

# *CANGAÇO, REVOLUÇÃO E FAROESTE: ESTUDO SOBRE OS EFEITOS DA CIRCULAÇÃO INTERNACIONAL DO CINEMA BRASILEIRO*

Paula Regina Siega<sup>1</sup>

**Resumo:** Focalizando a difusão externa de filmes brasileiros, acena-se às teorias de Marcuse e Debord durante as contestações europeias de 1968, pontuando as transformações acarretadas por elas no horizonte da recepção cinematográfica. Ao observar como o interesse europeu pelas revoluções latino-americanas renova a apreciação externa do Cinema Novo, destaca-se a exibição comercial na Itália, em 1970, de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha. Indica-se, então, a estratégia de mercado dos distribuidores, que modificam a obra para aproximá-la do horizonte de expectativas – segundo a Estética da Recepção – do filão politizado dos populares “spaghetti western”. Explica-se como esse gênero é responsável por renovar o faroeste americano, absorvendo humores políticos e tematizando o cenário latino-americano das rebeliões camponesas. Participando dessa temática com uma ambientação no nordeste brasileiro, o filme *O’ cangaceiro*, realizado em 1970 por Giovanni Fago, é apresentado como efeito da recepção do imaginário sertanejo que foi propagado, na Europa, pelo cinema brasileiro.

**Palavras-chave:** Cinema brasileiro. Recepção externa. Revolução. Cangaço. Faroeste.

## **Imaginação no poder e censura de Estado**

Em 1969, a revista italiana *Ombre rosse* noticiava o agravar-se da repressão militar no Brasil, onde uma nova lei de segurança nacional passava a prever pena de morte e prisão perpétua para os “delitos psicológicos”,<sup>2</sup> definidos como qualquer ação contrária ao governo. A nova lei era mais um iniciativa do aparato legal da ditadura que, com seus golpes rotineiros contra os direitos humanos, escavava um abismo entre a realidade do país e a das nações democráticas. Os editores da revista ressaltavam o anacronismo da situação brasileira, comparando-a com o panorama italiano: “*Oggi nessun giornale, partito, raggruppamento – anche non di opposizione, ma di quelli che*

---

<sup>1</sup> Profa. Dra. adjunta visitante na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC – BA). Professora permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras da UESC. Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo.

<sup>2</sup> A lei se pautava no conceito de “guerra psicológica adversa”, definida como “emprêgo da propaganda, da contra-propaganda e de ações nos campos político, econômico, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos, contra a consecução dos objetivos nacionais” (BRASIL, 1969, p. 1).

*sono attualmente al governo – in Italia non potrebbe non incorrere in almeno 10 dei reati previsti dalla legge*”<sup>3</sup> (OMBRE, 1969, p. 39).

A posição do Brasil na “contramão da história” fica ainda mais evidente ao lembrarmos que o país, em 1968, assistira ao endurecimento do regime e à promulgação do AI-5, enquanto Europa e Estados Unidos foram palco das manifestações juvenis em prol da “imaginação no poder”. Se, aqui, impunha-se o bordão nacional-militarista da ordem para o progresso, na parte realmente progressista do Globo difundia-se a ideia de que o mundo pudesse se reorganizar a partir da criatividade e não em oposição a ela, conforme a teoria desenvolvida por Herbert Marcuse nos anos 1960. Para ele, as sociedades poderiam romper com seus valores repressivos de sustentação através de uma revolução qualitativa a ser viabilizada pela imaginação artística, resultando em “*an ‘aesthetic’ reality – society as a work of art. This is the most utopian, the most radical possibility of liberation today*”<sup>4</sup> (MARCUSE, 2005, p. 83). Nessa concepção de cultura, divertir-se se transformava, pela primeira vez, em ato político (MARTINI, 1998, p. 2), já que a política passava a ser interpretada como instrumento de resistência aos poderes totalitários do capitalismo (nas sociedades burguesas), ou do Estado (nos países socialistas). “Hoje, a luta pela vida, a luta por Eros, é a luta *política*”, escrevia, em 1966, Marcuse (1975, p. 23, tradução de Álvaro Cabral), referindo-se à natural colocação da juventude “ao lado de Eros na luta contra os poderes de destruição e morte da civilização contemporânea”. Embalados pelo ideal marcusiano, difundiam-se pela Europa slogans quais “*Tutto è politica*”, “*Il sesso è politica*”, “*Il quotidiano è politica*”, “*L’arte è politica*”<sup>5</sup> (COSULICH, 1998, p. 17) para divulgar a necessidade de uma ação coletiva libertária no lugar da coerção das instituições.

Num momento em que o cinema ainda era uma manifestação importante da cultura intelectual e de massa, constava, entre os princípios que fizeram fermentar as aspirações juvenis, a teoria de Guy Debord (1995) acerca do espetáculo. Para ele, a potência do capital se manifestava na transformação da mercadoria em espetáculo e,

---

<sup>3</sup> Hoje, qualquer jornal, partido, agrupamento – inclusive não de oposição, mas dos que estão atualmente no governo – na Itália, não poderia não incorrer em pelo menos 10 dos reatos previstos pela lei.

<sup>4</sup> uma realidade estética – sociedade como produto da arte. Esta è a mais utópica, a mais radical possibilidade de libertação, hoje.

