

## **SAMURAI E COWBOYS, MITOS E MORTES: Uma Análise Comparativa de Os Sete Samurais (1954) e Era Uma Vez No Oeste (1968)**

Pedro Silva Amorim<sup>1</sup>

[psamorim2013@gmail.com](mailto:psamorim2013@gmail.com)

### **Resumo**

Este artigo irá analisar as relações entre os filmes de faroeste e de samurai, na tentativa de entender as semelhanças entre suas narrativas. A partir disso, analisaremos a estrutura do roteiro dos filmes “Os Sete Samurais” e “Era Uma Vez no Oeste”, comparando os longas a partir de suas características comuns. Dessa forma, o projeto entende haver, a partir da teoria genérica, uma conexão entre ambos os tipos de obra.

**Palavras-chave:** *faroeste; samurai; chanbara; gêneros cinematográficos; análise de narrativa*

### **Abstract**

This article will analyze the relations between westerns and samurai films, in an attempt to understand the similarities between the stories. From that, it will analyze the plots from the films “Seven Samurai” and “Once Upon a Time in the West”, comparing the movies based on their common characteristics. Therefore, the project understands there is, based on generic theory, a connection between both types of narrative.

**Keywords:** *western; samurai; chanbara; film genres; plot analysis*

88

### **1. Introdução**

Códigos de honra e de moral. A constante luta entre progresso e tradição. A reflexão sobre os arquétipos masculinos. A promessa de um futuro mais nobre e igualitário. O faroeste é um gênero cujas origens se confundem com o próprio surgimento do cinema e seus temas foram trabalhados e retrabalhados ao longo de toda a história da sétima arte.

Comumente chamado de o “gênero americano”, o faroeste, ou *western*, já foi, assim como os clássicos gêneros hollywoodianos musical e melodrama, extensamente analisado a partir de teorias genéricas, várias vezes na intenção de definir o gênero em si, quais filmes poderiam ser considerados parte dele e que fatores seriam importantes para inclusão ou

---

<sup>1</sup> Trabalho orientado por: Prof. Dr. Simplício Neto ([simplicio.sousa@espm.br](mailto:simplicio.sousa@espm.br)).

exclusão de obras nesse grupo. Em seu artigo *A Semanthic/Synthatic Approach to Film Genre*, Rick Altman (1984, p.10-11) elabora como a discussão genérica ficou marcada por duas diferentes abordagens: uma focada na semântica (os elementos que compõem uma obra) e outra focada na sintática (a estrutura desses elementos e a relação entre eles), propondo em seguida uma nova abordagem conhecida como semântico-sintática, que viria a revolucionar o estudo de gêneros cinematográficos.

Entretanto, identificamos ainda um persistente problema quanto a análise, especificamente, do faroeste. Apesar de existir a discussão quanto às fronteiras semânticas e sintáticas do western, tanto nos textos de Altman quanto no debate genérico como um todo, ela ainda é muito limitada a um contexto específico: o estadunidense. Pode-se argumentar que isso se deve ao Oeste Selvagem ser considerado o mito de fundação dos Estados Unidos e, portanto, apenas obras com narrativas ligadas a América do Norte fariam parte desse cânone. Mas, ao abraçarmos uma ideia de multiplicidade para cada gênero, é evidente que narrativas de diferentes nações poderiam ser analisadas sobre a ótica do faroeste, tanto por elementos sintáticos quanto por elementos semânticos, mas, mesmo assim, nota-se uma ausência de trabalhos que busquem examinar filmes de outras culturas por essa perspectiva.

