

# **Uma releitura do cinema de Sergio Leone: O gênero faroeste fantasiado em De Volta Para o Futuro III<sup>1</sup>**

**Rafael José Bona<sup>2</sup>**

**UNIASSELVI – Centro Universitário Leonardo da Vinci**

## **Resumo:**

Este artigo tem como propósito investigar alguns pontos de intertextualidade do cinema de faroeste (western) de Sergio Leone no filme De Volta Para o Futuro III (Back To The Future III, 1990), do diretor Robert Zemeckis. Através desses breves apontamentos iremos tentar reconhecer, embasados em textos já publicados sobre o assunto, quais as principais razões que nos levariam a concluir por que o filme analisado utiliza-se de argumentos lingüísticos dos filmes de faroeste e o que os mesmos poderiam significar. Ressaltaremos também alguns traços de intratextualidade presentes em toda a trilogia De Volta Para o Futuro.

**Palavras-chave:** Cinema; Faroeste; Intertextualidade; Intratextualidade.

## **1 Introdução**

Analisando o filme que encerra uma das melhores trilogias cinematográficas de todos os tempos, De Volta Para o Futuro III (Estados Unidos, 1990), notamos a predominância de traços intertextuais dos filmes de faroeste do diretor Sergio Leone, além de outros contextos cinematográficos. Nota-se, principalmente, intertextualidades dos filmes Por um Punhado de Dólares (1964), Por uns dólares a mais (1965) e Era uma vez no Oeste (1968), sendo que os dois primeiros filmes citados compõem uma trilogia. Ainda assim, percebemos a apropriação de falas, trejeitos e vestuário parecidos (figuras 1 e 2) de um dos atores que trabalharam com Sergio Leone, o veterano Clint Eastwood, na parte final da saga de viagens no tempo.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado à Sessão de Temas Livres do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – 2006.

<sup>2</sup> Mestrando em Educação (FURB – Universidade Regional de Blumenau), Especialista em Cinema (UTP – Universidade Tuiuti do Paraná) e Graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda (FURB). Professor Universitário da Disciplina: “Fotografia”, do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda e Professor Responsável pelo Projeto NACOM Cinema da UNIASSELVI, Indaial – SC. E-mail: bonafilm@yahoo.com.br

Segundo Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 288), a noção de “intertextualidade” foi introduzida por Júlia Kristeva em 1969, para o estudo da literatura; com isso, chamava atenção para o fato de que a “produtividade” da escrita literária redistribui, dissemina... textos anteriores em um texto; seria preciso, pois, pensar o texto como “intertexto”. Então poderíamos inserir este discurso intertextual também no cinema. “Dir-se-á, por exemplo, que a literatura da Plêiade no século XVI e a literatura greco-latina formam um intertexto (Id. ib., p. 289).” Então, poder-se-ia dizer que De Volta Para o Futuro III e alguns filmes de faroeste de Sergio Leone também formam um intertexto, assim como toda a trilogia De Volta Para o Futuro é repleta de intertextualidades, o que acaba ocasionando um diálogo entre textos diferentes. Brandão (2004, p. 108) define intertextualidade como: “os tipos de relações que uma formação discursiva mantém com outras formações discursivas.”



Figura 1: Clint Eastwood, em um dos filmes de Sergio Leone



Figura 2: Marty McFly, em De Volta Para o Futuro III

Através de estudos e comparações percebemos que a intertextualidade é uma realidade tão antiga quanto a humanidade e, segundo Catarina Sant’Anna (2005):

Sempre constituiu um princípio básico de construção de linguagem, pois que inerente ao próprio processo de construção do "eu", que não tem existência independente, mas complementar, em diálogo constante com os outros "eus", com o meio ambiente social. Daí, todo desempenho verbal (inclusive o artístico) ser interindividual, um cruzamento de discursos do emissor, do receptor, envolvendo toda uma carga de sentidos ideológicos, culturais, acumulados em cada palavra sobrecarregada pelo uso dos mais diferentes falantes através da História.

De Volta Para o Futuro III possui uma linguagem do cinema contemporâneo, ambientado em 1885, nos remetendo ao velho Oeste. Observam-se também muitos traços intratextuais que o próprio diretor da trilogia, Robert Zemeckis, utilizou para encerrar a saga e a

intertextualidade com o cinema de Sergio Leone. A intratextualidade é a ligação de um texto com outros do mesmo autor que serve como referência ou base para outras afirmações.