<sup>5</sup> Tudo é política. O sexo é política. O quotidiano é política. A arte é política.

vice-versa, do espetáculo em mercadoria. Nesse prisma, também o cinema assumia um significado de resistência, na medida em que opunha à moral burguesa uma reinterpretação transformadora dos mecanismos de produção, representação e circulação cinematográficos, subtraindo-os à lógica de consumo da indústria cultural. Aliado à ideia de resistência ao mercado, o novo cinema produzido naquele período recusava as ordens dominantes e seus modelos de expressão artística. Nas palavras de Freddy Buache (1998, p. 103-104), que entre 1967 e 1970 dirigiu o festival cinematográfico de Locarno, na Suíça, *“i giovani esordienti ammiravano il cinema e la critica polacchi, la politica “dal volto umano” della Cecoslovacchia; salutavano il potere di Fidel Castro, la poesia irreverente di Glauber Rocha, quella di Straub, di Fassbinder, di Wenders, di Widerberg”*.<sup>6</sup>

Da produção, à circulação e ao consumo dos filmes, o inteiro sistema cinematográfico era questionado pela juventude engajada, que se voltava também contra a crítica, colocando em discussão os valores culturais que tinham até então baseado seus critérios de julgamento. No fronte estético, o realismo – assumido no pós-guerra europeu como modelo “verdadeiro” de interpretação do real –, era repudiado por jovens críticos empenhados em desfazer os nós que os ligavam ao “cinema dos pais”. Servindo-se dos estudos semióticos, as novas abordagens indicavam a inoperância da linguagem realista em um momento em que o sentido do real era colocado em xeque.

No discurso produzido pela nova onda, o foco passava da emissão da mensagem – a realização do filme e as intenções do diretor – à mensagem enquanto objeto autônomo e autossuficiente para, enfim, voltar-se ao destinatário, considerando o seu papel de produtor de sentido (BRUNETTA, 2001). Nesse percurso, os filmes passavam a ser vistos como complexas estruturas comunicativas, como sistemas abertos a novas significações que deviam ser dadas pelo público, convocado a completá-los com respostas aos problemas levantados pelo artista.

Em prol de uma nova ordem que não submetesse a arte cinematográfica aos interesses industriais, em 1968, diversos festivais de cinema foram contestados pelos movimentos estudantis, a partir da suspensão do Festival de Cannes, na França. Já, na

---

<sup>6</sup> “os jovens iniciantes admiravam o cinema e a crítica poloneses, a política mais 'humana' da Tchecoslováquia; saudavam o poder de Fidel Castro, a poesia irreverente de Glauber Rocha, de Straub, de Fassbinder, de Wenders, de Widerberg”.

Itália, um caso expressivo foi o da mostra de Pesaro, que, apesar de ter sempre sido aliada dos cinemas novos, foi investida pela onda de protestos, passando, naquele ano, a ser coordenada por uma assembleia deliberativa que fazia votações até para decidir os horários das projeções. Significativa, então, foi a decisão coletiva de conferir o primeiro prêmio aos argentinos Pino Solanas e Octavio Getino por *La hora de los hornos* (1968), que terminava com um longo primeiro plano do cadáver de Che Guevara, assassinado em 1967, na Bolívia. A atmosfera de militância respirada nas plateias foi descrita desta forma:

*Per alcuni studenti, si sa, la cultura, nell'attuale momento storico, è funzionale solo se si rapporta direttamente e immediatamente nell'azione politica, se diventa strumento politico; i film, in altre parole, servono se servono a mobilitare le masse per la rivoluzione.*<sup>7</sup> (LAURA, 1968, p. 1-2)

Em uma época como a atual, em que a palavra “revolução” parece ter perdido a conexão com uma aspiração real de transformação, é importante lembrar que, no final dos anos 1960, há pouco mais de uma década da subida ao poder de Fidel Castro, o termo ainda estava vivo no horizonte político não só da juventude, mas de muitos pensadores para os quais a via revolucionária era uma alternativa concreta às sociedades capitalistas. Vendo na guerrilha um instrumento de mudança política, os jovens europeus voltavam o próprio olhar para a América Latina, território onde, acreditavam, a luta armada conduziria à revolução, sendo o cinema um instrumento de conscientização das massas para tal fim. A revolução e a guerrilha vêm, assim, a fazer parte do horizonte de expectativas<sup>8</sup> do público juvenil acerca do cinema latino-americano, que, para ser apreciado, tinha a necessidade – formal ou temática – de

---

<sup>7</sup> “Para alguns estudantes, se sabe, a cultura, no atual momento histórico, é funcional só se imediatamente e diretamente relacionada à ação política, se se transforma em instrumento político; os filmes, em outras palavras, são necessários se servem a mobilizar as massas para a revolução”.

<sup>8</sup> O conceito de horizonte de expectativas é um dos cárdenes da estética da recepção, de Hans Robert Jaus (1969; 1988; 1989; 1989a), que o considera um dos agente de formação de sentido da obra artística. O horizonte de expectativas é entendido como o conjunto de conhecimentos prévios do receptor no momento de interação com a obra (experiência estética) e que vai determinar o julgamento crítico acerca dela. Pode-se dizer, de forma geral, que o horizonte de expectativas é o que o espectador espera de determinada obra, no momento em que interage com ela, a partir de suas experiências estéticas precedentes, bem como de seu horizonte histórico. Sendo comum a uma determinada época, o horizonte de expectativas é inserido na estrutura da obra, sendo compartilhado pelo autor e pelo público.

atrelar-se à ideia de movimento revolucionário.