Isto posto, há um tipo de filme que se destaca ainda mais quanto às comparações com os westerns: as narrativas de samurai japonesas, também conhecidas como *Chanbaras*. Esses grupos de obras já foram comparados diversas vezes, seja pelo viés da Jornada do Herói (DE JESUS, 2013) ou até mesmo para analisar a crise da masculinidade no Japão e nos Estados Unidos (MCKISSARK, 2015), mas nunca por uma perspectiva genérica que buscasse enxergá-los por suas semelhanças ao invés de suas diferenças. Por mais que haja estudos sobre como um teria influenciado o outro ao longo das décadas (RICHIE, 2001), ainda vemos uma clara separação entre western e “o resto”, tanto nas pesquisas acadêmicas quanto em bases de dados virtuais de obras cinematográficas, como os sites IMDB e Letterboxd, que tendem a colocar longas como “*Por Um Punhado de Dólares*” e “*Rastros de Ódio*” como faroestes mas colocam chanbaras como “*Yojimbo – O Guarda Costas*” e “*Harakiri*” como filmes de drama ou ação.

Figuras 1 e 2: frames de *Yojimbo – O Guarda Costas* (1961) e *Por Um Punhado de Dólares* (1964)

Fontes: Toho<sup>2</sup>, Jolly Film<sup>3</sup>.

É importante evidenciar que os contextos geográficos, políticos, sociais e econômicos de cada lugar e cada época são evidentemente diferentes. O Japão do início do período Tokugawa, auge do feudalismo nipônico e da classe samurai, e os Estados Unidos do século XIX são separados por quase 300 anos de diferença e um gigantesco Oceano Pacífico em uma época de grande limitação para locomoção e comunicação a longas distâncias, principalmente levando em consideração a reclusão japonesa para nações estrangeiras no período. Nos Estados Unidos,

<sup>2</sup> Disponível em <https://scottsm589.medium.com/yojimbo-the-original-man-with-no-name-a026fae736eb>. Acesso em 27 de maio de 2024.

<sup>3</sup> Disponível em <https://filmfreedonia.com/2010/07/28/a-fistful-of-dollars-per-un-pugno-di-dollari-1964/>. Acesso em 27 de maio de 2024.

nunca houve um sistema monárquico ou feudal, características que marcam o Japão dos samurais. No Japão, não há um país de tamanho continental colonizado por uma multiplicidade de imigrantes ou uma marcha para o oeste na busca de ouro, questões essenciais para entender o Velho Oeste. O que seriam, então, os elementos que uniriam as histórias de samurais e as histórias de cowboys e como seria possível identificá-los em diferentes longas metragens?

Para responder essa indagação, é preciso pensar que filmes históricos não falam apenas do passado, mas também do presente, do contexto na qual o desenvolvimento, produção e recepção dessa obra estão inseridos (GOLLIOT-LÉTÉ e VANOYE, 1994, p. 51). Faroestes e chanbaras compartilham, primariamente, o fato de serem expressões dos realizadores, no momento da realização do filme, sobre seus sentimentos, questionamentos ou reflexões quanto a formação dessas nações e o impacto desse processo na história e na atualidade. É dessa forma que as obras vão apresentar diversas semelhanças, tratando os respectivos períodos históricos como épocas definidoras, simbólicas e, até mesmo, mitológicas que, de alguma maneira, ajudam a explicar, enaltecer, questionar ou refletir sobre os valores de um povo e a situação em que ele se encontra.

Partindo desses princípios, analisaremos os filmes *Era Uma Vez no Oeste* (1968) e *Os Sete Samurais* (1954) por suas narrativas, investigando suas relações com o faroeste e com o chanbara.

*Era Uma Vez no Oeste* é um western dirigido por Sergio Leone, com roteiro escrito por Leone e Sergio Donnati a partir de uma história de Leone, Bernardo Bertolucci e Dario Argento. É o primeiro filme do diretor italiano, um pioneiro do subgênero faroeste espaguete, após sua famosa Trilogia dos Dólares<sup>4</sup>, marcada pela violência e subversão do gênero, e sua primeira produção norte-americana. Apesar de não ter a intenção de dirigir mais faroestes, ele aceita uma proposta da Paramount Pictures, que lhe dava a oportunidade de trabalhar com o ator Henry Fonda, e decide fazer um western mais reflexivo.

