Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana
Núcleo Sephora de Pesquisa sobre o Moderno e o Contemporâneo
ISSN 1809 - 709 X

Os imperdoáveis ou o *Western* em seriedade cômica

Antônio Teixeira
Orcid: 0000-0003-3867-2681
Professor titular do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG (Belo Horizonte, Brasil)
Pós-Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo / USP (São Paulo, Brasil)
Doutorado em Psicanálise pela Universidade de Paris VIII (Paris)
Mestre em Filosofia Contemporânea pela Universidade Federal de Minas Gerais / UFMG (Belo Horizonte, Brasil)
Diplôme d'Études Approfondies pelo Departamento de Psicanálise da Universidade de Paris VIII (Paris)
E-mail: amrteixeira@uol.com.br

Aficionado desde muito cedo pelo cinema, sempre tive especial predileção pelos filmes de faroeste, e gosto tanto deles que, quando fui convidado a coordenar esse fabuloso projeto de cinema e psicanálise, meu desejo era passar os dois anos de minha gestão organizando discussões exclusivamente em torno dos antigos *Westerns*.

Essa paixão remonta a uma longínqua experiencia infantil vivida na cidadezinha de Santana do Sapucaí, vilarejo de alguns poucos mil habitantes onde nasceu meu pai, cujo único cinema exibia repetidamente antigas películas de faroeste. Havia ali um encaixe perfeito para o pré-adolescente que eu era ao encontrar, nas narrativas épicas dos filmes de John Ford, Fred Zineman e de Sam Peckimpah, as referências afetivas dos ideais que nos orientam nesse período de formação. Mas embora seja um pouco obvio dizer que há, nessa fascinação infantil pelo culto heroico do faroeste, algo que merece a atenção do psicanalista, não é inútil lembrar que este gênero cinematográfico se realizou, conforme afirmava Jorge Luiz Borges (1967/2019), em sua conferência sobre o *Ofício do verso*, como o grande depositário épico do século 20. Se existe, no dizer de Borges, um desejo inextinguível de épica que se expressa na paixão pelo faroeste, isso se dá na medida em que ao épico corresponde o anseio da comunidade pela rememoração do momento político de sua fundação em torno da representação heroica de seus ideais.

Não nos parece nesse sentido casual que o surgimento do *Western*, como gênero cinematográfico, venha coincidir com o próprio momento de criação do cinema americano. Seu começo se dá com a realização, por Edwin Porter (1903), de *The great train robbery* (*O Grande Roubo do Trem)*, no qual já se assiste à presença de caubóis, cavalos e revolveres, em película exibida em 1903, oito anos apenas após a apresentação de *A chegada do trem na estação*, dos irmãos Lumières, em 1895, considerado como marco zero da história do cinema. Uma constante será a figura do cavaleiro solitário, como se a solidão fosse paradoxalmente o elemento primevo da mitologia de fundação do espírito coletivo. Talvez fosse o caso de dizer que a psicanálise se viu igualmente marcada, em seu momento inagural, por essa representação épica do herói solitário imaginada por Freud em *Carta endereçada a Fliess* (em 12 de junho de 1900), quando lhe confessa imaginar ler, numa placa de mármore em frente à sua casa: "aqui, no dia 24 de julho [ou junho] de 1895, o segredo do sonho se revelou ao Dr. Sigm. Freud" (Freud, 1900, como citado em Masson, 1986, p. 418). Algo semelhante

se daria com Jacques Lacan (1964/2001) no ato de fundação da Escola Francesa de Psicanálise, "[…] tão só", ele dirá, "[…] quanto sempre estive em minha relação com a causa psicanalítica […]" (p. 235).

Voltando, todavia, à discussão sobre o gênero do *Western*, notamos que, se por um lado seu surgimento coincide com o momento de criação do cinema, por outro lado sua temática diz respeito ao momento de constituição do Estado americano desencadeado pela declaração de sua independência. A mitologia épica do faroeste deriva diretamente do fato de que a conquista do oeste distante foi coextensiva à criação de seu estado independente cuja expansão, para além dos montes apalaches, era oficialmente vetada às assim chamadas trezes colônias pela coroa britânica. É nesse sentido que o sentimento de unidade da nação, longe se se limitar a uma totalidade geograficamente determinada, se articula à mitologia expansionista de conquista do oeste longínquo.