Mas, por que De Volta Para o Futuro III? Citamos como exemplo o filme Tudo sobre minha mãe (1999), do diretor espanhol Pedro Almodóvar, analisado por Sandra Fischer (2001). A autora encontrou processos intertextuais adotados pelo diretor, onde o mesmo parece não fazer distinção entre textos ficcionais e situações de realidade, que trata como se fossem outros textos. Percebemos isso numa das cenas em que Marty McFly, em frente ao espelho, aponta uma arma e repete, frase por frase, as falas que Robert De Niro usou em *Taxi Driver* (1976). Não se sabe se aquelas frases são propositais, mas retomam o enredo – texto – de *Taxi Driver*. Notamos aí alguns signos que compõem parte da trama analisada. Conforme cita Catarina Sant’Anna (2005):

Kristeva, ao entender qualquer texto como um "mosaico de citações", concebe também o texto como "absorção e transformação de um outro texto" e denomina como "intertextualidade" a transposição de um ou vários sistemas de signos noutro sistema de signos, estendendo a noção de dialogismo também aos sistemas simbólicos não-verbais.

Não sendo tão complexo e fragmentado como o filme Oito Mulheres, analisado por Keske (2004), que requer de seus espectadores o reconhecimento das intertextualidades e muitos signos expostos na trama, De Volta Para o Futuro III faz apontamentos ao cinema faroeste, mais especificamente de Sergio Leone, mas, ao mesmo tempo, requer do espectador o reconhecimento contextual, pois o filme, por ser a conclusão de uma trilogia, está totalmente interligado com as partes I e II, utilizando-se de intratextualidade muitas vezes (assim como acontece com De Volta Para o Futuro II). Intratextualidade é quando há um diálogo entre textos do mesmo autor. Isto está muito presente e evidenciado na trama dos três filmes.

## **2 O cinema faroeste (*western*)**

O cinema *western*, ou popularmente conhecido no Brasil como cinema de faroeste, é considerado um gênero clássico pelos críticos do mundo todo. O termo inglês *western* significa “ocidental”, referindo-se à fronteira do Oeste dos Estados Unidos durante a época da

colonização do país. Essa região também era chamada de *Far West*. É considerado *western* qualquer filme que retrate esta época da colonização e região.

No cinema contemporâneo quase não se dá mais atenção a este gênero, até pelo fato do mesmo estar com poucas produções e raramente está inserido com o cinema comercial. Existem alguns que foram filmados há poucos anos e, por sinal, conseguiram conquistar o Oscar de Melhor Filme, no caso: *Dança com Lobos* (Oscar 1991) e *Os Imperdoáveis* (Oscar 1993).

Sobre a primeira produção de faroeste encontramos o seguinte relato:

No dia primeiro de dezembro de 1903, dois assaltantes armados se materializaram em uma tela de cinema nos Estados Unidos e, rendendo o operador do telégrafo, iniciaram uma ousada operação: o primeiro roubo de trem em um *western*, na verdade o primeiro western da história do cinema. Seu título: *The Great Train Robbery* (O Grande Roubo do Trem). [...] O filme conta o ataque a um trem em movimento, o assalto, a fuga, a perseguição e o embate final, em que os assaltantes são mortos. Algumas das ações que se tornariam comuns aos *westerns* estão ali usadas pela primeira vez. [...] Olhando para trás, cem anos depois, vemos que os grandes clássicos westerns que tiveram em *The Great Train Robbery* o seu ponto de partida, são incontáveis. (BARRETO, 2003, p. 4)

O cinema faroeste influenciou muitas escolas de cinema no mundo todo. Podemos citar o *western spaghetti* na Itália e o *western macaxeira*, recentemente denominado ao cinema brasileiro, com temáticas voltadas ao Nordeste do país.

Rodrigo Fonseca (2005, p.3) cita, por exemplo, que se colocarmos uma trilha de Ennio Morricone para certas seqüências de *O Santo Guerreiro Contra o Dragão da Maldade* (1968), de Glauber Rocha, e submetermos essa experiência a um fã do cinema faroeste, a aprovação seria imediata. Esse filme detona o olhar dos realizadores nacionais sobre o cangaço constituindo um gênero ligeiramente análogo, na forma, ao faroeste de Hollywood. Por isso que muitos consideram certos filmes realizados no Nordeste do Brasil como um *western macaxeira*, o cinema *nordestern*.

