



Texto licenciado sob a forma de uma licença *Creative Commons* Atribuição 4.0 Internacional



## ***Acid Western* – Contracultura, existencialismo e as fronteiras do gênero *western***

## ***Acid Western* – Counterculture, existentialism and the frontiers of the western genre**

## ***Acid Western* – Contracultura, existencialismo y las fronteras del género *western***

Gabriel Bueno Lisboa

Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob a orientação do Prof. Dr. Ignacio Del Valle Dávila.

E-mail: [gabriel.lisboa11@gmail.com](mailto:gabriel.lisboa11@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2190-1396>

**Resumo:** O presente trabalho pretende explorar o termo *acid western*, usado para categorizar um pequeno grupo de exemplares do gênero *western* com certas afinidades temáticas e estilísticas. A partir das noções de Rick Altman e Jim Kitses acerca do *western* como gênero cinematográfico e do conceito de *acid western*, esboçado e posteriormente elaborado pelos críticos Pauline Kael e Jonathan Rosenbaum, respectivamente, nosso intuito será o de investigar, a partir do corpus fílmico selecionado, o que poderia unir de maneira significativa tais filmes, além da simples adjetivação ilustrativa.

**Palavras-chaves:** Contracultura; Existencialismo; Western.

**Abstract:** The present work intends to explore the term *acid western*, used to categorize a small group of examples of the western genre with certain thematic and stylistic affinities. From the notions of Rick Altman and Jim Kitses about the western as a cinematographic genre and the concept of *acid western*, outlined and later elaborated by the critics Pauline Kael and Jonathan Rosenbaum, respectively, our intention will be to investigate, from the filmic corpus selected, what characteristics could significantly unite such films, beyond the simple illustrative adjective.

**Keywords:** Counterculture; Existentialism; Western.

**Resumen:** El presente trabajo pretende explorar el término *acid western*, utilizado para categorizar a un pequeño grupo de ejemplares del género *western* con ciertas afinidades temáticas y estilísticas. Partiendo de las nociones de Rick Altman y Jim Kitses del *western* como género cinematográfico, y del concepto de *acid western*, esbozado y profundizado por los críticos Pauline Kael y Jonathan Rosenbaum respectivamente, nuestro objetivo será investigar, basándonos en el corpus de películas seleccionadas, lo que podría unir significativamente a dichas películas más allá de la simple adjetivación ilustrativa.

**Palabras clave:** Contracultura; Existencialismo; *Western*.



## Introdução

Acampados para passar a noite, estão sentados ao redor de uma fogueira William Blake e Nobody, respectivamente o protagonista de *Homem Morto* (de Jim Jarmusch, 1995), homônimo do poeta inglês, e um ameríndio sem tribo, educado em Londres. O nativo norte-americano diz ao homem branco: “Esta arma irá substituir sua língua. Você aprenderá a falar através dela, e sua poesia então será escrita com sangue”. Bill Blake, esperando a morte pela bala que carrega perto do coração, parece que nunca teve alternativa senão ser transformado de um tímido contador de Cleveland em um fora-da-lei sanguinário, pela sucessão de infortúnios que levam à morte de todos que cruzam seu caminho no Oeste americano. E a poesia que ele escreve com sangue nos é apresentada numa releitura ou apropriação do gênero western elaborada por Jim Jarmusch: fatalista, sarcástica, sombria (pela fotografia em preto e branco) e anacrônica (pela guitarra elétrica da trilha musical). Um *acid western*, segundo Jonathan Rosenbaum em sua crítica escrita para o *Chicago Reader* em 1996.

De muitas maneiras, *Homem Morto* pode ser visto como o cumprimento de um acalentado sonho de contracultura, o *acid western*. Esse ideal assombrou filmes como *Glen e Randa*, de Jim McBride, *O Último Filme*, de Dennis Hopper, *Disparo Para Matar* e *Corrida Contra o Destino*, de Monte Hellman, *Greaser's Palace*, de Robert Downey, e *Walker*, de Alex Cox, sem mencionar romances como *Nog* e *Flats*, de Rudolph Wurlitzer. (ROSENBAUM, 1996).

Em vista disso, além de batizar o artigo citado acima e categorizar *Homem Morto*, Rosenbaum utiliza o termo *acid western* retroativamente a filmes que usariam da moldura do *western* para elaborar questões existencialistas, próximas do gênero, mas extrapoladas pela ligação dos filmes com a contracultura dos anos 1960: o *acid* do termo faz referência ao ácido lisérgico ou LSD, substância alucinógena que ganhou popularidade na segunda metade da década de 1960<sup>1</sup>. O problema se apresenta quando Rosenbaum agrupa filmes muito díspares em sua elaboração de uma subcategoria do gênero *western*. Do minimalismo de *Disparo Para Matar* (de Monte Hellman, 1966, lançado no Brasil originalmente como *O Tiro Certo*) ao tom de denúncia de *Walker* (de Alex Cox, 1987) passando pela metalinguagem de *O Último Filme* (de Dennis Hopper,

---

<sup>1</sup> Em seu artigo sobre a trilogia da contracultura de Roger Corman, Heffernan aponta o crescente alarme midiático sobre o uso da substância: “Em março de 1966, de acordo com a revista *Time*, os Estados Unidos foram tomados por uma epidemia de LSD (Stevens, 370), e a capa de 25 de março da *Life* alertou ‘a ameaça explosiva da droga mental que ficou fora de controle’” (HEFFERNAN, 2015, p. 8).

1971). Mantém-se, então, em comum apenas a união de elementos básicos de um gênero (o *western*) a algum tipo de experimentação narrativa e estética flagrante (o *acid*). Como há uma certa repercussão da conceituação proposta por Rosenbaum (IVANZADEH, 2020; THRIFT, 2020; MCCABE, 2016; TAYLOR *et al*, 2013), entendemos ser necessário analisar se há e como se daria uma configuração do grupo de filmes geralmente tomados como *acid westerns*, levando em consideração uma avaliação menos generalista e ilustrativa.