Da mesma forma, *Os Sete Samurais* é um chanbara dirigido por Akira Kurosawa, com roteiro escrito por Kurosawa, Shinobu Hashimoto e Hideo Oguni. O diretor já era conhecido

---

<sup>4</sup> Composta por três westerns estrelados por Clint Eastwood: *Por Um Punhado de Dólares* (1964), *Por Uns Dólares a Mais* (1965) e *Três Homens em Conflito* (1966).

internacionalmente pelo filme *Rashomon* (1950), vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, mas *Os Sete Samurais* acabou se tornando seu filme de maior impacto e reconhecimento, sendo considerado como um dos filmes mais influentes de todos os tempos e um marco para o cinema de samurais.

Os filmes em questão foram escolhidos, em grande parte, por suas relações com seus respectivos gêneros, trazendo interpretações sobre suas mitologias, apresentando a morte simbólica de seus principais arquétipos e evidenciando importantes debates de classe. A partir disso, esse artigo irá entender, através da abordagem semântica e sintática de Altman e da análise de suas narrativas, como as obras evidenciam uma conexão maior entre as histórias de samurais e as de Velho Oeste.

## 2. Fundamentação Teórica e Metodologia

Quanto ao faroeste especificamente, Rick Altman, ainda em *A Semanthic/Synthatic Approach to Film Genre*, chega a citar um entendimento sintático para o gênero elaborado por Jim Kitses (1969, p10-14, apud ALTMAN, 1984, p 10-11) focado em dinâmicas como cultura/natureza, comunidade/indivíduo e passado/futuro, de forma que os elementos semânticos como cowboys, ferrovias e desertos servem para povoar essa estrutura. Além disso ele traz uma definição semântica e objetiva para o gênero, pensada por Jean Mitry (1963, p.276, apud ALTMAN, 1984, p.10, tradução nossa): “Um filme cuja narrativa, situada no Oeste Americano, é consistente com a atmosfera, os valores e as condições de vida do Velho Oeste entre os anos de 1840 e 1900”<sup>5</sup>.

Partindo dessa oposição entre linhas de pensamento, Altman identifica problemas com ambas as definições. Um faroeste que se passe em um estado mais ao leste dos EUA, ou em outra década, mas mantenha as discussões temáticas e a estrutura do gênero, não pode ser chamado de faroeste? Da mesma forma, um filme que inclua todos os principais elementos semânticos, mas não se preocupe em seguir a sintaxe mais associada ao gênero não poderia ser considerado um western?

---

<sup>5</sup> A film whose action, situated in the American West, is consistent with the atmosphere, the values, and the conditions of existence in the Far West between 1840 and 1900.

Com isso em mente, ele elabora, no mesmo artigo, um novo caminho para o estudo genérico: uma abordagem dupla, que abrange tanto os aspectos sintáticos quanto os semânticos das teorias anteriores. Esse raciocínio foi de grande avanço no debate genérico acadêmico, servindo de base para novas discussões no assunto, permitindo entender os gêneros ainda como definições estáticas que incluem obras pertencentes a elas e excluem aquelas que não fazem parte, mas também como categorias mutáveis, entendendo que a percepção sobre os gêneros muda, subgêneros surgem a partir do contexto genérico original e até o surgimento de novos gêneros. Nesse sentido, gêneros, de acordo com Altman (1984, p.12), se desenvolvem de duas maneiras, seja a partir de uma estabilidade semântica que, através da experimentação sintática, transforma-se numa estrutura coesa e durável, seja por meio de uma sintaxe pré-estabelecida adotando novos elementos semânticos.