## 2.1 O CINEMA DE SERGIO LEONE

Sergio Leone é considerado um dos nomes mais marcantes do cinema *western*, por ele ter recriado o gênero com o cinema *spaghetti*. A sua visão estrangeira foi ao mesmo tempo

revolucionária e crítica. Leone nasceu em Roma (Itália) em janeiro de 1929; desde pequeno criou-se dentro dos estúdios de cinema, pelo fato de ser filho de um cineasta e de uma atriz. Começou sua carreira como assistente de diretores italianos e americanos e aos poucos foi se tornando um nome forte dentro da indústria cinematográfica mundial. O diretor veio a falecer em 30 de abril de 1989. Na década de 1960 foi responsável por uma das mais importantes e famosas trilologias do cinema, com os filmes: *Por Um Punhado de Dólares* (1964), *Por Uns Dólares a Mais* (1965) e *Três Homens em Conflito* (1966).

Para Rubens Ewald Filho (2001, p. 286), o filme *Por Um Punhado de Dólares* (*Per un Pugno di Dollari*) deu início ao ciclo do cinema *spaghetti*, virando um sucesso mundial. É a história de um pistoleiro misterioso e sem nome que chega a uma cidadezinha do México procurando vingança. O filme foi rodado com poucos recursos. A fita tornou-se célebre pela trilha musical de Ennio Morricone (virando uma marca do gênero) e revelou como astro o ator Clint Eastwood, que acabaria virando um ator respeitado de Hollywood anos mais tarde, dirigindo sucessos como *Os Imperdoáveis* (1992) e *Menina de Ouro* (2004), que lhe renderam os Oscars de Melhor Diretor e Melhor Filme (por ambas películas). O segundo filme da trilogia, *Por Uns Dólares a Mais* (*Per Qualche Dollaro in Più*), narra a história de um caçador de recompensas que encontra dois outros pistoleiros com quem forma uma parceria para irem em busca de um fora-da-lei chamado Índio, cada um por uma razão diferente. Encerrando a saga, Leone filma *Três Homens em Conflito* (*Il Buono, Il Bruto, Il Cattivo*), onde um misterioso pistoleiro compete com dois outros aventureiros para encontrar uma fortuna de 200.000 dólares roubada durante a Guerra Civil Americana, escondida em uma sepultura mexicana.

Em 1968 viria a filmar na América o seu épico *Era uma Vez no Oeste*. Ainda nos Estados Unidos dedicou-se ao filme *Era Uma Vez na América*, clássico de 1984, trocando os pistoleiros do velho Oeste por gângsteres judeus de Nova York. Leone é considerado um diretor original e inovador na história do cinema.

### 3 Intratextualidades na trilogia De Volta Para O Futuro

Os protagonistas da saga são Michael J. Fox (Marty McFly) e Christopher Lloyd (Doc Brown). Uma produção estadunidense de Steven Spielberg, direção de Robert Zemeckis e roteiro de Bob Gale e Robert Zemeckis.

No primeiro De Volta Para o Futuro (*Back to the Future*, 1985), Marty viaja no tempo para o ano de 1955, onde acidentalmente esbarra com os próprios pais, ainda jovens, e sem querer sua mãe acaba se apaixonando por ele. Com isso, Marty coloca em risco a própria existência, pois assim seus pais não se apaixonam e conseqüentemente não se casam e não têm filhos.

De Volta Para o Futuro II (*Back to the Future II*, 1989) começa onde termina o primeiro filme. Dessa vez, os protagonistas vão para o ano 2015 e precisam impedir um acidente com o filho de Marty. Em 2015, ele compra um almanaque de esportes que mostra o resultado de todas as modalidades esportivas de 1950 a 2000. Por descuido, o velho inimigo dos McFlays, Biff Tannen (interpretado por Thomas Wilson), rouba o livro e o entrega para si próprio em 1955. Com isso, o presente de Marty (1985) foi alterado, criando um 1985 “alternativo”, onde Biff é um milionário corrupto, graças aos resultados dos jogos esportivos que ele apostava com o almanaque de esportes. Então Marty e Doc são obrigados a voltar para 1955 e roubar o livro do jovem Biff. Mas todo cuidado é pouco, pois o outro Marty também estava em 1955 (enredo do primeiro filme) e nenhum deles poderia se encontrar, para não ocorrer um paradoxo temporal. É como se o espectador assistisse ao primeiro filme com uma perspectiva diferente. No final desse segundo filme, Doc (de 1985) é enviado para o velho Oeste, pois o Delorean (a máquina do tempo) foi atingido acidentalmente por um raio. O filme termina com um suspense e desperta uma curiosidade enorme para se assistir a parte final.