Nossa ideia não é, entretanto, realizar um comentário genérico sobre o faroeste. Estamos aqui para falar de cinema e psicanálise, o que nos obriga a ajustar nosso foco em direção ao que comanda a escolha desse magnifico filme, cuja belíssima música tema para a personagem Cláudia foi composta pelo próprio Eastwood. Diremos, então, que essa película nos interessa na medida em que, em vez de exaltar a dimensão heroica do conquistador, como faria, por exemplo, John Ford, em *Nos Tempos das diligências*, antes nos oferece a oportunidade de problematizar a dimensão épica dos filmes de *Western*. Esse dado é particularmente importante para a psicanálise, pois o paciente que geralmente nos procura não chega até nós para relatar suas epopeias. Ele antes nos fala de seus sintomas e de suas inibições, que no fundo dizem respeito ao embaraço que sente diante de sua insuficiência em relação a seus ideais. É no sentido, portanto, dessa problematização que eu gostaria de comentar os aspectos através dos quais Clint Eastwood nos permite questionar a narrativa épica na forma ao mesmo tempo dramática e romanesca de *Os imperdoáveis* (1992).

Logo no início do filme, notamos que a história se passa em 1883, ou seja, não mais nos tempos da mitologia expansionista do faroeste sobre a qual se apoiava a unidade da constituição da república, mas alguns poucos anos após a guerra da secessão, cujo nome já em si revelaria a dificuldade de se criar o estado americano como unidade federativa. O presidente Lincoln há pouco fora assassinado e a República já havia perdido seu valor mítico, como se nota na fala irônica do dândi burlesco *english* Bob, personagem britânico que vê o presidencialismo americano como rebaixamento vulgar da figura do monarca cuja fascínio o teria protegido do atentado sofrido pelo presidente da república. Talvez não seja casual que Clint Eastwood tenha chamado para representar a personagem grotesca desse herói ridicularizado justamente o autor Richard Harris, conhecido no cinema de Hollywood por expressar a bravura do herói épico em *O homem chamado cavalo*.

Ficamos, ademais, de saída sabendo que o motivo que conduz a ação dos personagens é de uma simplicidade vulgar. É a história de três pistoleiros que saem a busca de cowboys que retalharam uma prostituta para embolsar a recompensa. Mas logo em seguida algo sai dos eixos deslocando o filme do enquadre do seu gênero, e nos dando a distância que permite examiná-lo. É impensável imaginar um "*Western*" com um pistoleiro tão míope que nada enxerga além de cinquenta metros, um

matador afamado que mal consegue montar em seu cavalo, sem falar das pistolas que falham ou que se explodem na mão do pistoleiro no momento de atirar. No lugar, portanto, do fascínio pelo herói mítico do faroeste americano, o que encontramos, através da câmara de Eastwood (1992), é o jogo de sombras dos closes de rostos caravaggianos, na expressão melancólica de quem observa a fábula do *Western* como uma crença que não se sustenta mais. O que o triste olhar que dirige a câmera do velho Clint indica, na dissolução generalizada de toda ideia de grandiosidade, é o rebaixamento que se estende, sem exceção, a todos os personagens envolvidos na trama. O narrador épico representado pelo escritor francês M. Beauchamp aqui não passa aqui de um tolo falsário que se urina vergonhosamente no primeiro confronto com o xerife Litlle Bill, sendo o personagem inglês, que ele tanto glorifica, nada mais do que um mitômano devasso que finge ser herói para se aproveitar de uma donzela indefesa. O interesse do filme vem, assim, de sua capacidade de questionar a fundação mítica do próprio gênero, ironizando a impostura de suas lendas assim como a virtude do herói solitário, cujo valor somente se sustenta para o olhar míope do jovem Schofield...

Importa, todavia, notar que mesmo ao desconstruir as ilusões míticas do *Western* como gênero, Clint Eastwood mantém cuidadosamente sua arquitetura cênica. Todos os elementos estão ali: o clássico saloon, as prostitutas brutalizadas, o xerife impiedoso, além, é claro, dos pistoleiros que por ali circulam a comentar a fama do bandido renomado... Mas embora os personagens que participam da composição do gênero estejam presentes, suas vidas ordinárias, que no *Western* clássico passavam desapercebidas, ganham agora um relevo particular. Observamos então que ao transpor o tempo mítico da lenda do faroeste para o tempo presente das atribulações vulgares, Eastwood (1992) ilumina elementos essenciais da violência inerente à fundação da lei deixados na sombra pela narrativa épica. Esse dado importa particularmente ao psicanalista, que não desconhece, na expressão do supereu, a dimensão propriamente obscena da lei, normalmente velada pela admiração sobre o qual se sustenta nossa crença no Ideal. Ao refletir sobre isso, ocorreu-me lembrar de um comentário crítico do cineasta Jean-Luc Godard, que se permitia dizer que o cinema de Clint Eastwood só poderia ser fruto do cinema americano, criado, ele acrescenta, numa cultura da violência (Vogner, 2012, p. 99), para logo em seguida lhe dedicar o filme *Detective* (1985). Nesse reconhecimento haveria, ao que parece, o vislumbre da ideia de que cabe ao cinema crítico não deixar desapercebido esse fator de violência presente na fundação da cultura. E de fato se pode dizer que Clint Eastwood (1992) visa mostrar, em *Os imperdoáveis*, que não existe direito racional que não esteja contaminado pela selvageria pulsional que ele é idealmente convocado a suprimir. Não há como separar a legalidade do direito da violência sem legalidade, uma vez que a lei concebida para regular a violência já traz em si, conforme dizia Walter Benjamin (1971), a violência que ela supostamente deveria negar.

