

## **Ennio Morricone, *Spaghetti Western* e o Velho Oeste: Música cinematográfica enquanto lembrança linguística de um passado violento**

Rafael Duarte Oliveira Venancio<sup>1</sup>

Centro Universitário SENAC / Escola de Comunicações e Artes da USP

### **RESUMO**

O presente artigo busca analisar o uso da obra musical de Ennio Morricone feita para filmes *Spaghetti Westerns* por cineastas recentes da lavra de Quentin Tarantino. Este trabalho, dentro da perspectiva da Desconstrução de Jacques Derrida, quer mostrar a escritura determinada no uso dessas músicas enquanto citação cinematográfica. Assim, usando o arcabouço teórico também traçado por Jean-François Lyotard, baseado no jogo de linguagem wittgensteiniano, há a perspectiva de desvelar esse funcionamento de uma (re)apresentação midiática que suplanta o passado histórico não-registrado (o Velho Oeste) por um transmitido pelos meios de reprodutibilidade técnica (o *Western* e suas variantes) e seus ecos *en abyme* no movimento *movies geek*.

**Palavras-chave:** Linguagem midiática; Trilha sonora cinematográfica; Spaghetti Western

### **ABSTRACT**

This paper analyzes the use of the musical work of Ennio Morricone in *Spaghetti Westerns'* films by filmmakers as Quentin Tarantino. This work, from the perspective of Jacques Derrida's Deconstruction, wants to show the *écriture* in the use of such songs as a movie quote. So, using the theoretical framework also outlined by Jean-François Lyotard, based on Wittgensteinian language-game, there is the prospect of uncovering the workings of a (re)presentation media that exceeds the historical past unregistered (Old West) by one transmitted by the means of technical reproduction (the *Western* and its variants) and its echoes *en abyme* in the *geek movies* movement.

**Keywords:** Media language, Soundtrack, Spaghetti Western

O papel de evocação que a música possui dentro da trilha sonora de um filme é inegável, mesmo em tempos de cinema mudo quando realizadores pensavam em possíveis partituras a serem tocadas nas salas de exibição. No entanto, podemos afirmar que está cada

---

<sup>1</sup> Professor da graduação em Tecnologia em Produção Audiovisual do Centro Universitário SENAC – SP e Doutorando em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

vez mais comum a citação cinematográfica de músicas compostas para trilhas de outros filmes.

Este é o caso da obra de Ennio Morricone feita especialmente para os *Spaghetti Westerns*. Sempre que há uma cena de violência, seja um *mexican standoff* ou mesmo uma ação ousada, o cineasta coloca as famosas melodias filmicas do compositor italiano, especialmente aquelas que acompanharam os planos de Sergio Leone.

Este trabalho, dentro da perspectiva da Desconstrução de Jacques Derrida, quer mostrar a escritura determinada no uso dessas músicas enquanto citação nas produções cinematográficas atuais, focando os realizadores Quentin Tarantino, Robert Rodriguez e Matthew Vaughn. Usando o arcabouço teórico também traçado por Jean-François Lyotard, baseado no jogo de linguagem wittgensteiniano, há a perspectiva de desvelar esse funcionamento de uma (re)apresentação midiática que suplanta o passado histórico não-registrado (o Velho Oeste) por um transmitido pelos meios de reprodutibilidade técnica (o *Western* e suas variantes).

Dessa forma, podemos especular a consolidação de uma música-cristal, bem aos termos deleuzianos, que opera uma importante triangulação. Triangulação essa que opera a cena do filme atual junto com o Arquivo cinematográfico para levantar esse passado histórico que é apenas a lembrança proporcionada por um lençol midiático de passado.

### **O Velho Oeste e sua (re)apresentação musical nos *Spaghetti Westerns***

O Velho Oeste é um período histórico dos Estados Unidos que reúne, sob essa alcunha, todo o processo de exploração e aquisição do Oeste do território das 13 colônias iniciais. Compreende um período entre 1800 a 1920, com destaque para os anos 1840 e seus *49ers*, os mineiros e colonos na corrida do ouro.

Antes mesmo do fim desse período com o encerramento do processo revolucionário mexicano, as principais formas de entretenimento – *pulp fictions*, shows de arena e filmes mudos – já retratavam e reencenavam fatos históricos (ou inventados) desse período, usando muitas vezes os próprios protagonistas da história.