Um exemplo da importância que o tema da revolução latino-americana vem a ocupar no horizontes de expectativas dos jovens é o fato que, em 1969, na tradicionalíssima Mostra de Veneza, tivessem tido destaque os filmes latino-americanos que discutiam a luta armada, com a prevalência de “*uno spirito, appunto, ribellista, col fucile imbracciato*”<sup>9</sup>, como lembravam “*le imprese dei cangaçeiros, dei guerrilleros, dei barbudos*”<sup>10</sup> (VERDONE, 1969, p. 68). O relevo dado à cinematografia latino-americana era uma resposta do evento às contestações de 1968, que resultaram na abolição dos prêmios oficiais, no apoio ao jovem cinema e aos filmes do terceiro mundo, além da promoção de debates com o público. Dos últimos, informava um relatório, tinham sido particularmente bem-sucedidos os realizados “*nelle zone operaie, sui film dell’America Latina*”<sup>11</sup> (BIANCO, nov.-dez. 1969, p. I)

As expectativas revolucionárias do público juvenil coincidiam com as do pensador europeu de esquerda, para quem o projeto revolucionário dava-se a partir da união entre intelectuais e operários na recusa dos valores capitalistas, em um processo que deveria ser completado, no terceiro mundo, pela aliança com os “condenados da terra”. A importância dos países subdesenvolvidos no horizonte do intelectual engajado era comunicada pela ideia de que as realidades do subdesenvolvimento estavam no “*centro della storia*”, lugar onde “*l’imperialismo mostra senza più finzioni il vero volto di sfruttamento e di oppressione*” na “*battaglia decisiva per le sorti del mondo*”<sup>12</sup> (VOLPI, 1968, p. 16).

Nesse cenário, ao Cinema Novo vinha a ser conferida uma atenção redobrada, pois os filmes e os cineastas brasileiros passavam a ser vistos, pela crítica engajada, como ícones de resistência, inclusive armada. Assim, à vitória política que a ditadura significara para a direita brasileira, contrapunha-se uma assimilação eufórica do Cinema Novo por parte do discurso militante, que creditava aos intelectuais e artistas brasileiros de esquerda um papel estratégico nas guerrilhas revolucionárias. Espelhando pouco a

---

<sup>9</sup> “um espírito, de fato, rebelde, com o fuzil nas mãos”.

<sup>10</sup> “as aventuras dos cangaçeiros, dos guerrilleros, dos barbudos”.

<sup>11</sup> “nas zonas operárias, sobre os filmes da América Latina”.

<sup>12</sup> “centro da história”; “o imperialismo mostrava sem fingimento a verdadeira face de exploração e de opressão”; “batalha decisiva para a os destinos do mundo”.

realidade de uma nação que, naquele período, acatava passivamente o regime militar, o quadro delineado revelava mais sobre a Europa que sobre a América Latina. Na Itália, especificamente, as apologias à luta armada dariam origem, na década de 1970, a movimentos terroristas de direita e de esquerda e, em campo intelectual, as discussões acerca das guerrilhas latino-americanas conduziram a uma mitificação das figuras revolucionárias (CARDUCCI, 2004), incluindo no seu rol a dos diretores do Cinema Novo e de seu principal teórico, Glauber Rocha. Da funcionalidade do imaginário propagado pelos filmes do movimento brasileiro ao ideal revolucionário europeu é sinal indicativo de que, nos anos 1970, um dos mais conhecidos círculos juvenis do proletariado de Turim, polo industrial italiano, tivesse sido nominado “Cangaceiros” (VECCHIO, 2007), numa clara referência aos filmes de Glauber.

Considere-se que, contrariamente ao cenário imaginado pela juventude militante italiana, o Brasil da transição entre as décadas de 1960 e 1970 era marcado por altos índices de adesão popular ao general Médici, garantidos por uma eficiente estratégia de propaganda e pela aceleração do crescimento econômico. Sem conexão com essa realidade, a exaltação revolucionária dos cineastas brasileiros acabava por configurar-se no que Gustavo Dahl declarara, em entrevista à revista *Cinema e film*, em 1970, ser uma interpretação acrítica por parte do receptor europeu. Este, afirmava Dahl, via no Cinema Novo consequências políticas muito maiores do que as que o movimento realmente possuía, fruto de uma “simpatia do tipo colonialista”:

*Un po' come certi antropologi che rimangono affascinati vedendo i pigmei del deserto del Kalahari. L'unico discorso da farsi, va fatto sulla giustezza e sull'efficacia politica **reali** del film.*

*Il discorso politico di molti film brasiliani non va al di là della testimonianza di una condizione di impotenza, oppure, se si parla di rivoluzione, abbiamo a che fare con una rivoluzione tutta **sognata**, di fantasia, che non ha nessun aggancio con le condizioni reali del Brasile.<sup>13</sup> (APRÀ; FERRINI; UNGARI, 1970, p. 266, grifo dos autores).*

Em 1971, numa linha de raciocínio semelhante, Carlos Diegues se referiria ao

---

<sup>13</sup> “Um pouco como certos antropólogos que ficam fascinados vendo os pigmeus do deserto do Kalahari. O único discurso a fazer deve ser feito com base no acerto e na eficácia política dos filmes.