O termo *acid western* foi usado pela primeira vez de forma pejorativa por Pauline Kael em sua crítica ao filme *El Topo* (de Alejandro Jodorowsky, 1970), escrita em 1971 para a *New Yorker* (KAEL, 1971). Entre dezembro de 1970 e junho de 1971, *El Topo* foi exibido no Elgin Theater, um pequeno cinema de rua de Nova York, ininterruptamente todos os dias à meia-noite, sem publicidade, para um público sob a influência de substâncias lícitas ou ilícitas em busca do choque de violência e sexo e das sequências saturadas de simbolismos e estilo berrante (HOBBERMAN; ROSENBAUM, 1983, p. 93). Não tardou para que se tentasse reproduzir o fenômeno em larga escala, com uma distribuição nacional contando com ajuda de John Lennon, que acabou comprando os direitos do filme. Esta tentativa foi um fracasso (*op. cit*, p. 95). Foi durante essa incursão do filme num circuito aberto que foi escrita a análise de Kael. Um superficialismo do filme como um mero acompanhamento para as viagens psicodélicas dos espectadores chamou atenção da crítica:

Jodorowsky apresentou algo novo: o cinema de *exploitation* unido ao sentimentalismo – o sentimentalismo da contracultura. Eles se misturam assustadoramente bem: para a contracultura, a violência é romântica e o choque é lindo, porque os extremos do sentir e do descontrole são o motivo pelo qual se toma as drogas [...] a contracultura começou a procurar o equivalente a uma viagem de drogas em suas experiências cinematográficas. Acho que ainda podem se relacionar aos “caretas” se houver uma possibilidade de identificação direta com os personagens, mas cada vez mais os filmes parecem ser valorizados apenas por sua intensidade (KAEL, 1971, p. 212).

Mas além de uma intenção recreativa, havia entre os defensores do LSD um pensamento circundante de que o consumo de drogas era um ato político e/ou espiritual. Para Jerry Rubin e Abbie Hoffman, que formariam o Partido Internacional da Juventude, responsável pela Convenção Nacional Democrata de 1968, as drogas eram a “metáfora guia”, que poderiam ser usadas para tranquilizar as pessoas como “para abrir seus olhos à verdadeira natureza das coisas” (GITLIN, 1993, p. 228). Em *Viagem ao Mundo da Alucinação* (de Roger Corman, 1967), Peter Fonda se justifica a uma garota que



pergunta o porquê da sua procura pelo ácido lisérgico: “Pela introspecção. Eu realmente acredito que vou encontrar algo sobre mim mesmo”. O filme é uma produção da AIP (American International Pictures), empresa comandada por James H. Nicholson, que havia atestado publicamente o desejo de ir além dos filmes de praia e biquíni ou horror gótico que fizeram a fama da produtora na primeira metade dos anos 60 (HEFFERNAN, 2015, p. 3). Mas o intuito de Nicholson era fazer filmes envolvendo transgressão juvenil e temas tabu com uma maquiagem moralista (textos de abertura recriminatórios e finais trágicos) para aplacar repercussões negativas da mídia e associações conservadoras. Porém o diretor Roger Corman fez de *Viagem ao Mundo da Alucinação* (*The Trip* no original) um filme menos caricato e alarmista. O público do filme era inclusive diferente do de seu filme anterior com Peter Fonda, *Os Anjos Selvagens* (1966), cuja intenção mais apelativa encontrou sua audiência nos “delinquentes ou jovens trabalhadores em *drive-ins* do interior”. Já *Viagem ao Mundo da Alucinação* “fazia a cabeça de jovens em butiques que assistiam a *2001 – Uma Odisseia no Espaço* (de Stanley Kubrick, 1967) e *Week-end à Francesa* (Jean-Luc Godard, 1968), sob o efeito de drogas” (HEFFERNAN, 2015, p. 8). Heffernan ainda aponta que estes filmes representariam aquilo que Daniel Yankelovich chamou de *generation gap* (lacuna geracional), mas a diferença dentro de uma mesma geração – entre estudantes universitários e a maioria não universitária – era maior do que a lacuna entre gerações (HEFFERNAN, 2015, p. 8).

Diferentemente de um segmento do *western* italiano que abraçaria abertamente a luta armada e o discurso revolucionário em filmes ambientados durante a Revolução Mexicana e que ficariam conhecidos como *westerns* Zapata (GABERSCEK, 2008, p. 45), o *acid western* estadunidense, assim como o cinema da Nova Hollywood de uma maneira geral, procurou mais pela transgressão social e autoanálise cultural do que tentar propor uma reconfiguração econômica e política (HEFFERNAN, 2015, p. 17). A solução era procurar em si mesmo formas de reconfigurar a realidade:

Uma análise de textos ficcionais representativos pertencentes a diferentes temporalidades, mas tendo como foco principal o contexto social e cultural da década de 1960, mostrará que, apesar de sua aparente postura apolítica, a contracultura representou o que é conhecido na sociologia como uma forma de “política prefigurativa” em sua crença de que a chave para a transformação social está na transformação pessoal. “Liberte sua mente e o resto seguirá” (TSIMPOUKI, 2009, p. 46).

Do *acid* também pode-se depreender não só esta transformação interior ou o psicodelismo estético, mas também o ácido como uma forma de humor cáustico de filmes que se encontram relacionados ao *acid western*, como o já citado *Greaser's*



*Palace* (de Robert Downey, 1972), *Roy Bean - O Homem da Lei!* (de John Huston, 1972), *Uma Aventura de Billy the Kid* (de Luc Moullet, 1971) e *Não Toque na Mulher Branca* (de Marco Ferreri, 1972). O caráter paródico reforça o *revisionismo*, um termo recorrentemente ligado aos *westerns* e que sugere uma reconfiguração iconoclasta de figuras históricas. Logo, como o próprio *western* se apresenta a partir de um quadro complexo, para delimitar nosso corpus fílmico, é necessário analisar o *acid western* dentro do contexto do próprio gênero a que se insere.

### Fronteiras do *Western*

Podemos dizer, a partir da análise semântico-sintática<sup>2</sup> de Altman (1999), que um filme se enquadra no gênero *western* porque, primeiramente, possui elementos semânticos que lhe pertencem: as paisagens rochosas, os *cowboys*, xerifes e índios, os trens e cavalos, as roupas e armas de fins do séc. XIX etc. Mas além de elementos semânticos, há ainda a configuração sintática deles, a maneira como eles são organizados, sendo a principal a oposição dialética entre aquilo que corresponde à civilização e o que se relaciona ao selvagem e inóspito (KITSES, 2004, p. 13). O início da sedimentação dessa configuração semântico-sintática no cinema se dá a partir da década de 1910 (ALTMAN, 1999, p. 36) ao carregar tematicamente um mito da Conquista do Oeste “através santificação da expansão territorial, justificação da desapropriação do outro pela sua barbarização, nostalgia alimentada por um passado largamente fabulado [...]” (SOUSA, 2014, p. 13). Logo o *western* se tornaria altamente popular entre cineastas estadunidenses, não apenas pelas possibilidades estilísticas relativas ao uso dos espaços abertos e iconografia marcante, mas também pela facilidade de criar parábolas imediatamente reconhecíveis para o espectador norte-americano. Têm-se, então, da década de 1930 a meados da década de 1950, uma seleção de filmes que poderíamos chamar de *westerns* clássicos – e, com isso, uma certa noção de pureza, que configura o *western* em termos essenciais.

