



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
LUCAS HENRIQUE DOS REIS

COWBOYS DE CLINT EASTWOOD:
FRONTEIRA, IDENTIDADE NACIONAL E MASCULINIDADES EM *GRAN
TORINO* (2008) E *SNIPER AMERICANO* (2014)

Uberlândia

2018

LUCAS HENRIQUE DOS REIS

COWBOYS DE CLINT EASTWOOD:
FRONTEIRA, IDENTIDADE NACIONAL E MASCULINIDADES EM *GRAN*
TORINO (2008) E *SNIPER AMERICANO* (2014)

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História Social, na Linha História e Cultura no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula Spini

Uberlândia

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R375c Reis, Lucas Henrique dos, 1992-
2018 Cowboys de Clint Eastwood : fronteira, identidade nacional e masculinidades em Gran Torino (2008) e Sniper Americano (2014) / Lucas Henrique dos Reis. - 2018.
189 f. : il.

Orientadora: Ana Paula Spini.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.901>

Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Cinema e história - Estados Unidos - Teses. 3. Características nacionais americanas no cinema - Teses. 4. Cowboys - Estados Unidos - Teses. I. Spini, Ana Paula. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

Gerlaine Araújo Silva – CRB-6/1408

LUCAS HENRIQUE DOS REIS

Banca Examinadora

COWBOYS DE CLINT EASTWOOD:
FRONTEIRA, IDENTIDADE NACIONAL E MASCULINIDADES EM *GRAN TORINO* (2008) E
SNIPER AMERICANO (2014)

Profª Drª Ana Paula Spini

ORIENTADORA

Profª Drª Kátia Rodrigues Paranhos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Prof. Dr. Alexandre Busko Valim

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Uberlândia

2018

Agradecimentos

Com certeza a experiência do mestrado foi enriquecedora. Mas, ao mesmo tempo, foi intensa e difícil. Eu só consegui passar por esses longos dois anos com o apoio de um punhado de pessoas: cada uma delas estava disposta a me dar um abraço ou uma palavra de motivação. Inicialmente, eu quero agradecer aos meus pais, Celso e Marilda, por terem, mais uma vez, sonhado um sonho junto comigo. Nos últimos anos, meu amor por esses dois cresceu e se transformou num sentimento inquebrantável. Também na minha cidade natal, meus avós, Agostinho e Cedina, sempre me apoiaram nas minhas escolhas não tão fáceis da vida. Junto deles, meus irmãos mais novos, Érica e Augusto, tornaram-se meus amigos mais próximos. O meu irmão sempre tinha uma palavra inocente para ajudar em situações complicadas, enquanto minha irmã compartilhou comigo os melhores e mais difíceis momentos desse último ano.

Na pós-graduação, criei alguns laços e reforcei outros antigos. Arielle Farnezi, minha amiga desde a graduação, esteve comigo em todas as disciplinas do mestrado e foi a melhor companheira nas manhãs e tardes em sala de aula. Suelen Caldas, lá da Unicamp, era uma presença frequente nas redes sociais e tornou-se uma amiga indispensável no meu dia-a-dia. Assim como a Lara Lopes, uma surpresa agradável, que entendeu cada uma das minhas dificuldades e me aconselhou e abraçou quando eu precisei.

Os amigos de sempre também foram importantes: como sobreviver sem muitas conversas nos bares e festas? Renata Dutra, um furacão de alegria, Jéssica Reinaldo, equilibrada e sensata, Fabrício Parmindo, um virginiano sorridente, João Lucas Franco, fofo e acolhedor, João Fernando, sempre compreensível, e Rafael Smaira, incrivelmente maduro e companheiro. Ao final, mas não menos importante, agradeço à Gabriela Ciribelli que, com seus olhos de girassol, iluminou minhas quartas-feiras, e ao Ruben Avendaño, que esteve ao meu lado diariamente dividindo a mesma casa, que me fez companhia nas tardes quentes com sorvete e nas madrugadas longas com música e drag queens.

Sou grato também aos meus professores com quem construí laços de amizade durante essa caminhada. Agradeço à professora Maria Elizabeth Ribeiro Carneiro que me

deu dicas preciosas na disciplina de Estudos Alternativos em Política e Imaginário. À professora Carla Miucci Ferraresi Barros que participou da minha banca da qualificação e contribuiu muito com suas indicações de referências. À professora Kátia Rodrigues Paranhos que, além de conduzir ótimas aulas de História e Cultura, fez uma leitura rigorosa do meu texto para a qualificação e abriu outras possibilidades para o andamento da pesquisa. Também agradeço por ela ter aceitado fazer parte das minhas duas bancas. Agradeço também ao professor Alexandre Busko Valim, da Universidade Federal de Santa Catarina, que aceitou vir de tão longe para compor a banca de defesa.

Deixo um agradecimento especial à minha orientadora, Ana Paula Spini, que tem sido minha orientadora há seis anos! Durante o mestrado, foi mais que orientadora: foi uma amiga prestativa, compreensível e afetuosa. Compartilhou chás e conselhos, deu-me orientações para a pesquisa e para a vida. Nesse momento, nós estamos terminando uma etapa longa, de muitos anos, e isso é um acontecimento! Espero que continuemos essa amizade fora dos muros da universidade.

Por fim, agradeço à CAPES, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, por ter me concedido a bolsa de pesquisa que me permitiu dedicar exclusivamente à pesquisa, às leituras e às disciplinas.

Resumo

Essa dissertação tem o objetivo de analisar os mitos da fronteira e do cowboy no cinema hollywoodiano no século XXI. Além disso, pretende-se compreender de que maneira o cinema constrói sentidos sobre a nação e a identidade nacional nos Estados Unidos e como ele participa da construção de discursos sobre gênero, mais especificamente o masculino. Esses temas são analisados a partir de dois filmes do diretor Clint Eastwood, *Gran Torino*, de 2008, e *Sniper Americano*, de 2014, que contam histórias de conflitos entre dois lados de uma fronteira. Entende-se que o cinema não apenas se apropria, mas participa ativamente das elaborações das imagens dos mitos, da nação e das masculinidades. Além das análises sobre os elementos audiovisuais dos filmes selecionados, essa pesquisa estabelece uma aproximação entre o cinema e referências teóricas que pensam temas que perpassam todo o trabalho, como a fronteira, os mitos, o *wilderness*, a nação, a guerra, a violência e as masculinidades. Por fim, críticas cinematográficas disponíveis na imprensa estadunidense e outros filmes são colocados em diálogo com a obra de Eastwood para uma compreensão mais abrangente da sociedade que consumiu tais produções.

Palavras-chave: Clint Eastwood; Mito da Fronteira; Cowboy; Masculinidade; Identidade nacional.

Abstract

This paper aims to analyze Mith of the Frontier and the cowboy in the 21st century Hollywood. In addition, we intend to understand how cinema constructs meanings about the nation and its national identity in the United States, also how it participates in the construction of gender discourses, more specifically the masculine gender. The main themes are analyzed from two Clint Eastwood movies: *Gran Torino* (2008) and *American Sniper* (2014), which tells conflict stories between two sides of a border. It is understood that cinema not only appropriates, but participates actively by elaborating the images of the myths, the nation and the masculinities. In addition to the analysis of the audiovisual elements of the two movies, this paper establishes an approximation between cinema and theoretical references about themes that permeates all the work, as well as the frontier, myths, the *wilderness*, the nation, the violence and the masculinities. In conclusion, cinematographic critiques available in the American press and other films are put in dialogue with Eastwood's work for a broader understanding of the society that consumes these productions.

Keywords: Clint Eastwood, Mith of the Frontier, Cowboy, Masculinity, National identity.

Lista de Imagens

Figura 1: Plano geral de Gran Torino, Clint Eastwood (2008).	21
Figura 2: Sequência de Gran Torino que mostra Thao sendo provocado por Smokie (acima) e Fong (abaixo).	25
Figura 3: Plano de Gran Torino com uma câmera baixa.	25
Figura 4: Sequência que faz uma fusão entre enquadramentos de Walt e o ponto de vista deste sobre Thao.	42
Figura 5: Mira do rifle de Chris Kyle observa homem suspeito.	49
Figura 6: Sequência que mostra as reações de Chris aos ataques do 11 de setembro... ..	52
Figura 7: Pela mira do rifle, o espectador vê o menino iraquiano sendo atingido.	57
Figura 8: O espectador enxerga pela mira de Mustafa, esperando pela chegada do comboio	59
Figura 9: Chris ouve os sons da furadeira do Açougueiro e os gritos de dor do filho do xeique	59
Figura 10: Uma tomada aérea mostra os dois corpos no chão, como se tudo fosse visto por um ponto de vista divino.....	60
Figura 11: Frames em sequência reforçam a oposição entre a balbúrdia no Iraque e a calmaria nos.....	62
Figura 12: Panorâmica de Sadr City.....	63
Figura 13: Frame nos Estados Unidos: Um churrasco solar na casa de Chris.	72
Figura 14: Outro frame nos Estados Unidos: Taya sentada no quarto da filha.....	73
Figura 15: Dois frames no Iraque: uma iraquiana liga para Mustafa e SEALs jantam na casa de uma família iraquiana	73
Figura 16: Chris criança folheia a Bíblia que ele encontrou na Igreja.....	79
Figura 17: Chris Kyle adulto carrega a Bíblia na sua primeira expedição ao Iraque.	79
Figura 18: A Bíblia acompanha Chris em suas missões.	79
Figura 19: O Açougueiro grita com o xeique apontando-o a furadeira suja com o sangue de seu filho.....	83
Figura 20: Um dos planos mostra Biggles engasgado com o próprio sangue depois de ser atingido por um tiro de Mustafa.	83

Figura 21: Plano geral mostra os fuzileiros — homens, mulheres, brancos e negros — concentrados nas instruções do coronel.	92
Figura 22: Uma câmera baixa enquadra o coronel Gronski.....	92
Figura 23: No início do filme, o rosto de Walt desaprova a presença dos vizinhos imigrantes.	102
Figura 24: Walt, preocupado, percebe semelhanças entre ele e os vizinhos hmongs depois dos primeiros contatos com Sue Lor.....	102
Figura 25: Um close destaca o nome do Gran Torino.	107
Figura 26: A câmera se coloca ao lado do ombro de Walt, enquanto ele observa o carro encerado, sua	107
Figura 27: Walt senta-se no hospital ao lado de vários imigrantes.	113
Figura 28: Dois policiais, um negro e um branco, detém o padre Janovich.....	116
Figura 29: Um policial explica para Thao, no idioma hmong, o que aconteceu com Walt	116
Figura 30: Em Gran Torino, Walt não desfaz sua carranca.	122
Figura 31: O rosto carrancudo também é uma característica do personagem sem nome de Por um punhado de dólares	122
Figura 32: Clint Eastwood, como Dirty Harry Callahan, em 1971.....	124
Figura 33: Clint Eastwood, como Walt Kowalski, em 2008	124
Figura 34: Na legenda original: "Sou um caubói praticamente desde que nasci. Veja as belas botas que eu usava quando tinha quatro anos". Imagem disponível em KYLE, p. 168.....	128
Figura 35: Na legenda original: "Falluja em 2004. Eu com a minha .300 Win Mag e alguns dos atiradores de elite com quem trabalhei. Um deles era Seal, e os demais eram fuzileiros". Imagem disponível em KYLE, p. 170.	128
Figura 36: Na legenda original: "E finalmente eu me tornei um laçador razoável.	128
Figura 37: Frame do último plano de Rastros de Ódio, de 1956.	130
Figura 38: Frame dos minutos iniciais de Sniper Americano, de 2014.....	130
Figura 39: Enquanto a gangue de mexicanos ameaça com uma pistola, Smokie, da gangue hmong, tem uma submetralhadora.	137
Figura 40: Alguns planos que destacam o Gran Torino 1972	144

Figura 41: Última sequência de Gran Torino mostra Thao dirigindo o carro desejado por todos os personagens.	144
Figura 42: Jeff (à esquerda) e Chris (à direita) ouvem os conselhos do pai, Wayne	156
Figura 43: Wayne ameaça os filhos que se tornarem "cordeiros", ou seja, fracos e covardes	156
Figura 44: Chris é submetido a castigos físicos e psicológicos no treinamento para a elite da Marinha.....	159
Figura 45: Em diversos momentos, a câmera se coloca na altura dos candidatos.....	159
Figura 46: Os instrutores são filmados em contra-plongée, como se o espectador assistisse a cena pelo ponto de vista dos candidatos.....	159
Figura 47: Algumas imagens do vídeo sobre o Physical Screening Test.....	164
Figura 48: As roupas de Taya sempre combinam com os cenários domésticos.....	170

Lista de tabelas

Tabela 1: Oposições entre os "americanos" e os iraquianos em Sniper Americano. 89

Sumário

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1: DETROIT E IRAQUE: FRONTEIRAS INDEFINIDAS	21
1.1. “Saíam do meu gramado”: fronteira e nação em <i>Gran Torino</i>	21
1.1.1. O gramado de <i>Gran Torino</i>	21
1.1.2. Mito da fronteira	27
1.1.3. O mito segundo Clint Eastwood	39
1.2. “Foda-se que é a sua casa”: <i>wilderness</i> e <i>Sniper Americano</i>	48
1.2.1. Chris Kyle e a questão do ponto de vista	48
1.2.2. O <i>wilderness</i> de Clint Eastwood	53
CAPÍTULO 2: NAÇÃO E IDENTIDADE NACIONAL EM <i>SNIPER AMERICANO</i> E <i>GRAN TORINO</i>	76
2.1. <i>Sniper Americano</i> : identidade e diferença	76
2.1.1. “Deus, pátria e família”	76
2.1.2. “Vim para matar terroristas”: guerra e a supressão das diferenças.....	90
2.2. <i>Gran Torino</i> : identidade e globalização.....	100
2.2.1. “Volte para sua plantação de arroz”	103
2.2.2. Os investimentos no passado e na tradição.....	106
CAPÍTULO 3: OS <i>COWBOYS</i> DE CLINT EASTWOOD: <i>WESTERN</i> E MASCULINIDADE	120
3.1. Dois filmes de cowboy?.....	120
3.1.1. O rosto de Clint Eastwood.....	120
3.1.2. Um <i>western</i> revisionista	127
3.2. Masculinidades no plural	132
3.3. “É assim que um homem fala”: homens, carros e gangues em <i>Gran Torino</i>	136
3.3.1. Lições sobre masculinidade: um emprego, uma namorada e um carro	142

3.3.2. Masculinidade e violência	149
3.4. Corpos viris em <i>Sniper Americano</i>	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	173
Fichas técnicas dos filmes	176
Críticas selecionadas	180
Sites	184
Referências bibliográficas	186

Introdução

Minha trajetória acadêmica sempre esteve rodeada de *cowboys* e índios, cavalos e desertos, chapéus e revólveres, e o Velho Oeste foi o cenário de grande parte das minhas pesquisas. Durante a graduação, desenvolvi pesquisa que tinha o objetivo de refletir sobre as leituras que o cinema estadunidense fez sobre o processo de colonização do oeste estadunidense: para isso, selecionei a obra do diretor John Ford, conhecido pelos seus filmes de *western*. O mestrado trouxe-me dois *cowboys* diferentes daqueles interpretados por John Wayne na primeira metade do século XX: esses novos *cowboys* não montam em cavalos e nem sempre usam chapéu; mas continuam sendo personagens da fronteira.

Um drama e um filme de guerra. *Gran Torino*, lançado em 2008, é um drama protagonizado e dirigido por Clint Eastwood que narra a história de um homem recém-viúvo que precisa lidar com a presença de vizinhos imigrantes hmong num bairro em Detroit. *Sniper Americano* não deixa de ser um drama, mas, se fôssemos numa locadora de DVDs – as poucas que ainda existem –, encontraríamos esse filme nas prateleiras de filmes de guerra. Esse filme dirigido por Eastwood e protagonizado por Bradley Cooper é baseado na autobiografia de Chris Kyle, conhecido como o atirador mais letal da história dos Estados Unidos, responsável por mais de 160 mortes na Guerra do Iraque.

Esses dois filmes foram selecionados para integrar o corpus documental dessa pesquisa que tem o objetivo de analisar a sociedade estadunidense a partir da perspectiva cultural. Essa pesquisa partiu da hipótese de que os mitos da fronteira e do *cowboy* ainda fazem parte do imaginário estadunidense e são fundamentais para compreender determinados projetos de nação e identidade nacional nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, entende-se que o cinema é um espaço onde os mitos e a identidade nacional são reelaborados constantemente.

Tendo isso em mente, a filmografia de Clint Eastwood foi selecionada por causa do lugar que ele ocupa na história do cinema. Antes de ser diretor, Eastwood foi o rosto estampado nos cartazes de vários filmes de *western* produzidos na Itália: os *western-spaghetti*. Suas performances nesses filmes continuam servindo como referência para outras atuações no gênero. Além dos *cowboys*, a sua carreira como ator reúne

personagens corajosos, violentos e moralmente questionáveis. Como diretor, dedicou-se aos *westerns*, filmes de guerra, dramas e filmes históricos, levantando questões pertinentes para o país, como a violência, a criminalidade e a guerra. Dessa maneira, a obra de Eastwood aproxima-se das propostas dessa pesquisa.

Gran Torino e *Sniper Americano* foram escolhidos por serem dois filmes que apresentam o que eu chamei de conflitos fronteiriços: no primeiro, acontece um embate entre dois mundos diferentes divididos pelo limite entre dois gramados; no segundo, os Estados Unidos e o Iraque são dois opostos, divididos por uma fronteira intransponível. A partir desses dois documentos, eu me propus a perseguir meus objetivos.

Então, fiz perguntas às minhas fontes. Eu queria que esses filmes me ajudassem a compreender qual o espaço que os mitos da fronteira e do *cowboy* ocupam no imaginário estadunidense no início do século XXI e em que medida eles se relacionam com a constante (re)construção da identidade nacional, como dito anteriormente. Mas, com o passar da pesquisa, outras questões mostraram-se tão importantes quanto aquelas pensadas no início. Por isso, o texto apresentado a seguir traz reflexões acerca de questões sobre raça, imigração, guerra, masculinidade, sexualidade e violência.

Assim, considerei os filmes não como uma instância descolada da sociedade, mas como parte integrante desta; uma parte que levanta discussões pertinentes para seu tempo, que participa ativamente da atualização dos mitos nacionais e constrói, junto com outras instituições, sentidos sobre a nação, a identidade nacional, as relações de gênero, as guerras.

Essa pesquisa aproxima-se da perspectiva que considera que as representações não estão dadas e que o cinema não necessariamente está representando algum referente. Como dito por Santiago Júnior

A imagem não precisa ser considerada uma representação em si mesma, embora haja (muitas) imagens representativas. As novas perspectivas da *visualidade* apontam cada vez mais para a imagem como uma construção social – ou cultural – que não guarda em si indexações representativas e mesmo quando estas existem, não são necessariamente o fator que determina seu funcionamento. [...] Dizer que um filme é uma representação não esclarece o por quê de sê-lo. Em outras palavras, como afirmou Jacques Aumont, a imagem fílmica

não representa em si mesma, mas articula uma relação representacional¹.

Tomo o filme, então, não como uma representação já pronta, mas um produto cultural capaz de estabelecer uma relação representacional entre obra e espectador, sendo possível construir sentidos variados sobre a obra. Por isso, não é meu objetivo compreender as intenções do diretor: o objetivo das análises é perceber sentidos possíveis, colocando o objeto fílmico em diálogo com a cultura e a história dos Estados Unidos.

Outros sentidos podem ainda ser apreendidos a partir das análises das críticas especializadas sobre os filmes: essas críticas mostram como um determinado segmento da sociedade recebeu tais filmes. A ideia não é utilizar as críticas como um manual para se ler o filme, mas como mais uma fonte para compreender a sociedade estadunidense da época de lançamento dos filmes.

Para Valim, as críticas são importantes pois os filmes por si só não nos permitem conhecer o público ou o sistema onde os filmes foram produzidos.

Nesse sentido, não me interessa tanto o modo como indivíduos perceberam tais filmes, mas principalmente como revistas populares, programas de rádio, anúncios, suplementos literários em jornais de grande circulação e outros produtos da vida cultural interpretaram as produções. Esses veículos fornecem informações valiosas sobre atitudes e tendências difundidas, até porque os públicos escolhem os filmes pelas representações em revistas, televisão, jornais, conversas e outros contatos sociais².

Selecionar as críticas não foi tarefa fácil. Era preciso criar um critério para selecionar jornais e críticas espalhadas pela imprensa dos Estados Unidos. Para abarcar pontos de vista diferentes, seria interessante reunir críticas de diversas cidades do país, não se limitando a grandes centros, como Nova York, Los Angeles e Chicago, por exemplo. Para isso, minha orientadora e eu decidimos utilizar os resultados das eleições presidenciais nos Estados Unidos como um parâmetro para a seleção das críticas. Fiz um levantamento de estados que sempre votavam com o Partido Republicano, estados que

¹ SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. In: **Domínios da Imagem**, Londrina, ano II, n. 3, nov/2008. p. 73.

² VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 287

sempre votavam com o Partido Democrata e outros estados que haviam mudado de posição nas últimas eleições, de 2008 a 2016, período que compreende o recorte temporal dos filmes selecionados. Depois disso, selecionei as cidades mais populosas de tais estados e os jornais de maior circulação em cada cidade.

Enfim, cheguei aos seguintes resultados. Dos estados com maioria de votos para republicanos: *Houston Press* e *Houston Chronicle*, de Houston, Texas; *The Austin Chronicle*, de Austin, Texas; *Montgomery Advertiser*, de Montgomery, Alabama; *Casper Star Tribune*, de Casper, Wyoming; *Billings Gazette*, de Billings, Montana; *Lincoln Journal Star*, de Lincoln, Nebraska; *Boise Weekly*, de Boise, Idaho; e *Phoenix New Times*, de Phoenix, Arizona. Dos estados com maioria de votos em democratas: *Los Angeles Times*, de Los Angeles, Califórnia; *Chicago Sun Times*, de Chicago, Illinois; *The New York Times*, de Nova York, Nova York; e *The Washington Post*, de Washington, Distrito de Columbia. Dos estados que tinham maioria de votos em democratas, mas, nos últimos anos, tiveram maioria de republicanos: *The Florida Times-Union*, de Jacksonville, Flórida; *Orlando Weekly*, de Orlando, Flórida; *The Inquirer Daily News* e *Philadelphia Weekly*, da Filadélfia, Pensilvânia.

Além das críticas, alguns desses jornais traziam notícias sobre os filmes que, eventualmente, foram utilizadas na pesquisa. Com esse levantamento em mãos, era possível ter uma dimensão da recepção dos filmes selecionados, abarcando todas as regiões do país, não se limitando a um estado ou outro.

Como dito anteriormente, os filmes foram tratados como produtos culturais que estão inseridos nas dinâmicas da sociedade estadunidense. Mas é imprescindível considerar que os filmes são também obras de arte audiovisuais e, por esse motivo, necessita de uma metodologia específica para análise, diferente dos documentos escritos. No processo de análise fílmica, fiz a decupagem de cada uma das cenas, considerando todos os aspectos cinematográficos: roteiro, ângulos e enquadramentos de câmera, iluminação, montagem, paleta de cores, trilha sonora, sonoplastia. Esses elementos, combinados entre si, conduzem o espectador pela história, suscitam reações diversas por parte do público e isso é muito importante para compreender os discursos construídos no filme. Mas, como dito anteriormente, é apenas no contato entre o filme e o público que as representações se constroem. As análises sobre as cenas não têm a

pretensão de serem as únicas possíveis para o filme, mas são interpretações resultantes de um método científico de análise fílmica articulada com a recepção, a história do cinema, a historiografia sobre os temas levantados, a cultura e a história dos Estados Unidos.

No Capítulo 1, “Detroit e Iraque: fronteiras indefinidas”, eu me proponho a entender como Clint Eastwood ocupa um papel ativo no processo de reelaboração do mito da fronteira. Neste capítulo, eu me detenho em toda a trama dos dois filmes para analisar a estrutura narrativa de *Gran Torino* e *Sniper Americano*. Com isso, eu consigo estabelecer um diálogo entre os filmes e o mito da fronteira, entendido aqui não como sinônimo de história fantasiosa, mas como uma narrativa metafórica elaborada no interior da sociedade estadunidense e que está sujeita a transformações. Clint Eastwood não apenas se apropria de tal mito, mas participa ativamente do seu processo de construção, reconstrução, deformação. O objetivo da primeira parte do capítulo é refletir sobre a noção de fronteira em *Gran Torino*, tratando sobre temas como imigração e racismo. Já na segunda parte do capítulo, analiso as aproximações entre o Iraque de *Sniper Americano* e as imagens do *wilderness* construídas nos Estados Unidos, que acabam por estabelecer uma oposição entre os “americanos” e os árabes e muçulmanos.

Essas análises são importantes para as discussões levantadas no capítulo 2, “Nação e identidade nacional em *Sniper Americano* e *Gran Torino*”. Neste capítulo, tento entender como Clint Eastwood, com seus filmes, constrói imagens sobre a nação e a identidade nacional, elaborando narrativas sobre a nação enquanto forja lugares a partir dos quais o público pode se identificar. Nesse capítulo, a nação e a identidade nacional são tomadas como construções que são constantemente reelaboradas pelos sujeitos históricos em diversos espaços da sociedade, incluindo o cinema. Em *Sniper Americano*, discuto sobre como a identidade nacional é elaborada não só pela constatação das semelhanças, mas também pela demarcação da diferença; além disso, quero entender como a guerra é importante nesse processo. Em *Gran Torino*, analiso os efeitos da globalização sobre as identidades e as reações dos sujeitos em relação a tal fenômeno, como, por exemplo, os investimentos no passado e na tradição e as alternativas representadas pelo nacionalismo étnico e pelo nacionalismo cívico.

Por fim, o último capítulo intitulado “Os *cowboys* de Clint Eastwood: *western* e masculinidade” traz uma discussão sobre a relação entre os filmes analisados nessa dissertação e a história do cinema. Nesse capítulo, eu insiro *Gran Torino* e *Sniper Americano* numa tradição de filmes de *western*, mais especificamente os protagonizados por Eastwood. Estabeleço um diálogo entre os filmes selecionados e o *cowboy*, personagem mitológico que habita o imaginário estadunidense e está relacionado às imagens sobre a conquista do Oeste no século XIX, o domínio do *wilderness*, o avanço da civilização e a conquista dos povos indígenas. Além disso, proponho um diálogo com os estudos de gênero que pensam as masculinidades, para tentar compreender de que maneira *Gran Torino* e *Sniper Americano* tratam as questões da violência, do processo de aprendizagem da virilidade, das disputas entre diversas masculinidades, das respostas ao feminino e da construção de corpos masculinos a partir de um modelo viril.

Assim, concluirei essa dissertação que, do início ao fim, trata sobre as fronteiras no cinema e na sociedade estadunidense: fronteiras físicas e simbólicas ora fixas ora mais maleáveis entre o que está dentro e o que está fora, entre o Ocidente e o Oriente, entre o Eu e o Outro, entre o masculino e o feminino, entre a civilização e o *wilderness*.

Capítulo 1

Detroit e Iraque: Fronteiras indefinidas

1.1. “Saíam do meu gramado”: fronteira e nação em *Gran Torino*

1.1.1. O gramado de *Gran Torino*



Figura 1: Plano geral de *Gran Torino*, Clint Eastwood (2008).

A esposa de Walt Kowalski faleceu recentemente. *Gran Torino* tem um início melancólico, triste, mostrando os rituais fúnebres pelo ponto de vista do homem recém-viúvo. Além da recente perda, Walt, um ex-funcionário da Ford interpretado por Clint Eastwood, tem que suportar uma relação conflituosa com os filhos e os netos. Mas o problema que mais lhe aflige é a presença incômoda dos vizinhos hmongs, os Lor. Walt é o último homem branco que ainda mora no bairro e os seus vizinhos asiáticos o fazem lembrar dos seus inimigos na Guerra da Coréia.

A imagem que serve como uma epígrafe para essa seção (Figura 1) é um plano geral que mostra as casas de Walt Kowalski e de seus vizinhos, nos minutos iniciais do filme. A câmera está posicionada diante da casa de Walt, mas possui um pequeno deslocamento, fazendo com que a casa dos Lor, à direita, também apareça nos limites do enquadramento. Esse é um plano que dura poucos segundos, mas que vai retornar em diversos outros momentos durante o filme, com enquadramentos diferentes, ora para reiterar a oposição entre Walt e os vizinhos ora para borrar os limites fronteiraços entre os dois gramados.

Por enquanto, atendo-se especificamente à imagem acima, é perceptível a diferença entre os dois gramados, divididos por uma fronteira bem delimitada. O gramado de Walt é regular, limpo, com arbustos bem aparados e plantas bem cuidadas; enquanto a entrada dos vizinhos tem a grama falhada, muita terra exposta, arbustos indomesticados, sem nenhum trato. A casa de Walt tem a pintura conservada, o telhado novo e a asseada bandeira dos Estados Unidos tremulando ao vento; enquanto a casa dos Lor está deteriorada, uma quase ruína, com a pintura descascando e um estrago na grade da varanda.

Em várias outras sequências do filme, a câmera perscruta os gramados dos vizinhos de Walt. Um plano geral que enquadra apenas a casa dos Lor mostra quanto lixo eles acumulam na calçada — pneus, um móvel velho — e como o jardim é mantido com desmazelo. As outras casas da rua, que aparecem em segundo plano em outras cenas, também estão obstruídas por galhos secos, árvores mortas, cercas velhas e mato crescendo pelas janelas. Tudo isso serve como uma oposição às sequências que mostram Walt aparando o gramado com um cortador de grama elétrico ou regando suas plantas com uma mangueira.

Terrenos baldios, casas abandonadas e prédios decrepitos são parte do cenário de Detroit, no estado de Michigan. A vizinhança de Walt em *Gran Torino* é um pouco do que se encontra na cidade que, décadas atrás, era o centro da indústria automobilística nos Estados Unidos e que, no início do século XXI, apresenta um agravamento no seu processo de decadência. Nos anos 1950, metade dos carros vendidos no mundo eram produzidos em Detroit ³. A General Motors, a Chrysler e a Ford – fábrica onde o personagem de Walt trabalhava no passado – reinavam no mercado automobilístico mundial e apenas a Volkswagen e algumas marcas de luxo representavam algum tipo de concorrência estrangeira para os Estados Unidos ⁴. Mas, aos poucos, a cidade foi perdendo sua força e prestígio. “Entre 1970 e 2007, a cidade perdeu 80% de suas fábricas e 78% das lojas de varejo” ⁵.

³ TREVISAN, Cláudia. A destruição do sonho americano. **Estadão**, 04 de janeiro de 2014. Economia & Negócios. Disponível em: <<http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,a-destruicao-do-sonho-americano-de-detroit,174417e>>. Acesso em: 29 de setembro de 2017.

⁴ Idem.

⁵ Idem.

Em 2008, as montadoras americanas respondiam por pouco mais de 50% das vendas de carros nos EUA, de acordo com levantamento da “Fortune”. Ainda em 2008, a GM perdeu o posto de montadora número 1 do mundo para a japonesa Toyota. A GM vendeu 8,35 milhões de carros em 2008, segundo a própria montadora, 620 mil a menos que sua rival asiática, que vendeu 8,97 milhões ⁶.

A crise de 2008, ano do lançamento de *Gran Torino*, agravou o processo de decadência de Detroit que já se desenhava desde os anos 1960 e as estatísticas mostram uma cidade “incapaz de prover serviços básicos aos moradores”. Em 2013, 36% dos habitantes de Detroit viviam abaixo da linha da pobreza, apenas 12,2% da população concluiu uma faculdade, enquanto a taxa de desemprego era de 16,2%. A falta de emprego e o colapso da indústria de base são alguns dos fatores que contribuíram para a diminuição do número de habitantes na antiga capital da indústria automobilística. Um censo de 2011 revelou que a população de Detroit sofreu uma baixa de 25% entre 2000 e 2010: 237.500 pessoas saíram da cidade. Mais do que o número de pessoas que saíram de Nova Orleans depois do Furacão Katrina, em 2005 ⁷. No auge da produção de automóveis, Detroit era a quarta maior cidade dos Estados Unidos e chegou a quase dois milhões de habitantes; em 2010, a população caiu para 713 mil habitantes, o menor número desde 1910 ⁸. Em 2014, estimava-se que existiam 78 mil casas e edifícios vazios na cidade e 40% dos postes de iluminação não funcionam ⁹.

Em *Gran Torino*, o espectador não conhece as causas da decadência da cidade, mas é possível perceber que Walt coloca parte da responsabilidade dessa decadência nos imigrantes asiáticos. Mesmo diante da crise vivida pela cidade, Walt continuou mantendo a sua casa, o seu gramado e seu carro bem cuidados, como nos tempos prósperos de Detroit, quando ele ainda trabalhava na fábrica da Ford. A presença dos imigrantes hmongs faz com que Walt perceba que não vive mais nos anos 1950.

O contraste entre Walt e seus vizinhos nos primeiros trinta minutos do filme não é mostrado apenas pela diferença entre os gramados. Quando o espectador de *Gran*

⁶ O GLOBO. Crise das montadoras afundou Detroit, a capital mundial do automóvel. **O Globo**, 19 de julho de 2013. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/crise-das-montadoras-afundou-detroit-capital-mundial-do-automovel-9096982>>. Acesso em: 29 de setembro de 2017.

⁷ SEELYE, Katherine Q. Detroit Census Confirms a Desertion Like no Other. **The New York Times**, Nova York, 22 de março de 2011. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/03/23/us/23detroit.html?_r=1>. Acesso em: 28 de setembro de 2017.

⁸ Idem.

⁹ TREVISAN, op. cit.

Torino vê os hmongs pela primeira vez, é a partir do ponto de vista de Walt: seguindo os passos do protagonista e enfatizando suas ações com *close-ups*, a câmera, nesse momento inicial, mostra os vizinhos asiáticos de longe numa festa. Walt resmunga e cospe no chão, indignado com a vizinhança festejando. Momentos depois, reclama: “Por que diabos eles têm que se mudar para este bairro?”¹⁰. Quando, de seu quintal, Walt vê o xamã dos Lor cortando a cabeça de uma galinha com um facão, ele rosna e chama os vizinhos de “bárbaros malditos”. Nessa cena, o diretor optou pelo uso de uma câmera subjetiva, dando a ideia de que o espectador estava vendo os vizinhos à distância com os olhos de Walt. Assim, o espectador é levado a se identificar com o ponto de vista de Walt nas diversas cenas em que a câmera se posiciona junto ou até substitui o olhar do protagonista.

No entanto, mesmo que o olhar de Walt seja privilegiado no filme, algumas sequências são construídas sem a presença do personagem principal, evidenciando a perspectiva dos personagens hmongs. Dentro da casa dos Lor, a câmera parece ser um dos convidados da festa: primeiro ela observa Thao, um vizinho adolescente, lavando as louças; depois presta atenção à cerimônia comandada pelo xamã e às bênçãos direcionadas a um bebê recém-nascido.

O ponto de vista de Thao Vang Lor, personagem de Bee Vang, também é destacado em *Gran Torino* e serve como um contraponto a Walt. Thao é um menino dócil que é depreciado pela família por se interessar por atividades domésticas e jardinagem, tidas como tarefas femininas. Sua avó diz que ele nunca poderá ser o homem da casa, pois sempre faz o que a irmã manda. O arco narrativo de Thao começa quando o seu primo Fong “Spider”, líder uma gangue hmong, tenta recrutá-lo para fazer parte do bando (Figura 2).

O espectador, então, é levado a se identificar com o ponto de vista de Thao, a partir do momento em que a câmera acompanha seus movimentos ou se alinha à altura da sua visão, como nas imagens abaixo. Thao sente-se ameaçado pela gangue de Fong, mas, ao mesmo tempo, sente-se atraído pela ideia de ser um integrante do grupo, para talvez superar a humilhação que sofre dentro da sua própria casa por causa de seu jeito

¹⁰ Todas as referências a diálogos são retiradas da versão do filme em DVD.

manso. Assim, pela perspectiva de Thao, é possível perceber nuances e conflitos entre os personagens hmongs, diferente do olhar homogeneizante de Walt para com os vizinhos.



Figura 2: Sequência de *Gran Torino* que mostra Thao sendo provocado por Smokie (acima) e Fong (abaixo).



Figura 3: Plano de *Gran Torino* com uma câmera baixa.

Thao, enfim, aceita fazer parte da gangue. Seu ritual de iniciação será roubar o carro Gran Torino 1972 de Walt. A cena do quase roubo é a primeira em que Walt e Thao vão se encontrar tendo o espectador conhecido os pontos de vista dos dois personagens. Depois de ouvir barulhos na sua garagem, Walt pega seu rifle M1 Garand e encontra Thao com uma lanterna tentando arrombar a porta de seu carro. A câmera alternando entre o campo e o contracampo mostra o olhar assustado e inocente de Thao fitando o rosto ameaçador de Walt que segurava o gatilho. Uma caixa de ferramentas faz com que os dois caiam no chão, permitindo que Thao fuja tanto do vizinho quanto dos membros da gangue.

Fong “Spider” e seus comparsas não ficam satisfeitos com a deserção de Thao e o procuram na noite seguinte para dar uma segunda chance ao menino. Mais uma vez, a câmera subjetiva substitui a visão de um personagem: o olhar de Thao observa a aproximação ameaçadora de Fong. Thao recusa o convite do primo, os membros da gangue tentam levá-lo a força e a família de Thao — a avó, a mãe e a irmã — intervém na briga. Todos lutam no gramado destruído dos Lor até que Thao e Smokie, um dos jovens do bando, rolam até o gramado do lado e destroem duas estátuas de duendes do jardim de Walt.

O rosto de Walt surge como uma ameaça: a câmera baixa acompanha o ponto de vista de Thao e Smokie caídos no gramado do vizinho (Figura 3). É possível que o espectador, que compartilha o olhar com os personagens, sinta-se oprimido pela ira de Walt, estampada em seu rosto meio encoberto por sombras, acompanhado de notas dissonantes na trilha sonora e um tarol lembrando um toque militar. “Saíam do meu gramado”, Walt brada. O campo e contracampo novamente dividem a cena entre o rosto irado de Walt e o medo de seus oponentes.

Analisando separadamente as cenas que enfatizam o ponto de vista de Walt, nota-se que elas mostram os hmongs de maneira homogênea, preconceituosa e estereotipada. “Bárbaros malditos”, “estúpidos” e “malucos” são alguns dos adjetivos usados por Walt para descrever os seus vizinhos. Por outro lado, quando se considera as cenas que o olhar de Thao é destacado, é perceptível as diferenças entre os hmongs: suas motivações, seus conflitos, suas personalidades. E Walt é visto como uma ameaça, sempre atento, sempre armado.

Essa cena em que Walt expulsa os vizinhos de seu gramado marca um ponto de virada no filme *Gran Torino*. A partir dela, os hmongs da vizinhança tentarão se aproximar de Walt depois que ele “salvou” Thao da ameaça da gangue. Walt resistirá durante muito tempo, mas, aos poucos, ele se mostrará disposto a se aproximar dos Lor.

Essas sequências iniciais de *Gran Torino* tratam de um conflito dentro de um bairro de Detroit, estado do Michigan. O filme traz um problema que acontece numa região fronteiriça entre duas casas numa cidade em decadência: uma fronteira que representa uma divisão entre dois grupos diferentes, mas que também é um espaço de contato e trocas entre esses lados. O contato entre as duas partes é inicialmente tenso e conflituoso; é um choque de pontos de vista.

O objetivo dessa primeira parte do capítulo é refletir sobre a noção de fronteira construída em *Gran Torino*. A fronteira, nos Estados Unidos, não é apenas o limite entre dois territórios; é também um conceito que carrega consigo uma carga simbólica que adquiriu características mitológicas. A proposta é, então, colocar o filme de Clint Eastwood em diálogo com a bibliografia sobre o tema e perceber até que ponto o diretor se aproxima da narrativa mitológica da fronteira: a intenção é perceber como ele faz uso de um mito, mas também como, no fazer cinematográfico, ele o reelabora, distorce-o, atualiza-o.

1.1.2. Mito da fronteira

A existência e a importância da fronteira para a formação da nação “americana” foram explicadas a partir de um mito que até hoje continua sendo evocado por políticos, literatos, cineastas, jornalistas, empresários, etc. No entanto, neste mito, a fronteira não se refere à delimitação geográfica entre os Estados Unidos e os países com os quais faz divisa: a fronteira é uma linha divisória imaginária que separa a civilização do *wilderness*. A palavra *wilderness*, por sua vez, é de difícil tradução para o português, mas geralmente é caracterizado como um lugar ermo, selvagem, indomesticado, “que provoca sensações de temor ou reverência no homem civilizado”¹¹.

¹¹ JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estados Unidos**: a consolidação da nação. São Paulo: Contexto, 2001. p. 58. Uma discussão mais aprofundada sobre o conceito será feita mais adiante.

Esses dois conceitos fazem referências à colonização do que hoje é conhecido como o Oeste dos Estados Unidos. Fronteira, *wilderness* e Oeste são, portanto, três conceitos que “possuem sentidos sobrepostos, imbricados”¹². O mito da fronteira, então, é uma narrativa romantizada do processo de colonização e dominação do Oeste estadunidense que, neste caso, era entendido como *wilderness*. Esse movimento, conseqüentemente, preestabelecia a dominação dos povos que viviam nessa região “selvagem”, entendidos como parte do *wilderness*.

a conquista do *wilderness* e o subjugo ou deslocamento dos nativos americanos que originalmente o habitavam tem sido o meio para a nossa [dos americanos] realização de uma identidade nacional, uma política democrática, uma economia em constante expansão e uma civilização fenomenalmente dinâmica e “progressista”¹³.

No corpo do mito, a fronteira e a conquista do *wilderness* tornam-se, então, elementos fundamentais para a formação e o desenvolvimento da nação “americana”.

A narrativa de um mito, por sua vez, geralmente é associada a uma criação fantasiosa e irreal ou ligada a acontecimentos muito antigos irrecuperáveis pela memória. Mito também é comumente entendido como sinônimo de mentira, ilusão, ideia falsa, acontecimentos imaginários; ele é colocado muitas vezes em oposição ao que é real. Mas esse não será o uso de mito para o desenvolvimento deste trabalho.

O mito da fronteira nos Estados Unidos, por exemplo, está longe de ser sinônimo de irrealidade ou ilusão: ele é uma narrativa que fornece as bases para projetos políticos, administrativos, culturais, sociais. Por mais que pareça algo distante, que explique a origem da nação em séculos passados, o mito da fronteira continua fazendo parte da sociedade estadunidense, através de sua evocação na política, na academia e nas mídias.

Para fins deste trabalho, o mito será considerado como uma narrativa elaborada no interior de uma dada sociedade, com o intuito “de explicar os problemas que surgem no decorrer da experiência histórica”¹⁴. Essa narrativa deve ser entendida como um bem simbólico e, sendo assim, ela “é capaz de revelar o pensamento de uma sociedade, a sua

¹² JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao Sul do Rio Grande**: imaginando a América Latina em Seleções: oeste, *wilderness* e fronteira (1942-1970). Bragança Paulista: EDUSF, 2000. p. 68.

¹³ SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation**: the myth of the frontier in twentieth-century America. Norman: University of Oklahoma Press, 1998. p. 10. Todas as referências a Slotkin são traduções minhas.

¹⁴ *Ibid.*, p. 6.

concepção da existência e das relações que os homens devem manter entre si e com o mundo que os cerca”¹⁵. São os mitos, portanto, que “moldam nossa apreensão e fornecem as condições para nossas respostas à realidade”¹⁶.

Quanto à veracidade dos mitos, Rocha aponta que esse não é um critério a ser levado em conta para a análise dessa forma narrativa:

Aqui o aspecto principal é que, embora o mito possa não ser a verdade, isto não quer dizer que seja sem valor. A *eficácia do mito* e não a verdade é que deve ser o critério para pensá-lo. O mito pode ser efetivo e, portanto, verdadeiro como estímulo forte para conduzir tanto o pensamento quanto o comportamento do ser humano ao lidar com realidades existenciais importantes¹⁷.

Além disso, é preciso entender que a narrativa mitológica não é como outra qualquer, pois senão qualquer coisa seria um mito: ela é uma narrativa metafórica, alegórica e, por isso, seu sentido é difuso, múltiplo; sua linguagem é mais metafórica do que lógica e analítica¹⁸. É justamente esse sentido metafórico que precisa ser destacado na análise dos mitos. Para Slotkin, “as origens da criação dos mitos estão na nossa capacidade de construir e usar metáforas”¹⁹. Logo, a eficácia do mito, citado acima, está diretamente ligada à eficácia da metáfora que ela propõe.

Se a metáfora se revelar apta, nós estaremos inclinados a tratar o novo fenômeno como uma recorrência do antigo; na medida em que o novo fenômeno difere do lembrado, nosso senso de possibilidades de experiência será estendido. Se o símbolo e a experiência combinarem o bastante, nossa crença na validade e na utilidade do símbolo será confirmada; se a combinação desapontar, nós seremos forçados a escolher entre negar a importância da nova experiência e revisar nosso vocabulário simbólico²⁰.