O discurso político de muitos filmes brasileiros não vai além do testemunho de uma condição de impotência, ou, se falamos de revolução, temos uma revolução toda **sonhada**, de fantasia, que não possui nenhum gancho com as contradições reais do Brasil”.

comportamento da esquerda europeia como “voyeurismo revolucionário”, espécie de “neocolonialismo cultural” que pretendia “dirigir da Europa a revolução latino-americana” (SUAY, 1971, p. 279, tradução nossa).

### **O fetiche da revolução e a censura do mercado**

Em 1970, Glauber Rocha declarava a “morte” do Cinema Novo em artigo publicado no Pasquim, semanário irreverente nascido durante a ditadura militar e que reunia vozes da dissidência. O anúncio refletia um período de divisões internas, de exílio, repressão, buscas individuais, mas repercutia também os golpes dados pela nova geração do cinema “udigrudi” – apropriação brasileira do termo *underground* – que, inspirados pela contracultura estadunidense, se voltara contra o Cinema Novo.

Na panorama italiano, a decadência do movimento coincidia com a atmosfera de contestações que impulsionara, em 1969, a segunda circulação dos filmes *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha. Antes confinados à exibição em festivais e em salas dedicadas ao “cinema de arte”, os filmes passavam a ser distribuídos no circuito comercial da Itália. Acolhidos como obras emblemáticas da luta no terceiro mundo, *Deus e o diabo...* e *Os fuzis* formulavam abertamente a opção pela revolução armada das classes populares e evidenciavam-se como as produções cinemanovistas que melhor respondiam aos anseios de rebelião que iam animando a juventude europeia após 1968. A distribuição comercial de obras considerados “de arte” e, portanto, restritas a um público cinéfilo, era uma das consequências práticas das manifestações de 1968, fazendo parte do projeto do organismo de distribuição estatal italiano – a *Italnoleggio Cinematografico* – de contribuir à circulação dos filmes de autor também nas salas convencionais, inclusive com a diminuição do preço do ingresso. No mesmo ano, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, era apresentado em Cannes, ganhando grande projeção na imprensa especializada.

Em 1970, *O dragão da maldade...* seria distribuído na Itália, no circuito comercial, beneficiando também do projeto de popularização de filmes de autor. O que significava que a obra passava a ser integrada ao horizonte da grande indústria cinematográfica, que incluía os produtos de “segunda e terceira linhas”, os chamados

filmes tipo “B” ou “C”, realizados com custos menores e propósitos puramente comerciais, ou seja, sem as preocupações estéticas e filosóficas do chamado “cinema de autor”. Nesse período, tais filmes eram sobretudo os de ação, destinados ao público médio masculino, então grande consumidor dos filmes de “banguê-banguê”, formato de tradição americana que tinha sido recuperado e reinventado pela indústria cinematográfica italiana, na década de 1960.

Não surpreende, portanto, que *Antonio das mortes* – título com o qual *O dragão da maldade...* foi traduzido na Europa – tenha recebido, por parte dos distribuidores, um tratamento destinado a torná-lo atraente ao público dos filmes “de ação”, mais do que aos do público dos filmes “de arte”. O resultado foi o de manipulações que descaracterizavam a proposta original do filme, causando profunda indignação em Glauber Rocha, então em exílio voluntário na Europa. Vindo à Itália para rodar *Der leone have sept cabeças*, o cineasta acompanhara a estreia de *Antonio das mortes* em Roma, em 1970, e ficara tão chocado com as alterações realizadas que renegara publicamente a versão italiana. Na entrevista concedida ao jornal *Avvenire*, em fevereiro daquele ano, o cineasta denunciava as modificações não autorizadas, alguns dias depois da sua estreia no circuito de Milão:

*Anche se meno caldo, il mio sdegno di autore si fa più profondo, con l'aggravante sottile della fiducia tradita. È molto doloroso, credimi, vedere una propria creatura mutilata e stravolta. E pensare che, per medicare la poca civile abitudine del doppiaggio, avevo curato personalmente la traduzione dei dialoghi, assieme a Gianni Amico, e ricevuto le più rispettose assicurazioni...*<sup>14</sup> (MARAONE, 1971, p. 19)

A pedido do jornalista, Glauber indicava as manipulações que mais o tinham incomodado:

*Anzitutto sono scomparsi oltre dieci minuti di proiezioni e i dialoghi sono stati distorti in più parti, sino a diventare irriconoscibili. Ti faccio un esempio: nella sequenza in cui i sicari uccidono i mistici, la frase “ti voglio ammazzare, porco negro” nell'originale non esiste. Ma ci sono manipolazioni ancora più pericolose: il colore è stato alterato con una*

---

<sup>14</sup> “Ainda que menos ardente, a minha indignação de autor se faz mais profunda, com o agravante sutil da confiança traída. É muito doloroso, acredite, ver uma própria criatura mutilada e descomposta. E pensar que, para remediar o hábito pouco civil da dublagem, tinha cuidado pessoalmente da tradução dos diálogos, junto a Gianni Amico, e recebido as mais respeitadas garantias...”



*tonalità rosso-blu, del tipo dominante nel western; la musica della prima sequenza è stata assurdamente sostituita con quella del finale. [...]. Ci vuole una bella dose di coraggio dopo aver cercato di ridurre in western commerciale un film che è tutt'altro.*<sup>15</sup> (MARAONE, 1971, p. 19).