Surge assim o *Western*, fato da cultura que seria só debatido nos anos 1960 com o chamado *Spaghetti Western*. Ora, o *Spaghetti Western* sempre foi considerado uma simplificação do tradicional gênero filmico *Western*, sendo uma alternativa a ele. Essa afirmação tem como metáfora o diálogo de John Ford com Burt Kennedy onde o último resume a fórmula do *Spaghetti Western* como “sem história, sem cenas. Só matança” (*apud* FRAYLING, 2006: 35).

O western já possuía suas particularidades enquanto narrativa midiática. Umberto Eco, ao analisar as diferenças entre a trama clássica *Édipo Rei* e o enredo espetacular moderno, o clássico western *No Tempo das Diligências*, afirma que no filme de John Ford tudo ocorre no nível do enredo. Assim, “não há nenhuma tentativa de análise psicológica, cada caráter já vem definido do modo mais convencional possível, e cada gesto é milimetricamente previsível” (ECO, 1991: 22). Tal como o romance popular, o filme vem para abrandar as expectativas do público, se tornando “antes de tudo ‘popular’ porque [é] ‘demagógico’” (ECO, 1991: 23).

O Spaghetti Western utilizava essa mesma estratégia, mas, muitas vezes, usando personagens históricos – e não ficcionais como *No Tempo das Diligências* – em seus enredos. Exemplo disso é a predileção por retratar grupos de revolucionários mexicanos de 1910 em filmes como, por exemplo, *Uma bala para o general* (1967, de D. Damiani), *Os violentos vão para o inferno* (1968, de S. Corbucci), *Django, não perdoa, mata* (1968, de S. Corbucci), *Quando explode a vingança* (1971, de S. Leone) e *Pancho Villa* (de E. Martín).

Ora, se o conteúdo não os faziam alternativos – especialmente no discurso emancipatório que o conceito alternativo engendra – porque eles podem ser considerados alternativos? Bom, é interessante notar que

O termo “Spaghetti Western” foi primeiramente cunhado por críticos americanos do Western italiano e tinha significação pejorativa; na Itália, esses filmes ficariam conhecidos como – de uma forma defensiva – como Macaroni Westerns. Isso começou um surto entre os jornalistas comentadores de cinema em aplicar termos culinários aos “inautênticos” ou *alien westerns*: Sauerkraut Westerns (produzidos na Alemanha Ocidental), Paella Westerns (produções internacionais filmadas na Espanha), Camembert Westerns (filmes produzidos em Fontainebleau), Chop Suey Westerns (filmados em Hong Kong) e, mais recentemente, Curry Westerns (financiados e feitos na Índia) (FRAYLING, 2006: xxi)

No entanto, o termo se popularizou para definir produções filmicas entre as décadas de 1960 e 1970 que eram filmadas na Itália ou na Espanha (graças às características naturais da Andalúcia, semelhantes ao Oeste Norte-Americano), utilizando produção e materiais europeus, com atores considerados de filme B (mesmo os americanos como Lee Van Cleef, Clint Eastwood e Charles Bronson).

O interessante é que tudo que fazia um *Spaghetti Western* pode ser considerado “alternativo”, principalmente no sentido lato do termo. Os efeitos visuais eram baratos (os tiros não deixavam marcas ou sangue), os atores normalmente não sabiam inglês e tinham que ser dublados (a grande maioria desses filmes estrangeiros tinha o inglês como língua), a

película utilizada normalmente era o 2-Perf Techniscope que permitia filmar com a metade da metragem de um 35mm normal, entre outros motivos.

Tudo isso era feito para eles se tornarem competitivos em suas terras natais e nos Estados Unidos, onde normalmente eram ambientadas as histórias filmicas. Iniciando o gênero em 1961 (com *Tierra Brutal*, também chamado de *Savage Guns*) ou em 1962 (com a adaptação do livro de Karl May, um alemão que escrevia histórias sobre o Velho Oeste Americano, *Treasure of Silver Lake*), o Spaghetti Western ganha um culto na metade da década com os filmes de Sergio Leone (A Trilogia dos Dólares) e Sergio Corbucci (os filmes de Django).