Dessa maneira, o mito da fronteira nos Estados Unidos precisa ser encarado como uma estrutura narrativa importante para a apreensão da realidade na sociedade estadunidense e que funciona dentro de um sistema que possibilita a eficácia das metáforas que constituem esse mito: sistema esse que o considera útil e verdadeiro.

¹⁵ Essa é, para Everardo Rocha, a perspectiva da Antropologia sobre os mitos. Cf. ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 12.

¹⁶ SLOTKIN, op. cit., p. 24.

¹⁷ ROCHA, op. cit., p. 14. Grifo meu.

¹⁸ SLOTKIN, op. cit., p. 6.

¹⁹ Ibid., p. 6.

²⁰ Ibid., p. 6-7.

Outro ponto importante sobre os mitos é a sua capacidade de se adaptar às transformações históricas. O mito não é uma narrativa imutável, que permanece fixa diante das vicissitudes do tempo; pelo contrário, o mito possui historicidade, é constantemente ressignificado, modificado, transformado. Mesmo que apareçam como “expressões de uma consciência trans-histórica ou alguma forma de ‘lei natural’”, os mitos são “produtos do pensamento e do trabalho humanos”²¹. Um mito não tem uma versão definitiva e não permanece estável desde sempre: ele é um “fenômeno modelado pelas contingências históricas”²².

Por fim, é preciso considerar que o mito precisa de uma linguagem para transmitir suas mensagens; é fundamental a existência de uma linguagem para o mito fazer funcionar suas metáforas. Para Lévi-Strauss, mito e linguagem são indissociáveis, pois “o mito faz parte integrante da língua; é pela palavra que ele se nos dá a conhecer, ele provém do discurso”²³. E, para Barthes, “o discurso escrito, assim como a fotografia, o cinema, a reportagem, o esporte, os espetáculos, a publicidade, tudo isso pode servir de suporte à fala mítica”²⁴. Camargo e Mendonça concluem, com base em Barthes, “que o mito é uma linguagem que parasita outras linguagens [e], em contrapartida, também pode ser parasitado por elas”²⁵.

São essas discussões que permitem dizer que o cinema não apenas se apropria de um mito pronto, fixo, imóvel, mas *participa* da sua elaboração, transformação, ressignificação. O mito não só é apropriado pelo cinema, mas ele também *necessita* do cinema (e de outras linguagens) para garantir sua fala. Dessa maneira, é possível considerar os sujeitos históricos como ativos no processo de construção da narrativa mitológica, que constroem versões do mito — iguais, diferentes ou antagônicas, etc —; sujeitos capazes de negar ou reiterar determinada visão sobre o mito. Isso permite que se desconstrua a ideia de que o mito é ahistórico, natural.

²¹ Ibid., p. 6.

²² Ibid., p. 8.

²³ LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989. p. 240.

²⁴ BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 132.

²⁵ CAMARGO, Hertz Wendel de; MENDONÇA, Janiclei Aparecida. Mito, mídia e formação sociocultural: um olhar sobre o personagem transgênero em Sense8. **Revista Linhas**. Florianópolis, v. 17, n. 34, maio/ago. 2016. p. 5.

Pensando especificamente no mito da fronteira nos Estados Unidos, percebe-se como ele é uma dessas narrativas simbólicas que são constantemente transformadas de acordo com as possibilidades e os anseios de cada época.

Uma versão do mito, por exemplo, afirmava que os Estados Unidos eram uma nação virtuosa “por causa de seu regime democrático único” e era o dever desse povo ensinar “às outras nações as benesses da democracia”. A garantia dessa virtude era a “possibilidade de expansão para o Oeste”. Essa versão era defendida por Thomas Jefferson, presidente dos Estados Unidos entre 1801 e 1809, que acreditava que o desenvolvimento da nação se daria pelo trabalho árduo dos *farmers* e do povoamento do Oeste pelos pequenos proprietários: esse plano foi nomeado como “agrarismo”. A fronteira, então, aparece como “um antídoto para os conflitos sociais da metrópole e como um lugar de regeneração espiritual, política e econômica”²⁶.

Esta argumentação foi transformada em doutrina durante a guerra contra o México, entre 1846 e 1848, quando pensadores pró-expansão, que defendiam a anexação de parte do território mexicano, afirmaram que “o *destino manifesto* dos Estados Unidos era a conquista de todo o continente, dada à sua fecundidade, sua inventividade e seu amor ao progresso”²⁷. Ou seja, em seu bojo, essa versão da fronteira tinha “um indisfarçável senso de superioridade racial”²⁸ e uma admiração pelos pioneiros, assim como pregava Jefferson.

Enquanto ainda havia extensões de terra para serem anexadas ao território dos Estados Unidos, o mito da fronteira foi utilizado para justificar a conquista do Oeste em nome do progresso e do desenvolvimento da nação, a partir do trabalho e do esforço dos *farmers*. Não quer dizer que essa era uma opinião uníssona entre os estadunidenses da época²⁹, mas é possível perceber como o mito da fronteira é adaptado para servir como resposta às preocupações de cada tempo.

²⁶ ÁVILA, Arthur Lima de. **E da fronteira veio um Pioneiro**: a *frontier thesis* de Frederick Jackson Turner. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, Porto Alegre, 2006. p. 100.

²⁷ *Ibid.*, p. 101. Grifo meu.

²⁸ *Idem.*

²⁹ João Feres Jr. trata das discussões e dos dissensos dentro do Congresso estadunidense no contexto da Guerra contra o México, que acabou resultando na anexação de territórios que hoje são, por exemplo, os

Quando a linha de fronteira da colonização já tinha chegado ao seu limite no continente, alcançando o Oceano Pacífico, confirmado pelo Censo Nacional de 1890, outros intelectuais tomam posse da narrativa do mito da fronteira e, a partir de suas reflexões, contribuem para a sua reelaboração.

O historiador Frederick Jackson Turner, por exemplo, diz num texto divulgado em 1893 que o fim da fronteira de colonização marca o fim de “um grande movimento histórico”³⁰. Turner acreditava que a fronteira foi a responsável pela “peculiaridade das instituições americanas”, já que elas foram forçadas “a se adaptarem às mudanças de um povo em expansão”³¹. Os “americanos” avançaram rumo ao Oeste e foram obrigados a se reinventarem no “mundo selvagem”. Turner não considerava que esse processo tivesse sido linear: o *avanço* contínuo da linha da fronteira era acompanhado por um *retorno* ao primitivo. Em cada uma dessas fronteiras, o atraso era superado; e esse movimento acontecendo repetidas vezes trazia um “constante renascimento”, moldando o caráter do homem americano³². Tudo isso prova que a fronteira é “a mais rápida e mais efetiva forma de americanização”. Adaptando-se e transformando a natureza selvagem, o colono obtém um “novo produto”, que é essencialmente americano. O “avanço da fronteira significou um movimento contínuo de afastamento da influência europeia, um permanente crescimento de independência com traços americanos”³³.

Mas, segundo Turner, “o efeito mais importante da fronteira foi fomentar a democracia aqui [nos Estados Unidos] e na Europa”. Para ele, a fronteira é geradora de individualismo, “engendra a antipatia ao controle e particularmente a qualquer controle direto”; além disso, a *wilderness* incita que o formato de uma sociedade complexa seja substituído pela “organização primitiva baseada na família”³⁴. As condições da fronteira, então, estimularam, segundo Turner, o desenvolvimento da democracia.

estados do Texas, Novo México e Califórnia. Cf. FERES JÚNIOR, João. **A História do conceito de “Latin America” nos Estados Unidos**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

³⁰ TURNER, Frederick Jackson. O significado da fronteira na história americana. In: KNAUSS, Paulo. **Oeste Americano: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América de Frederick Jackson Turner**. Niterói: EdUFF, 2004 p. 23.

³¹ TURNER, op. cit., p. 23.

³² Ibid., p. 30.

³³ Ibid., p. 25-6.

³⁴ Ibid., p. 48.

Como é possível acompanhar nestes últimos parágrafos, o mito da fronteira foi trazido à tona não só para justificar o estabelecimento das colônias no oeste, mas também foi evocada para explicar o processo de constituição das instituições “americanas”, para legitimar o excepcionalismo da “América” e do seu regime democrático.

E, nessa narrativa mitológica, que vê a colonização como sinônimo de progresso, os povos indígenas são coadjuvantes. Mesmo que sejam lembrados como importantes guias ou parceiros comerciais, os índios, são, como dito anteriormente, tratados como parte do *wilderness*, da natureza selvagem que precisa ser enfrentada.

Assim como a entrada no *wilderness* e a regressão a um estado mais “primitivo”, o conflito com os povos não-brancos e a violência no processo de consolidação das colônias no oeste são elementos centrais no desenvolvimento da fronteira e de sua representação mítica³⁵. “O ‘americano’ completo do mito era aquele que havia derrotado e se libertado tanto do ‘selvagem’ do *wilderness* quanto do regime da metrópole de política autoritária e de privilégio de classe”. Mesmo que os “americanos” sejam um povo desenvolvido a partir da experiência do/no *wilderness*, eles se diferenciam dos “selvagens” desse lugar³⁶:

as qualidades inerentes ao selvagem, como a astúcia e a bravura, o que o diferencia[ria] do metropolitano ‘efeminado’, mas jamais se rebaixa às suas condições [às dos índios] — suas características raciais mantem-se intocadas: ele continua sendo um homem branco, acima de tudo³⁷.

Segundo Slotkin, o mito da fronteira vai representar, então

a redenção do espírito e do destino americano como algo a ser alcançado através de um cenário de separação, de uma regressão temporária a um estado mais primitivo ou ‘natural’ e de uma *regeneração através da violência*³⁸.

A guerra contra os povos indígenas torna-se um elemento central na narrativa do mito da fronteira. Esse aspecto pode ser encontrado em várias versões do mito, tanto no século XIX quanto nos séculos seguintes.

³⁵ SLOTKIN, op. cit., p. 11.

³⁶ Ibid., p. 11.

³⁷ SLOTKIN, Richard. **The Fatal Environment**. Norman: University of Oklahoma Press, 1985. p. 35. apud.

ÁVILA, op. cit., p. 99.

³⁸ SLOTKIN, op. cit., p. 12.

Turner, citado anteriormente, lembra que cada uma das fronteiras “foi conquistada numa série de guerras contra índios”³⁹; lembra também que os mapas dos censos mostram avanços irregulares nas fronteiras e, em parte, isso se deve “à resistência indígena”⁴⁰. Na narrativa de Turner, então, os povos indígenas são mostrados como empecilhos para a história vitoriosa que é objeto de atenção desse historiador. No texto, a questão indígena era caso para os militares. “O índio era um perigo comum, exigindo uma ação conjunta”. E sua vida primitiva parecia já estar fadada à obsolescência. Na versão de Turner, a guerra contra os índios, diretamente atrelada à experiência de expansão das fronteiras e dominação do *wilderness*, é elemento imprescindível para a excepcionalidade da história “americana”.

No século XX, o mito da fronteira começa a ser integrado a uma nova linguagem: o cinema. E, neste novo suporte, as guerras com os indígenas será um tema frequente principalmente nos filmes de *western*. Os diretores, então, passam a ser agentes da construção e reelaboração do mito, da narrativa epopeica da nação. Assim como no século anterior, o índio será tratado, com muita frequência, como um coadjuvante do processo de construção da nação e um elemento integrante do *wilderness* que precisava ser dominado.

Por mais que o confronto direto entre brancos e índios nem tenha sido tão frequente, os ataques indígenas a um forte, uma diligência ou uma locomotiva “tornou-se um *tópos* constante nos faroestes americanos”⁴¹.

O comboio ou o forte sitiados estão no centro das atenções e da empatia, ponto de partida de figuras familiares que atacam agressores desconhecidos, caracterizados por costumes inexplicáveis e hostilidade irracional⁴².

Os filmes de *western*, na maioria das vezes, contam histórias da segunda metade do século XIX, época em que as campanhas contra os indígenas foram mais numerosas. Dessa maneira, eventos e batalhas desse período são revisitados pelos roteiristas e diretores, produzindo uma análise dos acontecimentos pela perspectiva dos realizadores

³⁹ TURNER, op. cit., p. 30.

⁴⁰ Ibid., p. 36.

⁴¹ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. O imaginário imperialista. In: _____. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 170.

⁴² Ibid., p. 177.

não-índios: “o espectador é, inconscientemente, enredado na perspectiva colonialista”⁴³.

Entretanto, filmes pró-indígenas também foram produzidos, mostrando uma “visão menos lisonjeira do projeto expansionista”⁴⁴. Stam e Shohat apontam uma renovação histórica do gênero *western* a partir da década de 1960 que, além de mudarem o ponto de vista pelo qual era mostrada a relação do homem branco e do índio, também mostra a fronteira como um lugar violento e nada heroico⁴⁵.

A filmografia do diretor John Ford é muito significativa para exemplificar essa mudança na leitura sobre a fronteira e a guerra contra os índios. *No tempo das diligências*⁴⁶, filme de 1939, narra a jornada de um grupo de passageiros de uma diligência que precisam cruzar o território dos apaches, liderados pelo guerreiro Gerônimo. Toda a história é narrada pelo ponto de vista dos passageiros preocupados com o ataque iminente dos inimigos. Nos minutos finais do filme, o confronto entre os membros da diligência e a tribo de Gerônimo acontece rodeado pelas formações rochosas do Monument Valley. Mesmo que inicialmente Ringo Kid, o heroico *cowboy* interpretado por John Wayne, esteja em desvantagem, os apaches são derrotados quando a cavalaria do Exército aparece para salvar os passageiros desprotegidos. Dentro da narrativa do filme, a cena da derrota dos guerreiros apaches é empolgante porque todos os elementos do filme contribuem para uma percepção negativa dos índios: os planos gerais do deserto mostram a fragilidade da diligência diante da natureza; a trilha sonora tem acordes dissonantes que prenunciam o perigo sempre que o nome de Gerônimo é citado; o ponto de vista dos personagens brancos é privilegiado e o oposto é completamente eliminado. “*No tempo das diligências* foi o símbolo da celebração do genocídio indígena como algo imprescindível à consolidação da América como nação”⁴⁷.

Em 1964, Ford lança *Crepúsculo de uma raça*, com uma proposta diametralmente oposta ao filme de vinte e cinco anos antes. Esse *western* de John Ford conta a história

⁴³ SHOCHAT; STAM, op. cit., p. 177.

⁴⁴ Ibid., p. 176.

⁴⁵ Ibid., p. 176.

⁴⁶ As fichas técnicas de todos os filmes citados durante o texto encontram-se no final deste trabalho.

⁴⁷ MARCONDES, Ciro Inácio. A dessimbolização do faroeste. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, Brasília, v. 7, n. 1, jul/2009, p. 10.

da tribo cheyenne que decide fugir de sua reserva no sul dos Estados Unidos e retornar à sua terra natal, ao norte, no estado de Wyoming. Ao contrário de *No tempo das diligências*, o ponto de vista dos cheyennes é trazido à tona em *Crepúsculo de uma raça*. A tribo de aproximadamente 300 índios é obrigada a lidar com a fome e o frio durante toda a viagem, enquanto precisam resistir aos ataques dos soldados raivosos do Exército estadunidense. O filme constrói uma imagem mais simpática dos indígenas, impelindo o espectador a se identificar com as angústias e os desejos dos cheyennes, ao passo em que ridiculariza os *cowboys* brancos que odeiam os índios, representando-os como bêbados, fanfarrões, arruaceiros e medrosos ou dotando-os de consciência diante do abuso de poder e das atitudes violentas dos oficiais do Exército ⁴⁸. A experiência da fronteira em *Crepúsculo de uma raça* não é heroica nem admirável: é um processo violento e racista que construiu a nação às custas da destruição da natureza e da vida comunal dos povos indígenas.

A leitura desses dois filmes mostra uma reavaliação da tradição mitológica sobre a experiência da fronteira no século XX. Se o primeiro filme se identifica com uma versão do mito que coloca a guerra contra os índios como elemento fundamental na formação da nação, o segundo indica uma deformação da versão tradicional do mito, apontando uma mudança de perspectiva sobre o processo de colonização, provavelmente proporcionada pelas discussões sobre os direitos civis e os movimentos sociais em evidência na década de 1960.

A fronteira e o *wilderness*, entretanto, não foram usados apenas para explicar e fundamentar o movimento em direção ao oeste do continente. A metáfora da fronteira foi utilizada também na campanha do então candidato à presidência dos Estados Unidos John F. Kennedy, em 1960. No seu discurso de nomeação como candidato do Partido Democrata, Kennedy falou sobre uma Nova Fronteira, pediu para que as pessoas “o vissem como um novo tipo de homem fronteiro enfrentando um tipo diferente de wilderness” ⁴⁹. Kennedy proclama ainda que

nós estamos hoje na borda de uma Nova Fronteira — a fronteira dos anos 1960 — a fronteira das oportunidades e dos perigos

⁴⁸ REIS, Lucas Henrique dos. Tradição (re)inventada: a desconstrução do mito do *cowboy* em *Crepúsculo de uma raça*. *Revista Cantareira*, v. 1, ed. 23. p. 52-8.

⁴⁹ SLOTKIN, op. cit., p. 2.

desconhecidos — a fronteira de esperanças e ameaças não realizadas⁵⁰.

Embora Kennedy “e seus conselheiros não pudessem ter previsto o quão eficaz seria o simbolismo, eles certamente entendiam que estavam invocando algo que era uma respeitável tradição na retórica política nos Estados Unidos” e que seria inteligível ao público mais amplo possível⁵¹.

Vinte anos depois, esse mesmo simbolismo seria invocado novamente a partir das imagens de filmes de *cowboy* e serviria na campanha bem-sucedida de um Republicano conservador e ex-ator de Hollywood⁵². Ronald Reagan, que tinha sido ator de *westerns*, trouxe as imagens da fronteira e dos pioneiros para o seu discurso e afirmou que a “conquista de novas fronteiras para o melhoramento de nossas casas e de nossas famílias é uma parte crucial do nosso caráter nacional”⁵³. E completa: “nós estamos cruzando novas fronteiras todos os dias”.

A Nova Fronteira de Kennedy, o presidente democrata, “era um amplo programa que, entre outras coisas, postulava o aumento dos investimentos públicos em educação, infra-estrutura e outros setores-chave da economia norte-americana como meio de diminuir as diferenças entre as classes sociais”⁵⁴. Já para Reagan, o presidente republicano, a nova fronteira dava base para políticas conservadoras, como “o corte de impostos das grandes empresas e a diminuição dos gastos públicos da área social, sob a justificativa de fomentar o individualismo econômico dos cidadãos”⁵⁵. É importante salientar ainda que os dois usam da imagem do “selvagem” e da guerra contra eles em seus discursos, evocando um dos elementos centrais do mito da fronteira:

assim como Kennedy, o republicano [Reagan] também conclamava os norte-americanos a combater os “selvagens” comunistas em novas fronteiras geográficas pelo mundo e no espaço sideral, incluindo a intervenção em países do Terceiro Mundo supostamente comunizados e o financiamento de um ambicioso programa espacial⁵⁶.

⁵⁰ LIMERICK, Patricia Nelson. The adventures of the frontier in the Twentieth Century. In: GROSSMAN, James. **The frontier in American Culture**. Berkeley: University of California Press, 1994. p. 81. Tradução minha.

⁵¹ Idem.

⁵² SLOTIKIN, op. cit., p. 4.

⁵³ LIMERICK, op. cit., p. 83.

⁵⁴ ÁVILA, op. cit., p. 148.

⁵⁵ Ibid., p. 149.

⁵⁶ Idem.

Ou seja, a imagem da fronteira do século XIX foi retomada por esses dois presidentes e reconfigurada num novo contexto, para justificar seus projetos administrativos, que faziam lembrar os esforços dos pioneiros que cruzaram as fronteiras em busca de novas oportunidades. A guerra contra os índios, outro elemento fundamental da estrutura do mito, também foi ressignificado para justificar o anti-comunismo e a corrida espacial:

o mito da fronteira foi desenvolvido por e para uma sociedade agrária e adaptado com sucesso às necessidades de uma república industrial emergente no século XIX. Já no século XX, o mito foi amplamente utilizado para mobilizar a população masculina norte-americana a se engajar em guerras, contra inimigos como o nazismo e o comunismo. Principalmente na guerra do Vietnã, a ideia de *wilderness* e do vietnamita comparado ao índio, foram utilizadas com a finalidade de mobilizar o contingente masculino. [...]. Assim sendo, a evocação da ideia de *wilderness* e do mito da fronteira ofereceu exemplos, lições de vida e modelos de comportamento para ação não só no Oeste mas em outras diversas situações⁵⁷.

A partir dessa análise sobre as imagens da fronteira e do *wilderness* nos Estados Unidos, pode-se perceber, então, a maneira como um mito opera dentro de uma dada sociedade.

Como dito anteriormente, o problema da veracidade do mito é uma questão menor comparada à *eficácia* do mito. No caso trabalhado aqui, não interessa saber se a fronteira é realmente um fator fundamental para a formação e a consolidação dos Estados Unidos ou se a história vencedora da nação “americana” é um destino definido antes mesmo de sua existência: o importante é considerar que essas premissas funcionam dentro da sociedade estadunidense, explicando o mundo que os cerca, dizendo de onde vieram e para onde vão; é uma metáfora que encontra condições favoráveis para seu funcionamento.

Além disso, é possível comprovar que o mito, longe de ser uma narrativa fixa e inalterável, é composto de constantes revisões, de adaptações, de reapropriações, de versões que são elaboradas em função dos anseios, dos sonhos, dos desejos e das preocupações da sociedade da qual faz parte.

⁵⁷ SLOTKIN, Richard. **Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860.** New York: Harper Perennial, 1996. p. 33-48 apud JUNQUEIRA, op. cit., 2000. p. 71-2.

O mito, por fim, precisa de uma linguagem para ser expresso, um suporte a partir do qual ele existirá. De um discurso político até um livro didático, de uma obra historiográfica até um filme hollywoodiano, de uma obra literária até uma história da tradição oral, o mito da fronteira manteve-se atual, fresco e *efetivo* através das formas onde ele foi instalado e reelaborado.

Nesse sentido, o cinema foi um importante suporte para preservar a energia do mito da fronteira. A seguir, a análise do filme *Gran Torino* será retomada para avaliar como Clint Eastwood, diretor/autor dessa obra cinematográfica, construiu uma narrativa evocando um sistema mitológico da fronteira e como, a partir do fazer cinematográfico, avalia essa metáfora e a faz funcionar no início do século XXI.

1.1.3. O mito segundo Clint Eastwood

Como dito anteriormente, *Gran Torino* trata sobre um conflito que acontece numa fronteira que divide os gramados de Walt Kowalski e a família Lor, em Detroit. A diferença entre os gramados dos vizinhos reitera o contraste entre os dois lados da fronteira que, inicialmente, se mostra intransponível. A tensão entre os vizinhos aumenta quando uma gangue de jovens hmongs tenta convencer Thao Vang Lor a fazer parte do bando. Diante da recusa de Thao, a gangue tenta levá-lo à força; brigam no gramado até atravessarem a fronteira e entrarem na propriedade de Walt. Com o rosto e o rifle ameaçadores, Walt expulsa a gangue e sem querer salva os vizinhos da ameaça.

Essa cena marca uma virada na narrativa de *Gran Torino*. No dia seguinte à briga no gramado, vários vizinhos hmongs aparecem na porta da casa de Walt para lhe entregar presentes, flores e comidas, agradecendo por ter afastado a gangue da vizinhança. Thao, que tinha tentado roubar o carro de Walt, também aparece para pedir desculpas ao vizinho, cumprindo as ordens da sua irmã, Sue Lor. Walt não aceita nem os presentes nem o pedido de desculpas.

Se, num primeiro momento, Walt mostra-se relutante à aproximação dos vizinhos, aos poucos, ele vai criando uma simpatia por Thao e Sue. Voltando da barbearia na sua picape, Walt encontra Sue numa rua sendo assediada por três jovens negros que lhe fazem ameaças com conotação sexual. Walt estaciona, desce da picape e ameaça os rapazes negros, chamando-os de “neguinhos”. Sue volta para casa no carro de Walt e, no

diálogo que se desenvolve nessa sequência, ela explica para o vizinho quem são os hmongs, de onde vieram e, quando Walt pergunta se Thao é “lerdo” ou “doido”, ela diz que “Thao é muito inteligente. Só está um pouco perdido. É bastante comum. As garotas hmongs se adaptam melhor aqui. As garotas vão para a faculdade e os garotos vão para a prisão”. Depois dessa fala, um *close* que dura cinco segundos mostra a reação de Walt à essa informação, indicando certa compaixão pela situação do adolescente.

Essa estratégia de ilustrar as reações de Walt será uma constante durante todo o restante do filme. A segunda parte de *Gran Torino*, que trata da aproximação entre os vizinhos, mostrará o estreitamento dessa relação a partir do ponto de vista de Walt. Se as cenas dos primeiros trinta minutos do filme são construídas principalmente a partir do ponto de vista de Walt e Thao, o primeiro será privilegiado na segunda parte do filme.

Mesmo que em determinadas cenas, os enquadramentos alternem entre campo e contracampo num diálogo entre os personagens, a câmera privilegiará o ponto de vista de Walt e é a partir dessa perspectiva que o espectador também poderá criar simpatia pelos hmongs.

Depois de saber da situação à qual os garotos hmongs estão propensos a passar, Walt parece criar um sentimento de empatia por Thao e isso pode ser afirmado a partir da quantidade de cenas em que o olhar de Walt é destacado e suas expressões são examinadas pela câmera. Uma determinada sequência mostra Walt na sua varanda olhando a vizinhança e, em determinado momento, flagra Thao ajudando uma vizinha que deixou suas compras caírem no chão. Os enquadramentos são constantemente alternados entre a câmera subjetiva que substitui o olhar de Walt e os *closes* no seu rosto que mostram uma satisfação disfarçada pela cena que presenciava.

Mais adiante, Sue convida Walt para um churrasco na sua casa; ele hesita, mas aceita o convite. A primeira visita de Walt à casa dos hmongs é, mais uma vez, apresentada pelo ponto de vista do protagonista. A câmera subjetiva observa a comida, a geladeira cheia de cerveja, o xamã da família curioso com a presença de um estranho, mulheres hmongs tomando chá; isso serve de contraponto aos enquadramentos no rosto

de Walt — servindo como uma *reaction shot*⁵⁸ — ou na altura de seus ombros; essa estratégia permite que o espectador consiga entender que tudo está sendo mostrado pela perspectiva de Walt, com um olhar curioso sobre coisas que ele considera exóticas.

As sequências passam a ser construídas a partir do ponto de vista de Walt, mas mostrando uma visão mais simpática dos Lor, diferente de quando ele os olhava com repulsa e distanciamento no início do filme.

Depois do churrasco, mais vizinhos aparecem na casa de Walt para entregar presentes e comida. Walt inicialmente recusa, mas acaba deixando que as senhoras hmongs coloquem pratos de comida e flores dentro de sua casa. Sue e sua mãe sugerem que Thao trabalhe para Walt como um pedido de desculpas pela tentativa de roubo. Walt resiste, mas, recebe Thao como seu ajudante. Todas as sequências do filme servem para mostrar a simpatia que Walt começa a criar pelos vizinhos.

Walt não sabe qual tipo de trabalho confiar a Thao até que ele olha para a casa logo em frente à sua e vê a oportunidade de consertar os gramados e casas da vizinhança. Thao será orientado a consertar calhas, desentulhar quintais, arrancar árvores mortas, pintar paredes. Uma sequência de planos, acompanhada de uma balada de piano e solfejo, mostra o esforço de Thao em realizar todas as atividades propostas. Uma estratégia de montagem faz uma fusão entre planos que enquadram Thao trabalhando e planos médio, americano e *closes* mostrando Walt fiscalizando o trabalho do menino (Figura 4).

⁵⁸ “Outra arma narrativa de peso, no domínio da montagem, consiste em ler uma ligação casual entre [o plano] A e [o plano] B. O acontecimento mostrado em B aparece como consequência do que foi visto em A. O plano que mostra a consequência chama-se *reaction shot*, para o qual não existe uma tradução exata para o português [...]. [...] os grandes ‘filmes de ação’ populares, *made in EUA*, baseiam-se sempre em *shot/reaction shot*”. JULIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009. p. 47-8.

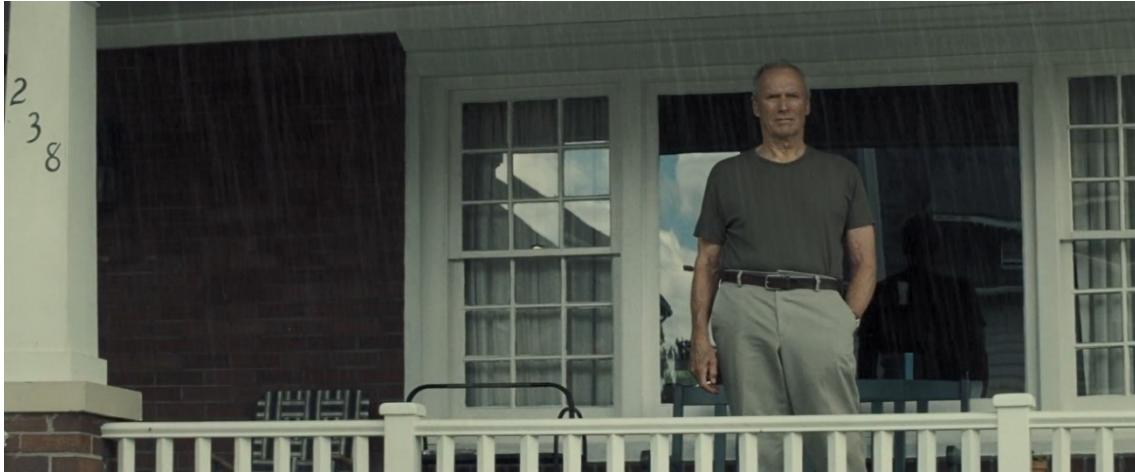


Figura 4: Sequência que faz uma fusão entre enquadramentos de Walt e o ponto de vista deste sobre Thao.

Essa alternância entre campo e contracampo, mostram Thao a partir do olhar de Walt; a música melancólica que segue num *crescendo* emociona e os planos que vão se

fechando até chegar ao rosto de Walt, apontam para uma identificação do espectador à perspectiva de Walt, que, naquele momento, vê Thao com simpatia e admiração.

Entretanto, a simpatia que Walt desenvolve por Thao e por sua família não é estendida a todos os personagens hmongs de *Gran Torino*. Fong, Smokie e os outros membros da gangue continuam recebendo o tratamento ríspido e violento de Walt. E, se anteriormente Thao sentia-se minimamente atraído pela ideia de entrar na gangue do primo, depois de se aproximar de Walt e conseguir um emprego numa construção por indicação do amigo, ele passa a encarar a gangue apenas pelo seu lado negativo. A única sequência da segunda parte do filme que é construída a partir do ponto de vista de Thao é uma que mostra a gangue atacando o menino enquanto ele volta do emprego: a câmera ora substitui o olhar de Thao ora se posiciona na altura de seus ombros; o enquadramento é instável, mostrando agitação, ansiedade. A gangue quebra as ferramentas de Thao e Smokie queima um cigarro em seu rosto.

Depois do ataque sofrido por Thao, Walt decide resolver o conflito com as próprias mãos: procura a casa dos membros da gangue e espanca Smokie. Esse ato de Walt desencadeará uma série de acontecimentos que vai levar o filme ao seu final trágico. Como retaliação ao espancamento sofrido por Smokie, a gangue dispara tiros de metralhadora contra a casa dos Lor; mais adiante, estupram e espancam Sue. Walt se sente responsável pelo que aconteceu aos vizinhos inocentes e, contrariando as expectativas de Thao, que queria vingança pelo tiroteio e pela violência causada à irmã, ele procura os membros da gangue e os atacam. Diante das provocações de Walt, a gangue dispara vários tiros no corpo de Walt que cai morto de braços estendidos, lembrando Jesus crucificado. Os membros da gangue são, então, presos, livrando os Lor desse tormento.

É possível perceber a partir da análise de *Gran Torino* como Clint Eastwood faz uso da imagem da fronteira para construir uma argumentação com proposta diferente das versões anteriores do mito. Eastwood, na sua prática cinematográfica, reelabora o mito da fronteira, adaptando-o para tratar de questões próprias da época que produziu e consumiu o filme.

Inicialmente, a fronteira em *Gran Torino* é um limite bem definido, que divide os gramados de Walt e dos Lor. Mas, à medida em que os dois lados começam a interagir, as casas da vizinhança começam a se transformar. Thao começa a trabalhar para Walt e, durante esse processo, arruma a casa de todos da vizinhança. Tomadas durante o restante do filme mostram, em segundo plano, os gramados arrumados e as fachadas das casas consertadas por Thao. O contraste entre Walt e os vizinhos diminui na medida em que os dois lados se conhecem melhor.

A fronteira do filme de Eastwood é, antes de qualquer coisa, um espaço de trocas: de experiência, de favores e de valores. Thao procura Walt para pedir ajuda em serviços hidráulicos e, logo depois, Walt pede que Thao lhe ajude a carregar um freezer porão acima. No contato com os Lor, Walt parece se arrepender do mau relacionamento que ele tem com os filhos, principalmente depois que ele recebe o diagnóstico de alguma doença séria que não é especificada no roteiro do filme. Na amizade com Walt, Thao aprende a fazer trabalhos braçais, de jardinagem, a “ser mais macho” e a conversar com garotas. Além disso, ganha do amigo mais velho algumas ferramentas para começar sua carreira no ramo dos consertos e da construção.

Diferente de outras versões do mito da fronteira, em *Gran Torino*, o movimento é duplo. Walt parece se deparar com um espaço desconhecido e exótico depois que cruza a fronteira. Do outro lado, Thao cruza a fronteira e entra no espaço habitado por Walt, de gramados asseados e virtudes louváveis. *Gran Torino*, então, trata do espaço intercambiável entre os dois lados da fronteira e da questão de indivíduos que imigram.

Mas, como mostrado acima, na análise das sequências do filme, é possível perceber que o ponto de vista de Walt, o homem branco, é privilegiado no filme. Dessa maneira, todas as questões serão tratadas a partir de sua perspectiva.

Durante toda a narrativa, o espectador é levado a se identificar com a visão de Walt sobre os acontecimentos. Mesmo que as perspectivas de Sue e Thao Vang Lor, às vezes, sejam levadas em conta, a de Walt é a protagonista em *Gran Torino*. Assim, os hmongs serão apresentados pelo ponto de vista de Walt; suas festas e seus costumes serão mostrados ou pela câmera subjetiva ou pelas falas didáticas de Sue, que tratam do elemento desconhecido para o público.

Os gramados e casas da vizinhança serão reformados a partir de um modelo proposto por Walt. A narrativa do filme, a partir dos elementos cinematográficos, construirá, então, uma argumentação que privilegie o ponto de vista do protagonista. Os gramados dos vizinhos são representados com desdém; dessa maneira, justifica-se as reformas empreendidas por Walt pelas mãos de Thao. O espectador é enveredado na perspectiva de Walt e é levado a apoiar a reforma da vizinhança a partir de um referente. Dessa maneira, é possível sugerir que, mesmo que o espaço de trocas entre os dois lados da fronteira seja constante, não é uma troca simétrica.

Mesmo assim, ao cruzar a fronteira, Walt faz uma autocrítica, reavaliando seu relacionamento com a família e sua atuação na guerra, mas ele pouco se aproxima dos valores hmongs. A aproximação de Walt em direção aos Lor se dá pelas características semelhantes que esses tem com aquele. Nesse processo, Walt aparentemente se regenera: no início do filme, ele é um sujeito racista e intolerante; no fim, Walt transforma-se no salvador da família que ele odiava e a cena da sua morte faz uma referência a um mito cristão, de sacrifício em nome da vida do próximo.

Algumas críticas ao filme encontradas na imprensa estadunidense enfatizam, desde seus títulos, a edificante transformação de Walt – até chegar à sua apoteose. “Em Gran Torino, Clint Eastwood encontra a salvação” é o título da crítica escrita por Scott Foundas no *Phoenix New Times*⁵⁹ (publicada semanas depois no *Houston Press* com o título “Perdoado em Gran Torino”⁶⁰). A crítica do *Philadelphia Weekly* diz que “Clint Eastwood aprende lições sobre amizade em Gran Torino”⁶¹ e o título da crítica do *The New York Times* é “Esperança para um racista e talvez para um país”⁶². Esses críticos

⁵⁹ FOUNDAS, Scott. In Gran Torino, Clint Eastwood finds salvation. **Phoenix New Times**, Phoenix, 25 de dezembro de 2008. Disponível em: <<http://www.phoenixnewtimes.com/film/in-gran-torino-clint-eastwood-finds-salvation-6393299>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

⁶⁰ FOUNDAS, Scott. Forgiven in Gran Torino. **Houston Press**, Houston, 07 de janeiro de 2009. Disponível em: <<http://www.houstonpress.com/film/forgiven-in-gran-torino-6541286>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

⁶¹ BURNS, Sean. Growing Pains: Clint Eastwood learns lessons about friendship in Gran Torino. **Philadelphia Weekly**, Philadelphia, 24 de dezembro de 2008. Arts. Disponível em: <http://www.philadelphiaweekly.com/arts/growing-pains/article_16233aa3-f689-517b-ac81-d6d18f90f2a6.html>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

⁶² DARGIS, Manohla. Hope for a racist, and maybe a country. **The New York Times**, New York, 11 de dezembro de 2008. Movies. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2008/12/12/movies/12tori.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

querem evidenciar as reflexões que Eastwood faz em seu filme no que tange a relação do protagonista racista com seus vizinhos asiáticos.

Manohla Dargis, uma das principais críticas cinematográficas do *The New York Times*, diz que é desanimador ver como “vários filmes estão desconectados com as experiências do cotidiano, das preocupações econômicas às questões raciais”. *Gran Torino* mostra que há uma urgência para o engajamento com “as maiores, as mais difíceis e as mais confusas questões da vida americana” e esse é um aspecto positivo do filme de Eastwood⁶³. Para Dargis, Walt é um homem relutante quanto aos asiáticos por ter estado rodeado por um muro de suspeita e preconceito, mas, gradativamente, ele assume seu lugar como protetor da família hmong, o que, muitas vezes, desempenha uma função cômica no filme: como dito no título da crítica, ainda resta uma esperança para esse homem.

Scott Foundas, por sua vez, no *Phoenix New Times*, diz que Walt é um homem fora do seu tempo que entra em conflito com o presente. Sua vizinhança, que era um enclave de filhos de imigrantes europeus, tornou-se o lar de uma população migrante asiática. Esse crítico analisa a relação entre Walt e Thao como uma via de mão dupla: Walt coloca Thao “debaixo de suas asas”, mas só faz isso depois de dar “os primeiros passos além da sua propriedade e entrar no universo hmong”⁶⁴. Com Thao, Walt olha-se no espelho e percebe que tem mais coisas em comum com esses “estrangeiros” do que com seus próprios filhos. Para Foundas, os hmongs seriam para Walt uma lembrança dos horrores da Guerra da Coreia. A “violência americana” e os “falsos mitos heroicos” tem assombrado Eastwood: para o diretor “a violência romantizada nos filmes há muito tempo perdeu seu fascínio e [...] o ato de matar outro ser humano [referindo-se à atuação de Walt na guerra] tem sido descrito como algo que deixa uma cicatriz permanente no psicológico dos homens”⁶⁵. Assim como Dargis, Foundas também acredita que Walt passa por um processo que o regenera.

Uma voz dissonante pode ser encontrada no *The Inquirer Daily News*, onde o crítico Gary Thompson diz que Walt é irritadiço e intolerante. Mesmo que o filme mostre

⁶³ DARGIS, op. cit.

⁶⁴ FOUNDAS, op. cit.

⁶⁵ FOUNDAS, op. cit.

Walt fazendo de tudo para ajudar os vizinhos hmong, *Gran Torino* ainda tem problemas tanto na linguagem racista usada por Walt quanto na maneira como Eastwood representa as gangues asiática e negra: para o crítico, elas são caricaturas ultrapassadas das gangues. Em certo momento do filme, Walt troca “insultos étnicos de um jeito jovial” com seu amigo barbeiro, mas nem todos esses insultos são amigáveis durante o filme. “Armado e perigoso, Walt confronta raivosamente a gangue de ‘neguinhos’ e usa uma linguagem ainda mais ofensiva nos conflitos frequentes com a gangue asiática”⁶⁶. Thompson também critica o fato de que algumas cenas de confronto entre Walt e as gangues tem objetivos cômicos. Além disso, o crítico deixa entendido que não concorda que, em *Gran Torino*, Eastwood critique a violência, a vingança ou o mito “americano”⁶⁷.

A partir dessas três críticas, é possível perceber que *Gran Torino*, assim como qualquer outro filme, não possui um único sentido possível. O filme de Eastwood traz uma ambiguidade em relação às questões do racismo, da imigração e da regeneração. É possível que um país racista supere essa sua face obsoleta? É possível um projeto mais conciliador, mas que apele para o politicamente incorreto? Essas críticas enfatizam a relação entre *Gran Torino* e os mitos nos Estados Unidos, sugerindo resoluções para as preocupações do presente.

De um lado, Walt menos se regenera e mais percebe que os Lor possuem valores que ele próprio possui e aprecia. Nessa perspectiva, Walt parece se aproximar dos vizinhos não porque superou seu ponto de vista racista, mas porque verificou que poderia manter uma convivência pacífica com os hmongs a partir do momento em que viu a simpatia de Sue e a força de vontade de Thao. Por outro lado, mesmo sendo um “homem fora de seu tempo”, *Gran Torino* aponta que um homem que sempre esteve rodeado de preconceito e desconfiança pode superar tais obstáculos e manter um relacionamento não-violento com outros grupos étnicos ao cruzar a fronteira.

A convivência pacífica, entretanto, estava limitada aos Lor; ela não poderia ser estendida aos membros da gangue, principalmente por causa das maneiras de agir dos

⁶⁶ THOMPSON, Gary. Clint the crank: Eastwood as a vet, coping with his shifting’hood in ‘Gran Torino’. **The Inquirer Daily News**, Filadélfia, 23 de dezembro de 2008. Disponível em: <http://www.philly.com/philly/entertainment/movies/20081223_Clint_the_cranky_Eastwood_as_a_vet_coping_with_his_shifting_hood_in_Gran_Torino.html>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

⁶⁷ THOMPSON, op. cit.

jovens criminosos. Os membros da gangue são sempre mostrados pelo ponto de vista racista de Walt e pelo olhar assustado de Thao. Dessa maneira, o filme mostra que, se a assimilação dos imigrantes é possível quando se trata de Sue e Thao, ela é inviável quando se trata de Fong, Smokie e seus companheiros. A guerra contra a gangue — assim como a guerra contra os índios no contexto da conquista do Oeste — torna-se legítima a partir do momento em que o ponto de vista de Walt, branco, colonizador, é favorecido em detrimento de outros. As formas de violência de Walt são sempre mostradas como legítimas, lutando contra uma ira selvagem incontrolável.

Pela análise do filme e das críticas, é possível perceber uma série de sentidos diferentes sobre *Gran Torino*. O filme de Clint Eastwood toma posse do mito da fronteira e o reelabora para tratar sobre um tema candente no século XXI: o imigrante. As críticas, contemporâneas ao filme, mostram que essa não é uma questão resolvida. Há projetos em disputa sobre a imigração, a violência e o racismo não só em Detroit — uma cidade abandonada entregue à criminalidade —, mas em todo o território dos Estados Unidos. A análise das fontes mostra que essas são questões importantes nessa primeira década do século XXI e que invocam mito e tradições para auxiliar na compreensão dessa realidade: são questões polêmicas que definem o que é a “América”.

1.2. “Foda-se que é a sua casa”: *wilderness* e *Sniper Americano*

1.2.1. Chris Kyle e a questão do ponto de vista

As imagens da fronteira e do *wilderness* utilizadas em *Gran Torino* são retomadas e reelaboradas por Clint Eastwood em seu filme *Sniper Americano*, lançado nos Estados Unidos em dezembro de 2014. Ao invés de contar uma história doméstica, ambientada nos quintais de um bairro em Detroit, *Sniper Americano* conta a história de Chris Kyle, um atirador de elite da *Navy SEALs*, uma divisão de operações especiais da marinha estadunidense, que é enviado ao Iraque logo depois do ataque às torres gêmeas do World Trade Center, em Nova York, no dia 11 de setembro de 2001. O roteiro é baseado na autobiografia de Chris Kyle, conhecido como o atirador de elite mais letal da história dos Estados Unidos, responsável por aproximadamente 160 mortes na Guerra do Iraque⁶⁸. O filme narra a vida de Chris, tratando da sua carreira como peão de rodeio, seu

⁶⁸ KYLE, Chris. *Sniper Americano: o atirador mais letal da história dos EUA*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

alistamento na Marinha, sua atuação na guerra, sua dificuldade de lidar com os traumas do campo de batalha e o seu assassinato em fevereiro de 2013, quando ele já estava reestabelecido no interior do Texas.