Esse retrato de um *western* clássico seria subvertido, de modo mais substancial e recorrente, a partir da década de 1950, quando alguns filmes começam “a questionar suas próprias convenções, especialmente no que diz respeito ao papel social e à constituição psicológica do herói” (SCHATZ, 1981, p. 40), no que poderíamos chamar de *western revisionista* (KITSES, 2004, p. 215). É claro que essa mudança aconteceu

---

<sup>2</sup> Altman resume sua proposta de análise dos gêneros separando os elementos figurativos de sua organização estrutural: “Como uma teoria de trabalho, eu sugiro que os gêneros apareçam em uma de duas formas fundamentais: ou um conjunto de dados semânticos relativamente estável é desenvolvido através da experimentação sintática numa coerente e durável sintaxe, ou uma já existente sintaxe adote um novo conjunto de elementos semânticos” (ALTMAN, 1999, p. 221).

de modo gradual e sempre haverá obras que se procuram aderir mais a características que marcam o *western* clássico que o revisionista, mesmo quando esse modo se torna a regra e não mais a exceção e essa diferenciação se dilui. A partir dos anos 1960 há um reiterado interesse por parte do público e da crítica por um cinema mais realista e adulto, longe do perfil salutar da Era de Ouro de Hollywood (BANDY; STOEHR, 2012, p. 227). Para Steve Neale, seria a disputa de elementos canônicos e não canônicos cuja hibridização levaria à formação de novos gêneros (2000, p. 205), como por exemplo o *neo-western*, de *Tragam-me a Cabeça de Alfredo Garcia* (1974) a *Onde os Fracos Não Tem Vez* (2008). Entendemos que há nessa categoria grandes semelhanças semântico-sintáticas ao gênero *western*, porém com uma transposição temporal: o fim do século XIX dá lugar à contemporaneidade de quando o filme feito. O termo *neo-western* é mais familiar e recorrente ao público e à crítica do que nosso objeto de estudo no presente trabalho, o *acid western*. A questão aqui seria o diálogo com um cânone, do qual o último parece querer mais escapar que revisar.

Para esquematizar nosso objeto de estudo inter-relacionado ao gênero *western*, gostaríamos de seguir o caminho apontado por Jim Jarmusch, durante uma entrevista, ao chamar de “*westerns* periféricos” os filmes que Rosenbaum considera *acid westerns* (ROSENBAUM; JARMUSCH, 1996, p. 22). Oferecemos, portanto, um esquema baseado em três círculos concêntricos. No mais interno deles estaria o *western* clássico, identificado não apenas pelo período de produção, mas principalmente por um caráter essencialmente conservador que privilegia a construção de mitos e heróis. As biografias envolvendo Wyatt Earp, *Paixão dos Fortes* (de John Ford, 1946) e *Tombstone: A Justiça Está Chegando* (de George P. Cosmatos, 1993) e os *westerns* “contra-insurgentes”<sup>3</sup> de *Sete Homens e um Destino* (de John Sturges, 1960) poderiam estar localizados neste círculo. Nos três filmes há uma noção razoavelmente clara de moral e justiça com a qual o espectador deve se identificar através dos heróis. Os vilões têm pouca profundidade, além de representarem uma ameaça à ordem e à moral cristã capitalista. Como o *western* se consolidou ligado a essa forma, os outros círculos exteriores partem e, mesmo que contrários, se constituem dele.

No segundo círculo estariam os filmes num diálogo direto, porém de atrito, com o primeiro grupo, ou seja, aqueles que buscam complicar e relativizar os valores constitutivos do gênero e propor uma revisão histórica a partir de um ponto de vista iconoclasta e subversivo. Nesse círculo estariam inseridos *Pat Garrett e Billy the Kid* (de

<sup>3</sup> Produzidos no contexto vigente da Guerra Fria e das incursões norte-americanas na Coreia e posteriormente no Vietnã, apresentam pistoleiros estadunidenses que cruzam a fronteira do México para ajudar pobres camponeses de uma ameaça conterrânea como em *Vera Cruz* (de Robert Aldrich, 1954) e *Os Profissionais* (de Richard Brooks, 1966) (SLOTKIN, 1992, p. 434).

Sam Peckinpah, 1973), *A Vingança de Ulzana* (de Robert Aldrich 1972) e *Má Companhia* (de Robert Benton, 1972), além dos já citados *Roy Bean - O Homem da Lei!* (de John Huston, 1972) e *Uma Aventura de Billy the Kid* (de Luc Moullet, 1971), para nos ater somente a filmes produzidos nos Estados Unidos e ocasionalmente considerados *acid westerns* (TAYLOR *et al*, 2013). Nesse segundo círculo se torna mais comum o uso de anti-heróis que, entre vícios e virtudes, não obrigatoriamente encontram algum tipo de redenção. Exército, xerifes e fazendeiros agora assumem um papel negativo, e indígenas, mexicanos, negros e mulheres são suas vítimas; e essas últimas, por sua vez, ganham a simpatia do protagonista, um mercenário, fora-da-lei ou caçador de recompensas. A violência antes justificada como um instrumento de pacificação e justiça se transforma em um veículo de opressão. Em relação à forma e ao estilo, se o *western* clássico era marcado pelo Technicolor vibrante, o *western* revisionista prefere tons mais opacos, cenários sujos e desgastados. A música incidental antes influenciada pelas composições de Aaron Copland e de canções *folk* e tradicionais do *singing cowboy* (BROWNRIGG, 2003, p. 62) dão lugar ao *folk* contemporâneo de Leonard Cohen (*Onde os Homens São Homens*, 1971) e Bob Dylan (*Pat Garrett e Billy the Kid*, 1973), por exemplo. Anacronismos para reiterar uma sensibilidade pós-moderna.

Já no terceiro círculo, mais exterior, estariam os filmes que dialogam de maneira mais rarefeita com o mito do Oeste, a história americana ou com o próprio *western* clássico. Usam o *western* como um espaço para experimentações formais próprias de um universo fabular. Aqui estariam, por exemplo, grande parte dos *spaghetti westerns*, sendo *Por Um Punhado de Dólares* (de Sergio Leone, 1964) – o filme que impulsionou o ciclo de produções italianas – praticamente um *remake* de *Yojimbo* (1961) de Akira Kurosawa, em relação a sua organização sintática. É claro que há uma parcela de *spaghetti westerns*, incluindo os já citados *westerns* Zapata, com uma preocupação maior em seu retrato de um período histórico ou no diálogo com *western* clássico. Portanto, os filmes não precisariam se limitar a um único círculo, já que elementos de sua forma e conteúdo, semântica e sintaxe, podem contrastar internamente. Porém há filmes que ocupam um espaço significativo nesse círculo mais periférico, como *El Topo* e *Greaser's Palace*, já citados anteriormente. *Matá-lo* (de Cesare Canevari, 1970), pela fotografia, som e montagem, está mais próximo da psicodelia e experimentalismo de *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970) e do trabalho de Jess Franco e Ken Russel do que de exemplares do próprio *western*. E se o *folk* de Bob Dylan não parecia tão dissonante, em *O Clamor da Juventude* (de George Englund, 1971) o som ambiente de um *saloon* é a banda de rock James Gang, de guitarras e baixo elétricos em punho. Filmes (considerados *acid westerns*) cuja ambientação seria “algum lugar” no imaginário do Oeste cinematográfico, praticamente deslocados de um tempo e espaço históricos.