O fato de que Glauber Rocha pontuasse o seu descontentamento com a transformação do filme em um “western comercial” deixava entrever a preocupação, então determinante nas discussões cinematográficas, acerca da distinção entre o que fosse um cinema artístico, autoral, e um cinema meramente industrial. Glauber Rocha, assumidamente, tinha em Henry Ford, principal expoente do gênero do faroeste clássico, uma inspiração determinante. O cineasta estadunidense, todavia, fazia parte do panteão de autores que povoavam a constelação dos gênios do cinema e que, como tal, não se confundiam com a plebe ordinária dos diretores de cunho comercial.

Comum à cultura cinematográfica daquele tempo, a oposição entre cinema de autor e cinema comercial é disseminada ao longo de toda obra de Glauber Rocha, alinhada à ideia de uma contraposição entre arte e indústria, artista e artesão, autonomia estética e imposição capitalista. Esta concepção é a base, por exemplo, da recusa veemente da obra de Lima Barreto, que com *O cangaceiro*, em 1953, tinha descortinado para os cineastas brasileiros a fortuita associação entre o faroeste e o cenário e personagens de tradição nordestina. Embora, à sua maneira, Glauber Rocha desse continuidade a essa associação com filmes como *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, o cineasta empenhara-se, discursivamente, em salientar a diferença entre o seu projeto cinematográfico e o de Lima Barreto. Para o cinemanovista, *O cangaceiro* era uma apropriação industrial da cultura brasileira. Instrumentalizada à produção de uma imagem folclórica do Brasil, esta seria voltada, internamente, ao espectador de faroestes e, externamente, à apreciação do espectador estrangeiro, fascinado pelo “exótico”. A obra prima de Lima Barreto era, por isso, descrita como “filme negativo” fundado sobre uma “habilidade

---

<sup>15</sup> “Primeiro de tudo, desapareceram mais de dez minutos de projeção e os diálogos foram distorcidos em várias partes, até ficar irreconhecíveis. Te faço um exemplo: na sequência em que os jagunços matam os místicos, a frase ‘quero te matar, negro porco’ no original não existe. Mas existem manipulações ainda mais perigosas: a cor foi alterada com uma tonalidade vermelho-azul, do tipo dominante no western: a música da primeira sequência foi absurdamente substituída com a do final. [...]. É preciso uma boa dose de coragem depois de ter reduzido a western comercial um filme que é outra totalmente coisa”.

técnica” colocada a serviço dos interesses reacionários da burguesia e do Estado nacionais (ROCHA, 2003, p. 96). Já o Cinema Novo, que pretendia a fundação de um cinema de representatividade nacional semelhante à conquistada, nos séculos, pela literatura brasileira, entrincheirava-se na categoria do cinema de autor, à qual eram creditados nomes quais Humberto Mauro, Eisenstein, Buñuel ou Rossellini. Daí a crítica veemente, em 1970, à “deformação” de *O dragão da maldade...* operada pela edição italiana, bem como e a recusa em vê-lo assemelhar-se aos westerns convencionais, num momento em que vigorava, internacionalmente, o filão do *spaghetti western*.

Cinema de estilo comercial rodado entre Espanha e Itália, o *spaghetti western* era um tipo de banguê-banguê inspirado ao gênero americano que se afirmara na Itália, na década de 1960, com a produção de filmes de baixo custo destinados ao grande público. Com Sergio Leone, que renovara e enobrecera o gênero imprimindo-lhe uma estética própria, o setor recebera um novo impulso produtivo, recolhendo amplo consenso por parte dos espectadores das salas convencionais. Como observou, em uma entrevista, o cineasta Quentin Tarantino, admirador confesso das revisitações italianas, veio a compor-se então um verdadeiro filão cinematográfico que, embora mantivesse no próprio horizonte a matriz americana, reinventava as regras do faroeste deixando-o mais apetecível a um público jovem (GOMARASCA, 2007).

Ora, *O dragão da maldade...*, que retomava alguns lugares comuns do western – a figura do matador e a sua infalível carabina, por exemplo – foi lançado no circuito comercial italiano em um momento áureo do *spaghetti western*, que a um certo ponto já havia enveredado pelos temas do empenho social. Tendo em vista esta situação, as alterações realizadas pelos distribuidores eram voltadas a aproximar o filme não tanto dos clássicos americanos, quanto da sua reapropriação criativa pela cinematografia italiana. Fieis à estratégia de mercado segundo a qual os riscos econômicos de um filme são reduzidos na medida em que se repete uma fórmula já experimentada com sucesso (PERRETTI; NEGRO, 2003), os distribuidores tentavam aproximar o filme de Glauber Rocha a um modelo conhecido e aprovado pelo público, familiarizado com a inclusão do tema da revolução nos filmes do subgênero do faroeste politizado, sobretudo a partir de 1968.

A propósito, considerem-se as declarações do autor neorrealista Carlo Lizzani. Tendo dirigido, entre 1966 e 1967, os banguês-banguês *Un fiume di dollari* e *Requiescant*, o cineasta narrou como, a partir da segunda metade da década de 1960, começassem a vir à tona nos westerns “*temi e atmosfere della nostra storia che erano diventati caldi e scottanti, come la giustizia, la rivolta, gli umori del '68*”<sup>16</sup> (UVA; PICCHI, 2006, p. 42). Contagiados pelo clima de contestação social, os personagens, histórias e paisagens dos faroestes começaram a tingir-se de tons vagamente políticos, encarnando um senso de revolta que encontraria no cenário da guerrilha zapatista e revoltas camponesas um espaço privilegiado de expressão. Nas produções ideologizadas deste filão cinematográfico, se afirmava então uma configuração exótica do México revolucionário, completada pela associação/contraposição entre as figuras do “gringo” e do “peão”, personagens que acabavam por aderir aos ideais de justiça e liberdade da guerrilha camponesa.