Os primeiros vinte e cinco minutos do filme mostram a vida de Chris e seu relacionamento com Taya, sua esposa, antes de sua ida para o Iraque. Sua infância, seu relacionamento com o irmão, Jeff, sua atuação nas arenas de rodeio, seu alistamento e seu treinamento para fazer parte dos *Navy SEALs* também são narrados no filme. Essas primeiras sequências já indicam para o espectador quais são os valores preservados por Chris e quais são suas motivações. Além disso, as escolhas feitas pelo diretor mostram algo que, assim como em *Gran Torino*, é essencial para a análise de *Sniper Americano*: a questão do ponto de vista.

A primeira sequência do filme é num cenário bélico, em Faluja, uma cidade iraquiana: um tanque de guerra é o primeiro *frame* de *Sniper Americano*. Um plano geral mostra o local onde a cena acontece: uma cidade transformada em ruínas, casas deterioradas e escombros e tijolos empilhados nas ruas. No plano seguinte, a câmera apresenta o cano longo de um rifle e seu dono: Chris Kyle, interpretado por Bradley Cooper, está em cima de um telhado, à espreita, dando cobertura aos soldados em missão no solo.



Figura 5: Mira do rifle de Chris Kyle observa homem suspeito.

E antes que o filme complete dois minutos, o espectador já é colocado como participante da cena, observando pela mira do rifle de Chris. Pela mira, o espectador enxerga as atividades suspeitas, tomando o lugar de Chris na missão. O silêncio e os sons

graves inseridos abruptamente na sequência indicam que o homem observado pela mira do rifle é uma ameaça (Figura 5).

As suspeitas se confirmam quando, pela mira de Chris, o espectador consegue observar uma mulher de burca saindo de uma das casas com seu filho. Ela entrega uma granada RKG para o menino e dá instruções a ele. A montagem é alternada entre a mira de Chris, suas reações à cena que se desenrola na sua frente e *closes* no gatilho. O menino, com a granada na mão, corre em direção ao tanque de guerra apresentado no primeiro plano do filme; Chris está tenso com a decisão que precisa tomar e com a perspectiva de matar uma criança na guerra. A sonoplastia que destaca a respiração ofegante de Chris, a alternância constante entre planos rápidos e a música tensa contribuem para criar um clima de ansiedade no espectador. Quando Chris parece tomar uma decisão e o som de um tiro é ouvido, o espectador é transportado para a infância de Chris, no interior do Texas, e o menino matando um cervo, ao lado do pai.

As sequências seguintes, dos primeiros vinte e cinco minutos do filme, mostram alguns aspectos da vida de Chris antes da guerra sempre pelo ponto de vista do protagonista. Como dito acima, o espectador é transportado a um campo no Texas, onde Chris, com 8 anos, mata seu primeiro cervo e recebe lições sobre tiros do pai, Wayne Kyle. Numa igreja católica, Chris rouba uma pequena Bíblia que, na sequência seguinte, está guardada ao lado de um desenho, uma bola de futebol americano e quatro soldadinhos de brinquedo. A seguir, Wayne dá lições aos filhos, Chris e Jeff, na mesa de jantar: lições sobre aprenderem a se defender das ameaças do mal sozinhos. Todas essas sequências são construídas privilegiando o ponto de vista do menino que se tornaria um *sniper*. A câmera posiciona-se atrás de seus ombros, segue seus passos, filma suas reações, substitui seu olhar.

Essa estratégia do diretor permanece quando Chris torna-se um *cowboy*. De chapéu, botas, *jeans* e camisa xadrez, o Chris adulto monta num cavalo num torneio de rodeio. A cena é mostrada de cima do cavalo, com enquadramentos descentralizados e trêmulos, enfatizando a sensação de estar numa arena. Mais adiante, é pelo ponto de vista de Chris que o espectador sabe das notícias na TV: grupos terroristas atacam as embaixadas dos Estados Unidos na Tanzânia e no Quênia. Mais uma vez a respiração

ofegante de Chris é destacada, enquanto um *close* mostra o seu olhar de ódio para o telejornal.

Depois de ouvir as notícias sobre os atentados contra “americanos”, Chris decide se alistar nas forças armadas e, logo em seguida, começa o treinamento para fazer parte dos *SEALs* (sigla com as abreviaturas de *Sea, Air and Land*): testes de resistência com jatos de água ou no mar gelado, acompanhados de ofensas vindas dos instrutores. Nessas sequências, o ponto de vista de outros recrutas, que se tornarão companheiros de Chris no Iraque, são mostrados, mas o do protagonista ainda é privilegiado.

A única sequência com outra perspectiva é a que mostra o dia em que Chris conheceu Taya, sua futura esposa. E é pelo olhar dela que o espectador observará as investidas dele: planos demorados no rosto de Taya e *closes* no seu rosto mostrando suas reações às frases de Chris constroem uma cumplicidade entre o público e essa personagem, até então, desconhecida. O ponto de vista de Taya apresenta um Chris charmoso, galante e divertido.

O que é preciso salientar nessa análise é que as primeiras sequências do filme ajudarão a reforçar o que foi mostrado logo na primeira delas: o espectador é condicionado a se identificar com o ponto de vista de Chris Kyle. Observando pela mira do rifle, é possível evidenciar os alvos e, junto do protagonista, avaliar as decisões a serem tomadas. Na primeira sequência, quinze planos, que duram entre um e seis segundos, mostram a cena pela mira de Chris. E essa vai ser uma constante durante as próximas duas horas de *Sniper Americano*: o espectador é transformado num soldado em combate.

É o olhar desse homem branco, católico e patriota que Clint Eastwood decidiu privilegiar nessa cinebiografia. E é a partir dessa perspectiva que o espectador conhecerá o Iraque: o território do “inimigo”. Logo nos primeiros minutos do filme, é perceptível uma ameaça contra os Estados Unidos desde os ataques contra as embaixadas em dois países africanos. Chris assiste a notícia dos atentados e a montagem da sequência alterna planos da televisão e do rosto de Chris revoltado dizendo: “Olha o que fizeram a nós”. Anos depois, Chris acompanharia outro atentado terrorista: o 11 de setembro.

Taya grita desesperada e Chris corre para socorrê-la: ela está diante da televisão assistindo à colisão do segundo avião na Torre Sul do World Trade Center. Enquanto o jornalista da CNN dá as informações sobre o atentado, uma nota dissonante da trilha sonora se destaca, incômoda, angustiada; em seguida, um *close* enquadra o noticiário no momento em que a primeira torre atingida desaba e um *big close-up*, também conhecido como primeiríssimo plano, enquadra o rosto de Chris com os olhos assustados (Figura 6).



Figura 6: Sequência que mostra as reações de Chris aos ataques do 11 de setembro.

Um corte abrupto e um som estridente transferem o olhar do espectador para o campo de treinamento, onde Chris pratica tiro e pontaria: agora, depois dos atentados, o olhar do *sniper* está determinado e a música ajuda a explicar ao espectador a urgência desse engajamento (Figura 6).

É perceptível a maneira como o espectador é conduzido a se identificar com os posicionamentos de Chris justamente porque os enquadramentos privilegiam o seu ponto de vista. E antes mesmo de mostrar o território “inimigo”, esse lugar já é construído pelo olhar preconceituoso de Chris. Mesmo que os atentados às torres gêmeas tenham sido de autoria da Al-Qaeda, grupo organizado no Afeganistão, o filme não faz nenhum apontamento sobre isso: as cenas são organizadas de uma maneira que os iraquianos sejam os únicos responsáveis pelos atentados terroristas e, conseqüentemente, os únicos inimigos a serem combatidos.

Quando Chris faz sua primeira expedição para o Iraque, o espectador já sabe o que vai encontrar por lá, baseado nos noticiários na televisão e na sequência inicial que uma mãe entrega uma granada ao filho para destruir um tanque de guerra.

Nesse primeiro *tour*, Chris vai cruzar a fronteira, ultrapassando os limites territoriais de seu país. Mas o filme parece apontar para existência de uma fronteira simbólica entre os Estados Unidos e o Iraque: quando vai para a guerra, Chris parece estar enfrentando um determinado de tipo de *wilderness*, em oposição à civilização onde vive. Assim, a proposta da seção a seguir é perceber de que maneira Clint Eastwood trabalha com essa oposição em *Sniper Americano*, considerando, mais uma vez, que, durante o seu trabalho como diretor, ele é capaz de se apossar da narrativa do mito e também reelaborá-lo. Mas aqui, mais que na análise de *Gran Torino*, será privilegiada a análise da imagem do *wilderness*, esse conceito tão ambíguo do imaginário estadunidense.

1.2.2. O *wilderness* de Clint Eastwood

O *wilderness* é um elemento essencial para a compreensão da narrativa do mito da fronteira, pois, como dito anteriormente, é ele o responsável por proporcionar um retorno ao estado primitivo da civilização e dali surgir um produto que é essencialmente “americano”. No século XIX, o Oeste era entendido como *wilderness* e sua conquista era fundamental para a formação e desenvolvimento da nação. Ele, então, propiciaria a

formação do homem “americano”: um homem do *wilderness*, mas que se diferenciava completamente dos “selvagens” que habitavam tal lugar.

Contudo, são difíceis a tradução e a definição desse termo em português. Etimologicamente, *wilderness* vem do inglês antigo *wild-dēor-ness*, que significaria “o lugar das feras selvagens”⁶⁹. No português, o termo é traduzido para “deserto, ermo, sertão, solidão, região inculta, imensidão, grande quantidade, multidão, miscelânea”⁷⁰. Mesmo que seja um termo com sentidos diversos, seus sinônimos parecem sugerir que *wilderness* seja essencialmente a definição de um *lugar*: de um lugar imenso e selvagem.

Há de se considerar que *wilderness* é uma criação da civilização. Segundo Nash, os povos caçadores e coletores nômades não pensavam sobre o significado do *wilderness*; isso mudou com o advento do pastoreio, da agricultura e da colonização: foi “a primeira vez que os humanos viram a si próprios como diferentes e melhores que o resto da natureza”⁷¹. A civilização, então, apostava no controle da natureza: as “distinções entre animais e plantas controlados e descontrolados tornaram-se significativas” e o *wilderness* passou a ser o desconhecido, o desordenado, o perigoso⁷². Os caçadores e coletores remanescentes, habitantes desse lugar inculto, começaram a ser tratados como “selvagens”:

A natureza perdeu o seu significado de algo ao qual as pessoas fazem parte e tornou-se um adversário, um alvo, um mero objeto de exploração. A natureza sem controle passou a ser o *wilderness*⁷³.

Nos Estados Unidos, no contexto da colonização do oeste do continente, o homem “civilizado” que partia para o *wilderness* deparava-se, então, com uma situação desafiadora: ele “era assaltado por diversos temores, dadas as dificuldades encontradas no dia-a-dia, principalmente os constantes ataques indígenas. A solução continuava a ser dominar o ambiente hostil”⁷⁴.

⁶⁹ NASH, Roderick. **Wilderness and the American mind**. 5. ed. Yale University Press, 2014. p. 2.

⁷⁰ JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao Sul do Rio Grande: imaginando a América Latina em Seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)**. Bragança Paulista: EDUSF, 2000. p. 58.

⁷¹ NASH, op. cit., p. XII.

⁷² Ibid., p. XI-XII.

⁷³ Ibid., p. XIII.

⁷⁴ JUNQUEIRA, 2000, op. cit., p. 76.

Além de sua caracterização como um ambiente hostil e selvagem, é importante considerar os sentimentos que esses lugares produzem no homem vindo do lado da civilização: desnorreamento e estranhamento.

A compreensão do *Wilderness*, geralmente, está relacionada a um lugar onde a percepção humana é abalada, ampliada ou ainda perturbada. A relação é da permanência do homem num meio ambiente estranho, onde a civilização, que normalmente ordena e controla a sua vida, está ausente. É onde o homem perde as referências que governam a sua vida ⁷⁵.

O *wilderness* é utilizado para designar um lugar, mas, antes de qualquer coisa, ele é um estado mental. É um substantivo (como sugere o sufixo *-ness*) que age como um adjetivo ⁷⁶: é como se, no português, usássemos algum sentimento, como “medo”, “felicidade” ou “tristeza”, para designar um lugar, uma região. Entretanto, mesmo que a morfologia indique que esse termo seja um substantivo, é mais importante considerar os usos dados ao termo. Dessa maneira, para fins deste trabalho, *wilderness* será considerado como uma palavra que designa lugares ermos e que causam desorientação no indivíduo que se embrenha por ele, pois são essas as características levadas em conta quando sujeitos definiram uma região como *wilderness*.

Atualmente, os dicionários definem *wilderness* como uma terra não cultivada e não desenvolvida. A ausência de homens e a presença de animais selvagens é reconhecida. [...] De igual importância para essas realidades são os sentimentos que elas produzem no observador. Qualquer lugar onde a pessoa se sente despojada de orientação, perdida e perplexa pode ser chamado de *wilderness* ⁷⁷.

E, assim, *wilderness* foi utilizado para designar não só o oeste da América do Norte, mas também foi usado para se referir a oceanos e florestas. Na Guerra Fria, no contexto da guerra espacial entre EUA e URSS, “a paisagem lunar foi chamada de *wilderness*, no sentido de lugar árido e desolado, sem presença humana” ⁷⁸. Grandes cidades também foram tratadas como tal: “o homem moderno se sente tão inseguro e confuso no ambiente urbano quanto ele alguma vez se sentiu na floresta no meio dos animais selvagens” ⁷⁹.

⁷⁵ JUNQUEIRA, op. cit., 2000, p. 61.

⁷⁶ NASH, op. cit., p. 1.

⁷⁷ Ibid., p. 3.

⁷⁸ JUNQUEIRA, op. cit., 2000, p. 61.

⁷⁹ NASH, op. cit., p. 3.

Mas nem sempre o *wilderness* teve uma conotação negativa. Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e Henry David Thoreau (1817-1862), do movimento filosófico e poético transcendentalista, percebiam o *wilderness* “como lugar da contemplação, da revelação, do encontro com o divino”; lugar que provocava “sentimentos elevados que faziam com que o homem se comunicasse com Deus”⁸⁰. Segundo Junqueira, também houve sujeitos interessados na preservação do *wilderness*, como é o caso do naturalista John Muir (1838-1914) e do filósofo ambiental Aldo Leopold (1887-1948). Foi com esse interesse também que os Estados Unidos criaram o primeiro parque nacional de preservação ambiental: o parque nacional *Yellowstone*, inaugurado em 1872⁸¹.

Percebe-se, portanto, que *wilderness* possui significados múltiplos e, até mesmo, contraditórios. Mas, de maneira geral, esse termo é usado como uma oposição à civilização. “O lugar civilizado é entendido ora como positivo, conferindo ao *wilderness* qualificação negativa; ora o lugar civilizado é compreendido com negativo, conferindo ao *wilderness* qualificação positiva”⁸². Além disso, é imprescindível considerar que esse espaço propicia uma transformação no homem da civilização.

Percebido como experiência única de perda ou de criação, é também o lugar de fortalecimento físico e moral, lugar que o homem procura a fim de testar a sua força física ou até regenerar a sua própria vida⁸³.

Tendo isso em mente, é possível sugerir que, ao propor uma oposição entre os Estados Unidos e o Iraque, Clint Eastwood lida com as noções de civilização e *wilderness* em *Sniper Americano*: a montagem das sequências reforça essa oposição entre os dois pólos, trabalhando para a construção de um argumento para a narrativa do filme.

Tour one. Chris parte, então, para a primeira do total de quatro expedições ao Iraque. Dentro de um comboio, ele ouve as instruções de outro SEAL: “Bem-vindos a Faluja. O novo Velho Oeste do Oriente Médio. A Al-Qaeda oferece um prêmio por suas

⁸⁰ JUNQUEIRA, op. cit., 2000, p. 62.

⁸¹ Ibid., p. 87. Na página inicial do site *Yellowstone National Park*, localizado nos estados Idaho, Montana e Wyoming, é possível encontrar o seguinte texto: “Visite Yellowstone e experimente o primeiro parque nacional do mundo. Maravilhe-se com o poder oculto de um vulcão subindo em fontes coloridas de águas termais, vasos de lama e geiseres. Explore montanhas, florestas e lagos para observar a vida selvagem e testemunhar o drama do mundo natural se desenrolar. Descubra a história que levou à conservação de nossos tesouros nacionais ‘para o benefício e o gozo das pessoas’”. Disponível em: <<https://www.nps.gov/yell/index.htm>>. Acesso em 13 de julho de 2017.

⁸² JUNQUEIRA, 2000, op. cit., p. 63.

⁸³ Idem.

cabeças. Os extremistas lotaram as fronteiras para recebê-los. A cidade foi evacuada. Qualquer homem adulto que ainda esteja aqui está aqui para matar vocês”. Logo em seguida, um plano geral apresenta o cenário que os recém-chegados enfrentariam dali em diante: uma cidade completamente devastada pela guerra. Com esses elementos, o roteiro e a direção do filme já tentam minar qualquer chance de identificação do público com o Iraque.

Segundos depois, o espectador é levado mais uma vez ao dilema da primeira sequência: um menino corre com uma granada em direção a um tanque de guerra estadunidense e Chris precisa tomar uma decisão diante da situação. Tenso, com a respiração ofegante, ele puxa o gatilho e, olhando pela mira do rifle de Chris, o espectador vê o menino caindo ao chão depois de ser atingido no peito pelo tiro do rifle (Figura 7). A mulher que entregara a granada ao menino tenta completar a tarefa, recuperando a bomba caída ao lado da criança morta e correndo em direção ao tanque: Chris, sem hesitar, atira e mata a mulher. A sequência termina com Chris observando o menino caído com o rosto no chão.



Figura 7: Pela mira do rifle, o espectador vê o menino iraquiano sendo atingido.

Como dito anteriormente, a mira do rifle de Chris será uma constante nas cenas da Guerra do Iraque. É por ela que o espectador assistirá a Chris atirando no motorista de um carro-bomba, em um homem enterrando uma granada e num rebelde saindo de casa com a arma acionada. Essa é uma das estratégias usadas para transformar o espectador num soldado. A outra estratégia é posicionar a câmera ao lado dos soldados: numa missão em solo, a câmera fica junto dos soldados, fazendo panorâmicas e se locomovendo, imitando os movimentos de uma cabeça. Mais adiante, no refeitório do

acampamento dos soldados no Iraque, a câmera comporta-se como um soldado anônimo, observando uma cena em que um amigo de Chris faz um discurso e chama o *sniper* de “a Lenda”. E é pelo ponto de vista de um soldado que o espectador assistirá a palestra de um coronel que explica a nova missão dos fuzileiros navais. Esse coronel diz que o militante jordaniano Zarqawi é o alvo número um da próxima missão e o espectador do filme assiste à palestra como se, junto com a câmera, estivesse sentado numa das cadeiras da sala. Dessa maneira, além de Chris e Taya, todo o filme é construído pelo ponto de vista estadunidense. Com apenas uma exceção.

O único ponto de vista não-estadunidense em *Sniper Americano* é do atirador de elite dos iraquianos, Mustafa. Antes mesmo de conhecer o personagem, um dos *SEALs* fala do atirador para Chris: “Eles têm um que atira na cabeça a uns 500 metros de distância. Eles o chamam de Mustafa. Ele competiu nas Olimpíadas”. É numa missão noturna que Mustafa, o atirador sírio interpretado pelo ator egípcio Sammy Sheik, aparece pela primeira vez, com um lenço na cabeça, maquiagem escura ao redor dos olhos, rifle na mão, falando Salaam Aleikum ao porteiro de um prédio. Segundos depois, a música fica tensa quando Mustafa, da janela de um apartamento, aponta sua arma na direção de um soldado estadunidense e o mata em seguida. O espectador pode ver pela mira de Mustafa, mas a trilha sonora não permite que a identificação com o personagem se estabeleça. Todas as vezes que o ponto de vista de Mustafa é colocado em cena, a sonoplastia prenuncia o perigo, como, por exemplo, na primeira cena em que Mustafa realmente representa um perigo para Chris, analisada a seguir.

Procurando por Zarqawi, o líder de um exército mercenário fiel a Bin Laden, os fuzileiros navais invadem a casa de um xeique e rendem o seu filho de doze anos. O xeique tenta argumentar dizendo que aquela é sua casa, ele tinha o direito de ficar ali mesmo que a cidade tivesse sido evacuada. Chris grita em resposta: “Foda-se que é a sua casa. Essa é uma zona de guerra, senhor”⁸⁴. Depois de um primeiro contato violento, o xeique acaba confessando que sabe o paradeiro de um homem conhecido como Açougueiro, ligado a Zarqawi. O xeique pede dinheiro em troca de mais informações e Chris promete voltar para firmar o acordo.

⁸⁴ Do original “I don’t give a fuck it’s your home. This is a war zone, sir!”. Essa cena não está no roteiro original, mas está inserida na edição final do filme.

Quando Chris e um grupo de soldados estão voltando à casa do xeique, Mustafa está no telhado de um prédio aguardando a chegada dos “americanos” (Figura 8). Mais uma vez, a sonoplastia pronuncia o perigo. Mustafa dá o primeiro tiro e acerta a cabeça do motorista do comboio que transportava Chris, fazendo com que o veículo trombasse num amontoado de escombros. Começa um tiroteio. Mustafa estava ali para dar cobertura ao Açogueiro que estava numa retaliação contra o xeique que tinha entregado informações aos soldados estadunidenses.



Figura 8: O espectador enxerga pela mira de Mustafa, esperando pela chegada do comboio estadunidense.



Figura 9: Chris ouve os sons da furadeira do Açogueiro e os gritos de dor do filho do xeique.

Durante o tiroteio, Chris tenta interromper os planos do Açogueiro, mas Mustafa está mais bem posicionado e o impede. Com uma furadeira na mão, o Açogueiro leva o filho do xeique para o meio da rua e enfia a broca na perna do menino. Quando a cena destaca o ponto de vista de Chris, todos os acontecimentos só são presenciados pela audição. O espectador acompanha a cena ora pelo ponto de vista de um dos capangas

do Açougueiro ora pelo ponto de vista do xeique desesperado. Chris não consegue ver nada: só ouve os choros e gritos da criança e do pai. O *close* no rosto do *sniper* destaca o seu ponto de vista e suas reações aos sons que ele ouve é de perplexidade e impotência (Figura 9).

Um diálogo sem legendas acontece entre o xeique e o Açougueiro; quando o executor não se sente satisfeito com as respostas do xeique, ele enfia a furadeira na cabeça do menino de doze anos enquanto os capangas metralham o pai atordoado. Durante toda a sequência, Chris tenta impedir os acontecimentos, mas Mustafa o impede várias vezes, mostrando ser conivente com as práticas do Açougueiro. A única fala traduzida é do Açougueiro gritando: “Se falarem com eles, morrerão com eles”. A sequência termina com uma câmera alta mostrando os corpos de pai e filho jogados nos escombros (Figura 10).



Figura 10: Uma tomada aérea mostra os dois corpos no chão, como se tudo fosse visto por um ponto de vista divino.

Essa cena mostra que não apenas os enquadramentos de câmera evidenciam o ponto de vista de um personagem: ao colocar o ponto de escuta junto de Chris, Eastwood fez com que o espectador ouvisse apenas o que esse personagem era capaz de ouvir, privilegiando a perspectiva do protagonista em detrimento das outras possibilidades. Essa estratégia será utilizada em outros momentos do filme quando, já de volta aos Estados Unidos, Chris ouvirá o barulho de ferramentas automáticas em diversas situações: o *close* no rosto de Chris e o barulho que ele ouve remeterão à cena em que o Açougueiro fura a perna e a cabeça do filho do xeique, mostrando que imagens e sons da guerra não foram superadas pelo *sniper* mesmo depois do fim de suas missões.

Depois do fracasso que resultou no assassinato do xeique, as operações são suspensas. Chris fica extremamente revoltado, estando mais uma vez impotente: por causa de ordens superiores, ele não tinha a chance de matar seu antagonista: Mustafa.

É com essa tarefa incompleta que Chris volta para casa pela primeira vez e reencontra com sua esposa. O filme é composto por quatro excursões ao Iraque (em Faluja, Ramadi e Sadr City) e quatro retornos aos Estados Unidos. Nesse constante ir-e-vir, as oposições entre o Iraque e os Estados Unidos vão se tornando cada vez mais bem demarcadas. Logo no primeiro retorno, é possível perceber uma mudança na tela: enquanto no Iraque os planos eram curtos, os cortes mais rápidos e a música com notas graves mais frequentes, nos Estados Unidos, os planos são mais longos, com movimentos mais suaves e a sonoplastia se ocupa de sons domésticos: os barulhos de tiros e caminhões são substituídos por risadas, grilos e passarinhos.

Os cortes entre os cenários no Iraque e nos Estados Unidos também são repentinos, abruptos. Num plano, o espectador está na sala da casa de Chris e Taya; no plano seguinte, helicópteros no Iraque ensurdecem o público.

Na segunda expedição de Chris, mais uma operação para capturar Zarqawi e o Açougueiro é colocada em prática. Depois de montar uma ronda noturna, os *SEALs* invadem um restaurante com a ajuda de um “rebelde” iraquiano. Dentro do restaurante, os fuzileiros encontram uma câmara fria: o corpo de um homem ensanguentado está pendurado no teto por correntes; pedaços de corpos, como braços, pernas e cabeças, são armazenados numa prateleira.

Nesse ínterim, o Açougueiro é morto por tiros de Chris. Depois desse confronto num beco da cidade, um grupo de iraquianos se reúne em protesto: carregam o corpo de homem morto pelos soldados estadunidenses. O protesto é filmado sempre de frente, mostrando a perspectiva de Chris e de seus companheiros e nenhuma palavra de ordem da manifestação é traduzida: as motivações dos protestantes não são reveladas claramente; o movimento é mostrado como um ato desorganizado sem sentido. Na cena seguinte, Chris está com o seu filho num lugar calmo dos Estados Unidos (Figura 11).



Figura 11: *Frames* em sequência reforçam a oposição entre a balbúrdia no Iraque e a calma nos Estados Unidos.

A terceira excursão de Chris para o Iraque é o pré-clímax de *Sniper Americano*. Enquanto tentam encontrar remanescentes do bando do Açougueiro, Biggles, companheiro de Chris, de cima de um terraço, é atingido no rosto por um tiro de Mustafa. Em retaliação ao ferimento sofrido pelo companheiro, os *SEALs* decidem voltar ao campo e batalha. Mais uma vez o espectador é colocado ao lado dos soldados. Nessa empreitada, Marc, outro companheiro de Chris, é atingido fatalmente.

A batalha final do filme acontece na última expedição de Chris ao Iraque. A missão agora seria matar Mustafa que atrapalhava a construção de uma barreira que ajudaria a bloquear os elementos restantes da Al-Qaeda, em Sadr City. Marc tinha sido assassinado, Biggles também falecera recentemente em decorrência dos ferimentos; Chris estava ansioso por uma vingança.



Figura 12: Panorâmica de Sadr City.

A sequência começa com um plano sequência aéreo de vinte e sete segundos mostrando o cenário onde o confronto final entre Chris e Mustafa aconteceria: o plano mostra casas desordenadas, sem cor; carros, um incêndio, as abóbadas de algumas pequenas mesquitas (Figura 12).

A sequência é construída sob o ponto de vista de vários personagens, mas os de Chris e, em segundo lugar, de Mustafa são privilegiados. Mais uma vez, a câmera subjetiva que substitui a mira do rifle de Mustafa é acompanhada de uma trilha sonora que indica uma ameaça. Diferentemente, a mira de Chris parece representar uma esperança; sete planos que duram entre um e seis segundos mostram a cena pelo ponto de vista da mira de Chris: no total são vinte e um segundos de planos que terminam com um único tiro, em câmera lenta, que atinge a testa de Mustafa. Chris, enfim, respira aliviado. O tiro de Chris, entretanto, faz com que um grupo de integrantes da Al-Qaeda ataque os *SEALs*; junto disso, uma tempestade de areia ameaçadora se aproxima. Os *SEALs* conseguem fugir. O último plano no Iraque é do corpo de Mustafa sendo encoberto pela tempestade de areia: o enquadramento é completamente encoberto pela poeira, preenchido com os sons de vento forte. O *frame* seguinte é nos Estados Unidos: Chris sentado no balcão de um bar, calmo, tomando um caneco de cerveja, vendo uma partida de basquete pela tv.

Os minutos finais de *Sniper Americano* mostram o retorno Chris à sua casa e sua tentativa de superar os traumas da guerra e viver uma vida interiorana com a esposa e os filhos. Por indicação de Taya, Chris procura um psicólogo; em seguida, passa a conviver com veteranos de guerra e mais tarde se muda para uma casa no interior do Texas, onde

joga *video-game* com o filho e brinca com sua caçula. A narrativa termina no dia 2 de fevereiro de 2013, quando Chris foi assassinado “por um veterano que ele tentava ajudar”, como dito no filme. Os créditos finais mostram imagens do velório do Chris que serviu de inspiração à produção do filme: as imagens jornalísticas, acompanhadas de uma trilha melancólica, mostram homenagens no dia do funeral, bandeiras dos Estados Unidos, cartazes e fotos de Chris Kyle sorrindo. O final trágico, no filme, funciona como um término injusto para um homem que se arriscou para salvar o país de uma ameaça externa.

Analisando cada um dos elementos de *Sniper Americano*, é possível inferir que Clint Eastwood dedica-se a reforçar uma oposição entre Iraque e Estados Unidos. Se em *Gran Torino*, as fronteiras parecem ficar mais borradas, em *Sniper Americano*, a linha que divide a civilização do *wilderness* parece tornar-se ainda mais opaca.

Mesmo que a palavra *wilderness* não seja usada nenhuma vez no filme, é perceptível a caracterização do Iraque como um lugar selvagem. Em três cenas do filme, Chris chama os iraquianos de selvagens. Em outro momento, Chris justifica a guerra dizendo: “O mal está aqui. Nós vimos. [...]. Você quer que os filhos da puta ataquem San Diego ou Nova York? Não estamos protegendo só esse *deserto*”⁸⁵.

As sequências do filme ajudam a legitimar as falas de Chris. Tratar os iraquianos como selvagens é justificado pelas violentas e execráveis ações que eles praticam. De início, os iraquianos são os responsáveis pelo ataque terrorista às torres gêmeas do World Trade Center. E esse acontecimento é o estopim para o início da guerra. No campo de batalha, os iraquianos são mostrados como insensíveis: uma mãe entrega uma granada RKG para seu filho pequeno destruir um canhão dos “americanos”; um dos iraquianos filma os assassinatos que comete durante as batalhas e vende os DVDs das filmagens; outro dirige um carro-bomba para matar soldados estadunidenses; outros degolam “americanos” inocentes diante de uma câmera; o mais violento deles, o Açougueiro, mata uma criança enfiando uma furadeira em sua cabeça.

⁸⁵ A legenda da versão em DVD traduz “dirt” para “deserto”. Mas “dirt” se refere mais a “sujeira”, “poeira”, “imundície”. Grifo meu.

Chris também mata uma criança logo no início do filme, mas, diferente dos iraquianos, seu ponto de vista é privilegiado no filme. Dessa maneira, suas motivações são sempre claras, bem definidas: o esforço em evidenciar a perspectiva de Chris dos acontecimentos faz com que suas ações, mesmo imorais, sejam aceitas. Matar uma criança, para Chris, era um mal necessário; olhando para os assassinatos por parte dos iraquianos, era maldade e egoísmo. Numa determinada cena, Biggles conta para Chris que comprou sua aliança de noivado no Iraque. Chris responde indignado: “Você comprou dos selvagens? E se for um diamante de sangue?”. Biggles retruca: “Vai dizer que se importa? Você derramou muito mais sangue aqui. Isso é muita hipocrisia”. Entretanto, essa questão levantada por Biggles não se sustenta comparada a todos os argumentos de Chris que são confirmados cena após cena pelos acontecimentos sob a perspectiva do *sniper*. A guerra, no filme, realmente se desenha como algo ruim, devastador, mas necessário; o que o filme mostra é que os “americanos” só estão ali porque os iraquianos atacaram primeiro.

A recepção criticou esse posicionamento do filme de Eastwood. Lorraine Ali, jornalista do *Los Angeles Times* especialista em assuntos sobre muçulmanos, diz em sua crítica que a principal questão de *Sniper Americano* é a desumanização dos iraquianos.

O maior problema aqui [em *Sniper Americano*] é que os iraquianos da produção de Eastwood são meros adereços, monstros cinzentos que torturam crianças com furadeiras, rebeldes de pele escura que se proliferam como baratas, toscos, vítimas infelizes que mal conseguem formar uma frase, muito menos proteger a si mesmos ⁸⁶.

Enquanto isso, o Líder Supremo do Irã, o aiatolá Ali Khamenei disse que o filme de Eastwood “encoraja jovens cristãos e não-muçulmanos a perseguir e ofender os muçulmanos o máximo que puderem” ⁸⁷. Já o presidente de um grupo árabe-americano contra a discriminação, Samer Khalaf, enviou uma carta para Clint Eastwood e Bradley Cooper pedindo ajuda em relação ao agravamento das ameaças que os muçulmanos

⁸⁶ ALI, Lorraine. The dehumanizing of Iraqis is the main ‘American Sniper’ issue. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 29 de janeiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-ca-american-sniper-essay-20150201-story.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

⁸⁷ GETTEL, Oliver. ‘American Sniper’ criticized by Iran’s supreme leader, report says. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 17 de fevereiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-american-sniper-criticized-by-iran-supreme-leader-20150217-story.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

estavam recebendo nos Estados Unidos desde o lançamento do filme. Segundo a carta, a maioria das ameaças violentas que os muçulmanos têm recebido na época era resultado da maneira como árabes e muçulmanos são retratados no filme. Em resposta à carta de Khalaf, o porta-voz da Warner Bros., produtora do filme, disse que o estúdio “denuncia qualquer retórica violenta e anti-muçulmana” e que “ódio e intolerância não tem lugar no importante diálogo que esse filme gerou sobre a experiência de um veterano”⁸⁸.

Em sua crítica no *The Austin Chronicle*, Jake Coyle elogia *Sniper Americano* e o seu “tributo ao sacrifício dos soldados americanos”, mas também não aprova a falta de contextualização sobre a guerra. “Poucos iraquianos aqui são vistos como algo além de inimigos”. Coyle lembra de *A Conquista da Honra* e *Cartas de Iwo Jima*, dois filmes de Eastwood, lançados em 2006, que contam a história da batalha entre estadunidenses e japoneses na ilha de Iwo Jima durante a Segunda Guerra Mundial: o primeiro filme é sob o ponto de vista dos “americanos”; o segundo, dos japoneses. Para Coyle, *Sniper Americano* também precisaria de um complemento⁸⁹.

Outros jornalistas criticam a maneira tendenciosa como Clint Eastwood apresentou a biografia de Chris Kyle, o que contribuiu para a heroicização do *sniper* em detrimento dos personagens iraquianos. No *The Washington Post*, Alyssa Rosenberg enumera uma série de trechos da autobiografia de Chris que foram alterados no filme de Eastwood.

Numa cena do filme, Chris é acusado de atirar em alguém que estava carregando um Alcorão que ele havia confundido com uma arma. No filme, ele protesta dizendo que nunca seria capaz de fazer tal coisa. Mas na sua biografia, Kyle escreve que ele disse aos “investigadores” que

⁸⁸ ZWECKER, Bill. Arab-American group claims Muslims targeted by ‘American Sniper’. **Chicago Sun Times**, Chicago, 26 de janeiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <<http://chicago.suntimes.com/entertainment/arabamericangroupclaimsmuslimstargetedbyamericansniper/amp>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017. Ver também: JONES, Layla A. Muslim civil rights group calls on Bradley Cooper for help. **The Inquirer Daily News**, Filadélfia, 26 de janeiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <<http://www.philly.com/philly/blogs/trending/Muslim-civil-rights-group-calls-on-Bradley-Cooper-for-help.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

⁸⁹ COYLE, Jack. Critics spar over issues, but moviegoers love ‘American Sniper’. **The Florida Times-Union**, Jacksonville, Florida, 21 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://jacksonville.com/breakingnews/20150121/story/criticssparoverissuesmoviegoersloveamericansniper>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

“eu não atiro em pessoas com o Alcorão – eu gostaria de fazer, mas não faço”⁹⁰.

Além disso, Rosenberg destaca que o filme de Eastwood excluiu outros fatos polêmicos da vida de Chris Kyle, como quando ele atirou ou ajudou a atirar em 30 saqueadores em New Orleans após a passagem do furacão Katrina ou quando matou dois ladrões que tentaram assaltá-lo num posto de gasolina. A jornalista diz que Eastwood não tem a obrigação de apresentar todos os eventos da vida do atirador, mas não deixa de ser curioso que ele tenha excluído histórias de violência da vida de Chris. “Eles [Eastwood e Cooper] querem honrar o homem, mas apenas as partes dele que eles acham admirável? Ou eles querem verdadeiramente entendê-lo, mesmo que eles não gostem de tudo que encontrarem?”⁹¹.

Mas é importante lembrar que essas críticas não são unanimidade em toda a recepção de *Sniper Americano*. Uma leitora do *The Florida Times-Union* respondeu à crítica da Alyssa Rosenberg, do *The Washington Post*, fazendo uma defesa ferrenha do filme de Eastwood.

Quando foi a última vez que ela [Alyssa Rosenberg] viu um companheiro próximo sendo assassinado ou um grupo de fuzileiros navais massacrados por um terrorista incompreendido? [...] Não é necessário examinar ou expor o desprezo de Kyle por seus inimigos. É intuitivamente compreensível. [...] Destruir um inimigo, independentemente de sua origem étnica, não é racismo. Os Estados Unidos lutaram contra os japoneses porque nós éramos racistas? Ou nós fomos à guerra em resposta ao bombardeio de Pearl Harbor em 07 de dezembro de 1941?

John Kass, no *Lincoln Journal Star*, também discorda das críticas negativas feitas ao filme de Eastwood. Ele diz que muitos liberais têm criticado o filme na internet e o pior deles foi o *The Guardian*, “um jornal britânico de esquerda”. O título da matéria do *The Guardian*, assinada por Lindy West, é “O verdadeiro sniper americano era um assassino cheio de ódio. Por que os patriotas simplistas o tratam como um herói?”. Kass responde: “Por quê? Porque ele matou o inimigo e não se lamentou por isso”.

⁹⁰ ROSENBERG, Alyssa. The mediocrity of ‘American Sniper’. **The Washington Post**, Washington D.C., 21 de janeiro de 2015. Act Four, Opinion. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2015/01/21/the-mediocrity-of-american-sniper/?utm_term=.7cb493732f1a>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

⁹¹ Ibid.

Eu nunca saberei como é ser um soldado como Kyle, mas estando seguro do lado de fora, eu penso que, se você começa a considerar a humanidade dos seus alvos, você provavelmente perderá sua mente. Ele queria matar o inimigo, salvar seus próprios soldados e voltar pra casa ⁹².

Algumas das críticas feitas por John Kass estavam direcionadas ao cineasta Michael Moore e ao humorista Seth Rogen, que também se posicionaram em relação ao filme de Eastwood. Michael Moore é um famoso cineasta que tece críticas à sociedade estadunidense em seus documentários, principalmente no que se refere à violência, à guerra, aos governos e às desigualdades sociais, como em *Tiros em Columbine*, *Fahrenheit 11 de setembro* e *Capitalismo: uma história de amor*. Moore disse em seu *Twitter* que “snipers não são heróis”.

Meu tio foi assassinado por um sniper na Segunda Guerra Mundial. Nós fomos ensinados que snipers eram covardes. Eles vão atirar em vocês pelas costas. Snipers não são heróis. E [snipers] invasores são piores ⁹³.

No mesmo dia, Seth Rogen, também se posicionou quanto ao filme de Eastwood. Comediante e roteirista conhecido por seus papéis em filmes como *Superbad* e por seu polêmico roteiro de *A Entrevista* que sofreu ameaças do ditador norte-coreano Kim Jong-un, Rogen publicou no seu *Twitter*: “Sniper Americano meio que me lembra do filme que aparece no terceiro ato de *Bastardos Inglórios*” ⁹⁴. Rogen se referia a uma cena do filme de Quentin Tarantino lançado em 2009: na cena, Hitler, Goebbels e outros nazistas do alto comando assistem à projeção de um filme sobre snipers nazistas atirando em judeus. Hitler cai na gargalhada durante a cena.

Michael Moore e Seth Rogen são apenas algumas personalidades famosas que entraram no debate sobre *Sniper Americano*. As críticas na imprensa estadunidense mostram uma tensão em torno do filme, envolvendo múltiplos posicionamentos

⁹² KASS, John. ‘American Sniper’ criticism makes for amusing theater. **Lincoln Journal Star**, Lincoln, Nebraska, 23 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://journalstar.com/news/opinion/editorial/columnists/john-kass-american-sniper-criticism-makes-for-amusing-theater/article_698fee69-73b4-510f-9cf1-43d33899bc8b.html>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017. A mesma crítica já havia sido publicada dois dias antes no *Chicago Tribune*.

⁹³ “My uncle killed by sniper in WW2. We were taught snipers were cowards. Will shoot u in the back. Snipers aren’t heroes. And invaders r worse”. **Twitter**, 18 de janeiro de 2015. Disponível em: <<https://twitter.com/mmflint/status/556914094406926336>>. Acesso em: 25 de novembro de 2017.

⁹⁴ “American Sniper kind of reminds me of the movie that’s showing in the third act of *Inglorious Basterds*”. **Twitter**, 18 de janeiro de 2015. Disponível em: <<https://twitter.com/Sethrogen/status/556890149674434560>>. Acesso em: 25 de novembro de 2017.

políticos. Sarah Palin, candidata à vice-presidência pelo Partido Republicano nas eleições de 2008, agradeceu a Clint Eastwood e Bradley Cooper por respeitarem os militares dos Estados Unidos ⁹⁵. O cantor *country* Blake Shelton, que já se mostrou defensor dos republicanos em eleições presidenciais, respondeu ao post de Rogen dizendo: “Me deixa doente ver celebridades ou qualquer um atacando pessoas que protegem o seu direito de falar” ⁹⁶. Bill Maher, comediante e comentarista político, ligado a movimentos de liberação da maconha e proteção dos animais, disse que o Chris Kyle de *Sniper Americano* é “um patriota psicopata” ⁹⁷. Jeff Kyle, irmão de Chris, disse que o filme “tem a mensagem que Chris queria” ⁹⁸. E até Michelle Obama, ex-primeira-dama, se pronunciou: “Embora eu saiba que houve críticas [ao filme], senti que, na maioria das vezes, esse filme toca muitas das emoções e experiências que ouvi de primeira mão das famílias dos militares nos últimos anos” ⁹⁹.

No meio dessa discussão, Clint Eastwood, diretor, Jason Hall, roteirista, e Bradley Cooper, protagonista e produtor, tentam se esquivar de questões políticas para defender *Sniper Americano*. Cooper disse que sente muita empatia por Chris Kyle, pela sua força e pelos sacrifícios que ele fez. E, segundo ele, *Sniper Americano* é um filme sobre a vida de Chris e não “um comentário sobre qualquer outra coisa”. Cooper completa: “Eu não estou dizendo que esse é um filme pró-guerra ou um filme anti-guerra ou, até mesmo, um filme de guerra. É um estudo de personagem sobre um soldado tendo que sair da vida em família, ir para a batalha e voltar” ¹⁰⁰. Eastwood, por sua vez, acredita que *Sniper*

⁹⁵ ZEITCHIK, Steven. ‘American Sniper’: What if both sides are missing Eastwood’s point. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 21 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/laetmnamericansniperclinteastwoodmichaelmooresarahpalin20150121story.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ HORNADAY, Ann. ‘American Sniper’ exemplifies a new kind of war film: The professional procedural. **The Washington Post**, Washington D.C., 26 de janeiro de 2015. Style. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/american-sniper-exemplifies-a-new-kind-of-war-film-the-professional-procedural/2015/01/26/8e039894-a30d-11e4-903f-9f2faf7cd9fe_story.html?utm_term=.9ab0d759eb64>. Acesso em: 26 de janeiro de 2015.

⁹⁸ GETTEL, Oliver. ‘American Sniper’ debate continues as trial in Chris Kyle death nears. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 04 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/laetmnamericansniperchriskyledebate20150203story.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ KEEGAN, Rebecca. Makers of ‘American Sniper’ press ahead to tell a tale of war and home. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 25 de dezembro de 2014. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/laetmnamericansnipercooperhall20141226story.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

Americano é um filme anti-guerra. Numa entrevista, ele revelou: “‘A maior declaração anti-guerra que qualquer filme’ pode fazer é mostrar ‘o que a guerra faz para a família e as pessoas que tem que voltar para a vida civil como Chris Kyle fez’”¹⁰¹.