Propomos a hipótese que os filmes que melhor representam o *acid western* se encontram, portanto, nessa porção periférica do gênero.

Para melhor exemplificar e aprofundar nossas preocupações, partiremos para uma investigação um pouco mais detalhada, ainda que insuficiente pelas limitações de espaço deste artigo, de alguns exemplares mais categóricos do *acid western*. Cada tópico terá como foco a análise de aspectos constitutivos entre conteúdo, forma e tema, depreendendo aspectos e características recorrentemente associadas ao que se entende por *acid western*. Começaremos por dois filmes dirigidos por Monte Hellman, *Disparo Para Matar* e *A Vingança de um Pistoleiro* (1966), seguidos por *El Topo* e *Greaser's Palace* e por fim, *Pistoleiro Sem Destino* (de Peter Fonda, 1971) e *O Último Filme*.

#### **Narrativa e Existencialismo em *Disparo Para Matar* e *A Vingança de um Pistoleiro***

Filmados um após o outro para o produtor Roger Corman em 1965, *Disparo Para Matar* e *A Vingança de um Pistoleiro* são recorrentemente apontados como antecessores ou protótipos do *acid western* (MCCABE, 2016). Os roteiros de Carole Eastman (*Disparo Para Matar*) e Jack Nicholson (*A Vingança de um Pistoleiro*) – este último atua em ambos os filmes – dão a Hellman uma chance de elaborar o existencialismo que marca a sua obra, decorrente de sua experiência como diretor de uma montagem de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, ambientada no Velho Oeste e que, nas palavras do próprio Hellman, “foi provavelmente a experiência artística mais importante da minha vida” (STEVENS, 2003, p. 8).

O existencialismo de Hellman aproxima-se da ideia proposta por Camus de que se vive (ou deve-se viver) apesar do absurdo; absurdo esse que se dá no divórcio entre o homem e suas ilusões, da esperança de uma terra prometida (2010, p. 21). Os dois filmes dirigidos por Hellman apresentam protagonistas de motivações frugais, situações acidentais ou sem causa e efeito aparentes, e omissão de informações em diálogos que desconsideram o público (suprimindo a história pregressa que geralmente nos é dada através da exposição).

O primeiro filme, *Disparo Para Matar*, tem como protagonista Willet (Warren Oates), contratado por uma mulher (Millie Perkins) e seu guarda-costas (Jack Nicholson) para servir como guia até uma certa cidade. No caminho, Willet (e nós, o público) percebe que foi contratado para seguir a trilha do próprio irmão, Coigne, que teria matado uma criança acidentalmente. Quando a longa jornada por um inóspito e interminável deserto chega aos seus momentos finais, e após um embate irresoluto, numa supressão do duelo – o clímax do *western* –, descobrimos que o irmão de Willet é





o seu gêmeo. O filme termina com *frames* congelados de Coigne, reiterando se tratar de um momento de revelação. A correspondência entre Coigne e Willet pode ser lida como a revelação de um *doppelgänger*. Willet vê a si próprio, e a culpa transferida a um irmão é senão a dele mesmo. O trajeto é o caminho para a aceitação. O deserto em sua imensidão vertiginosa revela que Willet está preso aos seus companheiros de viagem. Hellman procura reforçar a confusão do protagonista ao subverter noções de localização espacial entre os personagens: “embora as paisagens permaneçam ‘reais’, a montagem de Hellman reforça sua função como indicadores de estados estritamente internos” (STEVENS, 2003, p. 62).

Diferentemente do filme anterior, *A Vingança de um Pistoleiro* apresenta indícios, mesmo que falhos, da lei e da sociedade reiterando não só a dialética básica da sintaxe do *western*, mas a noção de que se trata de uma obra mais politizada, um diálogo com as incongruências e crueldades da história do país. O enredo do filme se concentra numa dupla de vaqueiros interpretados por Jack Nicholson e Cameron Mitchell, perseguidos por uma milícia (*posse* no original) ao serem equivocadamente tomados como membros de uma gangue. Mesmo assim, ainda há uma boa dose do existencialismo estoico de Hellman:

[...] o ajuntamento os rastreia [aos vaqueiros] não com raiva, mas porque é isso que um ajuntamento faz. Não há vestígios da psicose violenta de Anthony Mann, do compromisso de Howard Hawks com o grupo ou da defesa de uma causa democrática por John Ford. Mas também não há nenhum protesto social encontrado em *Consciências Mortas* (1942), de William A. Wellman (STEVENS, 2003, p. 66).

Evidencia-se então que em ambos os filmes a questão existencialista é dada a partir do indivíduo e não de um papel social ou cristão, que orientava a maior parte dos considerados *westerns* clássicos. Em *Disparo Para Matar*, as dúvidas do protagonista refletem as do público, que procura a todo momento razões para seguir em frente (a não ser manter-se vivo), enquanto em *A Vingança de um Pistoleiro* o mundo exterior é não só vazio de sentido, mas agressivo (representado pela milícia inconsequente).

Esse individualismo fazia pouco sentido em 1966, mas no início dos anos 1970, quando os dois filmes, antes exibidos apenas na TV, foram finalmente lançados nos cinemas em consequência da recente fama de Nicholson (COMPO, 2009, p. 141), o clima era diferente. A utopia de Woodstock dá lugar ao desastre de Altmont, e a greve estudantil na Universidade de Columbia de 1968, marco na militância estudantil, é sucedida pelas mortes de seis estudantes, em 1970, promovidas pela Guarda Nacional durante manifestações nas universidades estaduais de Kent e Jackson. Se a

contracultura norte-americana já buscava “uma reformulação fundamental da paisagem sociopolítica” (TSIMPOUKI, 2009, p. 46), em 1971 está instalado um desencantamento geral acerca das formas de organização tradicionais<sup>4</sup>.