Os filmes não eram apenas sucesso de bilheteria, mas adoçavam a cena alternativa-revolucionária que desencadearia em 1968. Entre as perguntas da época, citadas por Frayling (2006: xv), duas são as melhores caracterizadoras do fenômeno do Spaghetti Western: “Podia o cinema popular (distinto do trabalho artístico de Godard, Godard e Godard) ser *realmente* político? (...) Porque o “momento” dos Italian Westerns agradou tanto as crianças de Marx e Coca-Cola na Europa, especialmente a geração de Maio de 1968?”.

Aqueles filmes mal-feitos, distantes de Hollywood, começaram a ser o maior destaque não só em suas terras natais, mas em toda cena norte-americana, mesmo fora de Berkeley. Eles eram uma alternativa, um grito de basta ao western tradicional que pregava a ode ao bom moço e o preconceito contra grupos marginalizados. No *Spaghetti Western*, o herói era o anti-herói (ou mesmo o inimigo) para o *mainstream* do WASP norte-americano: o bandido, o caçador de recompensas, o mexicano, o mercenário, o *outsider*.

Assim, algo que era um alternativo comercial lançado fora do grande centro de produção ganhou *status* de revolucionário. Mas aqui nos interessa outro fator igualmente revolucionário: as trilhas sonoras desses filmes, sendo as mais famosas compostas por Ennio Morricone.

Não seria exagero dizer que boa parte da fama perene do *Spaghetti Western* reside nas músicas de Morricone que, em si, já são uma inovação daquilo que era feito em trilhas sonoras de cinema.

Em um cinema acostumado com músicas orquestradas ou com trilhas bem definidas por aquilo que fazia sucesso comercial na indústria fonográfica, Morricone pega o primeiro tipo musical cinematográfico e soma com os elementos esquecidos pelas *majors* da música. Assim, na tela desses filmes, começamos a escutar sons diferenciados – seja de batidas diferentes como a do *spanish surf*, seja de elementos musicais não-tradicionais como ruídos, assovios e caixinhas de música – ou mesmo situações psicodélica/assombrosas com uma pós-

produção das vozes de cantoras líricas (no caso do *Spaghetti Western*, é notório o papel da soprano Edda Dell’Orso).

A música de Morricone nos filmes é tradicionalmente não-diegética, ou seja, ela não provém de um elemento mostrado na diegese do texto audiovisual. São músicas para emoldurar situações, construir mecanismos de identificação ou instigar sentimentos e situações de acréscimo à *mise en scène* tradicional.

No entanto, o grande primado de Morricone na história do cinema é a composição de músicas mistas, alternando o diegético com o não-diegético. Um exemplo com o trabalho vocal é encontrado em *Quando explode a vingança*: a música “Inventions for John” não só cumpre o papel não-diegético, mas quando a palavra “John” é cantada representa a paranóia do personagem de James Coburn.

Outra situação de mesmo papel está em *Era uma vez no Oeste* (1968, de S. Leone) onde a gaita tocada pelo personagem de Charles Bronson se mistura com uma música não-diegética e se torna quase o *leitmotiv* para esse forasteiro conhecido como Harmonica (gaita).

No entanto, a mistura perfeita está na música “Sixty seconds for what?” de *Por uns dólares a mais* (1965, de S. Leone). Nesse filme, o bandido Índio (Gian Maria Volonté) desafia os seus inimigos a um duelo que é marcado através de um relógio que é uma caixinha de música. A fórmula é simples: atire quando a música parar.

Aquilo que deveria durar apenas sessenta segundos com uma música suave e delicada é expandido para um tempo psicológico de mais de 3 minutos aumentando toda a tensão presente nos duelos armados, especialmente no final quando Índio enfrenta o Homem de Preto, o Coronel Douglas Mortimer (Lee Van Cleef).

Em *Bastardos Inglórios* (2010, de Quentin Tarantino), a apresentação do personagem do sargento Donny Donowitz, conhecido como “The Bear Jew” (interpretado por Eli Roth) se apresentou enquanto uma remixagem desse legado de Morricone: Tarantino pegou a música não-diegética de Morricone “The Surrender (La Resa)” do filme *O Dia da Desforra (La Resa dei Conti*, 1965, de Sergio Sollima, com Lee Van Cleef) e mistura a ela o som da batida do taco de baseball usado pelo Bear Jew para matar nazistas.

No entanto, porque esses cineastas mais jovens usam não só as músicas de Ennio Morricone, mas também sua forma de composição, modificando as músicas originais dos *Spaghetti Western*, mas mantendo o seu *status* memorial? Essa é uma resposta a ser desenvolvida a seguir.