Os críticos também se posicionam quanto a essa questão. Para Pete Vonder Haar, do *Houston Press*, “American Sniper nunca se compromete completamente com a missão de Eastwood [de mostrar os efeitos corrosivos da violência e da guerra] nem com a mensagem ‘EUA! EUA!’ que seus detratores erroneamente pensam que o filme está transmitindo”¹⁰². Já Patrick Cooper, no *Orlando Weekly*, acredita que *Sniper Americano* é “mais sobre atirar em um monte de pessoas de um lugar muito distante do que explorar os efeitos de atirar em um monte de pessoas de um lugar muito distante”¹⁰³. E Mick LaSalle, do *Houston Chronicle*, disse que, mesmo que Chris trate seus inimigos como “selvagens, cujas vidas não importam”, isso “não significa que o diretor concorde com isso”¹⁰⁴.

Essas controvérsias em torno de *Sniper Americano* não o impediram de ser um sucesso de bilheteria. Indicado em 6 categorias do Oscar, *Sniper Americano* foi o filme mais assistido de 2014 nos Estados Unidos, na frente de filmes de franquias de heróis e sagas adolescentes como *Jogos Vorazes: A Esperança – Parte 1* e *Capitão América 2*, arrecadando um total bruto de aproximadamente US\$350 milhões¹⁰⁵. E, segundo Jack Coyle, três livros sobre *snipers* entraram na lista dos mais vendidos da *Amazon* em janeiro de 2015, um mês depois do lançamento do filme de Eastwood¹⁰⁶.

¹⁰¹ GETTEL, op. cit.

¹⁰² HAAR, Pete Vonder. Reviews for the Easily Distracted: American Sniper. **Houston Press**, Houston, Texas, 16 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://www.houstonpress.com/arts/reviewsfortheeasilydistractedamericansniper6384625>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

¹⁰³ COOPER, Patrick. With ‘America Sniper’, Clint Eastwood may as well be talking to a chair. **Orlando Weekly**, Orlando, Flórida, 24 de dezembro de 2014. Movie Reviews & Stories. Disponível em: <<http://www.orlandoweekly.com/orlando/withamericansniperclinteastwoodmayaswellbetalkingtoachair/Content?oid=2338100>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

¹⁰⁴ LaSALLE, Mick. ‘American Sniper’ review: Clint Eastwood aims for a little nuance. **Houston Chronicle**, Houston, Texas, 15 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://www.chron.com/movies/article/AmericanSniperreviewAslywarfilmfrom6016035.php>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

¹⁰⁵ BOX OFFICE MOJO. **2014 Domestic Grosses**. Disponível em: <<http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=2014&p=.htm>>. Acesso em: 02 de abril de 2017.

¹⁰⁶ COYLE, op. cit.

A partir das críticas encontradas na imprensa estadunidense, é possível notar que o filme não é uma representação por si só: a representação só se dá a partir do contato entre o espectador e a obra. Não há apenas uma interpretação possível para o filme. *Sniper Americano* levantou questões que remontam não apenas ao presente referente à Guerra do Iraque, mas a outras guerras que fazem parte da memória nacional. No período de divulgação do filme, Eastwood e Cooper tentaram driblar as críticas que apontavam um teor político em *Sniper Americano*, mas isso é incontornável. As críticas analisadas mostram que um filme de guerra levanta discussões próprias da sociedade americana: há desde o questionamento sobre a legitimidade da guerra, até a violência, a islamofobia e o racismo. Tanto os jornalistas quanto políticos, cineastas e outras personalidades fizeram comentários sobre o filme a partir de diversas perspectivas, de acordo com os seus interesses.

Isso mostra que o cinema está completamente entrelaçado com a prática política e com as experiências do cotidiano: não dá para considerá-lo como uma obra de arte dissociada da sociedade. Seja nas redes sociais, nos jornais ou no cinema, seja numa rede de notícias ou numa obra de entretenimento, os cidadãos participam de discussões, tentando fazer valer seus projetos, seus pontos de vista. Há disputas no campo das representações que não se limitam a dizer se um filme é isso ou aquilo. Além disso, é possível perceber que a sociedade estadunidense não constitui um todo homogêneo, com vozes uníssonas que defendem as intervenções no Oriente Médio ou onde quer que seja. Há homens e mulheres, cristãos e muçulmanos discutindo sobre a legitimidade dessas intervenções. No meio disso, Clint Eastwood lança um filme que reforça oposições entre “americanos cristãos” e “árabes muçulmanos”. Uns apontam para a violência desses estereótipos racistas, enquanto outros dizem ser algo compreensível e até mesmo necessário num contexto de guerra. Essa questão revela aspectos controversos da sociedade estadunidense.

Assim como a suposta selvageria dos iraquianos, a caracterização do Iraque como um “deserto” também é legitimada por uma grande quantidade de cenas em *Sniper Americano*. Os planos gerais das cidades iraquianas mostram cidades devastadas, escombros, casas deterioradas; no final do filme, o plano de vinte e sete segundos acompanhado de uma nota dissonante na trilha sonora apresenta o cenário como um

lugar ameaçador. Mais adiante, uma tempestade de areia que preenche todo o enquadramento, encobre todos os personagens: uma natureza indomável, um deserto violento, além do controle humano.

No lado oposto da fronteira, a nação “americana” é mostrada como o lar ideal, virtuoso e confortável. A Igreja que Chris frequenta quando criança é organizada. Quando ele se casa com Taya, o casamento é alegre; a casa que eles dividem e criam seus filhos é clara, iluminada, com paredes brancas, móveis novos; o hospital onde a segunda filha de Chris nasce é limpo e asseado. Tudo é construído de uma maneira para mostrar como a América — referindo-me aos Estados Unidos pelo ponto de vista dos estadunidenses — é a casa acolhedora, é o porto-seguro. E o Iraque é a selvageria, a desordem, o caos, a ruína.

Essa oposição é reforçada tanto pela montagem, com cortes abruptos que se alternam entre os dois países quanto pelas paletas de cores usadas para a gravação das sequências em cada um dos cenários. Quando as sequências acontecem nos Estados Unidos, os cenários são bem iluminados, com a presença de cores vivas, como vermelho, verde, azul, rosa, laranja, amarelo; as roupas de Taya são coloridas e seus vestidos e blusas radiantes combinam com as cortinas e as paredes de sua casa (Figuras 13 e 14).

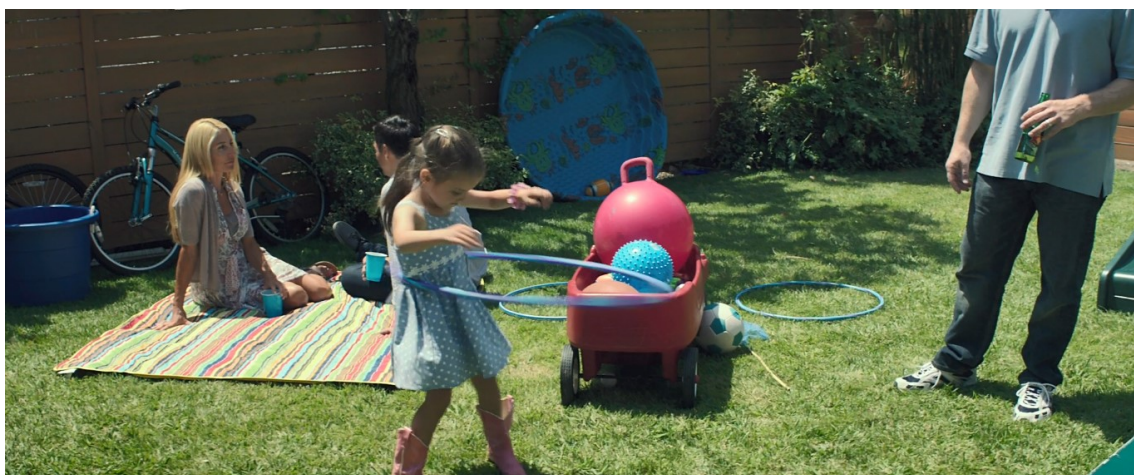


Figura 13: Frame nos Estados Unidos: Um churrasco solar na casa de Chris.



Figura 14: Outro frame nos Estados Unidos: Taya sentada no quarto da filha.

Enquanto isso, o Iraque de *Sniper Americano* é monocromático: a paleta de cores pode ser resumida em verde-musgo, bege, marrom e preto. Os cenários domésticos iraquianos são mal-iluminados, obscuros, cheios de sombras; diferente de Taya, as mulheres iraquianas estão sempre com suas burcas pretas (Figura 15).



Figura 15: Dois frames no Iraque: uma iraquiana liga para Mustafa e SEALs jantam na casa de uma família iraquiana.

Isso não quer dizer que não existam cores vivas nas sequências no Iraque, e sim que elas são menos frequentes. A paleta de cores dos cenários estadunidenses dá a ideia de limpeza, organização, alegria, calma, paz; enquanto as cores usadas nos cenários iraquianos evidenciam a sujeira, a escuridão, o mistério, o medo, a vergonha, a desordem.

Assim como as imagens, os sons também ajudam a reforçar a oposição entre os dois lados da fronteira: de um lado, a trilha sonora com acordes estridentes praticamente durante todas as sequências, tiros, furadeira, bombas, helicópteros; do outro, passarinhos, grilos, risadas, crianças brincando, barulho aconchegante da televisão.

Desde o momento em que um dos *SEALs* diz que Faluja é “o novo Velho Oeste no Oriente Médio”, *Sniper Americano* faz reviver uma série de imagens relacionadas à colonização do Oeste e à dominação do *wilderness*. Clint Eastwood usa das possibilidades da narrativa cinematográfica — sonoplastia, trilha sonora, iluminação, enquadramentos e movimentos de câmera, paletas de cores, montagem — para estabelecer uma relação entre o Iraque e o espaço selvagem do *wilderness*: um lugar imenso, selvagem, com ambiente hostil; um lugar que, como dito anteriormente, abala a percepção humana e leva à desorientação; um espaço que permite um retorno ao primitivo e, como dito por Slotkin, uma regeneração pela violência.

Com essa elaboração do Iraque como *wilderness*, Eastwood faz uso de imagens do mito da fronteira (os selvagens, o “Oeste”) e as reelabora; em *Sniper Americano*, os índios são os iraquianos; a diligência de filmes de *western* é substituída pelo tanque de guerra: um microcosmo da civilização atravessando o *wilderness*.

Pensando no sucesso de bilheteria do filme, percebe-se que as metáforas do mito foram eficazes no sentido de fazer reviver uma tradição e reelaborá-la a partir de uma nova experiência: a guerra do Iraque. Dessa maneira, é possível mais uma vez perceber a historicidade dos mitos e notar como ele pode ser utilizado para fornecer as bases para práticas. Nesse sentido, não é absurdo afirmar que Clint Eastwood, com *Sniper Americano*, construindo uma imagem negativa dos muçulmanos, dos árabes e do Iraque, legitima a intervenção estadunidense no Oriente Médio, da mesma maneira em que o mito foi utilizado para justificar a colonização do velho Oeste. Isso revela que não apenas

aspectos econômicos e políticos envolvidos numa guerra: há, também, aspectos culturais entremeados na deflagração de uma guerra. Isso também é perceptível no conteúdo das críticas, que tentam compreender o filme a partir de aspectos culturais, como a tradição de guerras no país ou o racismo e o preconceito com a religião islâmica.

Se em *Gran Torino*, uma assimilação do estrangeiro é possível a partir de concessões feitas por parte dos não-nascidos nos Estados Unidos, em *Sniper Americano*, a convivência pacífica é impossível, assim como era com a gangue hmong do filme de 2008: o argumento é de controlar o ambiente hostil, cercar e dizimar os “selvagens”.

Capítulo 2

Nação e identidade nacional em *Sniper Americano* e *Gran Torino*

2.1. *Sniper Americano*: identidade e diferença

2.1.1. “Deus, pátria e família”

Em 2002, Chris Kyle casou-se com Taya Renae e, durante os onze anos em que estiveram juntos, tiveram dois filhos. Em *Sniper Americano*, o casal, interpretado por Bradley Cooper e Sienna Miller, se conheceu num bar logo depois de Chris ter concluído o seu treinamento para ser um *Navy SEAL*. Taya logo percebe que ele é um militar; Chris, então, explica que ele acabou de se formar no curso da divisão especial da Marinha, o *BUD/S*¹⁰⁷. Ela não gosta do que ouve e ataca: “Você está brincando comigo? Você é um SEAL? Sei tudo sobre vocês. Minha irmã foi noiva de SEAL. São um bando de idiotas, arrogantes e egocêntricos, que acham que podem mentir, trair e fazer o que quiserem. Eu nunca sairia com um SEAL”.

Chris fica visivelmente incomodado. Neste momento, a câmera enquadra o rosto e parte do tronco de Chris; ele pergunta: “Como posso ser egocêntrico? Ofereço minha vida à pátria”. “Por quê?”, Taya pergunta. O rosto e os ombros de Chris, agora, são enquadrados num *close*, mostrando que é preciso redobrar a atenção para o que ele está prestes a dizer: “É o melhor país do mundo e eu faria tudo para protegê-lo”.

Mais adiante, quando Chris já está na sua segunda expedição no Iraque, outro diálogo acontece entre ele e um de seus companheiros *SEALs*, Marc. Os fracassos da primeira expedição recaíram sobre os ombros dos soldados. Marc mostra-se cansado e desmotivado para as próximas missões e pergunta sobre a Bíblia que Chris sempre carrega consigo: “Essa sua Bíblia é à prova de balas? Como nunca te vi lendo, achei que fosse”. Chris responde animado: “Deus, pátria, família, certo?”. Marc mostra duvidar da existência de Deus e do sentido de estarem na guerra; Chris responde sem hesitar: “Há

¹⁰⁷ *Basic Underwater Demolition/SEAL*.

muita maldade aqui, você já viu. Você quer que os filhos da puta ataquem San Diego ou Nova York? Não estamos protegendo só esse deserto”¹⁰⁸.

Nessas duas cenas, é perceptível o comprometimento de Chris Kyle com a nação que ele acredita ser a melhor do mundo. As falas escritas para o personagem constroem-no como um soldado patriota e completamente empenhado na sua tarefa de defender o país da ameaça vinda do Oriente Médio: o filme constrói um discurso sobre a “América”, mostrando-a como uma nação grandiosa ameaçada por um inimigo externo que pode, a qualquer momento, atacar grandes cidades dos Estados Unidos.

Várias cenas vão contribuir para reforçar o que foi dito por Chris: a “América” é um lugar virtuoso, organizado, moderno, evoluído e, por tudo isso, precisa ser protegida do terrorismo que ameaça destruí-la. Como dito no capítulo anterior, os diversos elementos cinematográficos em conjunto acabam por criar essa representação positiva da nação “americana”: a iluminação clara, o uso de cores vivas nos enquadramentos e a sonoplastia que evidencia cantos de pássaros e risadas de crianças são alguns desses elementos usados pelo diretor do filme. E, assim, Clint Eastwood, ao construir uma determinada imagem da “América”, acaba criando lugares, imagens e sentidos com os quais o público pode se identificar. Assim, *Sniper Americano* participa da construção da narrativa da nação e de uma reelaboração da identidade nacional “americana”.

Como dito anteriormente, Chris, o protagonista que tem o seu ponto de vista evidenciado durante a maior parte do filme, mostra-se inteiramente comprometido com a proteção do seu país. Assim que descobre sobre os atentados a embaixadas dos Estados Unidos na Tanzânia e no Quênia, Chris procura as forças armadas, afirma ser um cidadão patriota e se alista na *United States Navy*. O treinamento é pesado, exige força, coragem e persistência dos recrutas. Assim que acontecem os atentados no 11 de setembro, Chris mostra-se ainda mais focado e comprometido no seu propósito de contra-atacar os inimigos do país.

Além do comprometimento com a nação, Chris é mostrado como um homem temente ao Deus cristão, mesmo que o filme indique que ele não pratica sua religião

¹⁰⁸ Essa tradução está contida na legenda da versão em DVD. Entretanto, a frase dita no filme por Bradley Cooper é: “You want these motherfuckers to come to San Diego or New York? We’re protecting more than this dirt”.

regularmente. Logo no início do filme, Chris, com oito anos de idade, rouba uma Bíblia na igreja que frequenta com os pais e o irmão: uma câmera subjetiva substitui o olhar de Chris e o espectador vê o menino folheando o Novo Testamento (Figura 16). Enquanto isso, o padre faz um sermão sobre a importância de crer nos planos de Deus: “Nós não vemos com os olhos d’Ele, então não conhecemos a glória de Seu plano. Nossas vidas se desdobram como reflexos confusos num espelho. Mas, quando partirmos, enxergaremos com clareza e entenderemos Seus mistérios”. A mensagem do sermão será importante para o Chris adulto que precisará enfrentar a descrença e a dúvida, como quando Marc, seu companheiro, se questiona sobre a existência de Deus e de sentido na guerra.

A imagem da Bíblia retornará em outras sequências do filme servindo como um *leitmotiv*, ou seja, “um elemento recorrente, repetido regularmente, dando ênfase a um determinado tipo de acontecimento”¹⁰⁹. A Bíblia que o menino roubou da igreja é a mesma que será mostrada num plano detalhe na mão do Chris adulto que ouve informações na sua chegada no Iraque: “Bem-vindos a Faluja. O novo Velho Oeste do Oriente Médio. A Al-Qaeda oferece um prêmio por suas cabeças” (Figura 19). E a mesma Bíblia aparecerá em outro momento, ao lado das armas, acompanhando Chris nas suas missões solitárias para matar insurgentes iraquianos (Figura 20). Ou seja, a Bíblia acaba servindo com uma representação de Deus e da fé cristã fazendo lembrar o sermão do padre no início do filme. A companhia da Bíblia nas missões de Chris mostrará sua perseverança diante da desorientação e do ceticismo e da presença de Deus ao seu lado nos momentos de perigo.

A imagem da Bíblia também remeterá à infância de Chris, quando ele roubou a Bíblia e ainda vivia com os pais e o irmão mais novo. O amor e a dedicação à família completa a tríplice valorizada pelo protagonista: “Deus, pátria e família, certo?”. Na infância, Chris aprenderá a atirar e caçar cervos com o pai, frequentará a igreja com a família e aprenderá a importância de defender os mais fracos. Quando se casa com Taya, ele continuará prezando pelo bem-estar da sua família: cuidando de sua esposa grávida, amando o seu filho recém-nascido, preocupando-se com o irmão mais novo destacado para a guerra, dedicando-se à educação dos filhos e à felicidade da esposa.

¹⁰⁹ ARAÚJO, Inácio. **Cinema**: o mundo em movimento. São Paulo: Scipione, 1996. p. 71.



Figura 16: Chris criança folheia a Bíblia que ele encontrou na Igreja.



Figura 17: Chris Kyle adulto carrega a Bíblia na sua primeira expedição ao Iraque.



Figura 18: A Bíblia acompanha Chris em suas missões.

O olhar de Chris é privilegiado durante todo o filme e, dessa maneira, o espectador é estimulado a se identificar com esse ponto de vista. As sequências evidenciam os medos, as preocupações e os valores de Chris e, conseqüentemente,

conduz o espectador a se reconhecer nesses mesmos sentimentos. Como dito anteriormente, *Sniper Americano* cria lugares e imagens a partir dos quais os espectadores podem se identificar. Analisando as sequências descritas acima, é possível perceber como os elementos cinematográficos em conjunto são arranjados de uma maneira que o público crie uma concepção positiva da nação, do patriotismo, do comprometimento com o país, da fé e dos valores cristãos reforçados pelos valores ligados à família, como o amor paterno, o amor fraternal e o casamento heterossexual. Clint Eastwood elabora uma “América” como uma comunidade estabelecida a partir de ensinamentos cristãos e organizada como uma grande família nacional. Nesse processo, o diretor cria sentidos possíveis sobre a “americanidade”, forjando lugares de identificação a partir das imagens produzidas para a tela do cinema.

A mídia é considerada “um elemento fundamental na reestruturação da identidade contemporânea”¹¹⁰ por ser capaz de colocar “à disposição imagens e figuras com as quais o público possa identificar-se, imitando-as”¹¹¹. O cinema, e mais especificamente o cinema de Hollywood, ocupa lugar central na elaboração e reelaboração das noções de nação e identidade nacional “americanas”.

Em sua gama e cobertura do campo da imaginação nacional, o cinema de Hollywood é de muitos modos uma expressão sem paralelo da cultura nacional, uma expressão que moldou a auto-imagem da nação de maneira onipresente e explícita. [...] o cinema de Hollywood geralmente não é considerado sob a rubrica de cinema nacional; no entanto, ele articula de maneira clara um campo imaginário no qual as cifras da identificação nacional são exibidas e projetadas. Os conceitos de realidade social construídos em filmes de Hollywood servem claramente como discursos legitimadores na vida da nação [...] ¹¹².

Se essas questões forem consideradas para a análise de *Sniper Americano*, será possível compreender o lugar que esse filme ocupa na sociedade estadunidense: um produto cultural capaz de construir imagens sobre a nação e a identidade nacional, propondo interpretações do mundo social, criando locais a partir dos quais o público pode se posicionar. Segundo Woodward, a noção de identificação tem sido usada na

¹¹⁰ SPINI, Ana Paula. **Ritos de sangue em Hollywood**: mito da guerra e identidade nacional norte-americana. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2005. p. 29-30.

¹¹¹ KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001. p. 307.

¹¹² BURGOYNE, **A nação do filme**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. p. 19.

teoria do cinema “para explicar a forte ativação de desejos inconscientes relativamente a pessoas ou a imagens, fazendo com que seja possível nos vermos na imagem ou na personagem apresentada na tela” ¹¹³. Isso vai ao encontro do que foi analisado no capítulo anterior sobre a questão do ponto de vista exclusivamente estadunidense em *Sniper Americano*.

Entretanto, a identidade nacional “americana” em *Sniper Americano* não é definida apenas pelo que ela é; os contornos dessa “americanidade”, no filme, são mais bem definidos quando colocados em contraste com a diferença, ou seja, dizendo o que ela *não é*. Assim como o diretor utilizou-se dos elementos fílmicos para criar uma oposição entre os Estados Unidos e o Iraque e entre a civilização e o *wilderness*, Clint Eastwood também constrói a identidade “americana” em oposição aos iraquianos e outros muçulmanos. Em *Sniper Americano*, ser “americano” é não ser um iraquiano; acima de tudo, é ser o *oposto* ao iraquiano.

O Iraque é colocado como a contraposição dos Estados Unidos e, conseqüentemente, os personagens iraquianos são os antagonistas dos estadunidenses. Os planos gerais que mostram o Iraque como um ambiente em guerra constante, a sonoplastia que evidencia o barulho de caminhões, tiros e explosões, a iluminação que dá um tom obscuro a todos os ambientes domésticos iraquianos e a paleta de cores com predominância de cores pastéis são alguns elementos que constroem uma imagem negativa do país onde vivem os antagonistas da história. E, durante todo o filme, os iraquianos são mostrados como tendo valores e comportamentos opostos ao que é construído positivamente pelo filme.

Para começar, os iraquianos são mostrados como os responsáveis pela deflagração da guerra. Chris ouve sobre os seus inimigos pela primeira num telejornal que informa sobre atentados que aconteceram em embaixadas estadunidenses em dois países africanos. O repórter narra: “Os atentados [...] foram parte de uma guerra de alguém contra os Estados Unidos. Ao menos 80 morreram e 1700 ficaram feridos em duas explosões. Ainda não se sabe quem é o nosso inimigo. [...] A maioria das vítimas não é americana. Contudo, oito americanos, entre eles uma criança, morreram e cinco

¹¹³ WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 18.

permanecem feridos”¹¹⁴. Até esse momento, o filme não nomeia os vilões da história, mas já mostra que a nação “americana” está sendo ameaçada por um inimigo capaz de atos terroristas de extrema violência, capazes de matar “americanos” inocentes, incluindo crianças. Mais adiante, o inimigo mostra o seu nível de “selvageria” atacando o *World Trade Center*, em 2001.

Então, desde o início, os inimigos são os responsáveis pela guerra. Entretanto, mesmo que a Al-Qaeda, grupo responsável pelos ataques terroristas, tenha se iniciado no Afeganistão e seu líder seja um homem saudita, o filme não trata dessa questão: o Iraque é o inimigo que precisa ser combatido. Com isso, Clint Eastwood homogeneiza os muçulmanos, não reconhece suas particularidades e representa todos os personagens “não-americanos” como inimigos dos Estados Unidos.

Quando as ações do filme passam a se concentrar no território iraquiano, as sequências ajudam a confirmar o que os telejornais estadunidenses já tinham noticiados: Chris entra no *wilderness* e depara-se com a barbárie. Logo na chegada ao Iraque, os soldados são advertidos: “Os extremistas lotaram as fronteiras para recebê-los. [...] Qualquer homem adulto que ainda esteja aqui está aqui para matar vocês”. A mensagem se confirma quando, nas suas missões, Chris precisa lidar com uma série de homens adultos que não hesitam em matar seus companheiros: ou é um homem dirigindo um carro-bomba em direção aos soldados estadunidenses ou é outro enterrando uma granada na calçada ou é um homem com lenço na cabeça correndo com um rifle na mão.

Os soldados estadunidenses, assim como Chris, são mostrados como sujeitos altruístas, bondosos que, no fundo, não queriam estar na guerra; entretanto, mesmo que a guerra seja desgastante, ela é necessária. Os “rebeldes” iraquianos que se empenham em matar os soldados estadunidenses são, assim, colocados como assassinos injustos, egoístas, maldosos, trapaceiros e desonestos, interessados em matar homens inocentes que são pais de família tementes a Deus.

O mais violento dos iraquianos é o Açougueiro, conhecido por usar uma furadeira para torturar e matar suas vítimas. Na primeira sequência em que aparece, ele tortura o

¹¹⁴ Os ataques terroristas nas embaixadas dos Estados Unidos em Nairóbi, no Quênia, e em Dar es Salaam, na Tanzânia, aconteceram simultaneamente no dia 07 de agosto de 1998. A autoria dos ataques foi dada ao grupo Al-Qaeda e seu líder, Osama Bin Laden.

filho de um xeique que entregara informações aos soldados estadunidenses: enquanto grita palavras em árabe que não são traduzidas em legendas, o Açogueiro, que também usa um lenço *keffiyeh* na cabeça, enfia a furadeira na coxa do menino em frente ao pai; depois, mata o menino, furando-lhe a cabeça. Chris tenta impedir que tudo aconteça, mas Mustafa, o atirador sírio aliado dos “rebeldes” iraquianos, atrapalha-o. Na imagem abaixo, o Açogueiro é colocado no centro do enquadramento; mais a frente, desfocada, está a furadeira suja de sangue usada para torturar o filho do xeique; atrás dele um cenário de destruição em tons pastéis: casas sem pintura, um carro velho e outro destruído, pedaços de madeira velha empilhados num canto (Figura 19).



Figura 19: O Açogueiro grita com o xeique apontando-o a furadeira suja com o sangue de seu filho.



Figura 20: Um dos planos mostra Biggles engasgado com o próprio sangue depois de ser atingido por um tiro de Mustafa.

Mustafa, por sua vez, é o responsável por acertar um tiro no rosto de Biggles, um amigo de Chris. Biggles, um personagem brincalhão e sorridente, conversava com Chris sobre pedir sua namorada em casamento. É durante esse diálogo, quando os dois amigos

estavam rindo felizes, que um tiro distante acerta o lado direito do rosto do companheiro de Chris: depois de um tempo, esse tiro o deixaria cego de um olho e, na mesa de cirurgia, o levaria à morte. Depois do tiro, dez planos que duram entre 1 e 3 segundos mostram, em *close*, o rosto destruído de Biggles (Figura 20). A reincidência de planos que enquadram o rosto ferido do soldado ajuda a compor um quadro de horror e desespero para os personagens estadunidenses. O contexto do ferimento reforça a maldade e a covardia dos “inimigos” que aparecem como não tendo nenhum respeito e consideração pelos cidadãos “americanos”.

Os homens “não-americanos”, identificados pelo lenço na cabeça e o idioma desconhecido, são mostrados em *Sniper Americano* como completamente inconsequentes e “selvagens”. A violência apresenta-se como o único meio para se relacionar com esses sujeitos. Chris e seus companheiros *SEALs* também mataram homens, mulheres e crianças, mas a diferença é que fizeram isso por estarem comprometidos com a proteção de seu país e não por prazer ou rebeldia, como é mostrado sobre os inimigos.

Chris mata um menino nos minutos iniciais do filme, mas se sente incomodado pelo que fez, diferente do Açougueiro que não parece nem um pouco arrependido pela morte do filho do xeique. Chris compartilha seu incômodo com Biggles, que naquela altura do filme ainda não tinha sido atingido no rosto. Chris fala sobre o menino: “A mãe entregou uma granada para ele. Mandou ele para matar os fuzileiros. Uma maldade como nunca vi antes”. Biggles o consola: “Veja, cara, o menino poderia ter matado uns dez fuzileiros nossos. Você fez o seu trabalho. Conversa encerrada”.

A diferença na morte levada a cabo pelos dois lados é o senso de justiça. Os fuzileiros estadunidenses, diferente dos “rebeldes iraquianos”, matam apenas quando necessário: é uma morte justa, limpa, honesta, justificada. Não matam vítimas inocentes: matam apenas aqueles que representam um perigo à integridade da “América”. Para reforçar essa imagem, os uniformes e comboios dos soldados estadunidenses são decorados com o desenho de uma caveira, símbolo usado por O Justiceiro, um anti-herói, que luta sozinho contra o crime, protagonista de HQs publicadas pela Marvel Comics. Em uma determinada cena, Biggles descansa lendo uma *graphic novel* desse personagem.

E, assim, as atitudes violentas dos iraquianos e seu egoísmo, maldade, ganância, mentira, desonestidade, desordem, se distanciam dos valores prezados por Chris — amor a Deus, à pátria e à família. As escolhas de Clint Eastwood criam, portanto, um sistema classificatório; as sequências ajudam a reforçar a legitimidade dessa classificação. Essas classificações criam, então, as diferenças, as oposições.

Então, colocar em relevo as diferenças entre “americanos” e “não-americanos” é uma das estratégias utilizadas por Clint Eastwood para reforçar os contornos da sua versão de “americanidade”. A definição dos contrastes entre dois grupos é, portanto, parte importante do processo de construção da identidade: as “identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença” e isso faz com que a identidade *dependa* da diferença para sua definição ¹¹⁵.

Segundo Woodward, a marcação dessas diferenças ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. São processos diferentes, mas que mantem relações entre eles.

A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são “vividas” nas relações sociais ¹¹⁶.

Para que esse sistema simbólico de representação e essas formas de exclusão social funcionem é preciso que haja um parâmetro de classificação para que, então, produza-se as diferenças. As diferenças, então, são estabelecidas por meio de sistemas classificatórios produzidos pelas sociedades. A partir desses sistemas classificatórios o mundo será entendido e dividido em, pelo menos, dois grupos opostos: nós e eles. É “pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados” ¹¹⁷.

É apenas exagerando a diferença entre o que está dentro e o que está fora, acima e abaixo, homem e mulher, a favor e contra, que se cria a aparência de alguma ordem ¹¹⁸.

¹¹⁵ WOODWARD, op. cit., p. 40.

¹¹⁶ Ibid., p. 14.

¹¹⁷ Ibid., p. 40-1.

¹¹⁸ DOUGLAS, Mary. **Purity and Danger: na analysis of pollution and taboo**. Londres: Routledge, 1966. p. 4 apud WOODWARD, op. cit., p. 46.

Essas classificações, que permitem a construção das diferenças, são fundamentais na constituição das identidades. Entretanto, essas diferenças que são reiteradas não permanecem fixas durante todo o tempo: as diferenças a partir das quais a identidade será determinada podem se modificar. Isso mostra que a marcação das diferenças possui historicidade e, conseqüentemente, comprova que a afirmação das identidades é historicamente específica ¹¹⁹.

A oposição entre “americanos” e iraquianos, como acontece em *Sniper Americano*, é, portanto, historicamente localizável. É preciso compreender que o filme não é uma instância separada da sociedade: ela dialoga com as questões de sua época, traz indagações e problemas típicos do seu tempo, como é o caso do terrorismo internacional tratado no filme de Eastwood. Traçar uma linha que não apenas separe, mas que oponha os “americanos” e os iraquianos e os outros habitantes do Oriente Médio, como afegãos, sírios e iranianos, é uma estratégia que não remonta desde os primórdios da nação “americana”; é algo recente, que, logicamente, está relacionado com os ataques às Torres Gêmeas em 2001, mas que remontam a outros conflitos no Oriente Médio nos quais os governos estadunidenses se envolveram.

No cinema, a imagem do terrorista já era um tema abordado em Hollywood desde os anos 1970, “quando o terrorismo já era debatido no cenário internacional” ¹²⁰. Mas essa imagem ligada aos árabes é uma tática mais recente que aumentou nos anos 1990, principalmente depois de um ataque ao World Trade Center, em 1993, e os ataques às embaixadas dos Estados Unidos no Quênia e na Tanzânia, em 1998. Em *True Lies*, filme de 1994, o terrorista Salim Abu Aziz, interpretado pelo ator paquistanês Art Malik, é retratado a partir do estereótipo do árabe nos filmes de ação norte-americanos dos anos 1980: “sempre utilizando uma roupa militar e com poucas palavras, Aziz é um personagem que não tem motivos muito claros para atacar o país. Não há um discurso elaborado realizado pelo vilão do filme, diferentemente das demais produções que tratam sobre o tema [com terroristas de outras nacionalidades]” ¹²¹.

¹¹⁹ WOODWARD, op. cit., p. 11.

¹²⁰ LAPSKY, Igor. A Guerra ao Terror: o pós-Guerra Fria. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LEÃO, Karl Schurster Sousa; LAPSKY, Igor (org.). **O cinema vai à guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015. p. 233.

¹²¹ Ibid., p. 237.

Em *Nova York Sitiada*, filme de 1998, a cidade de Nova York é atacada por células de um grupo islâmico. No filme, o exército estadunidense instaura a Lei Marcial e constrói locais destinados aos árabes, separados do resto da cidade, o que, segundo Lapsky, incentivou críticas contra o diretor Edward Zwick ¹²². Nesse filme, a relação entre os árabes e os estadunidenses é retratada como uma inimizade.

Mas essa oposição rígida entre os “americanos” e os árabes não é uma constante. Outros filmes tratam dos conflitos entre Estados Unidos e Oriente Médio com fronteiras mais flexíveis. Esse é o caso dos filmes dirigidos por Peter Berg e Kathryn Bigelow.

A filmografia de Peter Berg possui dois filmes que tratam sobre guerra e terrorismo. Seu primeiro filme sobre o tema, *O Reino*, de 2007, conta a história de uma equipe do FBI que parte para a Arábia Saudita para capturar o responsável por um ataque à uma base militar que vitimou muitos “americanos”. Diferente de *True Lies* ou *Nova York Sitiada*, esse filme de Berg traz uma relação mais amigável e cooperativa entre um personagem árabe, o Coronel Faris Al Ghazi, e um agente do FBI, Ronald Fleury ¹²³. Essa relação de cooperação entre os dois lados pode ser vista em *O Grande Herói*, lançado em 2013, que narra uma missão fracassada dos Estados Unidos contra o Afeganistão. Assim como *Sniper Americano*, esse filme é baseado na autobiografia de um SEAL, Marcus Luttrell. O protagonista interpretado por Mark Wahlberg é o último sobrevivente SEAL de um confronto com um grupo de soldados do Talibã. Mark só consegue sobreviver graças à ajuda de um aldeão, Mohammad Gulab, que, junto com seus companheiros, resistem ao regime talibã.

Os dois filmes de Peter Berg escapam do maniqueísmo visto em outros filmes do gênero. Diferente de *True Lies* ou *Sniper Americano*, o espectador de *O Reino* e *O Grande Herói* conhece outra perspectiva sobre os conflitos entre os Estados Unidos e o Oriente Médio. Esses dois filmes contribuem para uma visão menos limitada sobre os árabes e os muçulmanos, sejam sauditas, iraquianos ou afegãos.

Os filmes de Kathryn Bigelow, por sua vez, mostram outra perspectiva sobre os soldados e agentes estadunidenses. *Guerra ao Terror*, filme de 2010, conta a história de

¹²² LAPSKY, op cit., p. 237.

¹²³ Ibid., p. 238.

um grupo de soldados estadunidenses que se dedicam a desarmar bombas na guerra no Iraque. Com roteiro de Mark Boal e protagonizado por Jeremy Renner, o filme trata, além de outros temas, sobre os efeitos que a guerra causa na mente de um homem. O personagem de Renner, William James, é um homem que, mesmo atormentado pelo terror da guerra, mostra-se mais confortável num campo de batalha que como um mero civil, mostrando que a guerra é uma droga que vicia. Também dirigido por Bigelow e roteirizado por Boal, *A hora mais escura* é um filme sobre as missões que levaram à morte do líder terrorista Osama Bin Laden. Além de mostrar a metodologia moralmente questionável dos agentes estadunidenses, que não hesitam em utilizar-se de métodos de tortura nos interrogatórios, Bigelow mostra um relacionamento de cooperação entre os “americanos” e os habitantes locais: todos em busca de um mesmo objetivo.

Os filmes de Berg e Bigelow mostram que o cinema hollywoodiano não trata os conflitos no Oriente Médio de maneira uníssona. Mesmo que Clint Eastwood tenha construído o seu filme de maneira a reforçar as oposições entre os “americanos” e os iraquianos, isso não é unanimidade em Hollywood. Há pontos de vista diversos sobre as guerras atuais no Iraque e no Afeganistão, por exemplo, assim como esforços de discutir sobre as consequências da guerra. Além disso, é possível perceber que filmes contemporâneos à produção de *Sniper Americano* trazem personagens mais complexos, escapando do maniqueísmo tradicional, mostrando que afegãos também não estão satisfeitos com o Talibã, como em *O Grande Herói*, ou que os agentes estadunidenses nem sempre são tão virtuosos, como em *A hora mais escura*.

Já em *Sniper Americano*, Clint Eastwood molda um sistema classificatório para marcar a diferença entre os dois lados fronteira. Assim, ele organiza o mundo e os indivíduos em categorias e, ao mesmo tempo, estabelece uma hierarquia, dizendo quais características são mais adequadas, mais legítimas. O quadro abaixo sistematiza as oposições entre “americanos” e “não-americanos” desenvolvidas em *Sniper Americano*.

“Americanos”	Iraquianos (e outros habitantes do Oriente Médio)
civilização	<i>wilderness</i>
humano	animalesco

evoluído	atrasado
ocidental	oriental
civilizado	selvagem
cristão	muçulmano/anticristo
bom	mau
altruísta	egoísta
justo	desonesto
destemido	covarde
violência justificada	violência ilegítima
virtuoso	canalha
misericordioso/benevolente	cruel
sagaz	estúpido
aliado	inimigo

Tabela 1: Oposições entre os "americanos" e os iraquianos em Sniper Americano.

As diferenças entre os personagens no filme são definidas por marcações maniqueístas, relacionando os “americanos” a aspectos positivos, criando condições para que os espectadores se identifiquem com esses. Ao colocar os personagens iraquianos como tendo atributos animalescos, selvagens, cruéis e atrasados, o filme dá legitimidade às ações dos soldados estadunidenses; relacionando essas características negativas ao local de nascimento e à religião muçulmana, o filme cria discursos que justificam as intervenções no Oriente Médio, a xenofobia, o racismo, os argumentos contrários à imigração e o preconceito contra a religião islâmica.

Ao percebermos que a organização e o funcionamento dessa organização são históricas, é possível compreender que, assim como a marcação da diferença, a definição da identidade não é estática. É fundamental compreender que, mesmo que algum grupo reivindique uma identidade essencialista e a compreenda como parte numa continuidade temporal, as identidades não são um monólito fixo e estável.

Logicamente, as identidades mantem relação com o passado, mas, assim que um grupo tenta afirmar sua identidade buscando-as no passado, ele já está produzindo “novas identidades”, respondendo às demandas do seu tempo. A formação da identidade

é, pois, “um processo dinâmico e contínuo, composto tanto por mudanças como por permanências” ¹²⁴.

As identidades oscilam para dentro e para fora da visão pública, alteram as próprias normas, empenham-se pela solidariedade por algum tempo, depois desistem. Em suma, elas são históricas e orgânicas. Talvez, por isso, sejam tão variadas ¹²⁵.

A partir do momento que se considera as identidades como oscilantes, variáveis, históricas, orgânicas e constituídas por processos contínuos, elas se mostram de grande relevância para o historiador preocupado com os imaginários e com as representações que os grupos fazem de si e dos outros num determinado tempo e num determinado lugar: imaginários e representações que, mesmo que façam parte de um universo simbólico, possuem implicações na vida prática dos indivíduos em sociedade; discursos que produzem estratégias e práticas, legitimam projetos, justificam escolhas e condutas ¹²⁶.

A identidade, então, “permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” ¹²⁷. Por mais que Clint Eastwood, em *Sniper Americano*, compreenda a identidade por uma perspectiva essencialista, construída a partir de símbolos religiosos, patrióticos e familiares que seriam inerentes ao “povo americano”, é importante considerar que a identidade não é fixa, una, estável: no caso do filme, a identidade nacional. A identidade nacional, assim como qualquer outra, também possui historicidade. É preciso, então, considerar que a afirmação da identidade nacional em *Sniper Americano* deve ser compreendida inserida em seu tempo, com suas particularidades e não como a afirmação *definitiva* de uma identidade “americana”.

2.1.2. “Vim para matar terroristas”: guerra e a supressão das diferenças

A identidade nacional é, assim como as outras identidades, uma construção discursiva: as identidades nacionais “não estão impressas literalmente em nossos genes”. Ainda que os indivíduos vivam como se suas identidades fizessem parte de sua formação

¹²⁴ SPINI, op.cit., p. 29.

¹²⁵ APPIAH, Kwame Anthony. Identidade como problema. In: SALLUM JÚNIOR, Brasília [et al] (orgs.). **Identidades**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 32.

¹²⁶ CHARTIER, Roger. **História cultural: entre práticas e representações**. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990. p. 17.

¹²⁷ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 38.

biológica, “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*”¹²⁸.

A nação funciona como um sistema de representação, ou seja, as “pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam de uma *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional”¹²⁹. Por exemplo, só é possível saber o que é ser um “americano” devido ao modo como a “americanidade” veio a ser representada como um conjunto de significados pela cultura nacional “americana”¹³⁰. Há, portanto, uma “narrativa da nação” que fornece

uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação¹³¹.

Em *Sniper Americano*, é possível perceber uma série de imagens colocadas no filme que contribuem para criar essa ideia de nação, de coletividade: as representações da “América” analisadas anteriormente ajudam a forjar uma noção do que é, foi ou pode ser tal nação. Em outra cena do filme, outros eventos e símbolos evocados fazem lembrar de experiências partilhadas entre os “americanos”.

Chris, um de seus companheiros e os fuzileiros estadunidense acompanham uma palestra de um coronel dando instruções sobre a próxima tarefa da divisão. O coronel Gronski está posicionado na frente de dezenas de fuzileiros sentados; no fundo da sala, atrás de todos os soldados, estão Chris e seu companheiro *SEAL*, Marc. Enquanto o coronel apresenta a missão, a câmera fica alternando de ângulos e enquadramentos: em alguns momentos, com um *close*, mostra as reações de Chris; em outros, faz um plano geral, pelo ponto de vista do coronel, mostrando a reação dos fuzileiros às informações (Figura 21); e em outros, os mais frequentes, a câmera filma o coronel de frente, num *contra-plongée*, colocando-se ao lado dos fuzileiros (Figura 22).

¹²⁸ HALL, op. cit., p. 47-8. Grifo do autor.

¹²⁹ Ibid., p. 49-50. Grifo do autor.

¹³⁰ Parafrazeando Hall que diz: “Nós só sabemos o que significa ser ‘inglês’ devido ao modo como a ‘inglesidade’ (*Englishness*) veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa”. Cf. HALL, op. cit., p. 49.

¹³¹ HALL, op. cit., p. 52. Grifo do autor.



Figura 21: Plano geral mostra os fuzileiros — homens, mulheres, brancos e negros — concentrados nas instruções do coronel.

O coronel apresenta a situação, apontando para a foto do homem projetada numa tela. A seguir, a descrição de parte da palestra do coronel; entre colchetes em itálico, estão as marcações dos ângulos e enquadramentos de cada momento da cena.