Ainda que próximos de alguns exemplares mais revisionistas do *western* estadunidense como *Pistoleiros do Entardecer* (de Sam Peckinpah, 1962), acreditamos que os filmes de Hellman possuem uma sensibilidade mais próxima ao cinema europeu do mesmo período, como *A Aventura* (de Michelangelo Antonioni, 1960), cujas temas centrais seriam a alienação e a incomunicabilidade. E por essa razão seriam considerados precursores do *acid western*, cuja base temática seria o existencialismo e não doutrinas morais e códigos de conduta. Se as respostas para um mundo melhor não estariam lá fora, é necessário procurar por pistas de como encontrar a felicidade e plenitude em si mesmo.

### **Experimentação e Deslocamento em *El Topo* e *Greaser's Palace***

*El Topo* tem como premissa básica a trajetória de um Homem de Preto (Alejandro Jodorowsky, também roteirista e diretor do filme), cujo intuito inicial é se tornar o maior pistoleiro vivo, objetivo incentivado pela companheira Mara (Mara Lorenzio). Para isso, precisa derrotar quatro mestres das armas, mas mesmo após realizar tal feito vê-se desenganado e vazio (pelas artimanhas às quais teve de recorrer para conseguir derrotar seus adversários). É traído por Mara e, semimorto, é resgatado por um grupo de rejeitados pela civilização (representados pelas deformidades físicas), refugiados no subterrâneo. Livre de ganas materiais ou egotistas, o Homem de Preto, fisicamente transformado no El Topo<sup>5</sup> do título, encontra a felicidade. Mas quando todos de seu grupo de párias (exceto sua nova esposa, grávida) são fuzilados pelos habitantes de uma pequena cidade típica do *western*, El Topo se volta ao perfil violento de outrora, matando todos os cidadãos. Põe fogo em si mesmo e reaparece como Homem de Preto ao lado do próprio corpo flamejante para ir embora da cidade de mãos dadas com sua companheira, os únicos sobreviventes do massacre.

---

<sup>4</sup> Um individualismo que irá acentuar nas décadas seguintes: “A revolução cultural de fins do século XX pode assim ser mais bem entendida como o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais. Pois essas texturas consistiam não apenas nas relações de fato entre seres humanos e suas formas de organização, mas também nos modelos gerais dessas relações e os padrões esperados de comportamento das pessoas umas com as outras; seus papéis eram prescritos, embora nem sempre escritos” (HOBBSAWM, 1995, p. 328).

<sup>5</sup> Durante os créditos iniciais somos explicados ao que se refere o título do filme: a toupeira é um animal subterrâneo que continua cego mesmo sob a luz do sol.



O filme de Jodorowsky concentra um conjunto de influências adquiridas pelo diretor durante o tempo em que morou na França, estudando e trabalhando com o mímico Marcel Marceau, embebido do trabalho de Antonin Artaud, criador do Teatro da Crueldade; e do surrealismo de Salvador Dalí. Melia caracteriza *El Topo* como um *western deslocado* (MELIA, 2020, p. 94) e Garcia como um *western metafísico* (GARCIA, 2012, p. 13). Essas definições informam que *El Topo* se firmaria no ponto mais extremo dos *westerns* periféricos e utilizaria de marcas semânticas do gênero apenas como uma base familiar para ser subvertida, para então partir para um

surrealismo dirigido aos aspectos atemporais e utópicos do ser humano, ou seja: a um "sem lugar". Um lugar não determinado pelo espaço, pelo tempo e pela história. Esta utopia "universalista", se se voltar ao ser humano total e não ao homem social, o levará a um surrealismo também "universalista" (GARCIA, 2012, p. 6).

Esse aspecto "universalista" pode ser explicado pelo sentimento de Jodorowsky em sua relação de não pertencimento<sup>6</sup>. Também há uma aproximação aos primeiros trabalhos de Beckett pela iconografia e paisagens absurdas e aprisionadoras com o propósito de "envolver-se com um conjunto totalmente abrangente de sistemas de credos que incluem imagens sugestivas da *ausência* existencial da crença" (MELIA, 2020, p. 97, grifo no original). O filme apela para a figura do pistoleiro solitário para destilar doses de misantropia: o protagonista tem sua realização pessoal impossibilitada pela responsabilidade de criar o filho (tarefa que ele relega a monges), pela traição do feminino (e consequente morte pelas mãos de Mara) e, por fim, quando seu grupo é dizimado mais por um senso de conformidade e eugenia do que por representar uma forma outra de organização político-econômica. O filme se encerra num caráter cíclico: tanto *El Topo* reaparece de trajes pretos de pistoleiro como também seu filho, já crescido. Se anteriormente apresentamos *2001* de Kubrick relacionado à *Viagem ao Mundo da Alucinação*, *El Topo* estaria mais próximo de *2001* do que de qualquer outro *western* anterior a ele:

O contexto e identidade contracultural de *2001*, a sua apresentação de uma viagem espiritual ou odisseia e a sua ênfase em ciclos, configuram o filme de Kubrick como uma intrigante peça de comparação. Tal como *El Topo*, *2001* redesenhou os parâmetros do seu gênero e exigiu ser

<sup>6</sup> Em entrevista Jodorowsky, revela esse sentimento ao relatar que não era aceito pelas crianças em sua cidade natal pela descendência russa; em Santiago, por ser judeu; na França, por ser chileno; pelos mexicanos, por ser "francês"; nem pelos americanos, por ser "mexicano" (CERDÁN; LABAYAN apud MELIA, 2020, p. 99).

recebido como uma experiência "total" imersiva em vez de um exercício clássico de narração de histórias (MELIA, 2020, p. 102).

*Greaser's Palace* também deixa de privilegiar uma narrativa convencional. Seu núcleo principal segue Jesse (Allan Arbus), um homem com trajes chamativos e anacrônicos (um *zoot suit*, vestimenta popular nos 1940 entre mexicanos, afro-americanos e outras minorias) que literalmente cai de paraquedas na história e que performa milagres semelhantes ao de Cristo. Seu propósito é ir a Jerusalém se tornar um *showman* e em sua jornada passa por todo tipo de desventuras e humilhações. O filme recorrentemente aparece ligado não só ao gênero *acid western*, mas a *El Topo* pela apropriação surrealista, violenta e religiosa do *western*. Esses filmes, ao contar "a mesma história" (a jornada de uma figura próxima a um Cristo deslocado e incongruente, e que, impossibilitado de satisfazer aspirações pessoais, é sacrificado ou sacrifica-se), se diferenciam pelo grau de comprometimento na exploração dos temas a que se propõem. Enquanto o diretor chileno anseia pela iluminação do público com uma lição impossível de ser ensinada senão através do choque, o *indie* estadunidense oferece um humor seco em que a omissão da *punch line* não é apenas desconstrução de uma forma, misturando narrativas desconjuntadas e sequências sem lógica de ação e reação, mas uma recusa ou dificuldade para encontrar respostas. Diz Downey:

Eu estava confuso, religiosamente, e queria fazer um filme religioso. Uma vez preso na Bíblia... Quem me dera não ter feito esse filme, devia ter ficado longe da Bíblia. Estava realmente confuso, sendo irlandês e judeu (BARRETT, 1975, p. 265).