Há, nesse sentido, uma exclusão interna da exceção violenta, que funda a lei ao mesmo tempo em que dela se separa, exclusão ilustrada pela dificuldade vivida pelas figuras da exceção violenta, representadas tanto pelo xerife Litlle Bill quanto pelo pistoleiro William Bunny, em viver em situações de normalidade, patente na inépcia do carpinteiro incapaz de construir um telhado sem goteiras e na

miséria do criador de porcos doentes que escorrega na lama. Mas o que esclarece a necessidade de uma narrativa épica, para resolver essa equação antinômica entre violência e lei, diz respeito à constituição do que Derrida irá localizar, valendo-se de Pascal, como sendo o fundamento místico da autoridade (Derrida, 2007. p. 23). Só consentimos com a lei e deixamos de perceber sua imposição violenta porque nela depositamos nossa crença. A exortação épica do ideal heroico se coloca como condição para esse fundamento místico da lei, na medida que sua autoridade repousa unicamente na crença que concedemos a sua afirmação carente de fundamento ontológico, apoiada em sua pura promessa.

Isso considerado, se pensarmos agora no contexto americano que precedeu a produção do filme de Clint Eastwood, não podemos deixar de lembrar que os dois anos anteriores foram marcados pela invasão americana do golfo pérsico, numa sórdida guerra em que os americanos não hesitam em expulsar o presidente Sadam Hussein que eles mesmos haviam promovido e do qual abertamente se serviram como instrumento para conter a influência do Iran. Embora se pense que a construção da imagem épica dos Estados Unidos como nação triunfante que libertou a Europa do fascismo já pudesse ter sido abalada pela reação pacifista ao confronto com o Vietnã, ela ainda se mantinha forte no plano ideológico do enfrentamento ao comunismo. Mas quando se pensa na guerra do Golfo, a contradição ideológica salta aos olhos: o que se vê são os Estados Unidos combatendo o tirano que eles mesmos promoveram e do qual se serviram desavergonhadamente quando lhes interessava.

Poderíamos, então, afirmar que a dissolução épica do *Western* nesse filme clássico de Clint Eastwood (1992) estaria de certo modo reverberando o questionamento melancólico dos ideais que nos atinge quando o fascínio deixa de nos afetar. O problema maior seria explicar por que razão esse enfrentamento crítico do poder americano visível não somente nessa película, como em várias outras de sua direção, tenha partido de alguém como Clint Eastwood, que todos sabemos ser abertamente adepto do partido republicano, mas essa contradição é um enigma que já desisti de entender. Tal enigma não subtrai, todavia, a importância desse diretor que nos legou, no momento crepuscular do *Western* como gênero, essa transposição que nos permite examinar, através da desconstrução de sua dimensão épica e do rebaixamento sistemático de suas ilusões, a estrutura desencantada de seu fundamento violento.

Clint Eastwood (1992) lança mão, para produzir esse efeito, do recurso paródico comentado pelo filosofo russo Bakhtin como dispositivo de seriedade cômica (Bakhtin, 2019, p. 89 et sq). A deformação caricatural dos personagens heroicos aqui serve ao propósito de salientar os aspectos que extravasam o modelo, produzindo assim o efeito de emancipação do riso, de longe mais rico, substancial e contraditório que sua representação ideal pelo discurso épico. O riso destrói a distância épica sobre a qual se edificava o poder do mito sobre a linguagem, permitindo seu questionamento e sua investigação. Todavia, o riso que aqui encontramos não é a risada expansiva referida por Bakhtin às figuras cômicas de Rabelais. O que Clint Eastwood (1992) nos dá a ver, e isso logo de saída, no primeiro fotograma do filme, não é o riso hilário da comédia satírica, mas o riso sério e melancólico, a

risada trágica da pobre prostituta que será retalhada por zombar do sexo do covarde caubói a quem ela servia.