Mais tarde, em seu livro *Film/Genre*, Altman (1999, p. 208-213) ainda viria a ampliar sua teoria genérica para uma abordagem tripla: semântica, sintática e pragmática, levando em consideração também as diferentes recepções de variados grupos e rejeitando uma universalidade genérica, dando, assim, espaço a uma percepção múltipla sobre os gêneros de acordo com o contexto daquele que assiste.

Partindo desse princípio, buscamos entender que elementos semânticos ou sintáticos unem o faroeste e o chanbara. No livro *Six Guns and Society*, o estruturalista Will Wright (1975, apud TURNER, 1997, p.91-92) afirma que o faroeste passou por uma transformação temática ao longo dos anos, passando por três fases: o western clássico, o de transição e o profissional. Ele também determina que o gênero possui como pilares de sua estrutura um protagonista, que ele chama de herói, e quatro pares de oposição: sociedade interna e sociedade externa; civilização e terra selvagem; bom e mau; forte e fraco. Segundo Wright, a dinâmica na qual o herói e cada par se relacionam uns com os outros muda de acordo com as fases do faroeste.

Evidentemente, o estruturalismo possui suas limitações na análise genérica, como já apontado por Altman. Entretanto, em seu livro *Cinema como Prática Social*, Graeme Turner (1997, p. 95) entende que a teoria de Wright, apesar de falha, desconsiderado o papel do público na influência dos gêneros e que faroestes poderiam incorporar fatores de diferentes fases em sua narrativa, é esclarecedora no sentido de que gêneros e suas relações com certas estruturas se alteram ao longo do tempo. Partindo desse princípio e da análise de Altman que

de gêneros também podem se originar das sintaxes, entendemos ser válido utilizarmos da análise de Wright para comparar os faroestes com chanbaras e evidenciar as relações entre os dois.

No faroeste clássico, o herói é alinhado com uma sociedade interna que representa a bondade e a civilização, enquanto os antagonistas participam de uma sociedade externa personificam a maldade de uma terra selvagem. Quanto à questão do par bom e mau, Wright identificou o herói e a sociedade interna eram unos, sendo sempre mais fortes que os vilões, mas com o decorrer do tempo outros filmes começaram a representar a sociedade interna como fraca e bondosa, que não conseguia se proteger dos antagonistas. A partir disso, ela necessita da ajuda do forte herói, convocando-o a defendê-la. São os faroestes clássicos aqueles que elevam figuras como o cowboy, o xerife e a locomotiva a figuras mitológicas, difusoras do ideal americano frente a um mundo “sem lei”, habitado por bandidos, nativos e mexicanos. Da mesma forma, o samurai, em um chanbara clássico, um guerreiro nobre a serviço de um senhor, protege as terras, e conseqüentemente o regime sociopolítico, de saqueadores e desviantes do *bushido*, o código de conduta moral dos samurais.

Conforme o gênero avança para sua fase profissional, o faroeste passa por um período de transição, o herói abandona a sociedade interna ou nunca se anexa a ela, seja por estar desiludido com as promessas da civilização, seja por se preocupar apenas consigo. Aqui, se destacam as obras sobre caçadores de recompensas e ronins, guerreiros habilidosos que, de certa maneira, deturpam a nobreza dos xerifes e samurais, usando suas habilidades por dinheiro ao invés de honra. Na trama profissional, o herói é alinhado à sociedade externa, à terra selvagem, em narrativas que criticam diretamente o processo civilizatório dessas nações.

Dessa forma, esse artigo tem como principal metodologia a análise das narrativas das obras escolhidas, identificando nas estruturas suas conexões genéricas, inclusive por seus elementos simbólicos, como retratado no livro de Wright (1975, apud TURNER, 1997, p.93-94). Além disso, serão utilizados os conceitos de semântica e sintática esquematizados por Rick Altman (1984) e de narração, narrativa e roteiro simbólico identificados por Anne Golliot-Lété e Francis Vanoye (1994).