Downey começou sua carreira artística escrevendo peças off-Broadway antes de começar a fazer filmes, e muito de sua veia artística e contestatária vem das ruas, das drogas e do improvisado (BARRETT, 1975, p. 258). Se os filmes de Jodorowsky são "narrativas de deslocamento e jornadas/missões", pode-se dizer o mesmo *Greaser's Palace*, que também "são eles próprios entidades deslocadas [...] existentes nas margens extremas do *paracinema* global" (MELIA, 2020, p. 93).

Tentar propor uma significação global para *El Topo* e *Greaser's Palace* seria uma tarefa difícil pelos limites deste artigo e pela própria construção dos filmes sobre signos e enigmas. Podemos encarar o filme de Robert Downey como uma charada (ou várias delas), um exercício mental por vezes com intuito cômico. Já o filme de Alejandro Jodorowsky seria um aforismo (ou vários deles), algo complexo artificialmente simples e, por sua própria natureza, mais didático. Mas a maneira cíclica como *El Topo* termina



sugere a continuidade mesmo na ausência total de esperança de inspiração beckettiana. *Esperando Godot* (BECKETT, 2015, p. 129) termina com seus protagonistas flertando com o suicídio, porém como não há uma corda forte o suficiente para se enforcarem; eles desistem da ideia numa platitudo típica de Kafka, sugerindo a continuidade; o retorno a uma espera infrutífera e sem fim. Ademais, um espaço que favorece experimentações formais e temas introspectivos, como a árvore no meio do nada de *Esperando Godot*, seria uma característica dos *acid westerns* (ou periféricos) explorada neste artigo. Um espaço deslocado, alóctone.

Assim sendo, *El Topo* e *Greaser's Palace* extrapolariam suas questões existencialistas (o deslocamento, o absurdo, a espiritualidade), imprimindo na tela um experimentalismo estético e narrativo. Essa inspiração de origem psicodélica, como comentamos na introdução deste artigo, inserida no ambiente invariavelmente arcaico e conservador do Velho Oeste norte-americano, seria o paradoxo iconográfico do *acid western*. Porém é difícil manter sólida uma base que se sustenta na negação e na estranheza, que logo perde sua novidade.

### **Metalinguagem e Morte em *O Último Filme e Pistoleiro Sem Destino***

É significativo que depois do sucesso de *Sem Destino*, Dennis Hopper e Peter Fonda, os maiores representantes da juventude e da contracultura da época, decidiram realizar *westerns*. O filme de 1969 já se aproximava do *western* com as conversas ao redor da fogueira e as belas paisagens de pano de fundo para viagens sobre motocicletas. Se a liberdade, o solipsismo e a pureza do mundo selvagem seriam apenas um meio, ainda que sedutor, através do qual o herói clássico do *western* prova seu valor como indivíduo para a civilização, *Sem Destino* exerceu em seu público o encanto do “lá fora” como um fim, o propósito em si. Porém, com *O Último Filme e Pistoleiro Sem Destino*, Hopper e Fonda decidiram atacar esse retrato ilusório (DAWSON, 2012, p. 30).

*O Último Filme* é centrado na figura de Kansas (Dennis Hopper) um dublê americano que decide ficar no Peru, local das filmagens de um *western*, mas essa trama em vários momentos é interrompida por artifícios extrafílmicos ou próprios do cinema documental – que, num primeiro momento, se limitam ao registro do filme fictício, e que, ao final, apresenta dez minutos de cenas típicas de bastidores ou erros de gravação. À primeira vista se faz evidente a proposta de Hopper de usar o *western* como o signo da dominação imperialista estadunidense: em seu significado, os filmes tiveram a proposta inicial de reafirmar ou justificar a Conquista do Oeste e, como consequência, as mortes de milhares de indígenas no processo; e como significante, o filme é a ferramenta a

dominar ideologicamente territórios os mais distantes através da exportação do cinema como uma *commodity* (GODFREY, 2018, p. 245). Mas o que poderia se encerrar na denúncia se transforma numa política de confusão e culpa. Hopper explicita sua crise ao dissipar as fronteiras entre ele, o cineasta, contratado pela Universal, e o dublê Kansas, profissional de aluguel do cinema, e traz para si figurativamente o papel de expiar essa culpa dentro do filme, chegando a citar a santificação através da morte de James Dean.

Em *Pistoleiro Sem Destino* Peter Fonda interpreta Harry, que depois de dez anos vagando sem rumo pelo Oeste decide voltar para a mulher e filha que abandonou. Em sua jornada de volta para casa é acompanhado por Arch (Warren Oates) e Dan (Robert Pratt), que acaba morto pelo facínora McVey (Severn Darden) em uma de suas paradas. Depois que Harry e Arch conseguem escapar dos capangas de McVey, aleijando-o no processo, os *cowboys* finalmente chegam na fazenda de Hannah (Verna Bloom), a esposa de Harry. Sem ser aceito como marido, e como forma de autopunição, Harry propõe ser apenas um ajudante na fazenda, dormindo no celeiro. Arch também decide ficar. Após uma longa meditação sobre a solidão e o papel da mulher no velho oeste, o filme volta a uma trama mais típica de *western* quando Arch, depois de se aproximar demais de Hannah, decide ir embora e acaba capturado por McVey. O bandido exige a presença de Harry, que sabe que se for ao seu encontro não voltará mais para casa. E após o embate final é o que acontece. O filme termina com Arch, liberto às custas da morte de Harry, voltando à fazenda de Hannah.

O filme de Fonda é muito distinto esteticamente e tematicamente do filme de Hopper, com uma sobriedade em sua abordagem do *western* (como gênero hollywoodiano ou como momento histórico) e “persegue um revisionismo mais discreto, permitindo que seus próprios personagens questionem sua adesão ao ritual genérico” (GODFREY, 2018, p. 268). Mesmo que *Pistoleiro Sem Destino* experimente com sobreposições e transparências, a narrativa permanece intacta. Esses floreios estilísticos têm mais uma função contemplativa do que de ruptura. Em seu formalismo mais rigoroso, o interesse de Fonda está em jogar luz sobre a esposa e o companheiro, personagens mais discretos no *western* como gênero, enquanto o próprio herói, protagonista, praticamente não evolui dramaticamente. É como se pelas próprias limitações do gênero o herói desempenhasse seu papel e restasse aos outros as consequências de suas ações; e é sobre essas consequências que Fonda se propõe a meditar: o abandono da esposa pelo herói homérico em busca de aventuras e a castidade subserviente do companheiro, um mero acessório às mesmas aventuras sem um lar para voltar.