[Plano geral pelo ponto de vista de Chris observando o coronel ao fundo:] O homem segurando a lâmina é um militante jordaniano financiado por Bin Laden. *[Plano geral pelo ponto de vista do coronel, mostrando os fuzileiros concentrados:]* Foi treinado por Bin Laden, é leal a Bin Laden. Seu nome... *[Plano americano, câmera baixa, enquadrando o coronel pelo ponto de vista dos fuzileiros sentados:]* é Zarqawi. Este canalha agora comanda a Al-Qaeda no Iraque. *[Plano geral mostrando os fuzileiros pelo ponto de vista do coronel:]* Seu exército mercenário, a AQI, tem 5 mil homens. *[Plano americano, câmera baixa, enquadrando o coronel se aproximando da câmera:]* E não são soldados quaisquer. *[Close num fuzileiro:]* São bem treinados, bem pagos *[Close no coronel, câmera baixa:]* e estão efetuando a maior incursão urbana desde o Vietnã *[Travelling acompanhando a reação nos rostos do fuzileiros].*



Figura 22: Uma câmera baixa enquadra o coronel Gronski

Nessa cena, Clint Eastwood coloca o espectador no centro da ação no momento em que posiciona a câmera na altura das cabeças dos fuzileiros sentados que ouvem a palestra do coronel Gronski: o espectador é levado a se identificar com a perspectiva dos soldados estadunidenses, tomando seus lugares na sala. No lado oposto, os planos gerais filmados atrás dos ombros do coronel mostram as reações dos soldados: sérios, tensos, preocupados. Para que a importância e a gravidade da missão sejam inteligíveis ao soldado/espectador, o roteirista insere dois elementos nas falas do coronel Gronski que contribuem na construção do seu argumento.

Primeiramente, ele evidencia o nome de Osama Bin Laden, criador e líder da Al-Qaeda. Desde 1999, após os ataques às embaixadas estadunidenses na África, Bin Laden foi colocado como o homem mais procurado pelo Departamento Federal de Investigação dos Estados Unidos — o FBI. Em 2001, seu grupo foi o responsável pelos ataques terroristas em território estadunidense, que atingiram o *World Trade Center*, em Nova York, e o Pentágono, em Washington. Dez anos depois, no dia 1º de maio de 2011, a morte de Bin Laden foi anunciada pelo presidente estadunidense Barack Obama ¹³². Em segundo lugar, o coronel, filmado de perto, diz que os homens do exército de Zarqawi “estão efetuando a maior incursão urbana desde o Vietnã”, referindo-se à guerra que aconteceu entre 1959 e 1975, quando os estadunidenses, derrotados, assinaram o acordo que previa um cessar-fogo.

A simples menção a nomes próprios como Bin Laden, Al-Qaeda ou Vietnã é capaz de fazer reviver uma série de acontecimentos, imagens, cenários, eventos históricos e, principalmente, traumas de um passado recente da história dos Estados Unidos: trauma de uma guerra fracassada e de um ataque externo no território doméstico. O uso desses nomes, capazes de condensar experiências do passado, contribui para fortalecer o argumento do coronel que precisa convencer os soldados e os espectadores, supostamente sentados ao lado deles, da seriedade da missão. Saindo daquela sala, os soldados/espectadores enfrentariam inimigos conhecidos de outras épocas.

¹³² G1. EUA anunciam a morte do terrorista Osama Bin Laden no Paquistão. **G1**, 02 de maio de 2011. Mundo. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2011/05/obama-confirma-morte-de-osama-bin-laden.html>>. Acesso em: 11 de agosto de 2017.

Sniper Americano, portanto, faz uso de símbolos, experiências e imagens para explicar não só a missão dos fuzileiros no Iraque, mas também a ideia de “América” e, conseqüentemente, de “americano”. Dessa maneira, as culturas nacionais, funcionando como discursos, constroem sentidos sobre “a nação” e, concomitantemente, produzem “sentidos com os quais podemos nos *identificar*, controem identidade” ¹³³. No filme de Clint Eastwood, o espectador é levado a se entender como participante da nação grandiosa ameaçada.

Os discursos das culturas nacionais, portanto, acionam dispositivos de subjetivação e, logicamente, isso envolve relações de poder, dominação, subordinação, resistência. “Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído” ¹³⁴.

É a partir dessas representações criadas pelas culturas nacionais, que envolvem lutas de representação, com apoios e contestações, que os indivíduos serão capazes de organizar o mundo que os cerca e poderão se posicionar e serem posicionados dentro desses lugares possíveis de identificação ¹³⁵.

Nesse processo, o discurso sobre a identidade nacional tentará diminuir as diferenças entre os indivíduos que fazem parte dessa “comunidade imaginada”. Ao mesmo tempo em que as diferenças entre os indivíduos que pertencem à nação e os que não pertencem precisam ser evidenciadas para a definição de fronteiras identitárias, as diferenças dentro dessas fronteiras precisam ser escamoteadas para a criação de um grupo coeso. Então, é possível perceber um esforço de se construir uma identidade nacional *unificada*.

Mesmo que os membros de uma nação sejam completamente diferentes em questões raciais, de classe e de gênero, a “cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” ¹³⁶. No processo de unificação de indivíduos tão diferentes, há sempre a supressão violenta de culturas, costumes, línguas e tradições de povos conquistados e

¹³³ HALL, op. cit., p. 51. Grifo do autor.

¹³⁴ WOODWARD, op. cit., p. 19.

¹³⁵ Ibid., op. cit., p. 17.

¹³⁶ HALL, op. cit., p. 59.

a imposição de uma hegemonia cultural: “esses começos violentos que se colocam nas origens das nações modernas têm, primeiro, que ser ‘esquecidos’, antes que se comece a forjar a lealdade com uma identidade nacional mais unificada, mais homogênea”¹³⁷.

Entretanto, as culturas nacionais, ao contrário do que faz crer o discurso da identidade nacional, não são unificadas; pelo contrário, as nações são construídas a partir de experiências múltiplas e constituídas de grupos heterogêneos organizados em torno de noções como raça, etnia, gênero, identidade sexual, classe, religião. Mesmo que haja um esforço de constituir uma identidade comum a todos os habitantes de um determinado território, essas identidades pretensamente unívocas nem sempre corresponderão às expectativas de todos os indivíduos, capazes de se posicionarem de diversas maneiras. A identidade nacional configura-se, portanto, como um espaço de lutas, “um campo de disputas onde grupos com diferentes posições e interesses se enfrentam”, constituído por “lutas pelo monopólio de impor a definição legítima da divisão do mundo social”¹³⁸.

Robert Burgoyne é um dos autores que criticam a noção de nação unificada. Esse autor não considera que a identidade nacional seja uma “camaradagem profunda e horizontal”, como escreveu Ellis Cashmore, ou uma “comunidade imaginada” caracterizada pela harmonia social, usando o conceito de Benedict Anderson¹³⁹. Anderson diz em seu livro que a nação “é imaginada como uma *comunidade* porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal”¹⁴⁰. Burgoyne, ao contrário, acredita que, na narrativa da nação, há uma “contradição colocada pela raça”, que expõe a “inconsistência entre os ideais nacionais de camaradagem profunda e horizontal e a realidade da hierarquia e da opressão raciais”¹⁴¹. Existem fissuras e falhas “entre os mitos nacionais e as experiências históricas de

¹³⁷ Ibid., p. 60.

¹³⁸ OLIVEN, Ruben George. A atualidade da nação. In: SALLUM JÚNIOR, Brasília [et al] (orgs.). **Identities**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016. p. 132.

¹³⁹ Mesmo que Burgoyne atribua a expressão “camaradagem profunda e horizontal” a Ellis Cashmore, ela também aparece no livro de Anderson. Cf.: CASHMORE, Ellis. **Dictionary of race and race relations**. Londres: Routledge, 1984. apud. BURGOYNE, op. cit., p. 13-4.

¹⁴⁰ ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 34.

¹⁴¹ BURGOYNE, op. cit., p. 13-4.

pessoas excluídas dos relatos dominantes”¹⁴². É perceptível, então, uma incongruência entre discurso e a experiência.

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural¹⁴³.

Em *Sniper Americano*, como analisado antes, a “americanidade” está relacionada à posse de determinados valores e do compartilhamento de determinados símbolos e imagens que criam uma narrativa coerente sobre a “América” e os “americanos”. Mas, é perceptível que, para evidenciar essas semelhanças, Clint Eastwood mascara as diferenças internas. Uma sequência que dura quase três minutos é significativa para analisar essa questão em *Sniper Americano*.

Depois que Chris se alista nas Forças Armadas, ele começa o treinamento dos SEALs, ao lado dos homens que seriam seus companheiros no campo de batalha. Os homens passam por treinamentos pesados, testes de resistência física com jatos de água no rosto e mergulhos em água gelada, enquanto são chamados de “garotas”, “fofos”, “gordos” e “velhos”. Um dos homens que segura a mangueira e esguicha água no rosto de Chris é o Instrutor Rolle, um homem negro de bonés e óculos escuros que tenta humilhar Chris por causa do fato de ele ter 30 anos e ser muito velho para o treinamento. O outro instrutor do treinamento é Tony, descrito no roteiro do filme como um *cholo*, que significa dizer que é um latino-americano com sangue indígena: um “mestiço”. No filme, Tony é interpretado pelo ator Rey Gallegos, de origem latina, que ostenta um bigode farto na tela.

Rolle e Tony gritam, xingam e humilham os recrutas que precisam ter força física e preparo psicológico para passar pelo treinamento. O instrutor Tony grita com Dauber, descrito no roteiro como um *cowboy* de Connecticut, estado do nordeste dos Estados Unidos. Dauber responde às implicâncias do instrutor: “Caipiras estão por todo o país, senhor. *Vim para matar terroristas*”¹⁴⁴. O instrutor Rolle grita com Biggles, enquanto Tony provoca D., um recruta negro, interpretado por Cory Hardrict. Tony grita: “D., por

¹⁴² Ibid., p. 18-9.

¹⁴³ HALL, op. cit., p. 62.

¹⁴⁴ Grifo meu.

que ainda está aqui? Todos sabem que negros não sabem nadar”. D. responde às provocações: “Tudo bem, senhor, eu não sou negro. Não, sou dos novos negros. Corremos devagar, pulamos baixo, nadamos bem e compramos na Gap. Dou orgulho aos brancos quando como suas mulheres. Acabo com elas!”.

Biggles, D. e Tony serão alguns dos homens destacados para a guerra e estarão ao lado de Chris nas missões no Iraque. No território inimigo, as diferenças entre os soldados não será um problema; nesse contexto, o que importa são as semelhanças: comprometer-se com a nação, proteger o território nacional e, como dito por Dauber, “matar terroristas”. Em outra cena, já analisada nesse capítulo, um plano enquadra o rosto de vários fuzileiros atentos à palestra do coronel Gronski (Figura 21). Nesse enquadramento, é possível visualizar um grupo heterogêneo, formado por pessoas de cores e etnias diferentes; homens e mulheres brancos, negros, orientais: todos comprometidos com a causa nacional.

Dessa maneira, o filme de Clint Eastwood funciona como um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade. Em *Sniper Americano*, a diferença externa é continuamente destacada, realçada. Por outro lado, o filme não trata sobre as diferenças internas, colaborando para um entendimento de uma identidade nacional unificada, sem nenhum conflito, sem nenhuma desordem: as semelhanças é que são evidenciadas pelo filme. Brancos, negros, “latinos” e orientais se unem debaixo do guarda-chuva da nação “americana” para lutar contra o inimigo em comum, representado como um mal selvagem. E o elemento que dá coesão a esse grupo heterogêneo é a guerra.

Assim como a fronteira, a guerra é um elemento fundamental para a formação de uma identidade nacional: uma das figuras de linguagem básicas das narrativas tradicionais da nação “americana” é “a imagem de uma nacionalidade mística que se revela somente no campo de batalha”¹⁴⁵. As histórias de guerra, segundo Burgoyne, devem fazer parte dos estudos acadêmicos sobre o nacionalismo e a identidade nacional.

Nos Estados Unidos do século XX, as formas de narrativa que moldaram a identidade nacional de maneira mais profunda são defensavelmente o filme de faroeste e o filme de guerra, gêneros que articulam uma

¹⁴⁵ BURGOYNE, op. cit., p. 20.

imagem de nação que, nas palavras de Anthony D. Smith, foi “forjada numa forma nacional pelo martelo de guerras incessantes”¹⁴⁶.

Desde o século XVIII, os Estados Unidos empreenderam guerras que ajudaram a forjar a consciência da nação: a Guerra de Independência e a Guerra de Secessão fazem parte da história da fundação e do fortalecimento e consolidação da nação.

A mitologia da norte-americana da guerra tem como herança princípios, imagens e atitudes de duas guerras que marcaram a fundação e a consolidação da nação, travadas em solo nacional. A mítica da guerra liga-se ao mito da fundação da nação¹⁴⁷.

As guerras contra os índios, as guerras para o avanço em direção ao Oeste, as duas guerras mundiais ou a Guerra do Vietnã, por exemplo, fazem parte de uma mitologia sobre a guerra. A referência a essas guerras acaba se tornando não apenas uma simples lembrança, mas também a uma maneira de reelaboração da identidade nacional, construída a partir dos sacrifícios de sangue:

o patriotismo norte-americano é uma religião civil de sacrifício de sangue que, periodicamente, mata seus filhos para manter o grupo coeso. A bandeira seria o objeto sagrado dessa religião; seu imperativo sacrificial seria um segredo que o grupo esconde de si mesmo para sobreviver¹⁴⁸.

Em *Sniper Americano*, a guerra serve como um elemento aglutinador, de homogeneização das diferenças internas. Assim, Clint Eastwood constrói uma narrativa coerente sobre a “América”, representando-a como miscigenada, mas, ao mesmo tempo, unificada. Num contexto de guerra, os conflitos internos precisam ser deixados de lado, mesmo que brevemente.

Essa é uma estratégia diferente da que é adotada por Steven Spielberg em *O Resgate do Soldado Ryan*, um filme sobre a Segunda Guerra Mundial lançado em 1999. Gary Gerstle analisa essa questão num artigo que trata sobre como alguns liberais, incluindo Spielberg, dedicaram-se em reatar a agenda liberal à guerra e ao nacionalismo nos anos 1980 e 1990, a partir da exaltação da figura do soldado-cidadão e da crítica ao soldado profissional. *O Resgate do soldado Ryan* conta a história de um pelotão,

¹⁴⁶ SMITH, Anthony D. War and ethnicity: the role of warfare in the formation, self-images, and cohesion of ethnic communities. *Ethnic and Racial Studies*, 4, 1981, p. 391 apud BURGOYNE, op. cit., p. 21-2.

¹⁴⁷ SPINI, op. cit., p. 46.

¹⁴⁸ INGLE, David; MARVIN, Carolyn. *Blood Sacrifice and the Nation: Totem Rituals and the American Flag*. Cambridge: Cambridge, 1999 apud OLIVEN, op. cit., 127.

comandado pelo capitão John Miller, interpretado por Tom Hanks, que desembarca na Normandia para procurar pelo soldado James Ryan, um paraquedista lançado atrás das linhas de combate alemãs, na véspera do Dia-D.

Dentre outras coisas, Gerstle destaca a escolha desse episódio por Spielberg: no pelotão comandado pelo personagem de Tom Hanks não há nenhum soldado negro. Segundo Gerstle, os “soldados afro-descendentes” realmente eram minoria nas praias da Normandia, mas integravam um grupo de centenas de milhares na Grã-Bretanha, “construindo estradas e aeroportos, transportando suprimentos e cozinhando para as tropas”; eles queriam lutar, mas foram impedidos. “O alto comando dos Estados Unidos decidiu que os soldados negros não eram confiáveis para executar missões, especialmente quando o bem-estar da nação estava em jogo”¹⁴⁹. Para Gerstle, *O Resgate do Soldado Ryan* celebra a nação a partir de um grupo homogêneo, “sem parar para observar que essa homogeneidade era produto de uma política governamental”¹⁵⁰.

os soldados negros expressavam cada vez mais sua raiva por serem compelidos a lutar numa guerra pela democracia e contra o nazismo, enquanto viviam em uma nação que lhes negava os direitos básicos e decentes da cidadania¹⁵¹.

Dessa maneira, o filme de Spielberg acaba por fortalecer padrões históricos de exclusão interna, celebrando uma nação homogeneamente branca. Em *Sniper Americano*, ao contrário, Eastwood mostra um exército heterogêneo e não exclusivamente branco, mas é possível afirmar que se aproxima do resultado final de *O Resgate do Soldado Ryan*. Tanto o filme de Eastwood quanto o filme de Spielberg tendem a diminuir os conflitos raciais internos: o filme de Spielberg celebra uma nação majoritariamente branca desconsiderando a política governamental racista de separação entre brancos e negros, enquanto o filme de Eastwood mostra uma nação heterogênea, mas unida num propósito único, deixando as questões raciais do país em segundo plano.

Assim como em *O resgate do Soldado Ryan*, *Sniper Americano* diminui a importância e a gravidade dos conflitos étnicos e raciais que acontecem dentro do território estadunidense. Clint Eastwood mostra uma nação multirracial, isenta de

¹⁴⁹ GERSTLE, Gary. Na sombra do Vietnã: o nacionalismo liberal e o problema da guerra. In: **Tempo**, v. 13, nº 25, 2008. p. 50.

¹⁵⁰ Ibid., p. 51.

¹⁵¹ Ibid., p. 50.

conflitos internos, e, com isso, desconsidera a existência do racismo e da xenofobia dentro do país.

Enquanto isso, a população do Oriente Médio, de maioria árabe e muçulmana, é colocada não apenas como diferente, mas como o oposto ao “americano”. Essas pessoas são caracterizadas no filme como violentos, egoístas e selvagens, representando uma ameaça à integridade do território estadunidense. *Sniper Americano* legitima as invasões e intervenções no território iraquiano ao mesmo tempo em que apresenta a impossibilidade de uma relação que não seja baseada na violência. O filme mostra que os conflitos causados pela marcação das diferenças podem ser amenizados desde que o diferente não seja um árabe ou muçulmano, traduzido automaticamente para “terroristas”.

Para criar a sua nação unificada, Clint Eastwood parece desconsiderar a presença de imigrantes do Oriente Médio nos Estados Unidos; essa diferença mostra-se incompatível com o projeto de nação defendido no filme. O filme não considera a xenofobia contra latino-americanos num país que controla o fluxo de imigrantes dessa população baseado em argumentos racistas e xenofóbicos e não considera o racismo num país de tradição escravocrata ao mesmo tempo em que constrói justificativas para atacar populações árabes e muçulmanas. Em *Sniper Americano*, há limites para a assimilação.

2.2. *Gran Torino*: identidade e globalização

Em *Gran Torino*, os Estados Unidos são uma nação formada inteiramente por imigrantes e é a partir da questão da imigração que a narrativa do filme se desenvolverá. O ponto de vista de Walt, o protagonista branco interpretado por Clint Eastwood, é privilegiado durante todo o filme e, por causa disso, esse personagem serve como um ponto de referência para a marcação das diferenças. Walt é católico, recém-víuvo, funcionário aposentado de uma montadora da Ford e veterano da Guerra da Coréia; ele é mostrado como um sujeito patriota, corajoso, eficiente, ativo, apaixonado pelo seu carro Gran Torino 1972, sua cadela labrador retriever e sua cerveja Pabst Blue Ribbon, de produção estadunidense.

Walt mostra-se completamente hostil à presença dos imigrantes hmongs na sua vizinhança e, nos primeiros minutos do filme, ele não se cansa de lhes direcionar xingamentos e ofensas racistas enquanto, enojado, cospe no chão. O preconceito de Walt, entretanto, não é direcionado apenas aos imigrantes hmongs. Numa determinada cena, Walt está num bar com dois amigos e diz ter uma piada para contar: “Um mexicano, um judeu e um negro vão a um bar. O barman olha pra eles e diz: ‘Dêem o fora daqui!’”. Todos riem da anedota. Em outro momento, o protagonista dispara apelidos racistas contra um grupo de rapazes negros.

O lugar de origem, a religião, os costumes, as comidas, o idioma, os nomes e até a cerveja são usados como categorias para marcar a diferença entre Walt e os Lor, os vizinhos imigrantes. O filme mostra que o racismo de Walt, amadurecido durante anos desde a sua participação na Guerra da Coreia, levava-o a enxergar os hmongs apenas a partir das suas diferenças; essas diferenças, funcionando dentro de um sistema classificatório, colocava a cultura hmong como inferior à cultura “americana”. Várias vezes Walt observa os gramados descuidados dos vizinhos e enxergava-os como um símbolo da decadência do bairro e de Detroit.

Com o tempo, as circunstâncias obrigam que os dois lados interajam. Depois de alguns contatos conflituosos, Walt, enfim, tem a chance de conversar com Sue Lor, sua vizinha sorridente, durante uma carona:

Walt: Onde fica “Humong”? Quero dizer, “Hmong”? Tanto faz.

Sue (rindo): Hmong não é um lugar. É um povo. Os povos Hmong vêm de diferentes partes do Laos, da Tailândia e da China.

Walt: Como vieram parar no meu bairro, então? Por que não ficaram lá?

Sue: Durante a guerra do Vietnã, nós lutamos do seu lado. Quando os americanos se retiraram, os comunistas quiseram nos exterminar. Por isso viemos pra cá. [...]

Walt: Quer saber, garota? Você é legal.

Essa conversa abre espaço para que Walt conheça algo sobre os vizinhos além do que o seu preconceito lhe dizia. No início do filme, os enquadramentos que evidenciavam o ponto de vista de Walt mostravam os hmongs como um povo desajustado, “bárbaro”, estranho; *closes* no rosto de Walt indicavam seu desgosto pela presença dos vizinhos (Figura 23). Depois da conversa no carro, Walt passa a enxergar os hmongs mais de perto e os *closes* em seu rosto indicam que o protagonista está, aos poucos, identificando-se com os vizinhos imigrantes (Figura 24).



Figura 23: No início do filme, o rosto de Walt desaprova a presença dos vizinhos imigrantes.



Figura 24: Walt, preocupado, percebe semelhanças entre ele e os vizinhos hmongs depois dos primeiros contatos com Sue Lor.

Depois da aproximação inicial, Walt será convidado para participar de um churrasco na casa dos vizinhos; em seguida, ele se aproximará de Thao, um vizinho adolescente que se mostra disposto a aprender com a experiência de Walt. Esses contatos constantes entre os dois lados mostrarão para Walt que Thao, Sue e sua família preservam valores que ele mesmo conserva: a coragem, a determinação, o comprometimento com o trabalho, o esforço, o amor à família. Até a experiência na

Guerra do Vietnã e a aversão aos comunistas criam mais um vínculo entre os hmongs e a “América” de *Gran Torino*: uma nação disposta a receber aqueles que estiverem comprometidos com o seu progresso.

2.2.1. “Volte para sua plantação de arroz”

Gran Torino discute sobre uma série de conflitos étnicos que acontecem dentro do território dos Estados Unidos: conflitos decorrentes dos processos desenrolados pela imigração. O principal deles é o que acontece entre Walt e os seus vizinhos hmongs. Walt é completamente contrário à presença de imigrantes asiáticos na sua vizinhança e, numa cena, resmungo: “Por que esses chinês tinham que se mudar para esse bairro?”. Ele mostra a sua aversão e seu ódio pelos vizinhos com grunhidos, carrancas e insultos racistas, chamando-os de “cabeça-de-zíper”, “cabeça-de-peixe” e “puxados”.

A Guerra da Coreia é elemento central para a compreensão da repulsa de Walt pelos vizinhos. O filme ressalta as lembranças traumáticas da guerra, a violência, a barbárie: o presente é entendido a partir da evocação e da constante reinterpretação desse passado. Walt é mostrado como um homem atormentado pelas experiências da guerra, e, ao mesmo tempo, é essa guerra que lhe dá base para sustentar seus argumentos contra os hmongs, mesmo que os seus adversários tenham sido de outra parte da Ásia.

Do outro lado, a matriarca dos Lor, avó de Thao e Sue, que é mostrada como uma mulher tradicional que ainda fala sua língua nativa, também odeia a presença de Walt no bairro e não esconde sua aversão; na frente do vizinho, ela reclama no idioma hmong: “Por que esse branco idoso continua aqui? Todos os americanos se mudaram deste bairro. Por que não foi embora? Por que não some daqui, seu idiota metido a valentão?”. Mais adiante, quando Walt vai à casa dos hmongs para um churrasco a convite de Sue, a avó Lor grita furiosa: “Você, saia daqui. Fora de nossa casa! O que ele está fazendo aqui? Por que esse homem branco está em nossa casa? Um homem como ele não traz nada, nada além de tristeza e morte”. Os hmongs mais velhos são apresentados como pessoas apegadas às suas tradições que parecem estranhas e “estúpidas” para Walt. Sue lhe explica que sua família é muito tradicional e, pra eles, não se deve, por exemplo, tocar na

cabeça de um hmong nem olhar detidamente nos olhos de alguém. Essas regras, entretanto, não parecem ser tão importantes para Sue, de uma geração mais nova.

Gran Torino também discute sobre outros choques étnicos no bairro em Detroit. Numa determinada cena, Thao está caminhando pelo bairro quando uma gangue se aproxima do garoto e o provocam. No roteiro, a gangue é identificada como um grupo de “latinos”; na cena, o carro com a gangue se aproxima ao som da música *Esto es guerra*, do cantor cubano Qbanito. Além de tentarem humilhar Thao questionando a sua masculinidade e a sua sexualidade, os membros da gangue de “latinos” usam insultos que se referem à origem asiática do adolescente. Chamam Thao de “china”¹⁵² e gritam coisas como “Esses chinas estão por toda parte”¹⁵³ ou “Volte para sua plantação de arroz”¹⁵⁴. O fato de o arroz fazer parte da alimentação de vários lugares da Ásia, transforma esse produto num elemento para estereotipar asiáticos e que, em *Gran Torino*, é colocado em falas que o usam com tom depreciativo.

Enquanto Thao está sendo atacado verbalmente pelos “latinos”, uma gangue hmong, liderada por Fong “Spider”, se aproxima. O líder da gangue é primo de Thao e decide, junto com seus companheiros, ajudar o garoto ameaçado pelos “latinos”. Os carros das duas gangues se alinham na rua e os membros dos dois grupos trocam ameaças e insultos, mais uma vez relacionado com quesitos étnicos. De um lado, Fong grita coisas aos “latinos” como “Volte para a porra do seu país”¹⁵⁵ ou “Não deviam fazer comida chinesa pra mim?”¹⁵⁶. O motorista “latino” responde: “Caramba, mais chinas”¹⁵⁷. A legenda em português, porém, ignora o real insulto usado na cena: na legenda, “china” é a tradução para “rice niggers”, uma expressão que aglutina “arroz” e “negro”, mostrando mais uma vez o arroz como estereótipo para depreciar asiáticos alinhado à palavra “nigger”, de conotação racista utilizada para ofender negros¹⁵⁸. Quando a gangue

¹⁵² Do original: “Chinito”.

¹⁵³ “Fucking slopes, man, everywhere you look, man”. A palavra “slopes” é usada para designar indivíduos vindos da Ásia, mais especificamente do Sudeste Asiático, como vietnamitas, tailandeses e, como no caso do filme, hmongs.

¹⁵⁴ “Go back to you rice paddy”.

¹⁵⁵ “You go fucking back to your country”.

¹⁵⁶ “Aren’t you supposed to cook me some Chinese food, huh?”

¹⁵⁷ “Oh, good, more fucking rice niggers”

¹⁵⁸ “Rice niggers” faz parte de insultos contra asiáticos listados no site “The Racial Slurs Database”.

Disponível em: <http://www.rsd.org/slur/rice_nigger>. Outras variações são usadas para ofender outros grupos, como o caso de “sand niggers” usada para insultar árabes.

hmong consegue afastar os “latinos”, Fong pergunta ao primo: “Aqueles mexicanos bundões estavam zoando você?”¹⁵⁹.

Em outra cena, Sue, a jovem hmong, é atacada por três rapazes negros que a ameaçam com frases de conteúdo sexual. Sue está acompanhada de Trey, um garoto branco loiro, que ela diz ser como um namorado dela; Trey tenta acalmar os rapazes negros, interagindo e tratando-os com intimidade. Duke, um dos rapazes, não entra na brincadeira e ataca: “Que porra você está fazendo no meu bairro?”. Depois disso, ameaçam Sue: “É uma chinesinha deliciosa”. Sue não se intimida: “Mais um panacatarado por orientais? Isso já perdeu a graça”. Walt é quem aparece para salvá-la: ele os chama de “nequinhos”¹⁶⁰, enquanto eles pedem para que Walt leve “o seu rabo branco” dali.

A marcação de diferenças, em *Gran Torino*, acontece, portanto, a partir de vários lugares, várias perspectivas. Isso mostra que as diferenças que são fundamentais para a definição das identidades não são fixas: elas se transformam de acordo com os lugares de enunciação e com as condições disponíveis em cada situação.

Gran Torino discute sobre a questão da identidade num contexto de imigrações, colocando vários lugares a partir dos quais a “América” é compreendida. Então, para Clint Eastwood, o que é ser “americano” num país repleto de imigrantes vindos de diferentes lugares do mundo? O que é ser “americano” numa nação multirracial?

A partir dos conflitos desenvolvidos no filme, Clint Eastwood parece apontar para uma disputa em torno da posse do bairro: grupos antagônicos trocam insultos e querem se ver livres do convívio com seus rivais. Walt quer ver reestabelecida uma “América” que não mais existe, sem os hmongs ou qualquer outra influência asiática; a matriarca dos Lor não suporta a presença de Walt na vizinhança e deseja que, assim como outros “americanos”, ele vá embora do bairro: ao utilizar a palavra “americano” para se referir a um grupo ao qual ela não pertence, automaticamente, ela está dizendo que não se entende como “americana”. Os “latinos” gritam para que Thao volte para sua “plantação de arroz”: mesmo que Thao tenha nascido nos Estados Unidos, ele é tratado por outros

¹⁵⁹ “Those punk-ass Mexicans messing with you?”.

¹⁶⁰ Do original “spooks”, que pode ser traduzido como “fantasma”, “espectro”, “assombração”. É uma palavra de conotação racista usada para se referir a negros nos Estados Unidos.

como um estrangeiro, um “china”; enquanto isso, Fong chama os membros da gangue adversária de “mexicanos” e pedem para que eles retornem ao seu país; os rapazes negros, por sua vez, não querem que brancos, como Trey e Walt, caminhem pelo bairro deles.

Essa presença contínua de imigrantes, portanto, coloca em destaque a questão das identidades num tempo de globalização. O fenômeno da globalização e sua capacidade de acelerar processos globais, “de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas” ¹⁶¹, fazem com que as identidades sejam reavaliadas a partir do momento em que elas são colocadas em relação com outras posições possíveis de identificação. O que parece não ter um consenso é quais são as consequências efetivas da globalização sobre as identidades. Há, por um lado, os que acreditam que “o efeito geral desses processos globais tem sido o de enfraquecer ou solapar formas nacionais de identidade cultural” ¹⁶². Por outro lado, há os que acreditam que “o global reforça o local” ¹⁶³.

Em *Gran Torino*, qual a solução apresentada para a “americanidade” afetada pela globalização e pela imigração?

2.2.2. Os investimentos no passado e na tradição

Para se pensar a identidade nacional “americana” em *Gran Torino*, é preciso reconhecer a centralidade de Walt no filme e pensá-lo como o referente: Clint Eastwood coloca esse personagem como central no processo de rearticulação de identidades.

Inicialmente, Walt sente-se ameaçado pela presença dos imigrantes hmongs que, para ele, representam a decadência do seu bairro e, ao mesmo tempo, dos Estados Unidos. A presença dos hmongs é, para Walt, o símbolo de um presente decadente e a constatação de que o passado glorioso ao qual ele se apegava com tanto carinho não mais voltará. Walt é representado como um homem apegado às coisas do passado: as sequências mostram todo o seu afeto pelas coisas que o lembram de seus tempos de ouro. Numa determinada sequência, Walt encerra o seu *Gran Torino* 1972: um *close*

¹⁶¹ HALL, op. cit., p. 69.

¹⁶² Ibid., p. 73.

¹⁶³ OLIVEN, op. cit., p. 125.

mostra o nome do carro e, aos poucos, a câmera se afasta para conseguir enquadrar o corpo de Walt, enquanto ele, solitário, encera o capô do carro com zelo (Figura 25).



Figura 25: Um close destaca o nome do Gran Torino.

Em seguida, há uma transição para outro plano, filmado de trás do ombro direito de Walt, sentado na sua varanda, observando o carro encerado: o espectador, conduzido ao ponto de vista de Walt, é incentivado a se sentir satisfeito com o trabalho feito (Figura 26). Toda essa sequência, construída com planos sequência com movimentos leve e transições suaves, é acompanhada por uma trilha sonora melancólica.



Figura 26: A câmera se coloca ao lado do ombro de Walt, enquanto ele observa o carro encerado, sua cadela labrador e a bandeira estadunidense.

A trilha sonora melancólica é uma constante durante todo o filme. Esse é um elemento importante para compor as cenas que, como dito acima, evidenciam as recordações nostálgicas do protagonista: o seu Gran Torino, o seu antigo emprego numa fábrica da Ford, seu isqueiro com a marca da Primeira Cavalaria dos Estados Unidos, as fotos de sua esposa recém-falecida e suas lembranças da guerra, como fotos e medalha, guardadas num baú no porão.

Clint Eastwood compõe as cenas para destacar que Walt mostra-se resistente tanto ao que é externo quanto ao que é novo; desaprova tudo que é externo e que, ao mesmo tempo, é novo. Isso é mostrado também na relação de Walt com seus filhos e netos.

Na primeira cena do filme, Walt está parado no altar da igreja, observando as pessoas que chegam para o velório de sua esposa, Dorothy. A maioria dos presentes são idosos respeitosos vestidos de preto, possivelmente amigos do casal; os mais jovens são os netos de Walt que não estão preocupados nem com a cerimônia nem com os trajes adequados para ela: um dos netos está vestido com a camisa dos Timberwolves, um time de basquete estadunidense, e a única neta está com uma blusa curta, mostrando um *piercing* no umbigo. O *close* no rosto de Walt mostra a sua desaprovação àqueles comportamentos. Os filhos de Walt percebem o mal-humor do pai; um deles comenta: “O que você esperava? Papai ainda vive nos anos 50”. Mais adiante no filme, Walt resmunga sobre o seu filho mais velho ter um Toyota Land Cruiser, carro de fabricação japonesa: “Morreria se comprasse um carro americano?”. E, em outro momento, Walt continuará reclamando do mesmo assunto: “Trabalhei na fábrica da Ford por 50 anos e ele [seu filho mais velho] está vendendo carros japoneses”.

A aversão aos imigrantes hmongs e a repulsa pelos filhos e netos, que não respeitam uma cerimônia fúnebre e adotam costumes censuráveis, mostram que, inicialmente, o filme, que privilegia o ponto de vista de Walt, aponta para uma determinada solução para a questão da imigração e da globalização: um investimento no passado e na tradição para a retomada da identidade nacional “americana” ameaçada. De início, o filme parece indicar um possível enfraquecimento da identidade “americana” e, como solução, aponta uma estratégia para seu fortalecimento.

A questão sobre o fortalecimento ou enfraquecimento das identidades nacionais na globalização, portanto, tem relação com os investimentos que se faz no passado e na tradição. O apego ao passado é uma estratégia importante das identidades nacionais num mundo de “mudança, fluidez e crescente incerteza”¹⁶⁴, porque, por mais que seja um passado inventado, ele ainda proporciona estabilidade. As tradições, por sua vez,

¹⁶⁴ WOODWARD, op. cit., p. 25

também são um ponto de referência para “épocas de processos de mudança social, tais como a transição de um tipo para outro de sociedade, crises, perda de poder econômico e/ou político etc” ¹⁶⁵.

Em momentos de instabilidade, grupos buscam no passado e nas tradições legitimidade para suas reivindicações no presente em relação a identidades. Esse resgate pode ser compreendido como uma reação aos fenômenos decorrentes da globalização, numa tentativa de restauração de uma identidade perdida, ameaçada pela presença de outras culturas. Essas reivindicações têm, portanto, uma compreensão essencialista das identidades. Mesmo que não exista uma identidade fixa, os grupos que almejam restaurar alguma identidade perdida comportam-se como se existisse ¹⁶⁶. Portanto, esses sujeitos, que se identificam com um grupo dominante, entendem que a globalização tem contribuído para o esfacelamento das identidades nacionais que eles imaginam serem unificadas e acabam organizando uma resistência contra esse processo, contribuindo para fortalecer as identidades que eles defendem.

O fortalecimento de identidades locais pode ser visto na forte reação defensiva daqueles membros dos grupos étnicos dominantes que se sentem ameaçados pela presença de outras culturas ¹⁶⁷.

Um exemplo desse tipo é o cientista político conservador estadunidense Samuel Huntington. Esse intelectual acredita que existiram quatro processos que contribuíram para a “desconstrução da identidade americana”: a dissolução da União Soviética contribuiu para o enfraquecimento da identidade nacional “americana” por causa do fim de um comprometimento comum em nível nacional; o multiculturalismo e a diversidade “deslegitimaram a perpetuação de elementos centrais da identidade americana”; a onda de imigração iniciada na década de 1960 composta por latino-americanos e asiáticos, que tem culturas diferentes dos prevalentes nos Estados Unidos, dificulta a assimilação dos imigrantes; e o fato de os imigrantes latino-americanos, que são os que estão em maior número, manterem sua língua materna — o espanhol — descaracteriza a nação ¹⁶⁸. Huntington defende que

¹⁶⁵ OLIVEN, op. cit., p. 135.

¹⁶⁶ WOODWARD, op. cit., p. 23.

¹⁶⁷ HALL, op. cit., p. 85.

¹⁶⁸ HUNTINGTON, Samuel P. **Who are we?** The Challenges to America’s National Identity. New York, London, Toronto, Sidney: Simon & Schuster Paperbacks, 2004. p. 17-8 apud SPINI, op. cit., p. 111.

o resgate da essência cultural norte-americana se dará com a adesão dos ‘americanos de todas as raças e etnicidades’ aos valores anglo-protestantes, à língua inglesa, à manutenção da herança cultural europeia e à obediência aos princípios cristãos ¹⁶⁹.

Ou seja, como uma reação à imigração não-europeia, Samuel Huntington propõe a recuperação de uma identidade “americana” supostamente perdida, fazendo um investimento nas tradições que ele acredita serem essencialmente “americanas”: o cristianismo, a língua inglesa e a herança cultural europeia. O desejo de manutenção da herança europeia mostra também que, na concepção de Huntington, a imigração europeia para a América é mais legítima que a de outros lugares do mundo.

A partir dessas questões é possível perceber que a nação continua sendo uma referência para posicionamento dos indivíduos; e esse caso em específico mostra que diante de um suposto enfraquecimento das identidades, há um investimento em resistências que acabam por reforçá-las.

Se observarmos o mundo atual, veremos que, apesar do processo de globalização, ele continua sendo pensado e organizado afetiva e politicamente a partir de nações. Estas também continuam sendo a forma de classificar parte das ações humanas. O embaralhamento das fronteiras, em vez de fazer o sentido de nacionalidade diminuir, fá-lo crescer. Há uma série de conflitos étnicos e nacionais que mostram como o território continua sendo uma força mobilizadora de sentimentos intensos. A criação de manifestações culturais mundializadas não significa que as questões locais estejam desaparecendo. Ao contrário, a globalização torna o local mais importante do que nunca ¹⁷⁰.

A primeira solução apresentada por Clint Eastwood em *Gran Torino* para a imigração e a globalização é a fidelidade, o apego e o comprometimento com o passado e com as tradições nacionais. O protagonista do filme, inicialmente, defende um projeto de “América” que não incluía a presença de imigrantes asiáticos, que não compartilham a mesma cultura, os mesmos valores nem o mesmo idioma com o que ele acredita serem os “americanos”, assim como defendido por Samuel Huntington. A presença desses imigrantes levaria a um enfraquecimento da cultura e da identidade “americanas”.

Entretanto, esse é um problema colocado apenas pela presença dos imigrantes hmongs. Os imigrantes europeus não apresentam nenhum risco à integridade da

¹⁶⁹ apud SPINI, op. cit., p. 111-2.

¹⁷⁰ OLIVEN, op. cit., p. 140.

“americanidade”. O próprio Walt tem um sobrenome polonês, Kowalski; ele faz uma referência a um antigo vizinho que, pelo nome, também aparenta ser da mesma origem, Polarski. Walt frequenta a barbearia de Martin, um ítalo-americano, e é amigo de Kennedy, um imigrante irlandês. Mesmo que Walt troque ofensas com seus amigos — “italiano sem-vergonha”, “irlandês bêbado”, “polaco filho da puta”, “polaco burro” —, a presença desses imigrantes europeus não se apresenta como uma ameaça, considerando que todos eles já estão assimilados pela cultura “americana”. No início de *Gran Torino*, há, pois, imigrantes mais legítimos que outros: diferenças funcionando dentro de uma hierarquia.

Diante do imigrante não-assimilado, Walt apresenta um posicionamento reacionário. Essas reações acabam por despertar um nacionalismo violento e excludente chamado de nacionalismo étnico.

Hall analisa a emergência desse nacionalismo étnico no leste europeu e mostra como ele é sentimento “alimentado por ideias tanto de pureza racial quanto de ortodoxia religiosa” que tem o objetivo de “construir estados que sejam unificados tanto em termo étnicos quanto religiosos, e criar entidades políticas em torno de identidades culturais homogêneas”¹⁷¹. Mas esse movimento desconsidera que dentro das “fronteiras” dessas novas nações, como a Estônia, a Letônia e Lituânia, existem “minorias que se identificam com culturas diferentes”¹⁷².

O nacionalismo étnico defende que o que dá unidade à nação são

as características étnicas preexistentes do povo, sua língua, sua religião, seus costumes e sua tradição... que os laços afetivos mais profundos de uma pessoa são herdados, não escolhidos¹⁷³.

Esse tipo de nacionalismo vai no sentido contrário ao que é chamado de nacionalismo cívico que

sustenta que a nação deve ser composta por todos aqueles — independentemente de raça, cor, credo, gênero, língua ou etnia — que seguem o credo político da nação. Esse nacionalismo é chamado cívico porque considera a nação como uma comunidade de cidadãos iguais e

¹⁷¹ HALL, op. cit., p. 93.

¹⁷² Ibid., p. 93-4.

¹⁷³ IGNATIEFF, Michael. **Blood and belonging**: journeys into the new nationalism. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1993. p. 9. apud BURGOYNE, op. cit., p. 23.

titulares de direitos, unidos em apego patriótico a um conjunto compartilhado de práticas e valores políticos¹⁷⁴.

O nacionalismo cívico aponta para uma “forma pluralista ou policêntrica da identidade nacional” e “pode ser visto como uma alternativa para o nacionalismo virulento étnico ou etnocêntrico que é tão presente hoje em dia”¹⁷⁵: o nacionalismo cívico como uma opção contra a opressão do nacionalismo étnico.

Walt apresenta-se como um personagem dedicado à defesa de um nacionalismo étnico, com um entendimento essencialista sobre a identidade nacional “americana”. Entretanto, ao destacar o ponto de vista dos imigrantes hmongs em determinadas sequências, o filme questiona a legitimidade desse posicionamento. A “América” realmente é formada apenas por brancos, cristãos, descendentes de europeus? As sequências contribuem para representar Walt como um homem tradicional, mas, ao estabelecer um contraponto com os personagens hmongs, Clint Eastwood se manifesta: o apego ao passado e as tradições precisa ser questionado; e, assim, o diretor compreende os posicionamentos de Walt como anacrônicos. *Gran Torino*, então, reflete sobre possibilidades de se pensar a “americanidade” em relação ao estrangeiro e ao novo.

Desde a aproximação entre Walt e os Lor, o filme evidencia as reações do protagonista à cultura hmong e o espectador percebe que, aos poucos, ele começa a notar semelhanças entre os dois universos. Isso abre espaço para se pensar numa nova possibilidade de interação com a diferença além do ódio e da violência.

Durante o churrasco na casa dos Lor para o qual ele foi convidado, Walt diz que os hmongs são “malucos”, mas, segundos depois, admite: “Mas a comida... parece boa. O cheiro é bom”. Depois de Sue lhe explicar sobre alguns costumes hmong, Walt, curioso, faz perguntas sobre dúvidas que ainda permaneceram. Momentos depois, ele aceita que Khor Khue, o xamã dos Lor, o “leia”. Quando ele tosse e expele um pouco de sangue, Sue fica visivelmente preocupada com o vizinho. Tudo isso acontece depois da sequência que mostra o filho mais velho de Walt apresentando-lhe panfletos de asilos onde ele poderá viver nos próximos anos. O espectador, conduzido a partir do olhar de Walt, perceberá,

¹⁷⁴ Idem.

¹⁷⁵ BURGOYNE, op. cit., p. 24-5.

junto com o protagonista que, ao contrário da família Kowalski, os Lor são gentis, atenciosos e amigáveis. Walt é obrigado a concluir: “Eu tenho mais em comum com esses malditos gooks do que eu tenho com a minha própria família podre”.

A partir dessa sequência, o filme começa a mostrar que é possível uma relação amistosa entre os tantos grupos que dividem o território de Detroit — e dos Estados Unidos. Walt passa a aceitar os presentes oferecidos pelos vizinhos hmongs e apresenta-se disposto a ensinar habilidades e valores para Thao, depois que esse se mostra empenhado.