Recalcando a ideia da oposição entre o calor instintivo do “homem dos trópicos” e a frieza racionalista do “homem do norte”, as configurações do gringo e do peão eram complementares uma à outra, diferenciando-se entre si por um rigoroso contraste entre modos de comportamento, nível de instrução e caracterização física. O faroeste italiano constrói a imagem do peão latino-americano como homem escuro, sujo e maltrapilho, ao qual é acoplada a figura do forasteiro loiro de olhos azuis que, bem vestido, bem educado e recoberto pelo verniz da civilização, é dotado de conhecimentos técnicos e culturais inacessíveis aos “nativos”. Uma dinâmica que alude declaradamente ao contraste entre a cultura euroamericana e os povos dominados da América Latina, Ásia e África, mas que conserva os ecos da contraposição entre os “selvagens” e o homem “civilizado”.

Presente embrionariamente em *Viva Villa!*, filme de Jack Conway rodado em 1934, a dupla peão/gringo é recuperada, na Itália, por Damiano Damiani, em *Quien sabe?* – filme de 1966 que marca o ingresso da política no faroeste italiano (UVA; PICCHI, 2006) – sendo reaproveitada de vez em vez por outros diretores. Exemplo mais alto desta série temático-figurativa é a formidável releitura de Sergio Leone, que em *Giù*

---

<sup>16</sup> “temas e atmosferas da nossa história que tinham ficado quentes e incandescentes, como a justiça, a revolta, os humores de 68”.

la testa confia a Rod Steiger e James Coburn os papéis do peão e do gringo, cuja simultânea identidade/oposição é sintetizada no espelhamento entre os nomes Juan e John.

O aproveitamento desta parêntese de personagens portará, eventualmente, ao desdobramento do “gringo” na figura do intelectual, personagem ambíguo, que pode ser tanto o futor como o detrator da revolução. Mas ainda que a dupla se transforme em tríade, mantém-se imutável a caracterização do “peão”, alicerçada no estereótipo do “bom-selvagem”, cuja rudez de espírito é compensada por um coração generoso. O quadro geral desta mutação do faroeste à italiana nos é dado por Franco Ferrini na revista *Bianco e Nero*, em 1971 (p. 36):

*L'ultima metamorfosi del western italiano prevede l'apparizione del fantasma della Rivoluzione. La posizione dell'eroe, estraneo al conflitto, è allora quella di un gringo che lungi dal subir il conflitto tra Rivoluzionari e Controrivoluzionari (messicani) cerca di trarne profitto. Quasi sempre l'eroe abbandona i propositi pecuniari o mercenari per mettersi al servizio della Rivoluzione (secondo una generica professione di populismo esotico). Si ha allora il motivo della fatidica “presa di coscienza”. All'interno di questa ultima forma di aggiornamento (Damiani, Sollima, Giraldi, Sergio Corbucci, ecc., [...]) il ruolo dell' “outsider” associato alla rivoluzione è quello di un tecnico, di un specialista. L'opposizione gringos/peones viene allora giocata come opposizione dell'astuzia all'ingenuità, dell'esperienza all'inesperienza, della competenza alla spontaneità. Ne deriva quindi che l'idea della Rivoluzione viene subordinata a un fantasma di dominio e di self-fulfilment non lontano dal fascismo e dal gusto razzista per il folklore e l'esotismo.<sup>17</sup>*

### **O' Cangaceiro (1970), de Giovanni Fago: o sertão como pastiche**

Um dos atores símbolos do faroeste politizado de série “B” foi o intérprete Tomas Milian, que encarnou em vários filmes o papel do peão rebelde e revolucionário.

---

<sup>17</sup> “A última metamorfose do western italiano prevê a aparição do fantasma da Revolução. A posição do herói, estranho ao conflito, é então a de um gringo que longe de ser afetado pelo conflito entre Revolucionários e Contrarrevolucionários (mexicanos) tenta tirar proveito do mesmo. Quase sempre o herói abandona os propósitos pecuniários ou mercenários para colocar-se a serviço da Revolução (segundo um genérico professor de populismo exótico). Tem-se então o tema da fatídica ‘tomada de consciência’. Dentro desta última forma de atualização (Damiani, Sollima, Giraldi, Sergio Corbucci, etc., [...]) o papel do ‘outsider’ associado à revolução é o de um técnico, de um especialista. A oposição gringos/peões é jogada então como oposição da astúcia à ingenuidade, da experiência à inexperiência, da competência à espontaneidade. Resulta assim que a ideia da Revolução é subordinada a um fantasma de domínio e de self-fulfilment não distante do fascismo e do gosto racista pelo folclore e pelo exotismo”.

É o caso do mexicano Vasco, de *Vamos a matar compañero* (1970), filme de moral anti-imperialista em que o diretor, Sergio Corbucci, utilizava de forma alegórica uma águia que se nutria da carne dos mexicanos para simbolizar a opressão norte-americana na América Latina. Um dos maiores sucessos do ator, porém, foi o personagem Cuchillo, protagonista da trilogia empenhada de Sergio Sollima (*La resa dei conti*, 1966; *Faccia a faccia*, 1967 e *Corri, uomo corri*, 1968) que se transformara em objeto de culto para os jovens do movimento *Lotta Continua* – grupo de esquerda extraparlamentar nascido em 1969 – com a frase “*Adiós, vocês nunca vão me pegar*”.