### **O uso de Ennio Morricone pelos cineastas *movie geeks***

Qualquer leigo que acompanha o cinema contemporâneo vincula o nome de Ennio Morricone ao de Quentin Tarantino, fazendo as músicas do maestro italiano serem mais conhecidas fora da trilha sonora dos filmes para as quais elas foram compostas.

Considerado uma das molas propulsoras do movimento de estetização da violência no cinema norte-americano, Quentin Tarantino possui uma particularidade na construção diegética dos filmes que dirige: o uso de citações cinematográficas. Paradigma do cinema de autor, a citação cinematográfica – ou seja, fazer referência a outros filmes em sua escrita audiovisual – causa uma espécie de ruído quando pensamos em Tarantino como apenas o expoente de um gênero filmico, o de violência.

Eis que aqui vemos um procedimento muito interessante nos longa-metragens dirigidos por Tarantino que, por sua vez, é pouco considerado: a construção de filmes tal como se fosse pela combinatória do amplo inventário cultural filmico que existe. Não são apenas filmes sobre filmes, mas sim *filmes sob filmes*.

Esse conceito que aqui apresentamos possui clara inspiração na delimitação feita por Starobinski acerca dos estudos de anagramas por Saussure. Nesses estudos, Saussure caracteriza o anagrama enquanto uma formação combinatória pautada não pelo artista, mas para uma dimensão linguística de bricolagem formada por um pré-texto: o hipograma.

[A] conclusão implícita em toda a pesquisa de Ferdinand de Saussure [é] que as palavras da obra se originaram de outras palavras antecedentes e que elas não são diretamente escolhidas pela consciência formadora. A pergunta que se coloca é: o que existe imediatamente atrás do verso? A resposta não é: o indivíduo criador mas: a palavra indutora. Não que Ferdinand de Saussure chegue ao ponto de apagar o papel da subjetividade do artista: parece-lhe, no entanto, que ela não pode produzir seu texto a não ser depois de passar por um pré-texto. Analisar os versos na sua gênese não será, portanto, remontar imediatamente a uma intenção psicológica: antes será preciso pôr em evidência uma latência verbal sob as palavras do poema. Atrás das palavras prodigalizadas pelo discurso poético, existe a palavra. O hipograma é um *hypokeimenon* verbal: é um *subjectum* ou uma *substantia* que contém em germe a possibilidade do poema (STAROBINSKI, 1974: 107).

Vemos aqui os autores, cinematográficos ou não, sendo perfeitos *bricoleurs* tal como Claude Lévi-Strauss descreve. Assim, tudo é feito a partir do pré-existente. O objetivo dessas palavras sob palavras (ou, no nosso caso, filmes sob filmes) não é achar alguma palavra escondida, descobrir o enunciado inicial. O anagrama significa a própria evolução do campo e se mostra enquanto uma invariável: o segredo é repetir, através das diversas combinações possíveis, uma forma de representação geradora.

Tal procedimento é presente no *corpus* tarantinesco e possui até uma metáfora inicial

que a vincula enquanto força-motriz autoral. Quentin Tarantino, que abandonou a escola no colegial e nunca fez faculdade de cinema, tem uma frase atribuída a ele que diz que ele nunca foi a uma escola de cinema, mas sim ao cinema.

Funcionário da locadora Video Archives em Manhattan Beach, Califórnia, Tarantino seria o maior expoente de uma série de *movie geeks* que convenceram produtores independentes a financiar seus filmes no começo dos anos 1990. Suas realizações seriam a bricolagem dos filmes de locadora – e, assim, incluindo os filmes B e estrangeiros, com pouco espaço nas salas de exibição após a febre do VHS – algo que, mesmo sendo acusado de paródia, sempre foi tratado enquanto homenagem pelo diretor.

Assim, não é a violência a força-motriz em Tarantino, mas a combinatória de filmes, as “homenagens”. É o exercício do fã (ou pró-fã) de determinado tipo de filme em uma rearticulação dos melhores fatores presentes no inventário cinematográfico. Isso é presente em outros *movie geeks*, especialmente os aqui estudados: Robert Rodríguez, amigo pessoal de Tarantino, e Matthew Vaughn, considerado um *movie geek* de segunda geração.