Figura 27: Walt senta-se no hospital ao lado de vários imigrantes.

O filme apresenta outra sequência significativa para analisar a questão da imigração como possibilidade de se repensar as identidades. Depois de crises de tosse com sangue, Walt procura um médico. Um plano geral da sala de espera mostra que Walt está sentado ao lado de vários imigrantes não-brancos que aguardam pelo atendimento: duas senhoras hmongs estão sentadas ao fundo enquanto uma mulher com bata indiana espera ao lado de Walt (Figura 27). *Closes* mostram outros diferentes pacientes sentados na sala. Quando chega a vez de Walt, é uma secretária muçulmana, vestida com um *hijab*, que chama seu nome: ao invés de dizer Kowalski, ela pronuncia “Kowski”. Walt, que nunca conseguia pronunciar corretamente os nomes dos vizinhos hmongs, geme reprovando a pronúncia da mulher. Ao chegar ao consultório, Walt se surpreende ao encontrar uma médica chinesa, a Dra. Chang, no lugar do seu médico de sempre, Dr. Fellman.

Clint Eastwood faz escolhas que mostram como o investimento de Walt no passado e na tradição não é a única opção. Esse é um tema que perpassa algumas críticas

na imprensa dos Estados Unidos. Scott Foundas vê que Walt é um homem fora do seu tempo que está em conflito com o presente ao ter que lidar com seus novos vizinhos asiáticos ¹⁷⁶. Uma crítica sem autoria no *Orlando Weekly* também destaca que Walt “realmente não entende a sociedade americana moderna” ¹⁷⁷. Para os críticos, parte desse investimento de Walt no passado está representado pelo seu amor ao Gran Torino 1972. Para Ann Hornaday, do *The Washington Post*, o Gran Torino é um “símbolo de dias mais felizes” para Walt, da época que ele “trabalhava na fábrica da Ford, sua esposa ainda estava viva e os homens brancos como ele montavam o mundo como gigantes” ¹⁷⁸. Sean Burns, do *Philadelphia Weekly*, concorda e diz que o Gran Torino é um “óbvio emblema da América desaparecida dos melhores dias de Walt”. Mas, ao mesmo tempo, Burn acredita que “a maioria dos problemas realmente não pode ser resolvido por um cara branco raivoso com uma arma” ¹⁷⁹.

Essas críticas analisadas mostram que parte da recepção percebia Walt como um sujeito que não está em consonância com a sociedade estadunidense da época da produção do filme. Mesmo que seja um filme nostálgico, as críticas apontam para um descompasso entre os sentimentos e princípios valorizados por Walt e a sociedade estadunidense do século XXI.

Aos poucos, o espectador poderá acompanhar uma mudança no ponto de vista de Walt; entretanto, pouca mudança se percebe no comportamento de Walt; o que muda é a sua percepção dos imigrantes: ele consegue estabelecer uma relação amistosa com os imigrantes a partir do momento em que eles se aproximam daquilo que ele zela e valoriza. Há diferenças, sim, mas o mais importante são as semelhanças.

¹⁷⁶ FOUNDAS, Scott. In Gran Torino, Clint Eastwood finds salvation. **Phoenix New Times**, Phoenix, 25 de dezembro de 2008. Disponível em: <<http://www.phoenixnewtimes.com/film/in-gran-torino-clint-eastwood-finds-salvation-6393299>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

¹⁷⁷ ORLANDO WEEKLY. This old man. **Orlando Weekly**, Orlando, Florida, 08 de janeiro de 2009. Disponível em: <<http://www.orlandoweekly.com/Blogs/archives/2009/01/08/thisoldman>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

¹⁷⁸ HORNADAY, Ann. ‘Gran Torino’ is Vintage Eastwood. **The Washington Post**, Washinton, D.C., 25 de dezembro de 2008. Movies. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2008/12/24/AR2008122401874.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

¹⁷⁹ BURNS, Sean. Growing Pains: Clint Eastwood learns lessons about friendship in Gran Torino. **Philadelphia Weekly**, Philadelphia, 24 de dezembro de 2008. Arts. Disponível em: <http://www.philadelphiaweekly.com/arts/growing-pains/article_16233aa3-f689-517b-ac81-d6d18f90f2a6.html>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

Mas como explicar o ódio de Walt pela gangue de jovens hmongs que continua a importunar o bairro? Enquanto Thao e Sue são mostrados de maneira simpática pelo filme, Fong, Smokie e os outros membros da gangue hmong continuam sendo mostrados como um mal a ser combatido. Da mesma maneira, os três rapazes negros que assediam Sue não combinam com a “América” defendida no filme.

A “América” de *Gran Torino* é uma nação formada inteiramente por imigrantes: hmongs, indianos, hispano-americanos, africanos, irlandeses, poloneses, italianos, chineses, japoneses. Mas, como dito anteriormente, ela é uma nação disposta a receber apenas aqueles que estiverem comprometidos com o seu progresso, com o seu desenvolvimento, com seu bem-estar. O filme mostra que é possível a existência de uma “América” formada por imigrantes, desde que eles estejam empenhados com o futuro da nação e que estejam dispostos a colaborar com o país: um barbeiro italiano, um mestre-de-obras irlandês, um operário polonês, um jovem hmong trabalhador, uma médica chinesa. São sujeitos que saíram de seus lugares de origem (ou são descendentes de quem o fez) e que se propuseram a começar uma nova vida noutro país.

Mais uma amostra disso acontece nos momentos finais do filme. Walt ameaça empreender uma retaliação à gangue hmong que estuprou Sue e metralhou a casa dos Lor. O padre Janovich (nome judeu?) crava seus pés diante da casa onde os membros da gangue se estabeleceram tentando impedir que mortes aconteçam no bairro que está sob sua jurisdição. Porém, dois policiais, um branco e um negro, aparecem para afastar o padre daquele lugar (Figura 28). Quando as suspeitas do padre mostram-se corretas e Walt é baleado e morto por Fong e seus companheiros, a polícia retorna para prender os responsáveis pelo assassinato. Thao também chega no local do crime e é impedido por um policial branco de se aproximar da ambulância que leva o corpo de Walt. Mas um policial hmong aparece e, ao som de uma música triste, ele explica para Thao, no idioma hmong, o que tinha acontecido ao amigo do menino (Figura 29). Esses dois momentos reforçam a ideia de *Gran Torino* defende o nacionalismo cívico: entende a “América” como uma comunidade formada por pessoas de diferentes raças, gêneros, línguas e

etnias dispostas a seguirem os propósitos da nação “americana” e contribuir para seu desenvolvimento.



Figura 28: Dois policiais, um negro e um branco, detém o padro Janovich.

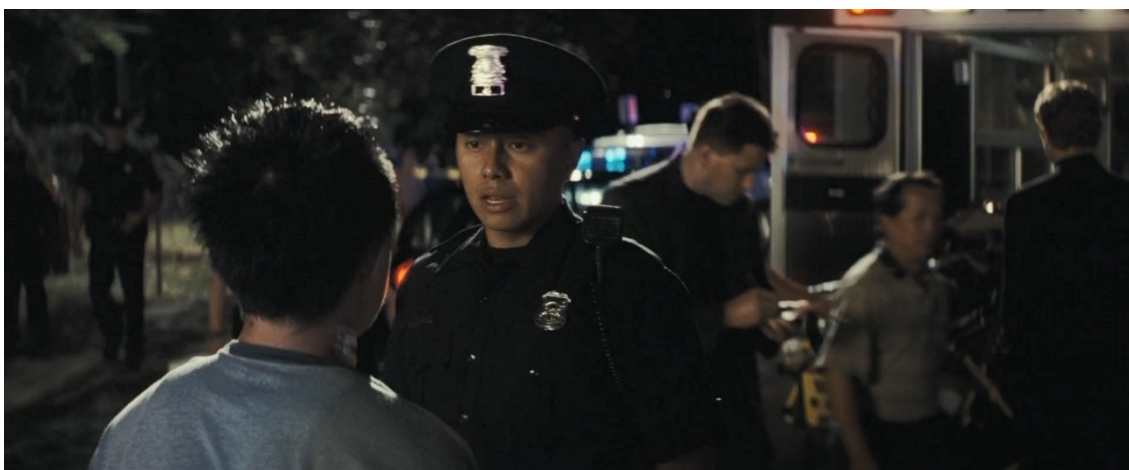


Figura 29: Um policial explica para Thao, no idioma hmong, o que aconteceu com Walt.

Assim, em *Gran Torino*, é possível perceber que, no início, Walt faz esse investimento no passado e na tradição; entretanto, depois das trocas na fronteira, o filme apresenta uma nova alternativa, baseada no nacionalismo cívico. Além disso, o filme parece apresentar uma possibilidade de se pensar a tradução cultural: as identidades formadas na diáspora.

Para Woodward, a imigração que leva os indivíduos para um lado ao outro do globo, “produz identidades que são moldadas e localizadas em diferentes lugares e por diferentes lugares” ¹⁸⁰. Essas novas diásporas do mundo chamado de pós-colonial

¹⁸⁰ WOODWARD, op. cit., p. 22.

produzem novas identidades traduzidas: uma nova auto-interpretação ¹⁸¹. Segundo Hall, o conceito de tradução cultural

descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão *unificadas* no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma “casa particular”). As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente *traduzidas* ¹⁸².

Em *Gran Torino*, os hmongs fazem essas negociações com a cultura “americana”. Durante uma cerimônia hmong que acontece na sala dos Lor, Thao sai de casa desinteressado pela festa. Em outra cena, Sue explica para Walt alguns costumes hmongs seguidos pelos membros de sua família que ela diz ser “tradicional”; ao mesmo tempo, ela parece ter se afastado desse apego aos costumes mais antigos. E Fong, o líder da gangue, quer ser chamado de “Spider”, um nome no idioma inglês. Mas isso não quer dizer que eles tenham abandonado seus costumes, sua religião, seu idioma. Numa das últimas cenas do filme, Thao e Sue aparecem com roupas típicas da religião hmong para comparecer ao velório católico de Walt e nenhum dos personagens hmongs abrem mão do seu idioma nativo. É possível perceber o filme analisa a historicidade da cultura hmong.

Ao contrário de *Sniper Americano*, *Gran Torino* destaca as diferenças internas e discute sobre os conflitos que acontecem em decorrência dessas marcações. O cenário de guerra parece favorecer a supressão das diferenças internas em *Sniper Americano*, mas essa estratégia não parece ser plausível em tempos de paz. A “América” nos dois filmes é heterogênea, mista, e que precisa lidar com as situações da globalização, mas,

¹⁸¹ HALL, op. cit., p. 84 e 89.

¹⁸² Ibid., p. 88-9. Grifos do autor.

no filme de 2008, Clint Eastwood mostra uma possibilidade de diálogo que não existe no filme de 2014.

Entretanto, a boa relação com os imigrantes e a aparente superação do racismo em *Gran Torino* tem uma condição: o comprometimento com o progresso do país. Ao invés de ser superado, o racismo e a xenofobia do protagonista parecem tornar-se seletivos, direcionados apenas àqueles que não conseguiram, não quiseram ou não tiveram a oportunidade de se integrar à cultura “americana”. Isso apresenta dois problemas. Primeiramente, explica o racismo e a xenofobia a partir de uma relação de causa e efeito, colocando-os como reações a comportamentos, atitudes e valores inapropriados dos indivíduos que sofrem tal opressão. Os comportamentos racistas e xenofóbicos, no filme, são legítimos quando direcionados às gangues, sejam elas compostas por negros, “latinos” ou hmongs. A convivência pacífica, portanto, é condicional. Em segundo lugar, esse posicionamento não dá opções de escolhas para os indivíduos: algo como “americaniza-te ou devoro-te”. O filme constrói lugares legítimos para o posicionamento dos sujeitos: mostra quais são as possibilidades para o posicionamento dos imigrantes. Assim, o filme defende a assimilação dos imigrantes à cultura “americana” como o caminho para a convivência pacífica: em *Gran Torino*, os arranjos criativos dos indivíduos que produzem sujeitos “traduzidos” possui um direcionamento, uma orientação.

A partir da análise dos filmes é possível perceber como as identidades nacionais necessitam da diferença para a definição de suas fronteiras; essas são ora mais estáticas ora mais fluidas. Os processos que se desenrolaram em decorrência da globalização questionam essas fronteiras, esses lugares de identificação, entendidos, às vezes, como fixos. A imigração coloca em xeque o discurso de uma nação unificada, coesa. E o cinema funciona como um dispositivo fundamental para a construção das noções de nação e identidade, tanto para reforçar argumentos de coesão e homogeneização da “comunidade imaginada” quanto para desestabilizar esses lugares aparentemente fixos para identificação.

Além disso, essas reflexões mostram que os posicionamentos de um determinado sujeito — no caso, Clint Eastwood — são construídos a partir de demandas. Não é possível identificar um único ponto de vista possível para Eastwood baseado num entendimento

limitado sobre quem ele é, qual espaço ocupa, qual profissão exerce; assim como as identidades nacionais, os posicionamentos políticos também são históricos, também se transformam, também respondem a exigências do seu tempo.

Em *Gran Torino*, Eastwood aponta para a possibilidade de um nacionalismo cívico, mesmo que com restrições; seu posicionamento em *Sniper Americano* aproxima-se mais de um virulento nacionalismo étnico, legitimando a guerra no Oriente Médio, apesar de suprimir as diferenças internas em nome de uma causa comum. Isso não faz de Clint Eastwood um sujeito incoerente: isso revela que seus posicionamentos se transformam, não são estáticos. É preciso compreender a prática política por uma perspectiva não-essencialista, que reconheça sua capacidade de se adaptar às vicissitudes do tempo.

O cinema está inserido na sociedade que o produziu e o consumiu e Clint Eastwood, através de sua prática cinematográfica, atualiza os mitos e reinterpreta a nação, que lida com a crescente imigração de latino-americanos e asiáticos, a ameaça do terrorismo, a vitória do primeiro presidente negro e a falta de popularidade de projetos belicistas destinados ao Oriente Médio. Ao fazer cinema, Clint Eastwood também faz uma reavaliação de seu lugar no mundo.

Capítulo 3

Os cowboys de Clint Eastwood: *western* e masculinidade

3.1. Dois filmes de cowboy?

3.1.1. O rosto de Clint Eastwood

Do horizonte empoeirado, surge um homem montado num cavalo. De chapéu e sobretudo, com pouca bagagem amarrada no arreio, o cavaleiro atravessa a planície deserta, transformando-se num pequeno ponto na imensidão do Arizona. Uma pequena cidade, com uma dúzia de construções de madeira, desponta diante do forasteiro. Quando entra em Lago, ele é recebido por olhares desconfiados do xerife, dos hóspedes do hotel, dos comerciantes, de um grupo de homens prostrados na frente do *saloon*. Nos momentos seguintes, o forasteiro sem nome, interpretado por Clint Eastwood, será o responsável pela morte de três valentões que se metem no seu caminho: rápido no gatilho, ele só precisou de um disparo para cada um dos seus inimigos desconhecidos. E com uma garrafa de um *whisky* na mão, arrasta uma mulher para dentro de um celeiro e a estupra diante do olhar admirado de Mordecai, um anão da cidade.

Essas são as primeiras sequências de *O estranho sem nome*, primeiro *western* dirigido por Clint Eastwood. Lançado em 1973, esse filme é protagonizado por um personagem corajoso, forte e violento, que tem um passado e uma identidade desconhecidos. Com seu nome e sua origem mantidos em segredo, o protagonista desse filme traz consigo uma característica fundamental de outros personagens interpretados por Clint Eastwood durante sua carreira.

Lançados respectivamente entre 1964 e 1966, *Por um punhado de dólares*, *Por uns dólares a mais* e *Três homens em conflito* fazem parte de uma série de *westerns* produzidos na Itália e dirigidos por Sérgio Leone. Os três filmes trazem Eastwood no papel de um *cowboy* anônimo e de poucas palavras. Em *Por um punhado de dólares*, o forasteiro interpretado por Eastwood chega a San Miguel, uma cidade na fronteira entre México e Estados Unidos marcada pela rivalidade entre duas famílias rivais, os Rojos e os Baxter, e tenta tirar alguma vantagem dessa briga. O sucesso do filme, rendeu uma continuação, *Por uns dólares a mais*, que narra a história de dois caçadores de recompensas, interpretados por Eastwood e Lee Van Cleef. Mas nenhum deles fez tanto

sucesso quanto *Três homens em conflito*. Este último filme da trilogia acompanha três personagens envolvidos numa caça por recompensa durante a Guerra Civil nos Estados Unidos, terminando num famoso duelo triplo, composto por *closes* extremos nos rostos dos protagonistas e a trilha sonora de Ennio Morricone.

Mesmo que sejam os mais conhecidos, os estranhos sem nome não foram os únicos *cowboys* interpretados por Eastwood. Desde 1959, ele era conhecido como o *cowboy* Rowdy Yates, da série de TV produzida pela CBS, *Rawhide*. A série permaneceu no ar durante oito temporadas, contabilizando 217 episódios ¹⁸³. Além do sucesso na televisão, também atuou em vários *westerns* no cinema, como *A marca da forca*, de 1968, *Os abutres têm fome*, de 1970 e *A crista do diabo*, de 1972. Mas, ao produzir *O estranho sem nome*, seu personagem fazia clara referência àqueles protagonistas de Sérgio Leone do *western spaghetti*.

Nas décadas seguintes, Eastwood dirigiria e protagonizaria outros *westerns*, com destaque para *Josey Wales – O fora da lei*, de 1976, *Bronco Billy*, de 1980, e *O Cavaleiro Solitário*, de 1985. Seu *western* mais bem recebido pela crítica e pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas foi lançado em 1992. *Os imperdoáveis* é o 16º filme dirigido por Eastwood e conta a história de um assassino aposentado, William Munny, que decide viajar para Big Whiskey, onde prostitutas oferecem uma recompensa a quem matar um homem que agrediu uma das meninas do bordel. O filme rendeu a Eastwood seus dois primeiros Oscars por Melhor Filme e Melhor Direção. Com *Os Imperdoáveis*, Eastwood faz uma reavaliação do *western* ao mostrar as consequências psicológicas que vem com um assassinato, algo inexistente nos seus primeiros personagens.

Esta é uma revisão radical da sua persona mais jovem, icônica e fria, um homem distante, sem nome e de poucas palavras. [...]. Ao final, Munny se torna um amálgama de todos os cavaleiros vingadores que Eastwood representou ao longo dos anos. Esta é uma obra de arte à altura do que se espera de Eastwood, que empresta ao filme toda a sua compreensão de um gênero que ele manteve vivo, sozinho, durante os quase 20 anos em que ficou fora de moda ¹⁸⁴.

¹⁸³ Segundo o IMDb, Clint Eastwood participou de 216 episódios da série, entre 1959 e 1965. Cf. RAWRIDE. **Full Cast & Crew**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0052504/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast>. Acesso em: 16 de dezembro de 2017.

¹⁸⁴ ERRIGO, Angela. Os imperdoáveis. In: SCHNEIDER, Steven Jay [editor]. **1001 filmes para ver antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. p. 814.

Nem só de *westerns* foi feita a carreira de Eastwood. Além da parceria com Sérgio Leone, Eastwood também atuou em cinco filmes dirigidos por Don Siegel, sendo que três deles eram *thrillers* policiais, como *Meu nome é Coogan*, de 1968, e *Fuga de Alcatraz*, de 1979. Da parceria entre Siegel e Eastwood, a obra mais famosa é *Perseguidor Implacável*, de 1971, que tem o policial “Dirty” Harry Callahan como o responsável pela perseguição a um *serial killer*. O sucesso do filme rendeu mais quatro continuações, entre 1973 e 1988, porém dirigidas por outros cineastas.

Esses personagens construíram a carreira de Clint Eastwood e são fundamentais para uma compreensão mais apurada de Walt Kowalski, protagonista de *Gran Torino*. O rosto de Eastwood, seus traços fortes, sobrelha franzida, carranca imóvel são elementos recorrentes em seus personagens. Assim como a crítica Angela Errigo acredita que William Munny seja um amálgama de todos os vingadores interpretados por Eastwood, é possível afirmar que Walt também seja uma mistura desses personagens.



Figura 30: Em *Gran Torino*, Walt não desfaz sua carranca.



Figura 31: O rosto carrancudo também é uma característica do personagem sem nome de *Por um punhado de dólares*.

Assim como Walt, o forasteiro sem nome de *Por um punhado de dólares* é habilidoso com um revólver. No início do filme, ele mata quatro capangas dos Baxter, uma das famílias rivais em San Miguel. No final, são cinco homens dos Rojos que serão assassinados pelo *cowboy*. Entre esses momentos, muitos outros mortos. Em *Gran Torino*, Walt não dispara nenhum tiro, mas ameaça. Em alguns momentos, faz uma arma com os dedos e aponta para seus adversários, fingindo que mata um de cada vez.

Os dois personagens de Eastwood são homens que nunca andam sem suas sobrancelhas franzidas, a expressão mal-humorada, incapazes de expressar qualquer sentimento além de raiva, ódio, repulsa, desgosto (Figuras 30 e 31). Estão sempre com seus olhos atentos, prontos para sacar a arma diante de uma ameaça. As duas imagens acima mostram uma semelhança entre os dois personagens: Walt é uma referência ao personagem sem nome de *Por um punhado de dólares* não apenas pelas suas atitudes e seus valores que se aproximam do *cowboy* do filme de 1964, mas pela própria imagem, que aparece renovada no filme de 2008. Mesmo com o rosto mais velho, o *cowboy* reaparece repaginado pelas lentes de Eastwood, um dos responsáveis pela reconstrução constante de sua própria imagem. *Gran Torino* traz novas questões ao *cowboy* do passado.

“Dirty” Harry Callahan, de *Perseguidor Implacável*, também é um homem habilidoso com um revólver. Mesmo sendo um inspetor, Harry não acredita na eficácia da polícia: ele trabalha às margens da lei. Enquanto persegue o *serial killer* Scorpio, Harry não hesita em violar as leis para alcançar seu objetivo. Além de dizer que os Direitos Humanos protegem os bandidos, Dirty Harry também é um racista incorrigível; em determinado momento, um de seus companheiros comenta que Harry odeia todo mundo: ingleses, irlandeses, judeus, latinos, negros, chineses. Logo no início do filme, Harry consegue capturar alguns ladrões de banco negros. Um *contra-plogé* coloca o espectador no lugar do assaltante negro caído no chão (Figura 32).

Apontar uma arma para não-brancos também é algo comum na vida de Walt Kowalski. No passado, ele diz ter matado vários inimigos na Guerra da Coreia. Com essa informação, Walt ameaça os membros da gangue hmong que invadem seu gramado: ele diz ser capaz de matá-los e dormir calmamente mais tarde. É com um revólver na mão que Walt também ameaça três jovens negros que tentam abusar de Sue (Figura 33).

Assim como Harry, Walt também não acredita na polícia. Em determinado momento, o padre Janovich pergunta porque Walt não chamou a polícia ao invés de atacar os jovens hmongs com um rifle. Irônico, Walt diz que rezou para que a polícia aparecesse e completa dizendo que, na Coreia, as coisas não se resolviam com policiais. Da mesma maneira, Eastwood aposta nas imagens para estabelecer um diálogo entre dois de seus personagens.



Figura 32: Clint Eastwood, como Dirty Harry Callahan, em 1971.



Figura 33: Clint Eastwood, como Walt Kowalski, em 2008.

O forasteiro de *O estranho sem nome* também acredita que se deve fazer justiça com as próprias mãos. William Munny de *Os imperdoáveis* também é viúvo de uma mulher honrada, mas tem um passado cheio de violência, mortes e arrependimentos. Frankie Dunn de *Menina de Ouro* também tem problemas com a família.

Todos esses personagens têm em comum um rosto: esse rosto que envelheceu diante das lentes do cinema. Durante toda a sua carreira, Clint Eastwood interpretou uma série de personagens da fronteira: tanto daquela fronteira que serve como um sinônimo

para o Oeste quanto na fronteira da moral e da legalidade. Temas, atitudes, características físicas e morais: uma série de elementos são recorrentes em várias histórias protagonizadas por Eastwood. Por isso, é importante considerar essa continuidade para compreender melhor o *cowboy* Walt Kowalski. Mesmo quando não usam chapéus, esses personagens de Eastwood trazem consigo a imagem do *cowboy*, um mito estadunidense, que foi elaborado no século XIX e evocado até os dias de hoje para responder as questões de cada época.

O mito do *cowboy* está intimamente ligado com a conquista dos territórios do que hoje se entende como o oeste dos Estados Unidos: esse personagem é relacionado com a expansão das fronteiras e um projeto de nação urbano-industrial desde as últimas décadas do século XIX. Se na época de Andrew Jackson o oeste representava uma terra de progresso e prosperidade para os *farmers*, nos tempos de Theodore Roosevelt, o oeste era um lugar selvagem; selvageria essa que precisava ser superada pelo esforço de homens pró-ativos:

era frente a este lugar selvagem que a civilização se afirmava. Era como se a civilização precisasse da selvageria contra a qual se distinguiria. Ao definir o índio como selvagem já estaria decretado o seu destino. Era o estágio atrasado que deveria ser superado pelo americano branco. Era o avanço inevitável do mais baixo para o mais alto, do mais simples para o mais complexo ¹⁸⁵.

É nesse espaço selvagem que o *cowboy* precisará enfrentar seus inimigos compreendidos como racialmente inferiores: ele é um homem fronteiro, que vive sobre a linha que divide a civilização da barbárie. Nasceu nos romances sobre o Oeste, escritos por Zane Grey, Owen Wister e outros, e tornou-se popular com os espetáculos de Buffalo Bill e com o investimento do ex-presidente Theodore Roosevelt ¹⁸⁶. Theodore Roosevelt, presidente dos Estados Unidos entre 1901 e 1909, foi um dos intelectuais que pensaram numa nova forma de interpretar o Oeste. Ele admite que o Oeste é elemento fundamental no sucesso da nação e o *cowboy* é figura central nesse processo, por estar

¹⁸⁵ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A América e a fronteira: Turner e Roosevelt. In: _____. **Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA**. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2000. p. 141.

¹⁸⁶ Cf. RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O Western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963. HOBBSAWM, Eric. O caubói americano: um mito internacional? In: _____. **Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

atrelado a um projeto de nação que prevê a expansão da fronteira, a liberdade, a autonomia e ainda comprova o “excepcionalismo americano”.

A imagem do *cowboy* que enfrenta o *wilderness* indomável está em consonância com os projetos imperialistas dos Estados Unidos. Roosevelt passa a valorizar as virtudes cristãs do amor à casa, à mãe, ao País e a Deus, que estariam presentes no *cowboy*. Ele incorpora tal personagem, vence a batalha de San Juan Hill na Guerra Hispano-Americana, que significou a ocupação de Cuba e das Filipinas pelos Estados Unidos.

Roosevelt se identifica com o *cowboy*, depois torna-se um *cowboy* e vai lutar, de armas na mão, contra o inimigo racial e culturalmente inferior, em perfeita sintonia entre a literatura e o novo papel da América como competidor por colônias e por domínio internacional¹⁸⁷.

Os homens que tinham construído a nação no Oeste não o fizeram apenas pelos poderes míticos da natureza, como era na tese de Frederick Jackson Turner. Nessa nova perspectiva, a conquista do Oeste comprovava mais uma vez “a superioridade saxã na América e a americana no mundo”. “Os atributos do homem do Oeste [...] seriam atributos de raça e serviam para definir a nacionalidade americana como a fusão de um raça particular com condições ambientais específicas”¹⁸⁸.

O *cowboy* representava a liberdade e a autonomia diante do poder do Estado. Além disso, estava em consonância com os projetos imperialistas; era um herói branco, másculo, corajoso, destemido e com uma arma de fogo na mão: um poder bélico livre da burocracia e das limitações do espaço urbano. Mas, se por um lado era um herói popular defensor da liberdade, por outro, o *cowboy* representa um perigo:

a defesa do americano nativo branco, anglo-saxão, protestante contra os milhões de imigrantes intrusos de raças inferiores. Vem daí o tranquilo abandono dos elementos mexicanos, indígenas e negros, que ainda aparecem nos westerns não ideológicos originais – por exemplo, no show de Buffalo Bill. É nessa altura e dessa maneira que o caubói se torna o ariano esbelto e alto. Noutras palavras, a inventada tradição do caubói é parte da ascensão tanto da segregação como do racismo anti-imigrante; esse é um legado perigoso¹⁸⁹.

Assim, o *cowboy* também pode ser relacionado a um projeto de nação racista e excludente, que privilegia os colonos brancos em detrimento das populações indígenas,

¹⁸⁷ Ibid., p. 146.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ HOBBSAWM, op. cit., p. 322.

dos assentamentos mexicanos e dos ex-escravos negros. Logicamente, esse mito não permaneceu intacto desde o século XIX. Como dito no capítulo 1, os mitos não são ahistóricos: são um tipo de narrativa que fazem parte do esforço de uma sociedade compreender sua realidade. Dessa maneira, os mitos são fontes interessantes para acessar o imaginário de determinada sociedade em uma época específica. O mito do *cowboy* faz parte de um projeto para se compreender o avanço da fronteira e a conquista do oeste no final do século XIX, quando os Estados Unidos se firmam como uma sociedade urbano-industrial. Mas, durante o século XX, o *cowboy* se transformou de acordo com as mudanças da própria sociedade. No cinema, o *cowboy* passou de um herói inquestionável, símbolo de um passado glorioso da nação, para um herói deformado e obsoleto, racista e violento¹⁹⁰. Cada uma dessas mudanças, dialogando com as questões mais pungentes da sociedade estadunidense.

Até hoje, o mito do *cowboy* é evocado em disputas por projetos políticos, culturais, sociais, econômicos e diplomáticos. Mesmo que faça referência ao personagem literário do século XIX, o *cowboy* é trazido à tona para discussões do presente, como é possível ver em *Sniper Americano*.

3.1.2. Um *western* revisionista

Em *Sniper Americano*, Chris Kyle é um *cowboy*. Não apenas porque ele tem características semelhantes ao personagem do mito, mas porque, antes de se tornar um SEAL, ele trabalhava como peão. Esse é um aspecto evidenciado na autobiografia do *sniper*.

No primeiro capítulo de sua autobiografia, Chris Kyle conta como foi o seu envolvimento com a vida de *cowboy*. Trabalhou num rancho da família quando era criança, alimentando e cuidando do gado e dos cavalos; na juventude, criou bezerros para a *Future Farmers of America*; aos 16 anos, envolveu-se com rodeios¹⁹¹. Começou montando touros para ganhar 20 dólares “por quanto tempo conseguisse ficar em cima do animal”; depois, passou para os rodeios de sela americana: “o evento clássico em que

¹⁹⁰ REIS, Lucas Henrique dos. Tradição (re)inventada: a desconstrução do mito do *cowboy* em *Crepúsculo de uma raça*. *Revista Cantareira*, v. 1, ed. 23.

¹⁹¹ KYLE, Chris. *Sniper Americano: o atirador mais letal da história dos EUA*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015. p. 20-22.

a pessoa não apenas precisa permanecer no cavalo por oito segundos, mas também deve montar com estilo e elegância”¹⁹². Entrou numa universidade agrícola em 1992 e, no primeiro ano da faculdade, precisou largar a montaria por causa de um acidente num brete, que lhe rendeu costelas quebradas, contusão pulmonar, traumatismo renal, entre outros ferimentos. Durante a faculdade, foi trabalhar num rancho em Hood County, treinando cavalos de apartação e preparando animais para leilão.

Sempre adorei armas, sempre adorei caçar e, de certa forma, acho que é possível dizer que sempre fui um caubói. Cavalgo desde que aprendi a andar. Hoje, não me consideraria um verdadeiro caubói, porque já passou muito tempo desde que trabalhei num rancho e provavelmente perdi muito da minha habilidade em cima de uma sela. Ainda assim, se no fundo eu não sou um Seal, sou um caubói – ou deveria ser¹⁹³.



Figura 34: Na legenda original: "Sou um caubói praticamente desde que nasci. Veja as belas botas que eu usava quando tinha quatro anos". Imagem disponível em KYLE, p. 168.



Figura 35: Na legenda original: "Falluja em 2004. Eu com a minha .300 Win Mag e alguns dos atiradores de elite com quem trabalhei. Um deles era Seal, e os demais eram fuzileiros". Imagem disponível em KYLE, p. 170.



Figura 36: Na legenda original: "E finalmente eu me tornei um laçador razoável.

¹⁹² Ibid., p. 23.

¹⁹³ Ibid., p. 18.

Mesmo que tenha se transformado num *SEAL*, Chris considera importantes as suas experiências como um peão de fazenda e um *cowboy* de rodeio. As imagens selecionadas para compor a sua autobiografia ilustram essas duas fases da vida de Chris, mostrando que esses dois tipos fazem parte de um mesmo personagem: primeiro como *cowboy*, num ambiente rural, depois como um soldado, num campo de guerra (Figuras 34, 35 e 36).

O filme de Clint Eastwood sobre o atirador faz apenas breve menção ao passado rural de Chris. Mesmo assim, essas poucas cenas ajudam a estabelecer uma relação entre o *sniper* e a figura mitológica do *cowboy*. Um homem que cresce como um peão de rodeio e depois parte para a guerra, “o novo Velho Oeste do Oriente Médio”. Aqui não há uma hierarquia entre livro e filme, onde a autobiografia tem mais legitimidade que o filme de Eastwood. Mas é importante destacar que tanto Clint Eastwood quanto o roteirista Jason Hall optaram por incluir tal aspecto da vida de Chris em *Sniper Americano*. O filme por si só é capaz de construir essa ligação entre o *sniper* e a imagem do *cowboy* e a autobiografia não deve servir como um parâmetro para atestar a veracidade das informações. Ainda assim, é preciso evidenciar que os realizadores do filme mantiveram o passado rural de Chris para analisar sua carreira, levando o *cowboy* para o campo de batalha. Essa questão não passa despercebida aos críticos que assistiram ao filme.

Numa crítica publicada no *Casper Star Tribune*, Jake Coyle diz que o Chris de *Sniper Americano* é um “americano arquetípico”; e assim ele o descreve: “um cowboy bebedor de cerveja, que masca e cospe e que se alista depois dos bombardeios a embaixadas americanas com uma honradez decidida e um nobre dever patriótico”¹⁹⁴. Coyle diz que o protagonista do filme de Eastwood é um “cansado herói de western retornando para casa”. Inclusive, compara um *frame* de *Sniper Americano* (Figura 38) com uma famosa cena de *Rastros de Ódio* (Figura 37), dirigido por John Ford, lançado em 1956.

Outra crítica, escrita por um PhD. em inglês que se dedica ao estudo do imaginário colonial na literatura estadunidense pós-1945, também percebe aproximações entre

¹⁹⁴ COYLE, Jack. Review: ‘American Sniper’ is quintessential Eastwood. **Casper Star Tribune**, Casper, Wyoming, 15 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://trib.com/weekender/movies/review-american-sniper-is-quintessential-eastwood/article_af6c9ec1-dd6e-5c04-b5ac-2b7efb266a33.html>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

Sniper Americano e os *westerns* clássicos. Nessa crítica publicada na *Salon*, uma revista eletrônica, Alex Trimble Young diz que, inicialmente, Bradley Cooper e o roteirista Jason Hall queriam fazer da biografia de Chris Kyle um *western* revisionista. Mas, depois da morte de Chris durante a pré-produção do filme, produtor e roteirista decidiram fazer um filme mais fiel à vida do atirador. Mesmo assim, para Young, *Sniper Americano* tem laços profundos com o gênero, trazendo um herói hipermasculino, que só se sente em casa na fronteira entre “a civilização e a selvageria”, e uma heroína, Taya, que incorpora a domesticidade ¹⁹⁵.



Figura 37: Frame do último plano de *Rastros de Ódio*, de 1956.



Figura 38: Frame dos minutos iniciais de *Sniper Americano*, de 2014.

¹⁹⁵ YOUNG, Alex Trimble. “American Sniper” is not a war movie: It’s a classic revisionist western, and one of Eastwood’s finest. *Salon*, 19 de fevereiro de 2015. Disponível em: <https://www.salon.com/writer/alex_trimble_young>. Acesso em: 24 de outubro de 2017.

Em *Sniper Americano*, Chris enfrenta Mustafa que compartilha da sua habilidade em atirar, mas não da sua humanidade, como os índios nos *westerns*. “Assim como o personagem de John Wayne, Ethan, em *Rastros de Ódio*, seu próprio personagem [de *Sniper Americano*] corre o risco de ser passado para trás pela própria violência muito selvagem que ele pretendia dominar”¹⁹⁶. Para Young, *Sniper Americano* não é um filme de guerra, mas um *western* revisionista como *O homem que matou o facínora*, de 1963, e *Os imperdoáveis*, de 1992.

Essas críticas comprovam a atualidade do mito do *cowboy*. Ainda que tenha sido ressignificados, as metáforas do mito do *cowboy* continuam funcionando dentro da sociedade estadunidense para responder questões do presente. Coyle e Young fazem referência a *Rastros de ódio*, um *western* dos anos 1950, que já participava de uma série de filmes que reelaboravam temas clássicos do gênero, como a legitimidade da dizimação dos povos indígenas. O *western*, um gênero cinematográfico essencialmente “americano”, empreendeu análises sobre a história dos Estados Unidos e as críticas acima mostram que sua força como alegoria ainda permanece no século XXI.

Gran Torino e *Sniper Americano* evocam mitos essencialmente “americanos” para contar suas histórias. Assim como reelaboram o mito da fronteira, como analisado anteriormente, os filmes de Clint Eastwood também revivem o mito do *cowboy*, mesmo que não sejam exatamente heróis montados em cavalos: seja a partir do resgate do herói fronteiro que Clint Eastwood interpretou durante toda a sua carreira ou trazendo elementos marcantes do gênero *western*. Com esses filmes é possível perceber a vitalidade do mito do *cowboy* no século XXI: um mito que se transforma e que é evocado nas discussões do presente. Discutindo o mito, esses filmes levantam algumas questões: tanto no território doméstico quanto na guerra, a violência da fronteira é um meio legítimo para a resolução de conflitos? Homens armados e violentos são a melhor opção para os Estados Unidos? Como lidar com os traumas causados pela violência?

Dessa maneira, este trabalho estabelecerá um diálogo com os estudos de gênero que pensam as masculinidades, para tentar compreender de que maneira *Gran Torino* e *Sniper Americano* tratam as questões da violência, do processo de aprendizagem da

¹⁹⁶ Idem.

virilidade, das disputas entre diversas masculinidades, das respostas ao feminino, da construção de corpos masculinos a partir de um modelo viril. Torna-se necessária, nesse momento, uma discussão sobre o conceito de masculinidade para, depois, o trabalho continuar com as análises dos filmes. Por isso, na próxima seção, uma discussão teórica será realizada para avaliar o uso do conceito de masculinidade e de masculinidade hegemônica, os mecanismos da hegemonia, a desconstrução do “homem” como uma categoria fixa e trans-histórica, a historicidade das relações de gênero, para, no fim, ser possível compreender as masculinidades como *múltiplas, hierarquizadas* e sujeitas a *mudanças e contestações*.

3.2. Masculinidades no plural

O mito do *cowboy* evoca uma série de imagens que habitam o imaginário estadunidense ligadas a conquista do Oeste no século XIX, como o domínio do *wilderness*, o avanço da civilização e a conquista dos povos indígenas. Mas, além disso, é imprescindível considerar que o *cowboy* é, sobretudo, um *homem*. Tom Mix, John Wayne, Henry Fonda, James Stewart, Clint Eastwood e tantos outros atores estadunidenses interpretaram *cowboys* no cinema, *homens* da fronteira bravos, fortes e rápidos no gatilho. Dessa maneira, os teóricos que tratam sobre as masculinidades podem agregar às discussões levantadas no trabalho e contribuir para a análise dos filmes selecionados.

Inicialmente, é preciso entender que não há apenas um único modelo de masculinidade numa sociedade: diversas masculinidades podem surgir de determinado contexto social. Existe uma narrativa convencional sobre a construção da masculinidade que entende que “toda cultura tem uma definição da conduta e dos sentimentos apropriados para os homens”¹⁹⁷.

Os rapazes são pressionados a agir e a sentir dessa forma e a se distanciar do comportamento das mulheres, das garotas e da feminilidade, compreendidas como o oposto. A pressão em favor da conformidade vem das famílias, das escolas, dos grupos de colegas, da mídia e, finalmente, dos empregadores. A maior parte dos rapazes internaliza essa norma social e adota maneiras e interesses masculinos, tendo como custo, frequentemente, a repressão de seus sentimentos

¹⁹⁸.

¹⁹⁷ CONNELL, R.W. Políticas da masculinidade. In: **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, jul-dez/1995, p. 190.

¹⁹⁸ Idem.

Mesmo que não esteja completamente errada, essa narrativa é incompleta. Ela “adota *uma* das formas de masculinidade para definir *a* masculinidade em geral”¹⁹⁹ e, assim, desconsidera que outras masculinidades possam ser construídas numa determinada sociedade.

Para compreender a formação de múltiplas masculinidades é preciso considerar que atrelada a ela está uma série de hierarquias relacionadas a questões de raça, sexualidade, geração, religião, classe social, etc. As críticas do feminismo negro, por exemplo, contribuíram para desconstruir as noções universalizantes de homem ao apontar “os preconceitos raciais que ocorrem quando o poder é unicamente conceitualizado em termos de diferença de sexo”²⁰⁰. Enquanto isso, a experiência de homens homossexuais, que sofriam “com a violência e o preconceito dos homens heterossexuais”, fez com que uma hierarquia entre os homens ficasse em evidência: uma *hierarquia de masculinidades*²⁰¹. O homem, então, não era mais uma categoria universal, aplicável a todos os indivíduos do sexo: era preciso considerar outras hierarquias funcionando junto com as identidades masculinas²⁰².

Para compreender essa hierarquia de masculinidades, o conceito de *masculinidade hegemônica* foi desenvolvido por teóricos australianos nos anos 1980, especialmente pela socióloga Raewyn Connell. A masculinidade hegemônica refere-se a um “um padrão de práticas (*i.e.*, coisas feitas, não apenas uma série de expectativas de papéis ou uma identidade) que possibilitou que a dominação dos homens sobre as mulheres continuasse”²⁰³, assim como a subordinação de masculinidades não-hegemônicas, baseadas em outras hierarquias de raça, classe, religião, etc, como dito anteriormente.

A masculinidade hegemônica é entendida como o referente, a ponta seca do compasso a partir de onde os homens se posicionarão. Ela é uma masculinidade

¹⁹⁹ Idem. Grifo meu.

²⁰⁰ CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. In: **Estudos feministas**, v. 21, n. 1, jan-abr/2013. Essa discussão sobre o feminismo negro pode ser encontrada em: DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

²⁰¹ Ibid., p. 244.

²⁰² Inclusive o termo “crise da masculinidade” caiu em desuso “sobretudo após a evolução epistemológica dos estudos de gênero e a compreensão de que as masculinidades são múltiplas e transitórias”. STACUL, Juan Filipe. **Homem em cena: a máscara da masculinidade**. Colatina/Chicago: Clock-Book, 2017. p. 153.

²⁰³ CONNELL; MESSERSCHMIDT, op. cit., p. 245.

normativa, que “incorpora a forma mais honrada de ser um homem”, “exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens”²⁰⁴.

Esse padrão de masculinidade se consolida a partir do que Connell e Messerschmidt chamaram de “mecanismos de hegemonia”. Numa sociedade, “há uma circulação de modelos de conduta masculina admirável, que são exaltadas pelas igrejas, narrados pela mídia de massa ou celebrados pelo Estado”²⁰⁵. A exaltação da masculinidade nos programas televisivos de esportes ou a criminalização da conduta homossexual são outros mecanismos de hegemonia destacados por esses autores. São táticas que definem modelos idealizados de masculinidade que, nem sempre, se referem à realidade das relações sociais:

as masculinidades hegemônicas podem ser constituídas de forma que não correspondam verdadeiramente à vida de nenhum homem real. Mesmo assim esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais, fantasias e desejos muito difundidos. Eles oferecem modelos de relações com as mulheres e soluções aos problemas das relações de gênero²⁰⁶.

Assim, a masculinidade hegemônica é um modelo idealizado de masculinidade, que é construído a partir dos discursos sobre os corpos, os desejos e os comportamentos dos indivíduos do sexo masculino: modelos que, muitas vezes, são inalcançáveis:

a hegemonia trabalha em parte através da produção de exemplos de masculinidade (como estrelas dos esportes profissionais), símbolos que têm autoridade, apesar do fato de a maioria dos homens e meninos não viver de acordo com eles²⁰⁷.

Então, a pluralidade de masculinidades é organizada em hierarquias, onde nem todos os homens são beneficiados com o enaltecimento das masculinidades

²⁰⁴ Idem.

²⁰⁵ Ibid., p. 252.

²⁰⁶ Ibid., p. 253.

²⁰⁷ Ibid., p. 263. Bourdieu também trata dessa questão ao discutir sobre a honra ligada à virilidade.