Em De Volta Para o Futuro III, Marty McFly vai parar no velho Oeste, em 1885, para encontrar seu amigo Doc. O vilão é Buford “Mad Dog” Tannen, interpretado por Thomas F. Wilson.

Marty homenageia Clint Eastwood, fazendo-se passar por ele mesmo no velho Oeste. Interessante a cena em que Marty acorda na fazenda de seus antepassados e pronuncia: “*My name is Eastwood, Clint Eastwood.*”

Os três filmes que compõem a trilogia parecem ter uma forte intratextualidade entre si, pois eles tratam do mesmo assunto e todos possuem uma ligação. Percebemos que determinadas cenas irão se repetir muitas vezes, só que em épocas e locais diferentes. O resultado geral do trabalho de Zemeckis é a predominância de três diferentes linguagens no mesmo tema.

Ressaltemos duas intratextualidades marcantes da trilogia De Volta Para o Futuro. A primeira delas são as cenas – que aparecem nos três filmes – quando Marty acaba de acordar e se depara com sua mãe em três períodos diferentes da história (figuras 03 a 08):

### DE VOLTA PARA O FUTURO

Cena: Marty acorda em 1955



Figura 03: Marty acorda espantado logo após sua mãe revelar que ele está em 1955



Figura 04: continuidade da cena anterior

No primeiro filme, Marty acorda assustado em 1955 e depara-se com a mãe 30 anos mais jovem. Uma cena que começa com um certo suspense e remete ao espanto do personagem.

### DE VOLTA PARA O FUTURO II

Cena: Marty acorda em 1985 (ano alternativo)



Figura 05: Marty acorda espantado logo após sua mãe revelar que ele está no 27º andar (1985 “alternativo”)



Figura 06: continuidade da cena anterior

No segundo filme, a cena remete ao mesmo espanto e surpresa do primeiro filme, só que, neste caso, McFly encontra-se com sua mãe atual e cheia de plásticas, no 27º andar do prédio de Tannen no ano 1985 alternado, onde o vilão torna-se poderoso e corrupto e casado com sua mãe.

### DE VOLTA PARA O FUTURO III

Cena: Marty acorda na Fazenda McFly em 1885



Figura 07: Marty acorda na Fazenda McFly em 1885



Figura 08: continuidade da cena anterior

No terceiro filme, seguido pelo mesmo sentimento de espanto, Marty acorda na Fazenda McFly deparando-se com sua tataravó. O diretor utilizou a mesma atriz para representar as cenas nos três filmes.

A segunda intratextualidade apontada são as cenas em que Tannen (o vilão da história) entra no bar com seus capangas e fala: “*Hei, McFly!*” Logo em seguida ocorre uma perseguição na praça central da cidade onde Marty sai às pressas (figuras 09 a 14). No primeiro filme, Tannen chama por George McFly insinuando que ele não poderia mais pisar na lanchonete. Em seguida, Marty tenta defendê-lo e acaba brigando com Biff, o que faz com que o mesmo saia em disparada do local e esbarre com meninos que emprestam seu *skate* para ele.

### DE VOLTA PARA O FUTURO

Cena: Biff entrando no Bar com seus capangas em 1955



Figura 09: Biff entra no Bar com seus capangas chamando McFly



Figura 10: continuidade da cena anterior



## DE VOLTA PARA O FUTURO II

Cena: Griff (o neto de Biff) entrando no Bar com seus capangas em 2015



Figura 11: Griff entra no Bar com seus capangas chamando McFly



Figura 12: continuidade da cena anterior

Na continuação, Marty está no ano de 2015, no Café 80's. Os mesmos enquadramentos foram utilizados para a gravação da cena. Griff, o neto de Biff, entra no bar e briga com McFly, que sai correndo e esbarra, desta vez, com meninas. Essas possuem um *skate* voador (o *Hoverboard*). Na terceira parte, McFly está no bar do velho Oeste e o antepassado de Biff (Buford "Mad Dog" Tannen) entra no bar, desentendendo-se com McFly e o mesmo sai às pressas e acaba sendo laçado por Tannen num cavalo.