### 3. Descrição das Narrativas

### 3.1. Era Uma Vez no Oeste

O filme começa com a chegada de dois trens a cidade de Flagstone: o primeiro carrega um misterioso homem com uma gaita (Charles Bronson), obcecado por se encontrar com o mercenário Frank (Henry Fonda), mas é recebido apenas por seus capangas, que logo são mortos em um tiroteio. O segundo leva Jill (Claudia Cardinale), uma prostituta de Nova Orleans, que busca iniciar uma nova vida no rancho Sweetwater ao lado de Brett McBain (Frank Wolff), um viúvo irlandês que a pediu em casamento pouco tempo após se conhecerem. Ao chegar em Sweetwater, ela descobre que Brett e seus filhos foram mortos em um massacre, aparentemente orquestrado pela gangue do debochado bandido Cheyenne (Jason Robards). Os

Ao longo da obra, Jill recebe visitas de Cheyenne, que garante a ela que é inocente e tenta descobrir o motivo pelo qual mataram os McBain, e de Harmônica, apelido dado ao personagem de Bronson, que revela que foi Frank quem realizou o massacre a serviço de Morton (Gabriele Ferzetti), dono da ferrovia de trem. Os dois oferecem ajuda à viúva, que vê em ambos sua única oportunidade de sobrevivência, e tentam atacar Frank em seu esconderijo, o trem de Morton, mas tem seus planos frustrados pelo mercenário, que tenta entender porque Harmônica está tão fixado nele. Harmônica e Cheyenne fogem antes dele descobrir a resposta. Logo após os dois e Jill descobrem a razão pelo massacre da família McBain: Brett sabia que a ferrovia eventualmente passaria por aquela região e comprou a terra com a única fonte de água, essencial para o funcionamento dos motores dos trens, e o direito de construir uma estação naquele rancho, desde que ela estivesse pronta quando a ferrovia chegasse. McBain criaria uma cidade ao redor da estação e alcançaria a prosperidade que ele e seus filhos, como imigrantes, nunca tiveram. Por isso, Morton ordenou que Frank afastasse os McBain de Sweetwater, mas o mercenário achou melhor simplesmente eliminar todos os herdeiros, sem saber da existência de uma senhora McBain. Cheyenne e Harmônica arranjam de iniciar a construção da estação, para que o sonho de Brett e o futuro de Jill não seja em vão.

No clímax, Frank se revolta contra Morton e se coloca não mais como um bruto mercenário, mas como um chefe da ferrovia. Ele rapta Jill, que aceita os abusos e as ofensas do mercenário por medo de morrer, e a força a vender a terra por um preço irrisório num leilão. Harmônica aparece surpreendentemente, comprando a terra e prontamente a devolvendo

para Jill. Frank tenta negociar com ele, mas é atacado por seus próprios homens, que o traíram após serem comprados por Morton. Harmônica o salva, visto que ele e Frank ainda tem negócios inacabados. Ao mesmo tempo, Cheyenne e sua gangue atacam o trem de Morton, o matando. Frank percebe que não é um homem de negócios como Morton e precisa acabar com esse problema de uma vez por todas. Ele e Harmônica duelam em Sweetwater, de forma que Frank é baleado e morto pelo homem misterioso, que o revela quem ele é: o irmão de uma vítima de Frank de muitos anos atrás. Com a estação sendo construída, Cheyenne conta a Jill que nem ele nem Harmônica podem ficar para ajudá-la e que cabe apenas a ela cuidar de Sweetwater. Fora do rancho, Cheyenne revela a Harmônica que foi baleado no ataque a Morton e morre fragilmente em seus pés. Por fim, Harmônica cavalga em direção ao horizonte enquanto o trem chega a Sweetwater e Jill leva copos de águas para os trabalhadores da estação.