Os três trabalham as homenagens como pedaços consolidados de outros filmes: seus filmes são uma colcha de retalho de outros filmes e a trilha sonora é o principal lugar de observação disso. O que há aqui é uma representação midiática (um filme dos *movie geeks*) de um elemento midiático (uma música de Ennio Morricone) de uma representação midiática (um *Spaghetti Western*) de um período histórico (o Velho Oeste Americano).

Vemos aqui uma ida às profundezas da escritura da linguagem midiática se pensarmos no arcabouço derridariano. Ora, tomando como base o par de oposição entre ideia (a ideia de um desenho animado por um realizado; chamaremos ela de A) e inscrição (a realização do desenho animado; chamaremos ela de B), não podemos achar que a linguagem do desenho animado é o resultado da progressão de A para B, ou seja, A-B.

Antes desse A, tal como a Desconstrução por Jacques Derrida teoriza, há a escritura, um B' que transforma a relação de linguagem em B'-A-B, onde há primazia do B', mas não uma indissociação dele ao B. Dessa forma, não devemos ver apenas a escritura como articulação, mas como complementariedade.

Sendo a complementariedade um processo indefinido, a escritura é, dessa forma, o “suplemento por excelência, pois ela marca o ponto onde o suplemento se dá como suplemento de suplemento, signo de signo, *tendo o lugar* de uma fala já significante: ela desloca o *lugar próprio* da frase, a vez única da frase pronunciada *hic et nunc* por um sujeito insubstituível, e retrorretira o nervo da voz. Ela marca o lugar da reduplicação inicial” (DERRIDA, 2008: 343).

Reduplicação também do *parergon* de cada prática de linguagem (DERRIDA, 1987). Derrida indica que o *parergon* de uma obra de arte indica uma necessidade, uma falta, que essa possui em seu processo representacional. O que constitui os *parerga*, no raciocínio de Derrida (1987, p. 59-60) “não é apenas a sua exterioridade enquanto um acréscimo, mas sim a ligação interna estrutural que os fixam na falta interior da obra (*ergon*). E essa falta é constitutiva da própria unidade do *ergon*. Sem essa falta, o *ergon* não precisaria de *parergon*. A falta do *ergon* é a falta de um *paregon*”.

Assim, o *parergon* indica o que é esse B', situação definidora e (re)presentacional de uma dada linguagem. (Re)presentacional porque são esses ornamentos, os *parerga*, que fazem a obra de arte ser reconhecida enquanto tal. É a última fronteira entre o que é e o que não é, sendo indissociável do *ergon*, tal como é visto no exemplo derridiano *Mimique*, caracterizando o puro trabalho na moldura.

Um dos exemplos de como podemos ver um puro trabalho na moldura de uma arte está na representação dela em outra arte. E é isso que os *movies geeks* fazem com Ennio Morricone. No limite, o que eles estão trabalhando aqui é simples: ao tocar a música de Ennio Morricone, eles evocam um passado histórico filmico que trabalha o nosso imaginário de um passado histórico.

Em Tarantino e Rodríguez isso é ordinário, comum e não é apenas com o *Spaghetti Western*, mas também com os filmes B, o *exploitation films*, os filmes *um-grupo-de-homens-em-uma-missão* e os filmes de artes marciais de Hong Kong (Shaw Brothers, entre outros). Já em Vaughn, há claramente uma triangulação mais refinada tal como é possível de ser visto em *Kick Ass* (2010).

Na cena na qual Hit-Girl invade o prédio do mafioso D'Amico, o uso da música “Per Qualche Dollaro in Più”, de Morricone para *Por uns dólares a mais*, serve não apenas como um retalho filmico, mas sim como um exercício de analogia irônica. Aquela garotinha lutadora e presumida como fraca se iguala aos protagonistas do *Spaghetti Western*, ou seja, o Homem Sem Nome (interpretado por Clint Eastwood) e o Homem de Preto (interpretado por Lee Van Cleef). Ela seria uma personagem filmica de magnitude similar a esses antiheróis.

Vemos assim o cerne do jogo de linguagem daquilo que Jean-François Lyotard chama de saber narrativo. Naquele que seria conhecido como seu livro mais famoso, *A Condição Pós-moderna*, Lyotard utiliza a palavra *pós-moderno* para descrever as condições do conhecimento nas sociedades altamente desenvolvidas. No livro são as grandes narrativas, *metanarrativas*, que legitimam o conhecimento na modernidade e a sua decadência em uma fase pós-moderna.