## DE VOLTA PARA O FUTURO III

Cena: Biff entrando no Bar com seus capangas em 1885



Fig. 13: Biff entra no Bar com seus capangas chamando McFly



Figura 14: continuidade da cena anterior

### 4 Traços intertextuais em De Volta Para o Futuro III:

De acordo com Pedro Santos (2005), os filmes de *western* geralmente obedecem certas regras que são provenientes deste gênero e De Volta Para o Futuro III segue todas essas regras, apesar de não ser um filme *western*: homem em busca de justiça (Marty McFly), mocinhos e

bandidos bem definidos (Doutor Brow e Marty, os mocinhos e Tannen e seus capangas, os bandidos), visual árido e seco do Oeste norte-americano (filmado no Arizona, cenário de muitos outros filmes de faroeste americanos), presença de índios (há índios na cena em que Marty chega em 1885), roubo de trem (em *De Volta Para o Futuro III* também ocorre um grande roubo de trem), entre muitas outras coisas.

Milton José Pinto (2002, p. 31) fala que “para a análise de discursos, todo texto é híbrido ou heterogêneo quanto à sua enunciação, no sentido de que ele é sempre um tecido de ‘vozes’ ou citações”. A autoria pode vir marcada ou não, vinda de outros textos preexistentes contemporâneos ou do passado. Se seguirmos alguns conceitos de Análise de Discurso da linha francesa, idealizado por Mikhail Bakhtin, por exemplo, o mesmo iria designar também o termo de intertextualidade como “polifonia”. Ele defende muito a idéia de que os textos são entrelaçados com outros textos citados de maneira unívoca ou aludidos pelo texto presente onde podemos encontrar vestígios de outros textos. “Este entrelaçamento é constitutivo dos textos vistos como discursos, já que todo texto se constrói por um debate com outros – o que foi denominado de dialogismo por Mikhail Bakhtin.” (PINTO, 2002, p. 31)

Diversos significados simbólicos compõem e fazem parte da trama que se passa no velho Oeste de Hill Valley. Pode-se citar, por exemplo, dois tipos de vestuários de cinema, definidos por Martin (2003, p. 61): o *vestuário realista* – de acordo com a realidade histórica –, que é o tipo padrão de vestuário, se comparado aos filmes de Sergio Leone e outros *western*; e o *vestuário para-realista* – onde o figurinista se inspira na moda da época, mas procedendo a uma estilização; que é quando Marty McFly viaja do ano de 1955 para 1885, e está vestindo um traje do velho Oeste, que seu amigo *Doc Brown* comprou, mas com a visão estilística de 1955 (camisa rosada, com franjas e bordada) e ao mesmo tempo contemporânea, já que o filme foi gravado em 1990.

Quando Marty chega a 1885 ele é ridicularizado, pois seu traje é carnavalesco demais, não remetendo ao vestuário adequado à época. Robert Zemeckis, citado por Bahiana, afirma que *De Volta Para o Futuro III* não é um filme de *western*, e sim, um filme sobre viagem no tempo, explicando por que colocou Marty McFly e o Doutor Brown em 1885, munidos de *Colts* e chapéus enormes, cavalos, diligências e esse outro signo da conquista do Oeste, a locomotiva. Ao colocar no século XIX um garoto da década de 1980, que só conhece o velho Oeste através

de filmes e seriados de televisão, está se dando toda uma outra dimensão ao estilo (BAHIANA, 1990, p.12-13). Ela ainda evoca o racismo, que é bastante presente, e completamente normal no gênero faroeste, lembrando a cena em que Marty, ainda em 1955, lê uma nota de um jornal antigo, relatando que o bandido Buford “Mad Dog” Tannen matou doze homens, “não contando índios e chineses”. Tudo isso reduz o filme à “essência do próprio *western*, que sempre rodou em torno desses temas básicos”. Para a autora (Id. ib., p.14), “é o gênero travestido e disfarçado para cair melhor no paladar de executivos e platéias de hoje”.