### 3.2. Os Sete Samurais

O longa se inicia com uma gangue de saqueadores observando, ao longe, uma vila de fazendeiros. O líder determina que eles atacam a vila daqui a alguns meses, quando a safra de alimentos já estiver madura e colhida e, assim, eles terem mais recursos para roubar. Escondido, um dos camponeses ouve os planos dos saqueadores e corre para a vila para contar aos seus conterrâneos e pedir conselho a seu ancião. O ancião diz que a vila é incapaz de se defender sozinha e manda um grupo de camponeses buscar uma tropa de ronins, samurais sem mestres que trabalham por dinheiro, para ajudá-los. Os aldeões ficam incomodados com essa ideia por dois motivos: o primeiro é que eles não têm nada a oferecer a não ser três refeições por dia e o segundo é que eles já tiveram problemas com samurais no passado. Mesmo assim, a vila aceita a ordem de seu ancião e quatro camponeses partem para a cidade mais próxima à procura de samurais. Na cidade, os aldeões têm dificuldade de achar ronins que aceitem sua proposta. Para eles, é uma desonra trabalhar apenas por comida, sem a promessa de riquezas, títulos e glória, de forma que apenas um samurai, fraco e faminto, oferece seus serviços. A sorte dos camponeses começa a mudar quando eles encontram Kambei (Takashi Shimura), um samurai experiente, e Katsushiro (Isao Kimura), seu aprendiz. Kambei pouco se preocupa com a hierarquia social que os separa dos camponeses e entende que defender aqueles que precisam

é um trabalho honroso por si só. Com a ajuda de Kambei, eles conseguem recrutar mais quatro ronins para completar uma tropa de sete samurais, incluindo Kikuchiyo (Toshiro Mifune), um ronin bêbado, espalhafatoso e obcecado com status social.

De volta à vila, os samurais são recebidos com desconfiança pelos camponeses e se sentem menosprezados. Eles também descobrem que a vila matou e furtou samurais no passado e se revoltam com os aldeões, incluindo Kambei. Inesperadamente, é Kikuchiyo quem defende os camponeses, recriminando os ronins por sua arrogância e por ignorarem as dificuldades de se sobreviver enquanto fazendeiros apesar dos abusos e da violência da classe samurai. Ele revela ser filho de um camponês, não tendo compartilhado dos privilégios da classe samurai por toda a vida, sendo esse o motivo por ele ser tão preocupado com status. Os ronins reconhecem seu erro e começam a planejar a defesa da vila. Eles percebem que apenas os sete não serão capazes de realizar o feito sozinhos, então fortificam as entradas da vila e começam a treinar os fazendeiros com lanças de bambu. Com o tempo, eles se afetam cada vez mais pelos camponeses. Quando dois batedores são mortos pelos samurais, eles descobrem a localização do acampamento dos saqueadores. Eles decidem fazer um ataque preventivo e, apesar de conseguirem diminuir o número de bandidos, um dos samurais é morto.

O ataque dos samurais antecipa a tentativa de saque. A fúria dos bandidos é implacável, surpreendendo a vila e os ronins com seus três mosquetes. A batalha dura por dias, marcada pela perseverança dos fazendeiros em defenderem suas terras. Após ver o ronin Kyuzo (Seiji Miyaguchi) roubar um mosquete dos bandidos, Kikuchiyo abandona seu posto para tentar o mesmo feito e ser bem visto por seus pares e, apesar de conseguir a arma de fogo, é indiretamente responsável pela morte de alguns camponeses e de mais um samurai. No último dia de batalha, os samurais e os camponeses conseguem derrotar o restante dos saqueadores, sobrando apenas o líder da gangue. Ele se esconde e atira com o último mosquete nas costas de Kyuzo, matando-o covardemente. O jovem Katsushiro fica enfurecido e corre em direção ao bandido, mas é impedido por Kikuchiyo que o ultrapassa e mata o líder da gangue, sendo morto no processo. Com a vila salva e quatro samurais mortos, os camponeses celebram plantando uma nova safra de arroz e cantando, enquanto os ronins restantes olham para os túmulos de

seus companheiros. Na última fala do filme, Kambei nota que eles, os samurais, perderam a batalha e que a vitória pertence apenas aos camponeses.