A galeria de peões interpretados por Tomas Milian situara-se inclui também o sertanejo Espedito, de *O’ Cangaceiro*, filme dirigido por Giovanni Fago, em 1970. Tratava-se de uma coprodução italiana e espanhola rodada nos estabelecimentos da I.N.C.I.R de Paolis, em Roma, embora várias sequências parecessem ter sido rodadas no Brasil. Utilizando uma base narrativa já consolidada (a dupla gringo/peão; a alusão à transformação do banditismo em mobilização armada; a ambientação exótica), Fago substituiu a figura do rebelde mexicano pela do cangaceiro e, na cenografia, a imagem do desertos da América do Norte foi trocada pela do sertão brasileiro, como tinha feito, nos anos 1950, Lima Barreto e o filão que a ele se seguiu, conhecido no Brasil como “nordestern”.

Pensado para o público europeu consumidor do faroeste politizado, após as contestações de 1968, *O’ Cangaceiro* italiano propunha uma leitura em forma de pastiche da filmografia brasileira que havia circulado nos festivais e salas da Europa, até então. Embora o título fosse uma citação aberta (e, praticamente, um plágio) da obra-prima de Lima Barreto, vencedor do prêmio de melhor filme de aventuras e de melhor trilha sonora no Festival Internacional de Cannes, em 1953, a composição da história foi claramente inspirada nas obras do Cinema Novo que faziam sucesso entre a juventude engajada: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) de Glauber Rocha, *Os fuzis* (1964) de Ruy Guerra, *A hora e a vez da Augusto Matraga* (1965) de Roberto Santos.

Protagonista de um enredo cômico, Expedito é um jovem e pacato camponês sertanejo que, depois de ter sobrevivido a uma emboscada do exército, decide vingar a morte do pai mas, sobretudo, da sua pobre vaca, assassinada pelos tiros dos soldados.

Quase sem vida, o herói é curado com ervas e orações em uma cabana, como sucedera com o protagonista de *A hora e a vez de Augusto Matraga*. O seu benfeitor é um visionário ermitão, figura que remete aos beatos de *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis*. Expedito se converte aos ensinamentos do místico, transformando-se em um pregador, com o crucifixo em uma mão e a espada na outra. Perseguido a sua vingança pessoal, percorre a parábola que da fé conduz ao banditismo. É assim que, formando o próprio bando, passa a ser chamado “Redentor, o rei do cangaço”. Note-se que, a começar pelo título, as palavras cangaço e cangaceiro aparecem em língua italiana sem tradução, dando mostras do quanto o imaginário cinematográfico as tivessem popularizado, fora do Brasil.

Também neste filme o personagem de Tomas Milian é completado pela figura do “gringo”, personificado pelo holandês Vincenzo Melfen que, montado no seu automóvel, impecavelmente loiro e de olhos azuis, chega ao desolado sertão. Fingindo-se amigo de Expedito, Vincenzo é na realidade um traidor, pois está defendendo os interesses de uma companhia internacional que quer explorar petróleo no nordeste. A narração evidencia os escusos conluios entre o capital estrangeiro e as autoridades locais, que ordenam massacres contra os camponeses e os cangaceiros, principais obstáculos para o “progresso”. No fim da história, porém, o holandês se arrepende de sua traição e acaba colaborando com Espedito, que se vinga dos senhores da terra.

Obviamente, *O’ Cangaceiro* não pretende construir um diálogo artístico com os autores do Cinema Novo, mas destes utiliza somente imaginários, percursos narrativos e personagens que pudessem ser úteis a um faroeste “exótico”. A meio caminho entre empenho social e farsa, o filme é provavelmente o exemplo menos nobre da assimilação europeia do Cinema Novo, mas também um dos mais curiosos. Para além dos estereótipos que veicula, esta leitura italiana do sertão acaba indicando a insuspeitável amplitude do raio de ação do imaginário cinematográfico brasileiro, revelando as suas marcas lá onde não se desconfiava da sua presença. De certa forma, Giovanni Fago acabava por “vingar” a memória de Lima Barreto, reportando o Cinema Novo àquelas “baixas” origens do western comercial, em cujo horizonte os distribuidores italianos tinham procurado instalar, também, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

## **CANGAÇO, REVOLUTION AND WESTERN MOVIES: STUDY ABOUT THE EFFECTS OF BRAZILIAN CINEMA'S INTERNACIONAL CIRCULATION**

**Abstract:** Focusing on the international circulation of Brazilian cinema, we resort to the theories of Marcuse and Debord during the 1968 European contestations to discriminate some of the transformations brought by them to the horizon of cinematographic reception. We observe how the European interest for Latin-American revolutions renews the appreciation of the Cinema Novo, and detach the commercial exhibition in Italy, in 1970, of Glauber Rocha's *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. We indicate, then, the marketing strategy of the distributors, who made modifications in the movie to approximate it of the politicized branch of the popular "spaghetti western". We explain how the genre is responsible for renewing American western, absorbing politic humors and thematizing the scenario of Latin-American peasant rebellions. Sharing this thematic with its setting in Brazilian Nordeste, Giovanni Fago's movie *O' cangaceiro* (1970) is presented as an effect of the *sertanejo* imagery spread in Europe by Brazilian movies.