*Pistoleiro Sem Destino* também termina com a morte de seu protagonista, como os três últimos filmes analisados. Porém a morte de Harry, o protagonista, é algo mais



perto de um “suicídio” ritualístico do herói do *western* clássico do que do martírio de *El Topo* e *O Último Filme*<sup>7</sup>. É comum no *western* a reflexão de pistoleiros e *cowboys* que compreendem que seu mundo de deambulações e profissionalização da violência está acabando, portanto, o transtorno existencial destes personagens se dá quando da constatação de que um evento apocalíptico transformador não acontecerá (MCGEE, 2007, p. 165). O que lhes resta é provocar ativamente a redenção através da autocomiseração do isolamento, como em *Os Brutos Também Amam* (de George Stevens, 1953), ou do sacrifício (mais comum a partir dos anos 1960) de *Meu Ódio Será a sua Herança* (de Sam Peckinpah, 1969). Ou ainda, ambos, como em *Sete Homens e um Destino* (de John Sturges, 1960). Para McGee, o “compromisso do herói apocalíptico não é com a vitória, mas com uma espécie de luta permanente – talvez até uma revolução permanente” (2007, p. 158). Pela culpa, vergonha ou não conformidade, nasceria esse estado de revolução permanente, compartilhado pelo pistoleiro e pelo hippie (ou motociclista, ou *yippie*) que encaram, respectivamente, o fim do Oeste e da contracultura como meio de vida. Para encontrar a paz espiritual é necessária a redenção, cujo maior efeito moral e recompensa dramática se daria através da morte. Em sua crítica de *Pistoleiro Sem Destino*, Roger Ebert comenta o destino trágico que se tornaria comum à maioria dos filmes que miravam num público jovem, como *Corrida contra o Destino* (de Richard C. Sarafian, 1971) e *A Polícia da Estrada* (de James William Guercio, 1973), o sócio inverso de *Sem Destino* e um dos últimos exemplares desse ciclo:

“[...] geralmente o que acontece é uma espécie de exagero [*overkill*] metafísico, e ficamos sentados no cinema desejando que o herói tivesse recolhido seus botões de rosa enquanto podia. Colocar uma morte no final de um filme está ficando menos significativo e mais “barato”, eu acho; nas mãos de diretores mais atenciosos, os eventos cotidianos têm seus próprios significados humanos e não precisam ser enfeitados pelo simbolismo cristão” (EBERT, 2007 [1972]).

Para além de uma carga dramática elevada, esses filmes, como grande parte do cinema da Nova Hollywood, ao insistir na morte de seus protagonistas, rompem com ideais de heroísmo e justiça partilhados pelo cinema clássico hollywoodiano de um modo geral. Wollen compara as intenções que perpassam a obra de três diretores clássicos do *western*, Ford, Hawks e Budd Boetticher:

<sup>7</sup> A morte de Jesse em *Greaser's Palace* tem mais o propósito de encerrar o comentário irônico sobre o cristianismo a que o filme se propõe do que elaborar sobre um sacrifício espiritual.



Todos esses diretores estão preocupados com o problema do heroísmo. Para o herói, como indivíduo, a morte é um limite absoluto que não pode ser transcendido: torna a vida que a precedeu sem sentido, *absurda*. Como então pode haver alguma ação individual significativa durante a vida? Como a ação individual pode ter algum valor – ser heróica – se não pode ter valor transcendente, devido ao limite absolutamente desvalorizador da morte? (WOLLEN, 1984, p. 65, grifo nosso).

Ford tenta responder essa questão colocando o indivíduo em função da sociedade, emoldurado num contexto histórico; Boetticher foca no individualismo radical; e Hawks, na camaradagem e no profissionalismo (WOLLEN, 1984, p. 66). Para os *acid westerns*, as tentativas de resposta geralmente são infrutíferas porque se assume que não há valores transcendentais: a vida é absurda. Porém a resposta em face do absurdo diverge entre os filmes. O fatalismo do herói apocalíptico de *Pistoleiro Sem Destino* e o desfecho implosivo de *O Último Filme* diferem do existencialismo de *A Vingança de um Pistoleiro*<sup>8</sup> e de *Disparo para Matar*, que terminam com os personagens de Jack Nicholson fugindo sob o pôr do sol em um, e caminhando a esmo pelo deserto com a mão quebrada no outro.

Se eu me convencer de que esta vida tem como única face o absurdo, se eu sentir que todo o seu equilíbrio reside na perpétua oposição entre minha revolta consciente e a obscuridade em que a vida se debate, se eu admitir que minha liberdade só tem sentido em relação ao seu destino limitado, devo então reconhecer que o que importa não é viver melhor e sim viver mais (CAMUS, 2010, p. 65).

Ou seja, o herói verdadeiramente existencialista precisa sobreviver porque a sobrevivência reitera o valor de absurdo; entregar-se à morte representaria, para Camus, o desespero, a renúncia e a inquietude juvenil, valores contrários à luta que se dá ao se unir homem e mundo (*Ibid.*, 2010, p. 42). Os filmes de Hopper e Fonda seriam, portanto, mais fatalistas do que existencialistas.

## Conclusão

Nosso intuito com este trabalho foi tentar reunir e verificar pontos em comum entre filmes considerados *acid westerns* e sugerir a organização de um corpus conciso e coeso, que poderia então ser considerado um subgênero. Foi possível notar que as

<sup>8</sup> Cujo título original, *Ride The Whirlwind* (*Cavalgar o Redemoinho*), reitera o caráter resignado do existencialismo de Camus.



diferenças entre seus candidatos são maiores do que suas semelhanças; mais favoráveis à experimentação do que à sedimentação e à repetição de fórmulas que caracterizam a criação de gêneros (ALTMAN, 1999, p. 14) e conseqüentemente de subgêneros. Um cinema de margem procura ativamente ir contra questões mercadológicas que são marcadores do cinema de gênero e que orientam sua formação. Mas mesmo não havendo à época um movimento consciente para a organização de uma categoria pensada para repetir e elaborar uma estrutura específica, há elementos que favorecem o agrupamento e resgate do que convencionou-se chamar de *acid western*. Talvez o principal seria a colisão entre a contracultura de fins da década de 1960 e um tipo de filme que nasceu invariavelmente reacionário. Diferentes entre si, são iguais em sua tentativa de se apropriar e ressignificar, não tanto o Oeste histórico, mas o Oeste imaginário, pop. O próprio filme que ilustra o início desse artigo, *Homem Morto*, de Jim Jarmusch, parece nascer dessa proposta. Seu protagonista, Bill Blake, chega à cidade fictícia de Machine para um emprego que não existe mais, onde ganha uma bala alojada a milímetros do coração, que faz dele um “homem morto”, mas que segue vivo em meio ao caos e aos delírios do Oeste esteticamente arrojado de Jarmusch. Um produto do distanciamento histórico que possibilita organizar conscientemente elementos de filmes distintos, porém irresistivelmente ligados entre si.