Segundo ele, “o ponto de honra se mostra, na realidade, como um ideal, ou melhor, como um sistema de exigências que está votado a se tornar, em mais de um caso, inacessível”. BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010. p. 64.

hegemônicas, como os homens desempregados ²⁰⁸, os homens homossexuais ou os meninos que não tem atitudes predominantemente viris nas escolas.

Além de múltiplas e hierarquizadas, as masculinidades também são históricas: “o gênero masculino se modifica, integra outros conteúdos, outros valores” ²⁰⁹. A masculinidade hegemônica também não é uma entidade fixa, “um modelo trans-histórico” ²¹⁰.

A partir do momento que se considera a masculinidade hegemônica como um produto histórico, é preciso compreender que ela não é algo que permanece imutável, inerte; ela responde às vicissitudes da história e pode variar de acordo com as particularidades de cada espaço social. E não há um modelo de masculinidade hegemônica global que seja um referente para todos os homens. As masculinidades são espacial e historicamente localizáveis.

Nos últimos duzentos da história europeia e americana, por exemplo, vimos o padrão hegemônico de masculinidade da classe dominante ser deslocado por uma masculinidade mais racional, mais calculativa, melhor ajustada a uma economia industrial-capitalista e ao estado burocrático. Essa, por sua vez, tem sido contestada por formas de masculinidade que enfatizam o impulso e a violência – o fascismo na metrópole, as masculinidades tipo “*cowboy*” na fronteira ²¹¹.

Então, determinado padrão hegemônico está sujeito a ser contestado pelas masculinidades subalternas, pelas mulheres, pelas novas gerações de homens. E essa característica é própria das dinâmicas de gênero que são sempre relacionais. A masculinidade hegemônica não é um sistema que se organiza sozinho: ela é construída em oposição à feminilidade e a outras masculinidades, e por elas é criticado, debatido, contestado.

Além disso, a incorporação de outras masculinidades é uma estratégia da hegemonia. A masculinidade hegemônica é um modelo referente, mas, ainda assim, há resistências, negociações, trocas. A relação entre a hegemonia e a subalternidade não é

²⁰⁸ “Alguns homens desempregados, mesmo permanecendo homens em suas relações com as mulheres, seguem uma mobilidade social que os faz aproximarem-se seriamente da situação de exclusão, de precariedade de algumas mulheres”. Cf. WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. In: **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, 2001. p. 467.

²⁰⁹. Ibid., p. 471.

²¹⁰ CONNELL; MESSERSCHMIDT, op. cit., p. 252.

²¹¹ CONNELL, op. cit., p. 192.

um processo mecânico no qual os subalternos apenas agregam a masculinidade hegemônica: é um processo dialético, uma via de mão dupla.

E, por fim, as novas gerações e os próprios “titulares da masculinidade hegemônica” contribuem para a desconstrução de determinados modelos de relações de gênero, já que não são indivíduos “entorpecidos culturais”²¹²: suas críticas são respostas às guerras, crises econômicas, governos, modelos educacionais, etc.

Esse entendimento das masculinidades como múltiplas, hierarquizadas e sujeitas a mudanças mostra o caráter essencialmente histórico das relações de gênero e abre espaço para refletir sobre a participação do cinema nesses processos de contestações e reconstruções do gênero. A construção dos gêneros é um processo intermitente e vem se efetuando até hoje na mídia, nas escolas, nas igrejas, nas famílias, na academia, etc. Para Lauretis, o gênero “é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana”²¹³. Para essa autora, “o cinema – o aparelho cinematográfico – é uma tecnologia de gênero”²¹⁴.

Dessa maneira, *Gran Torino* e *Sniper Americano* serão analisados como tecnologias de gênero, capazes de acionar dispositivos de subjetivação, contribuindo para contestar ou legitimar modelos de masculinidades contemporâneos à época de sua produção, principalmente aqueles ligados à imagem do *cowboy*.

3.3. “É assim que um homem fala”: homens, carros e gangues em *Gran Torino*

Uma festa acontece na casa dos Lor, muitos convidados, muita comida. Thao, o adolescente franzino, é o responsável pela louça suja que, com o passar da festa, se acumula sobre a pia. A avó de Thao, Phong, que também mora na casa, conversa com um dos convidados. Ela diz que deseja que sua filha, Vu, mãe de Thao, case-se novamente para que possa haver um homem dentro daquela casa. O convidado responde que Thao é o homem da casa e aponta para o menino que trabalha com os pratos sujos empilhados. Phong não acha que o neto seja um homem ideal: “Olhe para ele lavando os pratos. Ele

²¹² Ibid., p. 272.

²¹³ LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e Impasses: o feminismo, como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 208.

²¹⁴ Ibid., p. 221.

faz tudo o que a irmã manda fazer. Como ele poderá se transformar no homem da casa?”. O convidado diz acreditar que Thao se tornará um homem para a casa quando crescer, mas Phong, sem esperança, balança a cabeça discordando.

Durante o diálogo entre a avó Phong e o convidado da festa, a câmera parada observa Thao lavando os pratos. Ele ouve toda a conversa e o espectador consegue perceber seu ar desanimado, seus olhos tristes e cabisbaixos. Essa atenção redobrada às reações do menino mostram o seu descontentamento com aquela situação, o que será importante para compreender algumas escolhas que esse personagem faz posteriormente. Mais adiante, algumas cenas mostrarão que não é apenas a família que o considera um homem inadequado.



Figura 39: Enquanto a gangue de mexicanos ameaça com uma pistola, Smokie, da gangue hmong, tem uma submetralhadora.

De chinelo e meias, Thao caminha pela rua lendo um livro, quando uma gangue de mexicanos se aproxima num Chevrolet Impala. Numa confusão de vozes, os membros da gangue provocam Thao: “Você é gay? Você é homem ou mulher? Não dá pra saber.

Ei, china, se estivesse na cadeia, eu foderia você. Seria minha vadia”. Thao continua caminhando, rindo dos insultos que vem dos mexicanos.

De longe, uma gangue hmong observa a cena. O líder da gangue, Fong, é primo de Thao e decide ajudá-lo, enfrentando a gangue adversária. Os carros das duas gangues ficam alinhados no meio de uma rua; os integrantes trocam insultos racistas aos berros. Thao continua andando ignorando a briga. O conflito se resolve quando as gangues decidem mostrar suas armas (Figura 39). Ao ver o tamanho da arma da gangue hmong, o motorista da gangue mexicana acelera, fugindo ameaçado. O tamanho da arma serve como um medidor do poder e da força de cada uma das gangues.

Depois de afastar a gangue adversária, Fong e Smokie insistem para que Thao se junte a eles. Thao ignora o primo assim como havia ignorado os ataques da gangue mexicana. Os membros da gangue ficam decepcionados com a atitude de Thao e dizem que o menino se comporta como uma “garota”, como uma “bichinha”.

Essa é a primeira cena que mostra o esforço da gangue hmong em arregimentar Thao ao grupo. No dia seguinte, Fong e sua turma encontram-no trabalhando no jardim de casa: “Por que você está fazendo trabalho de mulher?”, perguntam ao menino. Depois de muita insistência, Thao decide aceitar fazer parte da gangue. Seu ritual de iniciação será roubar o Gran Torino 1972 do vizinho, Walt Kowalski. Como mostrado anteriormente, Thao estava insatisfeito em ser diminuído pela família: sua avó não acredita que ele, algum dia, se tornaria um chefe para a casa. Esse descontentamento explica a esperança que ele deposita na gangue: aquela seria uma oportunidade para que esse pudesse ganhar o respeito das outras pessoas, pelo caminho da criminalidade.

Entretanto, os planos do adolescente são malogrados quando, no dia da tentativa de assalto, Walt o pega em flagrante tentando arrombar o Gran Torino. Thao fica diante da mira do rifle de Walt; por isso, foge e decide não se envolver com a gangue novamente.

Em diversos momentos, Thao será comparado com uma menina, uma mulher, um homossexual ou um homem desmerecedor de respeito e confiança. Esse tratamento que tenta diminuí-lo é justificado pelo seu corpo franzino, pelo seu jeito manso, pela sua subserviência à irmã, pelo seu comportamento não-agressivo em relação às gangues e

pela sua dedicação a trabalhos tidos como femininos, como lavar pratos ou cuidar do jardim. Compará-lo a uma mulher ou um homossexual para desvalorizá-lo só é possível dentro de uma ordem em que o homem heterossexual ocupa um lugar no topo de uma hierarquia.

A dominação dos homens sobre as mulheres e a homofobia são justificadas a partir de um duplo “paradigma naturalista”, que naturaliza a superioridade masculina em relação às mulheres a partir da definição de “fronteiras rígidas e intransponíveis entre os gêneros masculino e feminino” e que considera como “normal” e “natural” apenas as relações sexuais entre homens e mulheres, compreendendo as outras sexualidades como “diferentes”²¹⁵.

Essa fronteira rígida entre os dois gêneros pode ser entendida a partir da demarcação das diferenças entre corpos. Uma visão androcêntrica do mundo coloca o homem como o referente a partir de uma construção arbitrária dos corpos e das diferenças dos órgãos sexuais. Mas, mesmo que a divisão entre os sexos pareça ser algo natural, deve-se compreendê-la como uma construção social que converte a arbitrariedade da divisão dos sexos em “necessidade da natureza”.

Essa visão de mundo androcêntrica acaba por instituir uma diferença entre os corpos como instâncias hierarquizadas. Uma construção arbitrária dos corpos masculino e feminino “dá um fundamento aparentemente natural à visão androcêntrica da divisão de trabalho sexual e da divisão sexual do trabalho e, a partir daí, de todo o cosmos”²¹⁶. Assim, o masculino “legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção naturalizada”²¹⁷.

A violência da homofobia, no mesmo sentido, deve ser entendida a partir da naturalização das relações sexuais entre homens e mulheres. A heterossexualidade só pôde ser percebida a partir da categorização de seu referente oposto, a homossexualidade, e o surgimento do *scientia sexualis*, analisado por Foucault em *A história da sexualidade*²¹⁸, “contribuiu para impor aos homens um quadro heterossexual

²¹⁵ WELZER-LANG, op. cit., p. 460.

²¹⁶ BOURDIEU, op. cit., p. 33.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: A vontade de Saber**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

apresentado, ele também como uma forma *natural* de sexualidade”²¹⁹. Essa naturalização da prática heterossexual fundamenta o heterossexismo, entendido como

a promoção incessante, pelas instituições e/ou indivíduos, da superioridade da heterossexualidade e da subordinação simulada da homossexualidade. O heterossexismo toma como dado que todo mundo é heterossexual, salvo opinião em contrário²²⁰.

A homofobia é um mecanismo da hegemonia, que precisa reiterar que a masculinidade hegemônica é a mais legítima em detrimento de outras²²¹.

Outro fato importante sobre a homofobia é a associação entre homossexuais e a feminilidade. O masculino é construído em oposição ao feminino, entendido como seu oposto inferior. A prática homossexual, ao envolver a penetração em um homem, feminilizaria o passivo, o penetrado: ceder à penetração seria “uma ab-rogação simbólica do poder e da autoridade”²²². Isso faz evocar uma hierarquia entre ativos, relacionados ao masculino, e passivos, relacionados ao feminino: os últimos estariam transgredindo a ordem “natural” das coisas²²³. Nessa lógica, “a pior humilhação para um homem, consiste em ser transformado em mulher”²²⁴. Cria-se, portanto, uma imagem idealizada de um homem normal, heterossexual, afastado de qualquer traço do outro gênero.

Este homem viril na apresentação pessoal e em suas práticas, logo não afeminado, ativo, dominante, pode aspirar a privilégios do gênero. Os outros, aqueles que se distinguem por uma razão ou outra, por sua aparência, ou seus gostos sexuais por homens, representam uma forma de não-submissão ao gênero, à normatividade heterossexual, à doxa de sexo e são simbolicamente excluídos do grupo dos homens, por pertencerem aos “outros, ao grupo dos dominados/as que compreende mulheres, crianças e qualquer pessoa que não seja um homem *normal*”²²⁵.

Em *Gran Torino*, Thao é colocado à parte do grupo dos dominantes ao ser constantemente associado à feminilidade e à homossexualidade. A partir da naturalização da superioridade masculina, forjada a partir de uma construção arbitrária

²¹⁹ WELZER-LANG, op. cit., p. 467.

²²⁰ Ibid., p. 468.

²²¹ CONNELL; MESSERSCHMIDT, op. cit., p. 247-8.

²²² BOSWELL, John. Sexual and Ethical Categories in Premodern Europe. In: WHIRTER, S. Sanders [et. al.]. **Homosexuality/Heterosexuality: Concepts of Sexual Orientation**. New York: Oxford University Press, 1990. apud. BOURDIEU, op. cit., p. 32.

²²³ WELZER-LANG, op. cit., p. 468.

²²⁴ BOURDIEU, op. cit., p. 32.

²²⁵ WELZER-LANG, op. cit., p. 468.

dos corpos que os colocam numa hierarquia, e da heterossexualidade como a sexualidade legítima, ser comparado a uma mulher ou a um homossexual é uma ofensa para Thao.

O roteiro de Nick Schenk e a direção de Clint Eastwood focam na insatisfação de Thao diante daquela situação. Inicialmente, Thao sente-se atraído pela ideia de entrar na gangue, o que o aproximaria de um ideal de masculinidade. Entretanto, outra alternativa apresenta-se para o menino. Num segundo momento, o filme vai se concentrar, então, numa transformação do personagem.

O ponto de virada de Thao acontece quando ele começa a se relacionar com seu vizinho. Walt é um homem mal-humorado que se mostra incapaz de qualquer sentimento afetuoso com outras pessoas. Como um *cowboy* tradicional, Walt é valente e, acima de tudo, habilidoso com uma arma na mão. Mesmo que não tenha um cavalo, Walt dedica seu amor ao seu Gran Torino 1972, com muitos cavalos de potência.

Como um pedido de desculpas pela tentativa de roubo, Thao, com a insistência da mãe e da irmã, começará a trabalhar para Walt em pequenos serviços. Assim como as gangues e a família de Thao, Walt enxerga o menino como uma “mulherzinha” e não acredita no seu potencial. Mas, à medida que Walt nota o caráter de Thao, ele começa a dar lições para o menino hmong. Mesmo que continue com seus insultos racistas, Walt passará a ser mais compreensivo com Thao e, aos poucos, vai lhe ensinar a fazer pequenos consertos. Walt o presenteia com um alicate, uma fita adesiva e um *DW-40* para o menino realizar alguns serviços em casa e o ensina sobre jardins, calhas, telhados, encanamentos.

Thao não anda mais com a cabeça baixa, como no início do filme. A amizade com Walt tem cada vez mais importância: Thao parece estar se encaminhando para se tornar mais próximo do que Walt considera ser um homem respeitável sem precisar se envolver com o crime.

A sequência mais significativa desse processo é a que destaca claramente o esforço de Walt em introduzir Thao num mundo masculino. “É claro que vou ter que ensiná-lo a ser homem”. E é depois dessas palavras que Walt leva Thao por uma viagem dentro de Detroit.

3.3.1. Lições sobre masculinidade: um emprego, uma namorada e um carro

Um *close* no pé de Thao, de chinelo e meia, saindo da picape de Walt dá início a uma sequência de 7 minutos que mostra um passeio dos dois personagens pela cidade. A primeira parada é a barbearia de Martin, um ítalo-americano amigo de Walt. Martin já tinha sido apresentado ao público em outra sequência, no início do filme, quando Walt vai à barbearia cortar o cabelo e troca insultos com o amigo: “pão-duro”, “italiano idiota”, “polaco cabeça-dura”. Dessa vez, Walt leva Thao e diz que agora ele “vai aprender conversa de macho”.

Walt pede para que Thao preste atenção na maneira como os dois amigos conversam, trocando insultos. Dentro da barbearia, Martin está folheando uma revista pornográfica quando cumprimenta os recém-chegados: “Um polaco e um china”. Depois de distribuírem os xingamentos habituais, Walt apresenta o amigo hmong: “É uma bichinha vizinho meu. Estou tentando fazê-lo virar macho”. Agora que Thao sabe que “é assim que um homem fala”, Walt pede para que ele reproduza uma conversa naquele mesmo estilo com Martin. “Agora saia e entre de novo e fale com ele como homem. Como um homem de verdade”.

Thao encena sua chegada à barbearia chamando Martin de “velho italiano canalha”. Martin, por brincadeira, assusta o garoto ao tirar um rifle de debaixo do balcão e apontá-lo para o rosto de Thao enquanto o chama de “chinês desgraçado”. É, então, que Walt lhe explica que as ofensas são para amigos próximos; não para os desconhecidos:

MARTIN: É, garoto, porque não começa com um “oi” ou “olá”?

WALT: É, entre e diga: “Senhor, eu queria cortar o cabelo, se estiver livre”.

MARTIN: É, seja educado sem ser puxa-saco.

WALT: Pode falar do seu emprego na obra de onde acabou de chegar ou reclamar da sua namorada ou do seu carro.

MARTIN: (fingindo um diálogo) “Droga! Acabei de consertar o freio e o safado do mecânico me roubou. Ele me ferrou bonito”.

WALT: É, não xingue o interlocutor. Fale de gente que não está por perto. Reclame do seu chefe que não deixa você sair na hora em dia de boliche.

MARTIN: É. Ou da sua mulher que ficou falando duas horas que não aceitam cupons de desconto vencidos no armazém e na hora que você liga a TV para ver o jogo, ela diz que vocês nunca conversam.

Depois das lições ensinadas por Martin e Walt, Thao ri e diz que não tem carro nem emprego nem namorada: nesse momento, a câmera está localizada atrás dos dois homens mais velhos, como se o espectador também estivesse ouvindo do ponto de vista dos “professores”. Walt arranja-lhe uma solução: “Agora quero que vá até lá fora e depois volte, mas não diga que não tem emprego, que não tem carro, nem namorada, nem futuro nem pau”.

Na cena seguinte, Thao tem a oportunidade de provar que aprendeu as lições que recebeu. Walt o leva a uma obra, onde seu amigo é supervisor, para conseguir um emprego para o menino. Ao ser apresentado a Tim Kennedy, o “irlandês beerrão”, Thao responde algumas perguntas e, no fim, diz porque atualmente anda de ônibus: “Queimou a junta do cabeçote. E o safado da oficina quer me cobrar 2100 pratas”. Tim se identifica com a história de Thao: “Faça-me o favor! Acabei de trocar a transmissão da minha Tahoe e me deram uma facada. Quase 3200”. Thao completa que são “ladrões safados”. O diálogo causa uma boa impressão e Tim contrata o garoto.

A última cena da sequência é numa loja de ferramentas. Walt escolhe alguns itens nas prateleiras que, segundo ele, seriam necessárias para o trabalho de Thao na construção. O resto das ferramentas estariam disponíveis em sua garagem caso o menino precisasse usá-las. Tudo termina com um agradecimento de Thao e um aperto de mão entre os dois, selando a cumplicidade entre os dois homens.

A partir desse momento, Walt ajudará Thao a conquistar os três elementos que ele considera serem imprescindíveis para um homem: um emprego, uma namorada e um carro. Depois de conseguir o emprego na construção, Walt se dedicará a aproximar Thao de uma menina hmong que ele conhecera na casa dos Lor, Youa. Walt sabia que Thao estava interessado em Youa, mas a falta de atitude do menino deixava Walt furioso: você é “pior com mulher do que roubando carros”. Porém, dias depois, empregado e com dinheiro, Thao teve coragem para convidá-la para sair. Walt, então, empresta o Gran Torino para o encontro do jovem casal.

Durante todo o filme, o Gran Torino é central na relação entre os personagens masculinos do filme. Todo o amor de Walt é dedicado ao carro que ele mesmo ajudou a montar quando ele ainda trabalhava numa fábrica da Ford. Os membros da gangue

hmong cobiçam o carro de Walt e querem roubá-lo daquela garagem. Enquanto que, para Thao, o carro é um símbolo de *status*, poder, masculinidade. Os enquadramentos de câmera conduzem o espectador a uma apreciação voyeurística do automóvel, em *closes* e planos abertos (Figura 40).



Figura 40: Alguns planos que destacam o Gran Torino 1972.



Figura 41: Última seqüência de Gran Torino mostra Thao dirigindo o carro desejado por todos os personagens.

Como dito anteriormente, Thao, com a ajuda de Walt, vai adquirir cada um dos elementos que, para o filme, são indispensáveis para um homem verdadeiro. Aos poucos, Thao consegue o emprego e a namorada, mas sua ascensão em direção ao carro acontece apenas nos momentos finais do filme, depois da morte de Walt, quando Thao descobre que o Gran Torino foi deixado para ele como uma herança no testamento do amigo. A última sequência do filme acompanha Thao dirigindo o Gran Torino recém-herdado rumo ao horizonte, ao som de *Gran Torino*, uma música composta e interpretada por Clint Eastwood (Figura 41). O rosto feliz de Thao, dirigindo o carro tão cobiçado ao mesmo tempo em que lembra com saudade e alegria do amigo falecido, mostra a importância daquele processo de crescimento para Thao. E essa sequência final, coroando o Gran Torino como um protagonista do filme, reitera a ligação entre o carro e a masculinidade.

Em dois curtas produzidos para compor os extras do DVD de *Gran Torino*, é possível perceber como o carro ocupa espaço privilegiado no processo de construção da subjetividade de homens “americanos”.

Com pouco mais de 10 minutos, *Gran Torino - Manning the wheel*, o primeiro curta analisado, traz diversas falas do diretor, do roteirista, do elenco e dos produtores de *Gran Torino* que tentam examinar o amor dos homens por carros nos Estados Unidos. Clint Eastwood diz que “a maioria dos garotos se interessa por carros”. Leslie Kendall, curador do *Museu Automotivo de Petersen*, em Los Angeles, concorda com Eastwood e completa dizendo que “ter um carro é como um rito de passagem para a maioria dos homens” e que “a maioria dos homens aprecia carros num nível mais profundo”. Bill Gerber, um dos produtores de *Gran Torino*, fala sobre o sonho de todo adolescente em “ter um carro para pegar as garotas em suas casas e levá-las para sair”. Além disso, Geoffrey Miclat, responsável pelo elenco do filme, fala sobre o Gran Torino, carro escolhido para ser o protagonista do filme de Eastwood: “não dá pra tirar mais testosterona de um carro que um Gran Torino”.

Os homens envolvidos na produção do filme passam, então, a falar sobre seus carros dos sonhos: eles enumeram carros velozes e potentes enquanto Kendall analisa como a escolha do carro tem a ver com a personalidade de cada homem, com a maneira como ele quer se mostrar para o mundo. Ahney Her, a atriz que interpreta Sue em *Gran*

Torino, é a única mulher entrevistada no curta. A única voz dissonante no meio de tantas opiniões masculinas: “Acho que os homens amam carros porque quanto mais bonito o carro, mais másculos eles se sentem. Tipo, eles podem conseguir garotas mais facilmente. Não é verdade” ²²⁶.

O segundo curta dos extras do DVD chama-se *Gran Torino: More than a car*. O vídeo de 3 minutos mostra Detroit como o berço do automóvel nos Estados Unidos. A câmera acompanha um evento que acontece anualmente na Avenida Woodward, “a principal via no subúrbio de Detroit”. O evento, *Woodward Dream Cruise*, reúne apaixonados por carros. Todos os entrevistados são homens e cada um deles tenta explicar o seu amor pelos automóveis. Um dos participantes do evento acha que os carros “nos deixam novos, já que sou velho, sabe?”. Outro diz que o carro estreitou seu relacionamento com o filho de 17 anos: “de homem para homem”. Outro não esquece de citar as mulheres bonitas: “Se você tem um belo carro, deve pegar as garotas mais bonitas. As duas coisas andam juntas. É aquela ligação única entre homens e carros. É o fato de que eles são bonitos, você se sente bem” ²²⁷.

Essa mesma relação entre homens e carros também é perceptível na publicidade da indústria automobilística estadunidense. As peças publicitárias vencedoras do *Automobile Advertising of the Year Awards*, prêmio anual entregue durante o *Salão Internacional do Automóvel Norte Americano*, que acontece, desde 1907, em Detroit, trazem homens como protagonistas e relacionam a posse do carro à força, à aventura, à bravura. Uma propaganda da Hyundai, vencedora em 2015, narra a jornada um pai cuidadoso que cuida da segurança do filho desde a infância para divulgar um sensor contra batidas ²²⁸. A mesma figura paternal aparece numa publicidade da Acura, montadora japonesa, para tratar sobre os testes de segurança feitos pela empresa: testes realizados como se fossem com a própria família do montador ²²⁹. Em 2015, *Unbreakable*

²²⁶ THE CIMARRON GROUP. **Gran Torino – Manning the wheel**. 10 min, color, 2009. Disponível na versão em DVD do filme *Gran Torino*.

²²⁷ THE CIMARRON GROUP. **Gran Torino: more than a car**. 3 min, color, 2009. Disponível na versão em DVD do filme *Gran Torino*.

²²⁸ INNOCEAN USA. **Dad’s Sixth Sense**. 30”, color, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=857uluzkTag>>. Acesso em: 15 de novembro de 2017.

²²⁹ MULLEN LOWE US. **The Test**. 1min, color, 2016. Disponível em: ><https://www.youtube.com/watch?v=tclenqEWC3A>>. Acesso em: 15 de novembro de 2017.

Drivers, publicidade da Toyota Hilux, mostrava que os motoristas de tal carro deveriam passar por testes para merecê-lo: testes de força, resistência, comportamento para se provarem homens de verdade ²³⁰. Isso sem falar na famosa peça publicitária da Volvo protagonizada por Jean-Claude Van Damme, que mostra o ator fazendo um espacate, com os pés apoiados no retrovisor de dois caminhões ao som de Enya, para indicar força, disciplina e estabilidade ²³¹. Com isso, *Gran Torino* precisa ser compreendido dentro dessa sociedade que articula características ligadas ao masculino à posse do carro e à aquisição de bens e habilidades.

Ao estabelecer tal relação, *Gran Torino* mostra que a masculinidade é adquirida através de um processo. Para Welzer-Lang, a masculinidade e a virilidade são produtos de um processo de *aprendizagem*. Esse processo se dá em lugares de homosocialidade ²³², onde a educação dos meninos “estrutura o masculino de maneira paradoxal e inculca nos pequenos homens a ideia de que, para ser um (verdadeiro) homem, eles devem combater os aspectos que poderiam fazê-los serem associados às mulheres” ²³³. Esse aprendizado se dá naquilo que esse autor nomeou como “casa-dos-homens”, que seriam lugares “onde a homosociabilidade pode ser vivida e experimentada em grupos de pares”. E nesses espaços, como estádios, quadras, escolas, cafés, os homens mais velhos servem como mestres que “mostram, corrigem e modelizam os que buscam o acesso à virilidade” ²³⁴.

Nesses espaços, os meninos aprendem com os mais velhos os códigos da virilidade e a hierarquia das masculinidades. Analisando o conto *Abril, no Rio, em 1970*, de Rubem Fonseca, e o filme *Taxi Driver*, de Martin Scorsese, Stacul percebe como a

²³⁰ SAATCHI & SAATCHI AUSTRALIA. **Unbreakable Drivers**. 1’30”, color, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SXEWQT-TDxs&index=6&list=PLhAnidPs9qQLmj-1YpWLiVtZPPCo4MMn9>>. Acesso em: 15 de novembro de 2017.

²³¹ FORSMAN & BODENFORS/GOTHENBURG. **The Epic Split**. 1’16”, color, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XRn-l02KN1k>>. Acesso em: 15 de novembro de 2017.

²³² Daniel Welzer-Lang, na nota de rodapé 16, define a homosociabilidade como “relações sociais entre as pessoas do mesmo sexo, ou seja, as relações entre homens ou as relações entre mulheres”. Cf. WELZER-LANG, op. cit., p. 476. Eve Kosofsky Sedgwick vai além e diz que a homosociabilidade é a “liga’ das relações masculinas assentadas no reforço mútuo da masculinidade por meio do controle das mulheres e da recusa dos desejos homoeróticos”. SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire**. New York: Columbia University Press, 1985. apud. MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX**. São Paulo: Annablume, 2012. p. 55.

²³³ WELZER-LANG, op. cit., p. 462.

²³⁴ Idem.

presença do mentor é um elemento importante para a aprendizagem dos códigos nos espaços de homosociabilidade, para a orientação rumo à autodescoberta dos personagens analisados, para a vivência da sexualidade e para a aceitação (ou não) do sujeito pelo grupo do qual pretende fazer parte ²³⁵. Ele percebe que a presença do “homem mais velho e sábio como guia do indivíduo em seu processo de construção enquanto sujeito, dentro de determinados códigos específicos de homosociabilidade” é elemento recorrente na narrativa de Fonseca e no filme de Scorsese ²³⁶.

Nessa casa-dos-homens, os mais jovens são instruídos pelos mais velhos: os iniciantes aprendem “a estar com homens” e são obrigados “a aceitar a lei dos maiores, dos antigos: daqueles que lhe ensinam as regras e o *savoir-faire*, o saber ser homem” ²³⁷. A casa-dos-homens é um espaço de alto risco de abuso: adentrar a casa dos homens, às vezes, pode estar relacionado a ser “iniciado sexualmente por um adulto” ²³⁸. Entretanto, o abuso sexual não é o único: a violência física e a psicológica também estão presentes na fase de iniciação dos meninos na casa-dos-homens.

Abusos individuais, mas também abusos coletivos. Que se pense nos diferentes golpes: socos, pontapés, empurrões. As pseudobrigas nas quais, na realidade, o maior mostra sua superioridade física para impor seus desejos. As ofensas, o roubo, a ameaça, a gozação, o controle, a pressão psicológica para que o pequeno homem obedeça e ceda às injunções e aos desejos dos outros... Há um conjunto multiforme de abusos de confiança violentos, de apropriação do território pessoal, de estigmatização de qualquer coisa que se afaste do modelo masculino dito correto ²³⁹.

E são esses homens que compartilham esses espaços de homosociabilidade que vão avaliar o jovem iniciante. “Como a honra, a virilidade tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de ‘verdadeiros homens’” ²⁴⁰. Os meninos que adentram a casa-dos-homens precisam comprovar a sua virilidade a seus pares. Dessa maneira, entende-se que a formação da masculinidade “não está assegurada

²³⁵ STACUL, op. cit., p. 167.

²³⁶ Ibid., p. 166.

²³⁷ WELZER-LANG, p. 463.

²³⁸ Ibid., p. 464.

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ BOURDIEU, op. cit., p. 65,

somente por atributos anatômicos [...], mas sim pela *filiação do indivíduo a um grupo e a determinados valores e condutas considerados masculinos*”²⁴¹.

Enquanto vão se integrando ao grupo e alcançando a aprovação dos mais velhos, os jovens passam por ritos de passagem nos quais eles serão introduzidos no mundo da virilidade. Nesse processo, “os meninos seriam inseridos em competições diversas, em que pudessem, a partir da dominação e do poder, provarem-se homens”²⁴². No rito de passagem, o menino se torna homem ao incorporar os códigos da virilidade e colocá-la a prova em jogos esportivos, escolares, militares, etc.

Mesmo quando os jovens passam por esses ritos de passagem, que envolvem abusos, violência contra si e modelagem de corpos viris, os homens adultos continuam fazendo parte da casa-dos-homens. Homens adultos continuam frequentando bares, cafés, clubes, passam por prisões para se distinguirem “dos fracos, das femeazinhas, dos ‘veados’, ou seja, daqueles que podem ser considerados como não-homens”²⁴³.

No processo de aprendizagem de Thao, Walt funciona com um mestre que orienta o menino nos códigos da virilidade. Walt o orienta a se afastar de tudo que pudesse se referir à feminilidade enquanto lhe ensina como homens devem falar. Thao adentra a casa-dos-homens, ao lado de Walt e de Martin, o barbeiro, e sente prazer ao penetrar nesse lugar exclusivo. E nessa educação, o Gran Torino 1972 passa a ocupar lugar central na aquisição da virilidade. Aproximar-se de Walt é uma alternativa para o acesso à virilidade sem precisar se submeter à gangue.

3.3.2. Masculinidade e violência

A gangue hmong, por sua vez, coloca-se como uma oposição à masculinidade representada por Walt, o *cowboy* valente, honesto, dono do Gran Torino. Enquanto Walt é detentor de uma masculinidade relacionada à posse de bens materiais, a gangue, desprovida de capital, faz uso da violência para fazer frente ao poder econômico de Walt. As armas de fogo são importantes para esse acesso a tal virilidade violenta em três momentos. O primeiro deles é durante a briga entre duas gangues, a de mexicanos e a

²⁴¹ CECCHETTO, Fátima Regina. **Violência e estilos de masculinidade**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 76. apud. STACUL, op. cit., p. 165. Grifo meu.

²⁴² STACUL, op. cit., p. 190.

²⁴³ WELZER-LANG, op. cit., p. 465.

de hmongs, já analisada anteriormente (Figura 39). O poder das gangues é medido com o tamanho das armas, transformando a cena numa disputa entre o tamanho de seus objetos fálicos.

O segundo momento, é o ataque da gangue à casa dos Lor. Fong, Smokie e seus amigos atacam Thao enquanto ele volta do trabalho, quebrando suas ferramentas e queimando um cigarro no seu rosto. Como um troco, Walt vai até a casa de Smokie e o espanca mandando que ele e sua turma se afastassem de Thao. Mas a gangue não se intimida com a ameaça de Walt e ataca a casa dos Lor com suas submetralhadoras, destruindo móveis, janelas, portas, cortinas. Horas depois, Sue chega em casa coberta de sangue, espancada e estuprada pela gangue. Esse trecho mostra como as gangues tentam retomar o poder fálico, perdido para Walt, a partir da violência e da posse da mulher.

Essa recuperação do poder fálico com a prática da violência é analisada por Stacul a partir de um conto do Rubem Fonseca. *Feliz Ano Novo* é o conto que abre o livro de mesmo nome, publicado originalmente em 1975 e narra a história de três personagens pobres, sujos e famintos que atacam uma mansão no dia 31 de dezembro: roubam objetos de valor, estupram uma mulher e matam dois homens ricos convidados da festa.

Nesse conto, segundo Stacul, há uma articulação entre “posse de arma, expressão da violência, exaltação do poder e construção da subjetividade masculina”. Ao longo do texto, os personagens são mostrados como sujeitos desprovidos de bens materiais e mulheres, assim com a gangue hmong em *Gran Torino*. Na lógica da narrativa, constata-se a “inferioridade desses sujeitos enquanto homens”. Porém, durante a chacina, que ocupa grande parte de *Feliz Ano Novo*, há uma “reversão hierárquica” quando os sujeitos que ocuparam o lugar privilegiado da hierarquia, os homens assassinados pelo bando, “de classe social elevada e detentor[es] de um poder simbólico e material superior ao dos três bandidos que protagonizam o conto”, são subjugados pelos bandidos armados e violentos ²⁴⁴. O roubo, o estupro e a posse da arma participam desse processo de retomada do poder fálico.

²⁴⁴ STACUL, op. cit., p. 222-224.

O mesmo processo ocorre em *Gran Torino*. Com o ataque a casa dos Lor, o estupro de Sue, e, no fim do filme, o assassinato de Walt, mostram uma reversão hierárquica, colocando Walt, que antes ocupava o topo daquela hierarquia não só de gênero, mas também de raça e classe, numa posição inferior ²⁴⁵.

Roubo, estupro, agressão, ataques com arma de fogo. Em todas as cenas que aparecem, as gangues em *Gran Torino* são associadas à violência e é a partir desse aspecto que a mídia estadunidense tem interpretado o fenômeno das gangues no país.

Num artigo publicado em 1994, baseado em seu livro *Islands in the streets: gangs in American society*, o sociólogo Martín Sánchez-Jankowski analisa a maneira como as gangues aparecem nos programas das emissoras de TV estadunidenses. As gangues são assunto que desperta interesse geral e sempre são temas para pautas nos noticiários nos Estados Unidos. Nas reportagens do dia-a-dia, as gangues sempre aparecem quando estão relacionadas com alguma ação violenta e criminosa. “E quanto mais violento o crime cometido, mais chances tem de ser escalado no noticiário do dia” ²⁴⁶. Além dessas matérias diárias, as gangues também são assuntos de reportagens explicativas que tentam entender o fenômeno, mas, ao contrário, “só fornecem mesmo breves comentários e lugares comuns sobre a vida das gangues” ²⁴⁷.

Programas de entretenimento não fogem muito dos estereótipos propagados pelos noticiários. *The Phil Donahue Show*, *Geraldo* e *The Oprah Winfrey Show* são alguns *talk-shows* que, na sua programação, tratam também de “problemas da sociedade”. Para discutir os assuntos do tema do dia, especialistas são levados ao palco e, mais do que tentar entender ou explicar o fenômeno das gangues na sociedade estadunidense, o entretenimento fica por conta das discussões que envolvem os convidados, a plateia e o

²⁴⁵ “[...] pesquisas em criminologia mostraram como padrões particulares de agressão eram ligados com a masculinidade hegemônica, não como um efeito mecânico do qual ela fosse a causa, mas através da busca pela hegemonia”. Cf. CONNELL; MESSERSCHMIDT, op. cit., p. 247

²⁴⁶ Os programas analisados por Sánchez-Jankowski são *Who killed Michael Farmer?* (1958), *Not my kid* (1985), *Our Children: Next Generation* (1985) e *48 hours: On Gang Street* (1988). SÁNCHEZ-JANKOWSKI, Martín. As gangues e a imprensa: a produção de um mito nacional. In: **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo, nº 5-6, maio/dez-1997. p. 182.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 184.

público: “o objetivo divertimento é bem atingido mas ao preço de uma acentuação dos clichês sobre o problema”²⁴⁸.

E, assim como em *Gran Torino*, as gangues também são de interesse dos diretores de cinema. Sánchez-Jankowski analisa quatro filmes que tem as gangues como temática central da narrativa. *Amor, Sublime Amor (West Side Story, 1961)*, *Os selvagens da noite (The Warriors, 1979)*, *Inferno no Bronx (Fort Apache, The Bronx, 1981)* e *As cores da violência (Colors, 1988)* apresentam alguns elementos que contribuem para reforçar estereótipos limitadores das gangues nos Estados Unidos.

Os membros das gangues são apresentados como “jovens pobres, oriundos da classe operária, e que não têm nem competência nem vontade de crescer na escala social ou de se tornar cidadãos produtivos”. Além disso, são “perdedores” e tem “comportamento violento”. Suas famílias são mostradas como negligentes e irresponsáveis e suas namoradas são imorais “dispostas a cometer adultério e até a se prostituir, ou ainda são alcoólatras ou drogadas”. As comunidades onde atuam tais gangues “aparecem como completamente desorganizadas e totalmente incontroláveis e seus indivíduos são incapazes de tomar conta delas mesmas”: a ordem só é estabelecida pela intervenção da polícia²⁴⁹. E, por fim, é preciso salientar que há uma preponderância de gangues não-brancas, reforçando um estereótipo racista sobre o fenômeno ao ignorar gangues brancas como as italianas e as irlandesas. Para Sánchez-Jankowski, Hollywood tem uma visão colonialista sobre as áreas urbanas comandadas por gangues:

sem a polícia (exército colonial), estas comunidades pobres (países colonizados) viveriam numa desordem contínua, já que os moradores mais bem intencionados desses bairros (países pobres) não têm as competências necessárias para controlar as *gangues* (facções e tribos) e impedi-las de guerrear entre si²⁵⁰.

A uniformidade de como o problema é tratado na mídia assusta e que esses clichês não contribuem para a solução do problema “americano”. Para Sánchez-Jankowski, mesmo que as gangues estejam envolvidas em atos violentos, a violência não é um elemento tão fundamental na dinâmica de uma gangue; além disso, as comunidades pobres de onde surgem tais gangues não são mais ou menos organizadas

²⁴⁸ Ibid., p. 190.

²⁴⁹ Ibid., p. 190-192.

²⁵⁰ Ibid., p. 192.

que outras nem seus membros são incapazes de levar uma vida coletiva; por fim, as gangues não estão limitadas a grupos não-brancos, como mexicanos, asiáticos ou negros, como em *Gran Torino*. É preciso que essa visão sensacionalista, racista e elitista das gangues seja descartada para encontrar soluções eficazes para o problema. Mas

Mostrar as *gangues* como elas são equivaleria a tirar todo o charme associado aos personagens violentos da mitologia nacional, o que os tornaria menos divertidos e abaxaria o seu valor midiático. Isto suporia, igualmente, fazer que o país tome consciência da estratificação rígida da sociedade e da pobreza persistente em que estas organizações encontram a sua fonte. Finalmente, mais incômodo ainda para o conjunto da sociedade, reconhecer as *gangues* pelo que elas são levaria os dirigentes do país a procurar para o pretense “problema das *gangues*” uma solução econômica em vez de se embrenhar em políticas penais que só fazem agravá-lo ²⁵¹.

A análise de Sanchez-Jankowski percebe as gangues a partir do prisma da raça e da classe: o problema das gangues estaria necessariamente ligado a indivíduos pobres e não-brancos. Mas, como mostrado anteriormente, é preciso estabelecer uma relação entre gênero e as práticas violentas das gangues.

Mesmo que, em certa medida, *Gran Torino* reforce alguns estereótipos enumerados acima, principalmente ao mostrar a formação de gangues à desordem, à falta de dinheiro e aos bairros pobres incapazes de lidarem com seus problemas sem a polícia, o filme apresenta outra perspectiva. É imprescindível considerar as gangues a partir do prisma das masculinidades. Ao se aproximar de Walt, Thao está, ao mesmo tempo, se afastando de uma realidade comum aos jovens de Detroit: a criminalidade e a entrada em gangues. Mas essa nova alternativa de Thao está relacionada à suas possibilidades de se posicionar em relação à masculinidade hegemônica.

Ao invés de fazer uso da violência, como a usada pela gangue hmong ao atacar a casa dos Lor com submetralhadoras ou estuprar e espancar Sue, Thao tem uma oportunidade não relacionada à sua etnia ou à sua classe social, mas sim ligada à masculinidade. Thao aproxima-se de Walt e quer seguir o caminho apontado pelo seu “mestre”, fugindo da violência das gangues, passando por um processo de aprendizagem, de aquisição da virilidade não-violenta.

²⁵¹ Ibid., p. 198.

O filme mostra esse processo de aprendizagem da masculinidade como algo positivo e, dessa maneira, Clint Eastwood legitima um determinado modelo de masculinidade, ligado, sim, ao dinheiro – emprego, carro –, a determinadas habilidades – manejo das ferramentas –, à heterossexualidade e a um comportamento específico – falar como um homem, mas, ao mesmo tempo, dissociado da violência do crime.

Com isso, é possível perceber como o cinema participa da construção das relações de gênero. Assim como a família, a igreja, a escola e o Exército, o cinema contribui para o processo de construção das identidades de gênero e de sexualidade, delimitando fronteiras, valorizando determinadas práticas em detrimento de outras. O cinema também contribui para a construção dos corpos, a delimitação de seus usos possíveis e legítimos. Em *Gran Torino*, é possível reconhecer o funcionamento do paradigma que naturaliza a superioridade masculina e heterossexual. Clint Eastwood reitera essa superioridade ao mostrar como positivo o afastamento de Thao de atividades e comportamentos que o aproximariam das mulheres e dos *gays*. Logicamente, Thao estava, ao mesmo tempo, se afastando de uma masculinidade ligada à criminalidade e isso é positivo. Mas, de maneira geral, o arco narrativo de Thao segue um crescente que alcança seu ápice quando o menino se transforma num “homem de verdade”.

O modelo de masculinidade seguido por Thao, entretanto, se afasta do modelo do *cowboy*, o homem violento da fronteira. Assim como o William Munny de *Os imperdoáveis*, Walt tem um passado permeado de mortes violentas e arrependimento. E isso é uma das lições que Walt tenta passar para Thao. Depois que a gangue ataca a casa dos Lor com metralhadoras e estupra Sue, Thao está possesso e ansioso para se vingar de Fong e seus companheiros. Mas Walt o impede, trancando-o no porão de sua casa. Sob os protestos de Thao que quer sair para lutar, Walt revela.

Você quer saber como é matar um homem? Bem, é extraordinariamente horrível! É a única coisa pior do que ganhar uma medalha de honra por matar um pobre garoto que pedia rendição. É, alguém assustado, como você. Eu disparei bem no rosto dele com aquele rifle que você estava segurando há pouco. Não passa um dia que eu não pense nisso. Você não quer isso na sua alma. Agora eu tenho sangue em minhas mãos. Eu sou sujo.

As últimas palavras que Walt diz para Thao antes de morrer é uma lição de não-violência. Clint Eastwood mostra que um homem com uma arma pode até solucionar alguns problemas a curto prazo, mas, ainda assim, trará consequências psicológicas irreparáveis. *Gran Torino* constrói um discurso sobre a masculinidade ligado à honestidade, ao trabalho, à heterossexualidade ao mesmo tempo em que reavalia aquela masculinidade fronteira do *cowboy* do mito e mostra que há alternativas além dela.