No filme *De Volta Para o Futuro II*, o vilão Biff Tannen assiste *Por um Punhado de Dólares* (1964) de Sergio Leone no 1985 “alternativo”. Naquele filme exibido, o personagem de Clint Eastwood usa uma chapa de um fogão debaixo de seu poncho. Marty McFly (Michael J. Fox), em *De Volta Para o Futuro III* e que se chama Clint Eastwood, usa a chapa de um fogão debaixo de seu poncho (figuras 18, 19, 20 e 21). Além disso, a placa que fica no cruzamento do trem em 1985 identifica o local como Ravina Eastwood. O filme praticamente é uma homenagem ao gênero *western*, onde o papel de Clint Eastwood e as tomadas de Sergio Leone são muito evidentes.



Figura 18: Por um Punhado de Dólares



Figura 19: Continuação da cena anterior



Figura 20: De Volta Para o Futuro III



Figura 21: Continuação da cena anterior

Os locais de filmagens do filme *De Volta Para o Futuro III* foram os mesmos onde já haviam sido gravados grandes clássicos do faroeste, como *Duelo ao Sol* e *Matar ou Morrer*, além de incontáveis seriados de televisão dos anos 50 e 60, como *Homem de Virgínia* e *Bonanza*.

Uma cena interessante é o “Plano Geral” da entrada de Hill Valley (quando Marty chega na cidade) de cima do telhado, exatamente igual à cena de Era uma Vez no Oeste (figuras 22 e 23):



Figura 22: Plano Geral da cidade em De Volta Para o Futuro III



Figura 23: Plano Ge ral da cidade em Era uma vez no Oeste

Cena em que Eastwood joga a fivela da arma no chão em Por Uns Dólares a Mais (Figura 24); semelhança com a cena em que Marty joga a fivela da arma no chão em De Volta Para o Futuro III (figura 25):

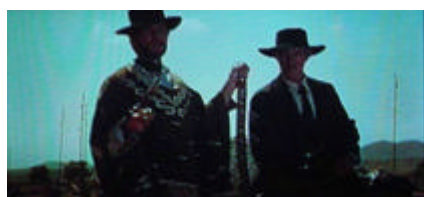


Figura 24: Por Uns Dólares a Mais

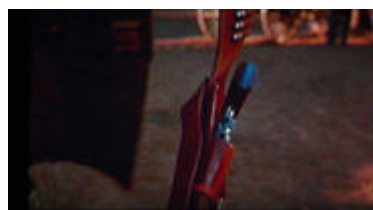


Figura 25: De Volta Para o Futuro III

Cenas da entrada no bar, muito parecidas nos dois filmes (figuras 26 e 27):

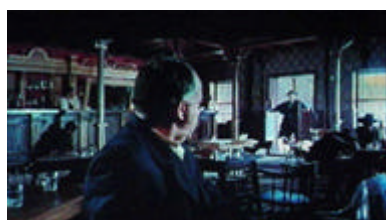


Figura 26: Por um Punhado de Dólares



Figura 27: De Volta Para o Futuro III

Cenas do enforcamento – ocorre nos dois filmes (figuras 28 e 29):

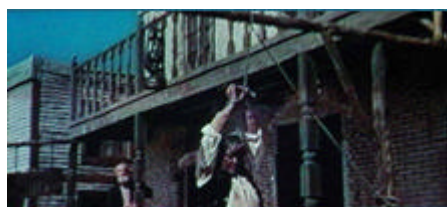


Figura 28: Por um Punhado de Dólares



Figura 29: De Volta Para o Futuro III

Clint Eastwood e Marty (Michael J. Fox), mesmos ângulos e mesmas direções de olhares (figuras 30 e 31):



Figura 30: Clint Eastwood em Por um Punhado de Dólares



Figura 31: Marty em De Volta Para o Futuro III

Cenas da chegada do trem na cidade nos dois filmes (figuras 32 e 33):

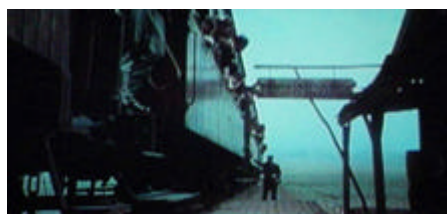


Fig. 32: Chegada do trem em Por uns Dólares a Mais



Fig. 33: Chegada do trem em De Volta Para o Futuro III

Com poucas cenas analisadas pode-se perceber o quanto a parte final da saga de viagens no tempo foi inspirada nos filmes de *western*. Existem muito mais cenas para análise, mas nosso objetivo é apenas identificar alguns traços intertextuais marcantes de Leone em De Volta Para o Futuro III.