#### **4. Interpretação e Comparação**

O principal elemento a se destacar da comparação entre os dois filmes e as relações sintáticas propostas por Wright (1975, apud TURNER, 1997, p.91-95) é como as obras têm como foco a relação entre o arquétipo do herói e a sociedade. Em ambos os casos, a sociedade, a classe trabalhadora personificada em Jill em *Era Uma Vez no Oeste* e nos camponeses em *Os Sete Samurais*, é representada inicialmente como fraca, dependente de grandes figuras heroicas, como Harmônica, Cheyenne e o bando de ronins, para sobreviver.

A princípio, há uma clara separação entre o herói e a sociedade, de forma que o herói carrega um status especial, quase inalcançável: Harmônica é um homem forte e misterioso, sem nenhum aparente interesse além de sua implacável busca por vingança, e Cheyenne lidera uma temida gangue que vive à margem da sociedade e que, apesar de ser criminosa e gananciosa, possui seu próprio conjunto de leis, baseado na lealdade e na honra. Já os ronins, com exceção de Kikuchiyo, nasceram e cresceram dentro da classe samurai, levando consigo suas doutrinas e código de justiça, especialmente Kambei, que personifica um guerreiro samurai puro. São essas figuras que possuem a capacidade e o dever de lutar, seja com espadas ou revólveres, e proteger a sociedade, tratada por si própria como incapaz, sempre que esta os necessite, representando, assim, os ideais do Oeste e do bushido.

Entretanto, com a chegada de novas tecnologias, sejam elas a locomotiva ou as armas de fogo, vêm também a chegada de um novo tempo, com novos perigos e novas possibilidades. Os mosquetes dão aos saqueadores um poder antes impensável, que os possibilita atacar qualquer pequeno vilarejo que queiram, enquanto o trem permite a chegada da industrialização e do domínio empresarial sobre o povo numa escala nunca antes vista. Isso força uma aproximação entre o herói e a sociedade, de forma que o herói, que antes ou ignorava a sociedade ou a via como inferior, passa a enxergar valor nos sacrifícios e na perseverança dos trabalhadores. Isso se dá por Harmônica e Cheyenne reconhecendo os McBain como sonhadores, e não apenas como um pobre imigrante e uma ex-prostituta, e trabalhando para construção da estação de Sweetwater mesmo que isso não lhes dê nenhum

benefício. Da mesma forma, Kambei e os samurais sentem o peso de séculos de opressão de sua classe sobre os fazendeiros após a revelação de Kikuchiyo e começam a treiná-los para a proteção da vila.

Ao final, os heróis e a sociedade vencem os vilões, mas não sem custos. Cheyenne morre e Harmônica cavalga para o horizonte, com a impressão de que nunca mais voltará a Sweetwater, ao mesmo tempo que Jill se torna a dona da estação. Com quatro samurais mortos, Kambei lamenta com seus colegas sobreviventes e deixa os fazendeiros celebrarem uma vitória que pertence a eles. Para além da conexão estrutural da narrativa diegética dos filmes, Leone e Kurosawa trabalham com semelhantes roteiros simbólicos (Goliot-Lété; Vanoye, 1994), de forma que retratam em suas ficções tanto a morte real quanto a simbólica dos heróis de suas respectivas mitologias, o Oeste e o Japão Feudal, no momento em que eles se tornam obsoletos com a chegada de um novo tempo e cabendo, assim, à classe trabalhadora a formação de um novo futuro. Dessa maneira os filmes refletem sobre os ideais do faroeste e do chanbara e imaginam, até de forma melancólica, uma realidade em que o processo civilizatório dos EUA e o do Japão se deu de uma forma mais igualitária.