**Keywords:** Brazilian cinema. External reception. Revolution. Cangaço. Western.

### **Referências**

APRÀ, Adriano; FERRINI, Franco; UNGARI, Enzo. Conversazioni con Gustavo Dahl. *Cinema e film*, n. 11-12, p. 259-268, verão/outono 1970.

BIANCO e Nero. Notiziario. *Bianco e Nero*, n. 5-6, p. I, maio-junho 1969.

BUACHE, Freddy. La paura e la follia. *Bianco e Nero*, n. 2-3, p. 103-106, abril-setembro, 1998.

BRASIL. Decreto-lei nº 898, de 29 de setembro de 1969. Define os crimes contra a segurança nacional, a ordem política e social, estabelece seu processo e julgamento e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 29 set. 1969, p. 8162. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/De10898.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De10898.htm)>. Último acesso em 15 mar. 2015.

BRUNETTA, Gian Piero. *Storia del cinema italiano: Dal miracolo economico agli anni novanta*. Roma: Riuniti, 2001.

CARDUCCI, L. G. Calò. L'immagine dell'America Latina in Italia dagli anni settanta alla fine del XX secolo. *Trimestre*, n. 3-4, p. 347-367, 2004.

COSULICH, Callisto. Passato remoto o infinito futuro? *Bianco e Nero*, Roma, n. 2-3, p.

*Revista Língua & Literatura*, v. 18, n. 32, p. 88 – 104, dez. 2016.

Recebido em: 17 out 2016

Aprovado em: 02 dez 2016

13-17, abril-setembro 1998.

DEBORD, Guy Ernest. *La società dello spettacolo*. Millelire Settebelli / Stampa alternativa, 1995.

FERRINI, Franco. L'antiwestern e il caso Leone. *Bianco e Nero*, n. 9-10, p. 36, setembro-outubro 1971.

GOMARASCA, Manlio. Quentin Tarantino parla in esclusiva di spaghetti western. *Nocturno*, 25/08/2007. Disponível em: <<http://www.nocturno.it/intervista/QUENTIN-TARANTINO-PARLA-IN-ESCLUSIVA-DI-SPAGHETTI-WESTERN>> . Acesso em 16/10/2016.

JAUSS, Hans Robert. *Perché la storia della letteratura?* Tradução do alemão para o italiano de Alberto Várvaro. Nápolis: Guida Editori, 1969. 109 p.

JAUSS, Hans Robert. *Estetica della ricezione*. Tradução do alemão para o italiano de Antonello Giugliano. Nápolis: Guida Editori, 1988. 140 p.

JAUSS, Hans Robert. La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici. In: HOLUB, Robert. C. (Organizador). *Teoria della ricezione*. Turim: Einaudi, 1989. P. 3-26.

JAUSS, Hans Robert. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della letteratura. In: HOLUB, Robert. C. (Organizador). *Teoria della ricezione*. Turim: Einaudi, 1989a. P. 201-257.

LAURA, Ernesto G. Pesaro: malgrado tutto, una mostra viva. *Bianco e Nero*, Roma, n. 9-10, p. 1-13, setembro-outubro 1968.

MARAONE, Elio. Rocha: la nostra vera originalità è la fame. *Critica-Reprint*, Milão, n. 38-39, p. 19, 5-15 dezembro 1971. (Originalmente publicado em 12/02/1970, no jornal **Avvenire**)

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MARCUSE, Herbert. Liberation from the affluent society (1967). In: KELLNER, Douglas (org.). *The New Left and the 1960s*: Herbert Marcuse – Collect paper of Herbert Marcuse (Volume III). Nova Iorque: Routledge, 2005. P. 76-86.

MARTINI, Emanuela. Esprimere grandi Libertà. *Famiglia oggi*, n. 10, p. 1-6, 1998, disponível em: <[http://www.stpauls.it/fa\\_oggi00/1098f\\_o/1098p62.htm#r1](http://www.stpauls.it/fa_oggi00/1098f_o/1098p62.htm#r1)>. Último acesso em 15 mar. 2015.

OMBRE Rosse. Delitto psicológico. *Ombre rosse*, n. 8, p. 39, dez. 1969.

*Revista Língua & Literatura*, v. 18, n. 32, p. 88 – 104, dez. 2016.

Recebido em: 17 out 2016

Aprovado em: 02 dez 2016



PERRETTI, Fabrizio; NEGRO, Giacomo. *Economia del cinema: Principi economici e variabili strategiche del settore cinematografico*. Milão: RCS Libri, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 238 p.

SUAY, Ricardo Muñoz. Cinema spagnolo e portoghese nella realtà del sottosviluppo. *Cinema nuovo*, n. 212, p. 276-279, julho-agosto 1971.

UVA, Christian; PICHI, Michele. *Destra e sinistra nel cinema italiano: film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio*. Roma: Edizioni Interculturali, 2006.

VECCHIO, Concetto. *Ali di Piombo*. Milão: RCS Libri, 2007.

VERDONE, Mario. Venezia 1969: Un rogo per ricominciare. *Bianco e Nero*, Roma, n. 9-10, p. 67-70, setembro-outubro 1969.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo: Punti preliminari. *Ombre rosse*, n. 5, p. 16-19, agosto 1968.