## 5 Considerações finais

Alguns filmes são feitos com certos propósitos e vêm carregados de códigos e símbolos em suas imagens, querendo expressar algo, remetendo a uma determinada ideologia. Esses “códigos” inseridos nos filmes podem ser distinguidos de acordo com o seu grau de generalidade. Certos códigos pertencem a todos os filmes, enquanto outros pertencem a grupos menores de filmes. Por exemplo, o “Plano Americano” é um código que desempenha um papel em determinados filmes; em faroestes, utiliza-se muito este Plano (que enquadra o sujeito do joelho para cima), justamente para enquadrar a arma que fica na cintura do personagem. O mais notável nesse sistema de códigos utilizado nos filmes é que, por exemplo, como cita Andrew (2002, p. 181), “os filmes de caubói são cheios de códigos específicos de figurino, paisagem e

comportamento que não aparecem em qualquer outro tipo de filme, pelo menos não ao mesmo tempo”.

De Volta Para o Futuro III, conforme já mencionado, não pode ser considerado um filme *western*, mas o mesmo utiliza-se de códigos do cinema deste gênero através da intertextualidade, sendo uma forma de dialogar com o cinema clássico de Sergio Leone. Percebemos também que o filme está inserido num contexto intratextual que nos remete constantemente a códigos e situações vividas nos filmes anteriores.

Para tentar apontar alguns desses códigos utilizamos a breve análise fílmica, onde Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994, p.13) ressaltam que:

A análise vem relativizar as imagens ‘espontaneístas’ demais da criação e da recepção cinematográficas. Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão ‘naturalmente’ [...] que nos esquecemos de que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas.

Os filmes de faroeste encantaram e encantam gerações até hoje. Mocinhos e bandidos brincam com a imaginação e com as emoções. Sergio Leone e Robert Zemeckis podem ser considerados magos, pela grandiosidade de suas obras e de suas referências. Através de análise fílmica percebemos que o cinema vive se entrelaçando com outros cinemas. Signos e códigos vivem numa dança de subjetividade, tentando mostrar seus significados e seus objetivos.

Podemos concluir que no cinema é possível fazermos retoques como se fosse uma tela de pintura, transformar idéias em realidade, e transformar idéias realizadas em outros conceitos melhores ainda. Com tudo isso nós temos, como resultado final, um grande filme.

### **Referências bibliográficas**

ANDREW, Dudley J. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

BAHIANA, Ana Maria. De Volta Para o Futuro III. *Revista Set*, São Paulo, ed. 37, jul. de 1990.

BARRETO, Anélio. Cem anos do western. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 nov. 2003.

- BRANDÃO, Helena H. Ngamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- CHARAUDEAU, Patrick. MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo, SP: Editora Contexto, 2004.
- FILHO, Rubens Ewald. *Guia de filmes DVD News*. São Paulo, SP: Nbo Editora, 2001.
- FISCHER, Sandra. *Tudo sobre minha mãe: apontamentos para uma leitura*. Revista Significação, Annablume: São Paulo, jun. 2001.
- FONSECA, Rodrigo. Retrato minucioso do western macaxeira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 set. 2005.
- KESKE, Humberto Ivan. *Tecidos intertextuais: das teorizações sobre a narrativa cinematográfica*. Sessões do Imaginário. EDIPUCRS: Porto Alegre. Ano VI, número 11, jul. 2004.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Brasiliense: São Paulo, 2003, 1ª reimpressão de 1990.
- PINTO, Milton José. *Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos*. São Paulo, SP: Hacker Editores, 2ª edição, 2002.
- SANT'ANNA, Catarina. *Texto e intertextualidade*. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/art61.htm>>, I Congresso ABRACE, USP, São Paulo, acesso em 01º de mai. 2005.
- SANTOS, Pedro. *Os Imperdoáveis*. Disponível em <<http://www.cinemaemcena.com.br>>, 09 jul. 2004, acesso em 17 jun. 2005.
- VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1994.