Dissolver, por outro lado, o discurso épico em formas paródicas é um processo que somente se realiza, nos explica Bakhin, em situações de pluralismo linguístico. Só podemos desestabilizar o regime monoglótico fechado da narrativa épica quando tomamos conhecimento de outra língua, a partir da qual tomamos a distância que nos permite observar, examinar e criticar o funcionamento da nossa língua própria. Ao pensar, por conseguinte, no que vem a ser este espaço de interiluminação linguística, fiquei me perguntando sobre qual seria a outra linguagem que permite a Clint Eastwood operar sua dissolução paródica do *Western*. E me ocorreu testar, junto a vocês, a minha hipótese sobre qual seria essa outra língua.

Minha hipótese diz respeito ao *Western* criado na Itália a partir dos anos 60, visto como subgênero do faroeste americano e por isso pejorativamente denominado de *Western* espaguete, que abriria espaço para uma outra linguagem a partir da qual se poderia desconstruir a dimensão épica do *Western* americano. Pois foi justamente na produção dessa versão paródica precarizada de faroeste, realizada com limitações de meios e recorrendo a apelos publicitários no uso marcante dos closes, da virilidade caricatural da música apelativa e da intensidade cromáticas dos fotogramas que foi dada a Clint Eastwood a oportunidade de fazer parte do estrelato na trilogia clássica de Sérgio Leone, a quem, aliás, ele dedica *Os Imperdoáveis* (1992). Pois o que aprendemos ao assistir os primeiros filmes de Sergio Leone - diretor lírico, dramático, apelativo, quase infantil – é que nada impede ao cinema *lowbrow*, por vezes vulgar, de forte apelo comercial, de criar o que pode haver na cultura de mais sublime...

Já é tempo, eu creio, de lançar a discussão para o público, mas vale lembrar que enquanto a América ainda vivia a fascinação pela figura mítica de Roosevelt, a Itália do pós-guerra há pouco tempo experenciara as consequências desastrosas da fascinação pelo líder representado por Benito Mussolini. Há aqui todos os motivos para se desconfiar da representação do herói memorizado na figure do Duce carismático do período fascista. Eu me pergunto se não estaria localizada nessa experiência a base da dissolução paródica a partir da qual Clint Eastwood, formado no cinema italiano de Sergio Leone, viria compor nos anos 90 sua seriedade paródica.

Referências Bibliográficas

Bakhtin, M. (2019). *Teoria do romance 3*. R.J.: Editora 34.

Benjamin, W. (1971). Pour une critique de la violence. In *Mythe et violence*. Paris: Denoël.

Borges, J. L. (2019). *Este ofício do verso*. R.J.: Companhia das letras.

Derrida, J. (2007). *Força de lei*. S.P.: Martins Fontes.

Eastwood, C. (Diretor). (1992). *Os imperdoáveis* [Filme]. Warner Bros.

Godard, J.-L. (Diretor). (1985). *Détective* [Filme]. Les Films du Losange.

Lacan, J. (2001). Ato de fundação. In *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar. (Trabalho original publicado em 1964).

Lumière, L., & Lumière, A. (Diretores). (1895). *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [Filme]. Société Lumière.

Masson, J. M. A. (Editor). (1986) *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess, 1887–1904*. Rio de Janeiro: Imago.

Porter, E. S. (Diretor). (1903). *The Great Train Robbery* [Filme]. Edison Manufacturing Company.

Vogner, F. (2012). Os Espectros da Civilização. In *Clint Eastwood, clássico e implacável*. R.J.: CCBB.

Citação/Citation: Teixeira, A. (nov. 2024 a abr. 2025). Os imperdoáveis ou o *Western* em seriedade cômica. *Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana*, *20*(39), 195-200. Disponível em **www.isepol.com/asephallus**. **Doi:** 10.17852/1809-709x.2025v20n39p195-200

Editor do artigo: Tania Coelho dos Santos

Recebido/ Received: 14/04/2025 / 04/14/2025.

Aceito/Accepted: 19/04/2025 / 04/19/2025.

Copyright: © 2025. Associação Núcleo Sephora de Pesquisa sobre o moderno e o contemporâneo. Este é um artigo de livre acesso, que permite uso irrestrito, distribuição e reprodução em qualquer meio, desde que o autor e a fonte sejam citados/This is an open-access article, which permites unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the author and source are credited.