## 5. Conclusão

Dessa forma, fica claro como os filmes trabalham a mesma reflexão com estruturas similares: os heróis aparecem e são convocados a defender a sociedade, enxergam nela qualidades antes menosprezadas e, no clímax, morrem para que essa classe ganhe a agência sobre o próprio futuro. Com o uso dessa sintaxe, Leone e Kurosawa são capazes de trabalhar os processos da herança simbólica do Oeste e do Japão. Mas isso faria com que *Os Sete Samurais* pudesse ser considerado um faroeste? Ou que *Era Uma Vez no Oeste* possa ser um chanbara? Evidentemente, as diferenças entre os elementos semânticos das narrativas são suficientes para gerar uma categorização diferente para cada. Ainda assim, entendemos como impressionante o fato de que, através da estrutura, os realizadores são capazes de passar a mesma ideia mesmo em contextos semânticos distintos.

A partir disso, questiona-se se a escolha por essa sintaxe pode ter se originado de uma mesma matriz genérica, ou seja, um lugar de conexão entre o faroeste e o chanbara. Partindo, novamente, do pressuposto de que gêneros, para Altman (1984, p.12), podem surgir a partir de

uma mesma sintaxe, levanta-se uma hipótese: de que faroeste e o chanbara possuem uma mesma origem genérica. Obviamente, a investigação dessa suspeita não caberia completamente nesse artigo, mas pode servir de base para trabalhos futuros.

## 6. Agradecimentos

Gostaria de agradecer à minha família e meus amigos pelo suporte que me deram durante a realização desse artigo. Também gostaria de agradecer à professora Marcela Soalheiro, que me orientou na elaboração do projeto dessa pesquisa, por ter acreditado na minha capacidade e me incentivado a desenvolver um artigo acadêmico mesmo enfrentando um dos momentos mais difíceis da minha vida. Por fim, quero especialmente agradecer ao professor Simplício Neto, orientador desse artigo, por ter sido um guia, um mestre e um amigo durante todo o período de criação dessa monografia e durante toda a minha passagem pela faculdade, sempre me ajudando a me aperfeiçoar enquanto aluno, profissional e pessoa e me dando oportunidades de expressar meus próprios interesses e encontrar minha própria voz.

100

## Referências

ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. **Cinema Journal**, EUA, v. 23, ed. 1, p. 6-18, 1984.

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. 1. ed. Reino Unido: British Film Institute, 1999.

DE JESUS, Warley Mendes. **Caubói e Samurai**: O mito do herói nos filmes "Era Uma Vez no Oeste" e "Yojimbo". 2013. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Letras - Japonês) - Curso de Letras - Japonês, Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/7263>. Acesso em: 05 mai. 2024.

**ERA Uma Vez no Oeste**. Direção: Sergio Leone. Produção: Fulvio Morsella. Itália: Paramount Pictures, 1968. DVD.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a Análise Fílmica**. 7. ed. Brasil: Papyrus Editora, 1994.

MCKISSARK, Fraser. **Sunset Warriors**: Cowboys, Samurai, and the Crisis of Masculinity. 2015. Tese (Doctorate in Philosophy in Media, Film and Television) - Philosophy in Media, Film and Television, The University of Auckland, EUA, 2015. Disponível em:

<https://researchspace.auckland.ac.nz/bitstream/handle/2292/30639/whole.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em: 05 mai. 2024.

**OS SETE Samurais**. Direção: Akira Kurosawa. Produção: Sōjirō Motoki. Japão: Toho, 1954. DVD.

RICHIE, Donald. **A Hundred Years of Japanese Film**. Tokyo: Kodansha International Ltd., 2001.

TURNER, Graeme. **Cinema como Prática Social**. 1. ed. Brasil: Summus Editorial, 1997.

WRIGHT, Will. **Sixguns and Society: A Structural Study of the Western**. 1. ed. EUA: University of California Press, 1977.