Ele identifica duas pragmáticas claras de saberes em nossa sociedade. A uma delas, considerada mais de base, é denominada enquanto *saber narrativo*. A outra, beneficiada-prejudicada-modificada pela condição pós-moderna, recebe o nome de *saber científico*.

Os dois saberes possuem um conjunto bem definido de jogos de linguagem, no sentido wittgensteiniano do termo, caracterizando-os e delimitando as formas de laço social proporcionado por eles. Ao longo dos capítulos 6 (saber narrativo) e 7 (saber científico) de *Condição Pós-moderna*, Lyotard se dedica a relacionar o *set* de cada saber.

Assim, o saber narrativo é formado, basicamente, por cinco itens: (1) *Bildungen*, ou seja, histórias de formação que se miram no exemplo de um herói aprendendo com seus sucessos (aprendizado positivo) e fracassos (aprendizado negativo). É a forma de uma sociedade definir os seus critérios de competência, bem como avaliá-los; (2) pluralidade de jogos de linguagem. Não há universais e as diferenças mais banais (tal como o clima ou quem fala) muda as condições do *set*; (3) No entanto, há uma forma legitimada de transmissão, normalmente aquela que diz “conto a história que escutei, eu mesmo, do protagonista ou de algum pilar sábio da sociedade; (4) A narrativa possui uma relação temporal não só enquanto ritmo, mas enquanto cerimônia e consumo. Certas histórias só podem ser contadas em determinada época do ano, por exemplo; e (5) A função final delas, no limite social, não é busca de legitimidade, mas sim rememoração do passado.

Os filmes desses *movies geeks* são simplesmente exercícios de cinema baseados no próprio passado da atividade midiática. Sua legitimidade se centra em fazer filmes que olham para o próprio cinema exercitando a memória de seus interlocutores (o público, outros realizadores, críticos de cinema) ao usar em excesso uma combinatória baseada na analogia. Cada filme é um eterno discutir do cinema e a música é mais um mecanismo disso.

### **Considerações finais: A Música-Cristal**

Deparamos-nos assim com algo que poderíamos chamar de uma música-cristal, especialmente se lembrarmos do conceito deleuziano de imagem-cristal. As músicas de Morricone ao serem utilizadas pelos realizadores *movies geeks* ganham esse *status* instrumental.

Ora, a imagem-cristal é um duplo entre o virtual e o atual. Por mais que a música de Ennio Morricone esteja, em seu original, em substituição a um tempo histórico, sua função se torna uma “função da função” quando está em um filme dos *movies geeks*. Há um triângulo de dupla (re)representação já mencionado anteriormente.

Assim, colocar o uso da música de Morricone nos filmes de Tarantino e companhia enquanto uma música-cristal é observar a amplitude do Arquivo cinematográfico e a não-existência, quando falamos de mídia, de uma relação de criatividade, mas sim de rearticulação.

É claro que os filmes de Tarantino possuem a função de dar uma nova sobrevida para uma série de gêneros filmicos datados. Essa é a fórmula do *movies geek*: mostrar para a sociedade aquilo que é digno de nota chafurdando o inventário das produções e dando um novo olhar. Não é à toa que o atual culto de Ennio Morricone e Sonny Chiba, por exemplo, deve muito à condição *cool* dada por serem citados por Tarantino com frequência.

No entanto, não devemos negar *em si* o papel que Morricone representa para o cinema. Aliás, o próprio jogo de música diegética/não-diegética merece melhor atenção não só para a construção de trilhas sonoras de cinema, mas para qualquer trabalho midiático em áudio. Uma imanência que tanto emoldura como dá prosseguimento diegético à narração é o grande desafio midiático para a música no campo audiovisual.

### **Referências Bibliográficas**

- DELEUZE, G. (2005) *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.
- DERRIDA, J. (1981) *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press.
- DERRIDA, J. (2008) *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- ECO, U. (1991) *O Super-homem de Massa*. São Paulo: Perspectiva.
- FRAYLING, C. (2006) *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. London/New York: I.B. Taurus.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1962) *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- LYOTARD, J-F. (1984) *The Postmodern Condition*. Minneapolis: UMP.
- STAROBINSKI, J (1974). *As palavras sob as palavras*. São Paulo: Perspectiva.
- WITTGENSTEIN, L. (1999) *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural.