usual. Os homossexuais, por sua vez, geralmente apareciam encarnados em personagens malvados e decadentes (Ibidem, p. 39-40).

Ecoando os argumentos de Pontecorvo e Solinas, Minnella considera o faroeste espaguete um fenômeno mais social do que estritamente político, o único exemplo de cinema de gênero direcionado à fuga da realidade cuja mistura com conteúdos políticos permitiu que se realizasse uma ligação entre compromisso e “espírito de estudante” (goliardia).

Percebe-se que o debate em torno da melhor forma de adequar filmes políticos a um formato “mais amigável” reproduz a polarização ideológica típica daquela época. A insistência na conclusão de que os filmes de entretenimento servem apenas à lógica de mercado tende sempre a considerar o espectador como alguém intrinsecamente desprovido de capacidade crítica. Mas a consciência crítica, ainda que eventualmente possa ser aguçada por determinadas abordagens, preexiste ao cinema, aos produtores de conteúdo, aos ideólogos de partidos políticos.

Referências bibliográficas

BRUNETTA, Gian Piero. *The history of italian cinema: a guide to italian film from its origins to the twenty-first century*. Princeton: Princeton University Press, 2009.

FRAYLING, Christopher. *Spaghetti Westerns: cowboys and europeans from Karl May to Sergio Leone*. 2. ed. London; New York: I. B. Tauris, 2006.

MINNELLA, Maurizio Fantoni. *Non riconciliati: política e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*. Torino: UTET Libreria, 2004.

UVA, Christian; PICCHI, Michele. *Destra e sinistra nel cinema italiano. filme e imaginário político dagli anni '60 al nuovo millennio*. Roma: Edizioni Interculturali, 2006.

_____. *Schermo di piombo: il terrorismo nel cinema italiano*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2007.