### Referências

A VINGANÇA DE UM PISTOLEIRO. Direção: Monte Hellman. Produção: Monte Hellman. Jack H. Harris Enterprises. Estados Unidos, 1966. Título original: *Ride in the Whirlwind*.

ALTMAN, Rick. *Film Genre*. Londres: British Film Institute, 1999.

BANDY, Mary Lea; STOEHR, Kevin. *Ride, Boldly Ride: The Evolution of the American Western*. [Califórnia]: University of California Press, 2012.

BARRETT, Gerald. From Prince to Fool: An Interview with Robert Downey. *Journal of Popular Film*, v. 4, n. 3, 1975, p. 258-267.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade São Paulo: Cosac Naify, 2015.

BROWNRIGG, Mark. *Film Music and Film Genre*. [Stirling]: University of Stirling, 2003.

CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

COMPO, Susan A. *Warren Oates: A Wild Life*. [Kentucky]: University Press of Kentucky, 2009.



DAWSON, Nick. *Dennis Hopper: Interviews*. [Mississippi]: University Press of Mississippi, 2012.

DISPARO PARA MATAR. Direção: Monte Hellman. Produção: Jack Nicholson. Jack H. Harris Enterprises. Estados Unidos, 1966. Título original: *The Shooting*.

EBERT, Roger. The Hired Hand. *RogerEbert.Com*, 2007 [1972]. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-hired-hand-1972>. Acesso em: 5 abr. 2022.

EL TOPO. Direção: Alejandro Jodorowsky. Produção: Juan López Moctezuma. ABKCO Films. México, 1970.

GABERSCEK, Carlo. Zapata Westerns: The Short Life of a Subgenre (1966-1972). *Bilingual Review*, v. 29, 2008, p. 45-58.

GARCIA, Estevão. O México de Alejandro Jodorowsky em La montaña sagrada. *Cinemas d'Amérique Latine*, n. 20, 2012, p. 4-23.

GITLIN, Todd. *The Sixties: Years of Hope, Days of Rage*. Nova York: Bantam, 1993.

GODFREY, Nicholas. *The Limits of Auteurism: Case Studies in the Critically Constructed New Hollywood*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2018.

GREASER'S PALACE. Direção: Robert Downey. Produção: Cyma Rubin. Cinema 5. Estados Unidos, 1972.

HEFFERNAN, Nick. No Parents, No Church, No Authorities in Our Films: Exploitation Movies, the Youth Audience, and Roger Corman's Counterculture Trilogy. *Journal of Film and Video*, v. 67, n. 2, 2015, p. 3-20.

HOBERMAN, J.; ROSENBAUM, Jonathan. *Midnight Movies*. New York: Harper & Row, 1983.

HOBSBAWM, Eric J. *A Era dos Extremos. O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

HOMEM MORTO. Direção: Jim Jarmusch. Produção: Demetra J. MacBride. Miramax Films. Estados Unidos, 1995. Título Original: *Dead Man*.

IVAN-ZADEH, Larushka. El Topo: The weirdest western ever made. *BBC*, 23 jul. 2020. Culture. Disponível em: [bbc.com/culture/article/20200723-el-topo-the-weirdest-western-ever-made](https://www.bbc.com/culture/article/20200723-el-topo-the-weirdest-western-ever-made). Acesso em: 5 abr. 2022.

KAEL, Pauline. El Poto-Head Comics. *The New Yorker*, Nova York, 20 nov. 1971. The Current Cinema, p. 212. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/1971/11/20/el-poto-head-comics-the-current-cinema>. Acesso em: 5 abr. 2022.

KITSES, Jim. *Horizons West: Directing the West from John Ford to Clint Eastwood*. Londres: BFI Publishing, 2004.

MCCABE, Taryn. Monte Hellman and the birth of the acid western. *White Little Lies*, 23 out. 2016. Articles/In praise of. Disponível em: <https://lwlies.com/articles/monte-hellman-birth-of-the-acid-western/>. Acesso em: 5 abr. 2022.



MCGEE, Patrick. *From Shane to Kill Bill: Rethinking the Western*. Malden, MA: Blackwell Pub, 2007.

MELIA, Matthew. Landscape, imagery and symbolism in Alejandro Jodorowsky's 'El Topo'. In: BROUGHTON, Lee, (ed.) *Reframing cult westerns: From The Magnificent Seven to The Hateful Eight*. Londres: Bloomsbury Academic, 2020.

NEALE, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Sightlines, 2000.

O ÚLTIMO FILME. Direção: Dennis Hopper. Produção: Paul Lewis. Universal Pictures. Estados Unidos, 1971. Título Original: *The Last Movie*.

PISTOLEIRO SEM DESTINO. Direção: Peter Fonda. Produção: William Hayward. Universal Studios. Estados Unidos, 1971. Título Original: *The Hired Hand*.

ROSENBAUM, Jonathan. Acid Western. *Chicago Reader*, Chicago, 28 jun. 1996. Disponível em: <https://jonathanrosenbaum.net/2021/02/acid-western/>. Acesso em: 5 abr. 2022.

ROSENBAUM, Jonathan; JARMUSCH, Jim. A Gun Up Your Ass An Interview with Jim Jarmusch. *Cinéaste*, v. 22, n. 2, 1996, p. 20-23.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Nova York: Random House, 1981.

SLOTKIN, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. Nova York: Atheneum, 1992.

SOUSA, César Henrique Guazzelli e. *A Subversão da Fronteira: O Spaghetti Western como crítica ao ideal de progresso*. Goiânia: Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2014.

STEVENS, Brad. *Monte Hellman: His Life and Films*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2003.

TAYLOR, Rumsey *et al.* Acid Westerns. NotComing, 1 abr. 2013. Features. Disponível em: <http://notcoming.com/features/acidwesterns/>. Acesso em: 5 abr. 2022.

THRIFT, Matthew. 10 great acid westerns. *British Film Institute*, 9 jan. 2020. Lists. Disponível em: [www.bfi.org.uk/lists/10-great-acid-westerns](http://www.bfi.org.uk/lists/10-great-acid-westerns). Acesso em: 5 abr. 2022.

TSIMPOUKI, Theodora. The Sixties are Dead: Long Live Their Legacy: The Politics and Poetics of Counterculture. *GRAMMA. Journal of Theory and Criticism*, v. 16, 2009, p. 45-66.

WOLLEN, Peter. *Signos e significação no cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.

Recebido em: 07/06/2022 | Aprovado em: 28/10/2022