3.4. *Corpos viris em Sniper Americano*

Íamos levar uma surra e estávamos adorando.
Chris Kyle, em sua autobiografia

Wayne Kyle fez sua primeira aparição em *Sniper Americano* antes do filme chegar aos seus primeiros cinco minutos. O pai de Chris, interpretado pelo ator Ben Reed, é um homem alto e corajoso que orienta e acompanha de perto os passos do filho que se tornaria um conhecido atirador de elite. O pequeno Chris de 8 anos admira as virtudes e habilidades do pai e vê nele um modelo a ser seguido. Isso é perceptível nas sequências iniciais do filme, quando grande parte das falas de Wayne são conselhos para o filho.

Sob a orientação do pai, Chris aprende a manusear uma arma de fogo; com um tiro, atinge um cervo e comemora com o pai que sorri orgulhoso. Os olhos de Wayne acompanham os pulos do filho pelo mato alto em direção à presa. A câmera do diretor Clint Eastwood é colocada como à parte da ação: como um observador despreocupado, vê o desenrolar da situação à distância. O pequeno Chris joga o rifle no chão e corre em direção ao cervo morto; o pai grita: “Volte aqui. Nunca se larga o rifle no chão”. O menino envergonhado responde com um “Sim, senhor”. Só então Wayne elogia a façanha do filho: “Foi um tiro excelente, filho. Você tem um dom. Será um ótimo caçador um dia”. Essa sequência é uma pequena introdução do caminho que Chris percorre de um menino inexperiente e embaraçado até um homem forte e musculoso que precisará tomar decisões que o colocam entre a vida e a morte.

Mais duas sequências serão protagonizadas pelo Chris de oito anos. Uma delas é muito curta, na igreja, quando Chris rouba uma Bíblia esquecida no banco da igreja e é repreendido pelo irmão mais novo, Jeff. A terceira e última sequência da infância do

sniper acontece durante um almoço em família, quando Wayne dá conselhos sobre o mundo para seus dois filhos.

Há três tipos de pessoas neste mundo: carneiros, lobos e cães pastores. Alguns preferem acreditar que não existe mal neste mundo. E se o mal chegasse à porta deles, não saberiam se proteger. Esses são os carneiros. E, aí, temos os predadores. Usam de violência para vitimizar os fracos. Eles são os lobos. Aí, temos aqueles abençoados com o dom da agressão e a necessidade irrefreável de proteger o rebanho. Eles são os cães pastores. E nós não vamos criar carneiros nesta família. E vou bater em vocês se virarem lobos. Mas protegemos os nossos. Se alguém quiser brigar com você ou intimidar seu irmão, tem minha permissão para reagir.

Durante o discurso, a câmera alterna entre planos americanos e *close*s pelos pontos de vista de Chris e de Wayne. Quando a câmera se atenta aos irmãos Kyle, pelo olhar do pai, percebe-se a expressão furiosa no rosto de Chris ao mesmo tempo em que outro elemento fica em evidência: o olho roxo de Jeff (Figura 42).



Figura 42: Jeff (à esquerda) e Chris (à direita) ouvem os conselhos do pai, Wayne.



Figura 43: Wayne ameaça os filhos que se tornarem "cordeiros", ou seja, fracos e covardes.

Enquanto o público ouve a voz de Wayne falando sobre carneiros, lobos e cães pastores, a imagem faz um deslocamento espaço-temporal e mostra o que havia acontecido mais cedo na escola: cercado por um grupo composto majoritariamente por garotos, Jeff foi espancado por um menino maior. Seu irmão mais velho salva-o, animado pelos gritos de torcida dos alunos, arrancando sangue do nariz do agressor.

A imagem complementa a fala de Wayne. Chris é o detentor desse dom da agressão, dessa necessidade de proteger o próximo; ele, desde criança, faz parte dessa “raça rara” de cães pastores. Jeff, ao contrário, mais fraco, não consegue revidar um ataque físico que sofre na escola: naquele momento, ele é o carneiro que precisa de proteção. Por isso, Wayne tira o cinto da calça e frisa que não criará nenhum cordeiro naquela família. O *close* na mão de Wayne (Figura 43) destaca a ameaça e o castigo para aqueles que não seguirem o comportamento agressivo apoiado pelo pai: a adequação do comportamento dos filhos também se faz pela coerção, pela opressão. Enquanto isso, Debby, a mãe de Chris, permanece calada durante todas as cenas em que aparece.

A diferença entre os comportamentos de Jeff e Chris continua evidente quando se tornam adultos. Chris transforma-se num *cowboy*: em uma determinada cena, ele está preparado para montar o cavalo Big Business; enquanto isso, Jeff, que também vive de montarias, está apreensivo pelo irmão, agarrado nas ripas de madeira da cerca que protege a arena. Depois dos oito segundos, Jeff respira aliviado e comemora o sucesso do irmão. Os dois voltam para casa numa picape e conversam sobre o torneio: Chris ostenta sua fivela de vencedor e diz que ela vai “servir para transar”. Jeff faz uma piada sobre a namorada de Chris, Sarah, e apanha do irmão.

Ao chegar em casa, disposto a fazer sexo com a namorada, Chris a encontra ao lado de outro peão seminu. Ao som dos gritos indignados de Sarah, Chris empurra o peão para fora de casa, dando-lhe socos no rosto e pontapés. Jeff observa de longe. Chris abre uma cerveja enquanto pede para que Sarah abandone aquela casa.

O comportamento ameno de Jeff é contrastado com o jeito violento e agressivo de Chris. Como tinha recebido a incumbência do pai, Chris continuará se vendo como o responsável pela segurança de Jeff. Isso ficará evidente em mais alguns rápidos momentos do filme. Anos mais tarde, quando Chris é convocado para sua primeira

expedição ao Iraque, ele dirá que sua preocupação é com o alistamento e possível convocação de Jeff. Numa ligação, tempos depois, Chris descobre que o irmão foi destacado para a guerra e fica visivelmente consternado. A última aparição de Jeff no filme acontece no início da segunda expedição de Chris ao Iraque. Os dois irmãos se encontram numa pista de pouso. Jeff está perturbado, cabisbaixo, mas feliz em encontrar o irmão: “Você é meu herói. Certo? Você sempre foi”. Chris tenta animá-lo dizendo que o pai está orgulhoso, mas isso não é suficiente para Jeff que se despede dizendo: “Que se foda esse lugar. Que se foda esse lugar”.

Ao comparar o comportamento dos irmãos Kyle, Clint Eastwood e o roteirista Jason Hall mostram que existem determinadas qualidades e habilidades indispensáveis para um bom soldado. Desde criança, Chris tem um comportamento mais ameaçador e agressivo que o irmão, típico de um cão pastor; Jeff, por sua vez, era mais vulnerável e menos corajoso. Essas condutas permaneceram na vida adulta e acabaram mostrando qual estava mais apto a enfrentar as agruras da guerra. O filme reproduz uma hierarquia que tem no seu topo um modelo idealizado de masculinidade e, na sua base, outras masculinidades menos dignas. Fazer parte deste grupo de grandes homens depende de esforço e dedicação e envolve um processo de aprendizagem, formado por ritos de passagem. Em *Sniper Americano*, Chris Kyle torna-se uma máquina de guerra ao passar pelo treinamento da elite da marinha.

A sequência do treinamento dura menos de três minutos, mas consegue narrar todos os testes de resistência aos quais cada candidato precisa se submeter. Ao tentar se candidatar para uma vaga nas Forças Armadas, Chris conhece os *SEALs* e descobre que “não é para frouxos”. Na sequência seguinte, instrutores estão jogando jatos de água com mangueiras de alta pressão no rosto e nos abdomens dos novos candidatos à elite da Marinha que fazem exercícios físicos no pátio (Figura 44). “Aguentem, meninas! Daqui pra frente, fica pior. Isso. Aguentem. Só dói na primeira vez”. O Instrutor Rolle desafia Chris, grita, intimida, xinga. “Na certa, você é um mariquinha”. Numa hora, os candidatos estão correndo na praia, ouvindo os instrutores gritando que vão retirar os desistentes, em outra, estão abraçados uns aos outros, numa poça de lama gelada (Figura 45).



Figura 44: Chris é submetido a castigos físicos e psicológicos no treinamento para a elite da Marinha.



Figura 45: Em diversos momentos, a câmera se coloca na altura dos candidatos.



Figura 46: Os instrutores são filmados em *contra-plongée*, como se o espectador assistisse a cena pelo ponto de vista dos candidatos.

Os instrutores tentam insultá-los chamando-os de “velho”, “caipira”, “negro”, “gordo”, “pálido”, “idiota”, “baixinho”, “coroa”. Um dos candidatos desiste, toca o sino e vai embora exaurido. O instrutor Rolle grita: “Covarde. Como previ. É um desistente. Se ele abandona vocês aqui, abandonará no campo de batalha. Quando a coisa ficar feia, se

levarem um tiro, ele não ajudará vocês”. E depois, os candidatos estão fazendo flexões na areia da praia no meio da noite; em outro momento, estão de braços dados, aguentando, sentados na beira do mar, a água de 13°C engolindo-os. “Quer que eu chame sua mãe? Ela pode tomar seu lugar!”. E o instrutor Rolle mais uma vez: “Essas foram as preliminares! Agora é que eu vou meter em vocês pra valer!”

Os *closes* nos rostos dos candidatos (Figura 44), os instrutores sendo filmados em *contra-plogée* (Figura 46) e os enquadramentos filmados na altura dos ombros dos novatos (Figura 45) conduzem o espectador a se identificar com os candidatos, como se ele também estivesse sendo submetido ao sofrimento do treinamento.

Tempos depois, essas qualidades procuradas num candidato às forças especiais seriam colocadas à prova no Iraque. Assim como anunciado pelo Instrutor Rolle, não há espaço para desistências no campo de batalha. Os *SEALs* e os fuzileiros estão sempre dispostos a enfrentar qualquer desafio, mesmo que, para isso, tenham que concorrer com uma saraivada de tiros vindos de todas as direções. Mas nem todos conseguiram manter o auto-controle exigido pela guerra.

Biggles é atingido por um tiro de Mustafa e o seu rosto desfigurado reflete a gravidade da sua situação na maca do hospital do acampamento. Os seus companheiros decidem voltar ao campo de batalha para uma retaliação aos “rebeldes” responsáveis pelo sofrimento do companheiro. O início dessa operação de vingança é animado, com sons de percussão que indicam uma aventura iminente. O comboio, como uma diligência dos *westerns*, entra no território inimigo; há um simbolismo fálico em toda a sequência, assim como em qualquer outra ação coordenada dentro do Iraque: entrar, arrombar, invadir.

Ao entrarem num hospital abandonado, o grupo é atacado por disparos que atingem o cabeça de Marc, que cai morto instantaneamente. No seu velório, na sequência seguinte, a mãe de Marc lê uma carta que o filho escrevera semanas atrás:

Glória. Algo que alguns homens perseguem e com que outros se deparam casualmente. De qualquer modo, alcançá-la é um gesto nobre. Mas eu pergunto: e quando a glória desaparece e vira uma batalha ilegítima? Um meio indevido pelo qual alguém é consumido por inteiro? Eu vejo guerra e vejo morte.

Mais tarde, naquele mesmo dia, Chris contaria para Taya como tinham sido emboscados no dia da morte de Marc. “Mas”, segundo as palavras de Chris, “não foi isso que o matou. Foi aquela carta que matou o Marc. Ele esmoreceu e pagou o preço por isso”. Com essa fala, Chris deixa claro que é preciso total empenho e dedicação dos que vão à guerra. Para Chris, Marc foi fraco ao desistir e ao duvidar e isso tinha lhe direcionado à morte; para o *sniper*, Marc deveria ter sido mais forte, mais persistente e mais viril.

Essas sequências indicam que, assim como Thao, Chris passou por um processo de aprendizagem da virilidade. Desde a infância, Chris adentrou à casa-dos-homens e foi conduzido por homens mais velhos – o pai e os instrutores – nos códigos da virilidade e na hierarquia das masculinidades. Chris precisou passar por uma série de provas de resistência para provar a sua virilidade e ganhar o reconhecimento por seus pares: é seu pai, os instrutores e seus companheiros que legitimam tal virtude. Nesse processo, combatem qualquer aspecto que pode ser relacionado à homossexualidade ou à feminilidade. Para Wayne, os “cães pastores” são “mais homens” que os “cordeiros”, fracos e incapazes de se protegerem. Junto a esses homens menores, estariam as mulheres e as crianças. Para os instrutores, o distintivo da virilidade só pode ser entregue àqueles que suportarem às agressões físicas e psicológicas do treinamento. Tentar depreciá-los com apelidos associados à fraqueza, à feminilidade ou à homossexualidade serve como um dispositivo da hegemonia para constranger tais corpos ao mesmo tempo em que indica quais características não fazem parte de um verdadeiro homem. Marc foi digno de receber tal honraria, porém, segundo Chris, ele vacilou quando precisava se manter inabalável. Nas Forças Armadas, um espaço de homosociabilidade, onde corpos masculinos interagem entre si, Chris enfrenta esses ritos de passagem, em que precisou provar ser um homem de verdade no frio, na dor, no cansaço, no sofrimento, na disciplina.

Nessas cenas, é possível perceber também um esforço pela adequação de um corpo a um determinado ideal de masculinidade, baseado, como sempre, no afastamento simultâneo da feminilidade e da homossexualidade. Assim como observado em *Gran Torino*, em *Sniper Americano* também é visível o “paradigma naturalista”, que

naturaliza a superioridade masculina e heterossexual ²⁵². Tanto as lições ensinadas pelo pai de Chris quanto o treinamento rigoroso para fazer parte dos *SEALs* tem o objetivo de moldar os corpos e os desejos do protagonista, adequando-os a um ideal de masculinidade hegemônica.

Como dito anteriormente, existem forças simbólicas que agem sobre os corpos, moldando-os a partir de uma visão androcêntrica que faz uso das diferenças entre os órgãos sexuais, que é socialmente construída, para legitimar uma relação de dominação, em que o masculino predomina. A construção arbitrária do biológico fundamenta a organização simbólica de toda a ordem natural e social ²⁵³. Esse trabalho de construção simbólica

se completa e se realiza em uma transformação profunda e duradoura dos corpos (e dos cérebros), isto é, em um trabalho e por um trabalho de construção prática, que impõe uma *definição diferencial* dos usos legítimos do corpo, sobretudo os sexuais, e tende a excluir do universo do pensável e do factível tudo que caracteriza pertencer ao outro gênero para produzir este artefato social que é um homem viril ou uma mulher feminina ²⁵⁴.

Bourdieu afirma que a construção social dos corpos “não assume senão muito parcialmente a forma de uma ação pedagógica explícita e expressa”; para esse autor, a construção dos corpos é um efeito automático e sem agente “de uma ordem física e social inteiramente organizada segundo o princípio de divisão androcêntrica” ²⁵⁵. Essa fixidez, que expressa uma relação entre os gêneros já construída *a priori* a partir da construção simbólica dos corpos, é um ponto criticado na teoria de *A dominação masculina*. Welzer-Lang, por exemplo, ao criticar Bourdieu, diz que “a dominação [masculina] não deve ser analisada como um bloco monolítico onde tudo está dado, onde as relações se reproduzem ao idêntico”; pelo contrário, é necessário articular a dominação às “lutas objetivas ou subjetivas das mulheres e de seus aliados que visam a

²⁵² WELZER-LANG, op. cit., p. 460.

²⁵³ BOURDIEU, op. cit., p. 33.

²⁵⁴ Idem. Bourdieu analisa tira tais conclusões a partir de sua pesquisa sobre a sociedade cabila. Entretanto, ele percebe que os mesmos processos ocorrem também nas sociedades ocidentais, como quando ele cita os Estados Unidos e a Europa ao tratar da educação da feminilidade algumas páginas adiante.

²⁵⁵ Ibid., p. 34.

transformar as relações sociais de sexo, logo a modificar a dominação masculina”²⁵⁶, que, em Bourdieu, já está dada.

Por isso, neste trabalho, será considerado que existe uma construção simbólica dos corpos, que os esculpem e os constroem dentro de espectros antagônicos de masculino e feminino, mas desconsiderando que isto seja um dado fixo. Essa construção dos corpos, que é peça fundamental nas relações de gênero, deve ser analisada a partir de sua historicidade, entendendo que as interações sociais transformam as estruturas da construção simbólica.

Então, a construção de um corpo viril é parte fundamental no processo de aprendizagem da masculinidade: in(corpo)ração da hegemonia. Nesse processo, constituído por ritos de passagem e salas na casa-dos-homens analisados anteriormente, a aprendizagem se faz pelo sofrimento. Sofrimentos físicos e psíquicos de moldar seus corpos para o exercício pleno da virilidade. “O pequeno homem deve aprender a aceitar o sofrimento – sem dizer uma palavra e sem ‘amaldiçoar’ – para integrar o círculo restrito dos homens”²⁵⁷.

O sofrimento é condição imprescindível para o acesso à virilidade. Para Welzer-Lang, a educação, tanto para os homens quanto para as mulheres, se faz por mimetismo: no caso dos homens, é o mimetismo da violência. Não é uma violência apenas direcionada ao outro: enquanto sofre ao se tornar viril, o pequeno homem direciona a violência a si mesmo. “A guerra que os homens empreendem em seus próprios corpos é inicialmente uma guerra contra eles mesmos. Depois, numa segunda etapa, é uma guerra com os outros”²⁵⁸.

Um vídeo publicitário no site oficial dos *SEALs* trata exatamente sobre a necessidade de se estar com um “corpo perfeito” para fazer parte dessa elite – soldados e homens de elite. Esse vídeo explica o que é o *Physical Screening Test (PST)*, um teste submetido aos interessados a se candidatarem aos *SEALs*. O teste é composto de uma série de exercícios físicos, como flexões, abdominais, corridas e mergulhos, executados num determinado limite de tempo (Figura 47). O vídeo dá orientações para o

²⁵⁶ WELZER-LANG, op. cit., p. 461.

²⁵⁷ Ibid., p. 463.

²⁵⁸ Idem.

treinamento dos que se submeterão ao *PST*, como, por exemplo, a regularidade e intensidade dos exercícios, a dedicação a uma dieta balanceada e a necessidade de se manterem hidratados.



Figura 47: Algumas imagens do vídeo sobre o Physical Screening Test.

Os aprovados no *PST* passam, então, para o treinamento chamado de *BUD/S* (*Basic Underwater Demolition/SEAL*) e, só depois, passam a integrar o grupo dos *SEALs* (*United States Navy's "Sea, Air and Land" Teams*). Para finalizar, o vídeo mostra a importância da boa forma para executar algumas das “missões mais perigosas do mundo”, enquanto são colocados em situações de estresse físico e mental, com quando precisam nadar grandes distância ou correr com equipamento pesado no campo de combate. Então, força e resistência são fundamentais para as missões ²⁵⁹.

²⁵⁹ OFFICAL NAVAL SPECIAL WARFARE WEBSITE. **BUD/S Training – Physical Screening Test**. Vídeo, color. Disponível em: <<https://www.sealswcc.com/navy-seal-videos.html>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2017.

O site disponibiliza descrições mais específicas dos treinamentos num documento chamado *The Naval Special Warfare Physical Training Guide*. Neste guia, o aspirante a candidato do *BUD/S* encontra um treinamento detalhado para melhorar o desempenho em corrida e natação durante 26 semanas, direcionado especialmente para o *PST* ²⁶⁰.

Tanto em *Sniper Americano* quanto no vídeo sobre o *PST* e no documento das Forças Armadas, é possível perceber uma disposição em administrar corpos e desejos: há tecnologias dedicadas a transformar corpos inexperientes em corpos fortes, musculosos e, acima de tudo, preparados para as adversidades da guerra, com o auxílio de *personal trainers*, instrutores, médicos e nutricionistas. Cabelos raspados, braços, pernas e abdomens musculosos e resistentes são mostrados como um elemento atrativo aos jovens dispostos a fazer parte dessa elite masculina.

A autobiografia de Chris Kyle também fala da importância em adequar seu corpo para fazer parte da elite. Antes de entrar no *BUD/S*, Chris dedicou seu tempo a conseguir o melhor condicionamento físico para passar nos testes: flexões, agachamentos, abdominais, corridas e natação. Quando já estava no *BUD/S*, ele precisou aguentar uma série de agressões físicas e psicológicas para adequar seu corpo e sua mente a um modelo esperado de um *SEAL*. Em diversos momentos, Chris narra como “levou uma surra” dos instrutores e como ele adorava apanhar: isso significa que ele estava ficando mais forte. Repetições constantes de exercícios, estresse, ofensas e jatos de água no rosto fazia do *BUD/S* um treinamento rigoroso, chegando a 90% de desistentes ²⁶¹.

Para Chris, a parte mais árdua do treinamento é chamada de Semana Infernal: 132 horas de exercícios físicos sem parar. “São cinco dias e meio de surra contínua com o objetivo de ver se a pessoa tem a resistência e a determinação necessárias para se tornar o guerreiro supremo” ²⁶². Durante o treinamento, Chris conta que, num momento, fraturou o pé e, em outro, estourou os tímpanos num mergulho: para se tornar um *SEAL*, o sofrimento físico é inevitável.

²⁶⁰ THE NAVAL SPECIAL WARFARE CENTER. **The Naval Special Warfare Physical Training Guide**. Documento. Disponível em: <<https://www.sealswcc.com/pdf/naval-special-warfare-physical-training-guide.pdf>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2017. No site, também existe uma guia com uma lista de vídeos que complementam as informações do guia de treinamento físico.

²⁶¹ KYLE, op. cit., p. 32.

²⁶² Ibid., p. 38.

Para interpretar Chris Kyle no cinema, Bradley Cooper diz ter transformado o seu corpo. Num documentário produzido para os extras do DVD de *Sniper Americano*, Bradley conta que, no início das filmagens, ele pesava 83kg; no final, depois de muito treino e uma alimentação de 6000 calorias diárias, ele chegou a pesar 105kg. Numa determinada cena do filme, Bradley, que também é produtor de *Sniper Americano*, quis mostrar o poder e a força de Chris: para isso, gravaram uma tomada de alguns segundos que mostra Bradley levantando 190kg ²⁶³.

A busca por um corpo forte e saudável torna-se, então, parte do processo de subjetivação da identidade masculina: “corpos maiores significam um espaço simbólico maior e, conseqüentemente, uma possibilidade também maior de concentração do poder” ²⁶⁴. E quando esse poder simbólico é desafiado, estratégias específicas são colocadas em prática para sua retomada.

Jackson Katz, por exemplo, mostra em seu documentário *Tough Guise: Violence, Media and the Crisis in Masculinity* como os homens responderam ao empoderamento feminino pós-Revolução Sexual de 1969 através da exaltação de corpos musculosos na mídia e nas artes. Katz relaciona a perda de espaço dos homens na cultura hegemônica ao aumento dos músculos dos heróis masculinos em filmes, seriados e brinquedos nos anos 1980, como *Rambo*, *Batman* e *G.I. Joe*. Em contrapartida, as personagens femininas tornavam-se cada vez mais magras e menores. Para Katz,

a tentativa de reconquista do domínio masculino se daria na “sobrecompensação e na atribuição de maior valor em tamanho, força e musculatura – e, em termos de imagens midiáticas, isso significa que homens grandes e musculosos foram ocupando ainda mais espaço simbólico” ²⁶⁵.

O mesmo fenômeno foi analisado por Kellner ao tratar da série de filmes protagonizados por Rambo, personagem de Sylvester Stallone. O protagonista da série é um ex-combatente da Guerra do Vietnã, hostil ao Estado e à burocracia, com comportamento violento e agressivo. Para Kellner, o segundo filme da franquia, *Rambo*

²⁶³ LEVA, Gary. **One Soldier's Story: the journey of American Sniper**. 30 min, color, 2015. Disponível na versão em DVD do filme *Sniper Americano*.

²⁶⁴ STACUL, op. cit., p. 163.

²⁶⁵ STACUL, op. cit., p. 152. Esse trecho é uma citação do documentário *Tough Guise: Violence, Media and the Crisis in Masculinity*, dirigido por Jackson Katz, lançado em 1999.

II – A Missão (Rambo: First Blood Part II), lançado em 1985, integra um conjunto de filmes que tentam superar a “síndrome do Vietnã”. Essa série de filmes indicam “um sintoma de incapacidade de aceitar a derrota” na guerra ²⁶⁶. Nesse “retorno ao Vietnã” para curar feridas abertas, há um esforço para remasculinizar a “América”. Para essa afirmação, Kellner se baseia no livro de Susan Jeffords, *The Remasculinization of America*, lançado em 1989. Segundo essa autora, “o Vietnã foi um golpe terrível no orgulho masculino, pelo qual os homens americanos sentiram grande culpa e vergonha” ²⁶⁷.

Ao definir “a masculinidade em termos de guerreiro com características de grande força, uso eficaz do poderio e heroísmo militar como expressão mais elevada da vida”, *Rambo II – A Missão*, assim como outros filmes de retorno ao Vietnã, estaria empenhado numa “remasculinização, em que se louva o comportamento masculino exacerbadamente masculinista, como reação aos ataques do feminismo e outros ao poder masculino” ²⁶⁸. Neste processo, o corpo do Rambo ocupa lugar central nessa retomada do poder simbólico masculino. A análise fílmica empreendida por Kellner mostra como a câmera tem uma função voyeurística na construção das cenas em *Rambo*.

O foco em seus bíceps luzidios, no seu corpo escultural e no físico poderoso apresenta-o como um símbolo sexual masculino, como um emblema da virilidade, que provoca a admiração das mulheres pela força masculina e talvez uma fascinação homoerótica pelo guerreiro masculino. [...] As sequências de ação focalizam seu corpo como instrumento do heroísmo mítico, enquanto os cortes criam uma impressão de dinamismo que infundem em Rambo energia, poder e vitalidade sobre-humana, assim como o uso da câmara lenta e de tomadas longas, centralizadas em extensas sequencias de ação de Rambo, tendem a deificar a personagem ²⁶⁹.

O corpo de Rambo, para Jeffords, é o corpo nacional que, mesmo depois de torturado e amargurado, consegue se reerguer forte e poderoso, assim como a “América” se recuperaria dos traumas do Vietnã ²⁷⁰.

²⁶⁶ KELLNER, Douglas. Cultura da mídia, política e ideologia: de Reagan a Rambo. In: _____. **A Cultura da mídia** – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, SP: EDUSC, 2001. p. 88.

²⁶⁷ JEFFORDS, Susan. **The Remasculinization of America**. Bloomington: Indiana University Press, 1989. apud. KELLNER, op. cit., p. 88.

²⁶⁸ KELLNER, op. cit., p. 88-92.

²⁶⁹ Ibid., p. 93.

²⁷⁰ JEFFORDS apud KELLNER, op. cit., p. 94.

Em *Sniper Americano*, Clint Eastwood e o roteirista Jason Hall reiteram o discurso propagado pelo site dos *SEALs* que, posteriormente, é apropriado por Chris Kyle: há modelos de corpo e masculinidade ideais para a guerra. O corpo precisa passar por um processo de sofrimento para endurecer, fortificar, masculinizar. Ao conectar força, coragem, resistência e músculos à masculinidade e à guerra, o filme constrói um discurso sobre gênero, sobre o soldado e sobre o corpo da nação. A partir das análises de Katz, Kellner e Jeffords, percebe-se que o cinema e a mídia como um todo, participam de disputas dentro da sociedade, contribuindo para a legitimação ou contestação de modelos de masculinidade.

As sociólogas estadunidenses Wendy Christensen e Myra Marx Ferre analisam essas disputas em torno de modelos de masculinidade no contexto da Guerra do Iraque na imprensa dos Estados Unidos. Elas fizeram um levantamento de artigos e reportagens, publicados antes da invasão dos Estados Unidos ao Iraque, de quatro meios de comunicação no país – a emissora de rádio *National Public Radio*, a emissora de TV *Fox New Network* e os jornais impressos *The New York Times* e *USA Today* – e perceberam como os jornalistas evocavam imagens generificadas para analisar o problema da guerra. Os artigos e reportagens analisados não eram necessariamente sobre questões de gênero, mas as imagens generificadas eram utilizadas pelos jornalistas para explicarem problemas da sociedade. No centro dessas imagens, estava o *cowboy*, uma imagem “de masculinidade que é particularmente americana”²⁷¹.

O cowboy americano representa o poder da “civilização” contra as forças da desordem “selvagem” e “criminosa” e um Oeste Americano mais “bruto” e “indomável” contra o Leste “afetado”, urbano e requintado²⁷².

Tanto os jornalistas pró-guerra quanto os anti-guerra defendiam um determinado modelo de masculinidade que seria adequado para o problema da guerra. Nessa discussão, o presidente George W. Bush foi relacionado ao *cowboy*, ora como um aspecto positivo ora como negativo. Nos artigos anti-guerra, essa masculinidade típica da fronteira era vista como negativa e inadequada para aquele contexto; um oposto à uma

²⁷¹ CHRISTENSEN, Wendy M; FERREE, Myra Marx. Cowboy of the word? Gender discourse and the Iraq War Debate. In: **Qualitative Sociology**, n. 31, 2008. p. 291.

²⁷² Ibid., p. 288. Tradução nossa.

masculinidade mais moderna e urbana baseada na retórica, na maturidade, no intelecto e no respeito pelas mulheres ²⁷³. O *cowboy*, nesses artigos anti-guerra, era associado à ilegalidade, à crueldade e ao isolamento; o *cowboy* em reportagens que defendem uma estratégia diplomática é visto como socialmente perigoso e incivilizado, características incongruentes com a diplomacia. O autor de um artigo do *The New York Times* diz que se sentiria “mais confortável colocando isto [as questões sobre a guerra] nas mãos de uma administração que tivesse menos cowboys e mais diplomatas” ²⁷⁴.

Nos artigos pró-guerra, Bush era associado à imagem do *cowboy*, mostrando como o presidente era um homem pró-ativo, um “cavaleiro solitário” que se arriscaria para proteger seus dependentes, um homem bravo entrando em território desconhecido. As charges e as reportagens destacavam que esse tipo de masculinidade era mais adequado à guerra em oposição aos posicionamentos diplomáticos dos países europeus, vistos como não suficientemente masculinos ou não suficientemente dominantes e heterossexuais ²⁷⁵. Num artigo do *The New York Times*, a Alemanha é descrita como “delicada”, e a França, no mesmo jornal, foi comparada a uma mulher má, ingrata, histérica que choraminga ²⁷⁶. Assim, o território dos Estados Unidos é associado às mulheres e às crianças, que seriam sujeitos incapazes de se protegerem e, por isso, necessitados de uma figura patriarcal para sua proteção ²⁷⁷.

A discussão transforma-se na fábula contada pelo pai de Chris no início de *Sniper Americano*: os cães pastores têm a responsabilidade de proteger as ovelhas, vulneráveis aos ataques dos lobos. No filme de Clint Eastwood, assim como nos meios de comunicação analisados por Christensen e Ferree, o território dos Estados Unidos é o espaço doméstico. Na mesma medida em que Chris se opõe às masculinidades terroristas e violentas de Mustafa e do Açougueiro, ele também se opõe ao espaço doméstico, à casa, à família, representada por Taya. Os espaços de Chris são a guerra, o estrangeiro, a aventura. Chris realmente é um *cowboy* que só se sente em casa vivendo na fronteira. Taya, por sua vez, foi relegada ao espaço privado.

²⁷³ Ibid., p. 292.

²⁷⁴ Ibid., p. 297.

²⁷⁵ Ibid., p. 295.

²⁷⁶ Ibid., p. 296.

²⁷⁷ Ibid., p. 289.



Figura 48: As roupas de Taya sempre combinam com os cenários domésticos.

Enquanto o uniforme verde e marrom de Chris combina com os tons pastéis do Iraque, as roupas de Taya sempre combinam com a decoração de sua casa, seja com um vestido cinza sobre a barriga de 9 meses que combina com as janelas, a blusa rosa que combina com o quarto da filha recém-nascida ou um vestido florido que lembra a cortina da cozinha numa tarde de churrasco (Figura 48). O arco narrativo de Taya é resumido em casamento, maternidade e vida doméstica.

Taya é a única personagem feminina de *Sniper Americano* que aparece e tem falas em mais de uma cena. A mãe de Chris, Debby, aparece em duas sequências no início do filme, mas permanece completamente em silêncio, diferente do pai, Wayne, que tem suas lições reverberadas por todo o filme. A única outra voz feminina ouvida durante o filme é a de Sarah, uma namorada de Chris da época dos rodeios que aparece em apenas uma cena. Jeff, numa brincadeira que desagrada Chris, lembra que o apelido de Sarah na faculdade era “Sarah Chupavara”. A cena em que ela aparece é a de um flagrante: Chris chega do rodeio e encontra a namorada seminua com outro *cowboy*. Quando Chris expulsa o amante aos socos e pontapés, Sarah grita histérica, xinga Chris, diz que ele é ruim de cama. Sarah é mostrada como uma mulher promíscua, adúltera, vulgar, o oposto de Taya, que é discreta, inteligente, requintada, difícil de ser conquistada e fraca para a bebida. Taya é a opção óbvia para Chris: ela é a mulher ideal para o casamento, para constituir família.

As mesmas forças que guiam Chris para a virilidade e a agressividade o conduzem para a heterossexualidade e, conseqüentemente, para o casamento e a paternidade. Clint Eastwood mostra que o *cowboy/soldado/cão pastor* é aquele que não hesita em partir para um território desconhecido e enfrentar os terroristas/lobos para a segurança do país/família/espaco doméstico/ovelhas.

O gênero não é apenas uma diferença entre os sexos, mas uma relação histórica, orgânica, que se transforma a partir das demandas de cada época e essas relações estão imbricadas nas discussões sobre a guerra. O filme de Clint Eastwood permite que se perceba disputas em torno dessas relações. Ao mostrar a inaptidão de Jeff para a guerra, a covardia de Marc antes da morte e de todo o sofrimento físico e psicológico sofrido por Chris, *Sniper Americano* legitima um modelo másculo e viril para a guerra, assim com os artigos e reportagens pró-guerra analisados por Christensen e Ferre faziam.

Em *Gran Torino*, o *cowboy* é um sujeito atormentado pelo seu passado construído sobre os corpos de muitas vítimas inocentes. Em *Sniper Americano*, a masculinidade típica da fronteira, simbolizada pelo *cowboy*, é legítima, necessária, adequada para enfrentar os terroristas. Esse mesmo personagem é casado com uma mulher virtuosa e é pai de duas crianças. Assim como Bush, Chris é uma figura paternal responsável por

cuidar de todos os seus dependentes. Clint Eastwood legitima uma construção social das diferenças sexuais que organiza o mundo em oposições binárias: a fronteira, o *wilderness*, uma terra incógnita habitada pelos inimigos inferiorizados, é o espaço do *cowboy*; a família e o lar, lugar vulnerável, passivo, é o espaço da esposa que sempre espera: a espera, a passividade, a fragilidade, a maternidade são os elementos esperados de Taya. Clint Eastwood faz um filme de guerra – ou um *western* revisionista – e, ao mesmo tempo em que fala sobre política externa, terrorismo, identidade nacional, faz ver tensões no seio da sociedade estadunidense relacionadas às relações de gênero e sexualidade.

Ao comparar *Gran Torino* e *Sniper Americano*, é possível perceber diferenças quanto ao investimento no mito do *cowboy*. O filme de 2008 traz uma série de personagens fronteirizos traduzidos no rosto carrancudo de Clint Eastwood. A masculinidade hegemônica em *Gran Torino* serve como um poder normativo a partir dos quais todos os homens precisarão se posicionar: no fim, essa masculinidade hegemônica, ligada ao trabalho e à heterossexualidade, confirma sua legitimidade, mas o aspecto da violência precisa ser reavaliado. A violência da fronteira, típica do *cowboy*, parece obsoleta num mundo moderno e globalizado. *Sniper Americano*, por sua vez, reitera que o casamento heterossexual e a virilidade são elementos fundamentais na construção da masculinidade. Mas, ao contrário de *Gran Torino*, o filme de 2014 aproxima-se da masculinidade dos heróis de *western*: homens tementes a Deus, másculos e valentes, dispostos a enfrentam o mal num espaço desconhecido para proteger a família e o país. Isso mostra a historicidade tanto do mito do *cowboy* quanto do investimento em determinados projetos de masculinidade e de nação. O cinema, então, deixa entrever essa ambiguidade da sociedade estadunidense, que mantém vivos os seus mitos mesmo que com rostos diferentes.

Considerações Finais

A decadência de Detroit não passou despercebida aos olhos dos cineastas. De *Robocop*, a história de um ciborgue que precisa lidar com a criminalidade em Detroit, até *Mistério da Rua 7*, um terror que trata sobre blecautes que fazem com que a população de Detroit desapareça aos poucos, os diretores e roteiristas em Hollywood tem se interessado pela crise na cidade. Além dos filmes de ficção, documentários também trataram da crise econômica que assola a indústria automobilística da região, como é o caso de *Detropia*. Lançado em 2012 e dirigido por Heidi Ewing e Rachel Grady, *Detropia* faz um retrato da situação em Detroit acompanhando a história de alguns moradores da cidade que apresentam os problemas da cidade em crise.

O terrorismo internacional e a guerra do Iraque também foram temas para uma série de filmes de ficção – como *O Grande Herói* e *Guerra ao Terror* analisados anteriormente – e documentários. Refletindo sobre a legitimidade das intervenções militares, táticas de guerra ou a relação entre o presidente George W. Bush e a família de Osama Bin Laden, como foi feito por Michael Moore em *Fahrenheit 11 de setembro*, o cinema hollywoodiano participou, junto com outras parcelas da sociedade estadunidense, da discussão acalorada sobre esse conflito militar que marcou os primeiros anos do século XXI.

Clint Eastwood se insere nessas discussões com dois de seus filmes. *Gran Torino* integra esse grupo de filmes que analisa a crise econômica e suas consequências para Detroit, enquanto tenta apontar soluções para a questão da globalização e da imigração. Eastwood mostra que os imigrantes abalam os limites do que é a nação “americana” e, por causa disso, mostra-se necessária uma reavaliação da identidade nacional. Nesse filme, Eastwood parece reiterar a importância do nacionalismo cívico e da superação do racismo. Além disso, ele faz uma reavaliação de seu lugar no mundo ao colocar em xeque a masculinidade típica do *cowboy* que parece não ser a mais apropriada para lidar com determinadas questões.

E, com *Sniper Americano*, Eastwood reinventa o mito da fronteira e faz do Iraque o *wilderness*. A “americanidade” é construída aqui em oposição a todas as características negativas dos povos árabes e muçulmanos. *Sniper Americano* coloca o Iraque e os Estados

Unidos como opostos separados por uma fronteira intransponível. Eastwood diz ter feito um filme anti-guerra, mas, enquanto isso, constrói um discurso que legitima as intervenções no Oriente Médio ao mostrar essa terra e seus habitantes como “selvagens”. É preciso enfrentar os inimigos, “domesticá-los”; para isso, é preciso de homens fortes e viris, transformados em máquinas de guerra.

Durante essa dissertação, eu quis reiterar a historicidade dos mitos e da identidade nacional, mas, nessas poucas considerações finais, quero destacar o caráter histórico dos posicionamentos de um sujeito. É possível perceber a partir da análise desses dois filmes que os posicionamentos de Clint Eastwood não são fixos: mesmo que se aproximem e mostrem algumas continuidades, é preciso enxergar que esses posicionamentos são *relacionais*. O *cowboy* parece ser um personagem obsoleto para um problema interno, mas, para Eastwood, ainda é a melhor opção para a guerra. A fronteira que separa os “americanos” dos “não-americanos” é intransponível num contexto de ameaça do terrorismo, mas mostra-se mais maleável quando os de fora querem contribuir para o progresso do país. Os posicionamentos políticos de Clint Eastwood podem parecer contraditórios, mas, pelo contrário, apontam para um sujeito histórico em transformação, que reavalia a sua carreira e o seu país por meio de suas histórias.

Da mesma maneira, é possível entender os posicionamentos da sociedade estadunidense como um todo. Pelos filmes e pelas críticas selecionadas na imprensa estadunidense percebe-se que os Estados Unidos estão longe de ser uma nação que unanimemente defende a guerra ou é contra a imigração. Percebe-se que há disputas acaloradas na imprensa sobre questões de âmbito social, cultural, político, econômico, diplomático: questões não resolvidas que abarcam sujeitos múltiplos de diversas partes do país.

E o cinema – uma instância integrada às dinâmicas dessa sociedade que conta e reconta a sua história pelos filmes, que também não representa apenas uma parcela da população, como pudemos perceber pelos posicionamentos múltiplos de Clint Eastwood, Kathryn Bigelow e Michael Moore – participa dessas discussões, faz intervenções no social. Mesmo que seja um filme pretensamente artístico ou voltado apenas ao entretenimento, ele deixa indícios das tensões éticas e estéticas da sociedade estadunidense. Por isso, mais uma vez, destaco a fertilidade do cinema, mais

especificamente o cinema de ficção de Hollywood, como um campo de estudos para o historiador que, assim como eu, está interessado em investigar as contradições dessa nação americana.

Fichas técnicas dos filmes

GRAN TORINO. Título original: **Gran Torino**. Direção: Clint Eastwood. Roteiro: Nick Schenk. Elenco: Clint Eastwood, Bee Vang, Ahney Her. Produção: Robert Lorenz, Bill Gerber, Tim Moore (executivo). Clint Eastwood. Estados Unidos: Warner Bros., 2008. 1 DVD (116.), son., color.

SNIPER AMERICANO. Título original: **American Sniper**. Direção: Clint Eastwood. Roteiro: Jason Hall. Elenco: Bradley Cooper, Siena Miller, Kyle Gallner. Produção: Robert Lorenz, Andrew Lazar, Bradley Cooper, Peter Morgan, Clint Eastwood. Produção executiva: Tim Moore, Jason Hall, Sheroum Kim, Bruce Berman. Estados Unidos: Warner Bros., 2014. 1 DVD (132 min.), son., color.

Curtas produzidos para os extras dos DVDs:

LEVA, Gary. **One Soldier's Story: the journey of American Sniper**. 30 min, color, 2015. Disponível na versão em DVD do filme *Sniper Americano*.

THE CIMARRON GROUP. **Gran Torino – Manning the wheel**. 10 min, color, 2009. Disponível na versão em DVD do filme *Gran Torino*.

THE CIMARRON GROUP. **Gran Torino: more than a car**. 3 min, color, 2009. Disponível na versão em DVD do filme *Gran Torino*.

Filmes protagonizados e/ou dirigidos por Clint Eastwood:

A CONQUISTA DA HONRA. Título original: **Flags of our father**. Clint Eastwood, 2006.

A CRISTA DO DIABO. Título original: **Joe Kidd**. John Sturges, 1972.

A MARCA DA FORÇA. Título original: **Hang 'Em High**. Ted Post, 1968.

BRONCO BILLY. Título original: **Bronco Billy**. Clint Eastwood, 1980.

CARTAS DE IWO JIMA. Título original: **Letters from Iwo Jima**. Clint Eastwood, 2006.

JOSEY WALES – O FORA DA LEI. Título original: **The Outlaw Josey Wales**. Clint Eastwood, 1976.

MENINA DE OURO. Título original: **Million Dollar Baby**. Clint Eastwood, 2004.

MEU NOME É COOGAN. Título original: **Coogan's Bluff**. Don Siegel, 1968.

O CAVALEIRO SOLITÁRIO. Título original: **Pale Rider**. Clint Eastwood, 1985.

O ESTRANHO SEM NOME. Título original: **High Plains Drifter**. Clint Eastwood, 1973.

OS ABUTRES TEM FOME. Título original: **Two Mules for Sister Sara**. Don Siegel, 1970.

OS IMPERDOÁVEIS. Título original: **Unforgiven**. Clint Eastwood, 1992.

PERSEGUIDOR IMPLACÁVEL. Título original: **Dirty Harry**. Don Siegel, 1971.

POR UM PUNHADO DE DÓLARES. Título original: **Per un pugno di dollari**. Sérgio Leone, 1964.

POR UNS DÓLARES A MAIS. Título original: **Per qualche dollare in più**. Sérgio Leone, 1965.

RAWHIDE (SÉRIE). Título original: **Rawhide**. Charles Marquis Warren, 1959-1965.

TRÊS HOMENS EM CONFLITO. Título original: **Il buono, il brutto, il cattivo**. Sérgio Leone, 1968.

Outros filmes citados durante o texto:

A ENTREVISTA. Título original: **The Interview**. Seth Rogen, Evan Goldberg, 2014.

A HORA MAIS ESCURA. Título original: **Zero Dark Thirty**. Kathryn Bigelow, 2012.

BASTARDOS INGLÓRIOS. Título original: **Inglorious Basterds**. Quentin Tarantino, 2009.

CAPITALISMO: UMA HISTÓRIA DE AMOR. Título original: **Capitalism: A Love Story**. Michael Moore, 2009.

CAPITÃO AMÉRICA 2 – O SOLDADO INVERNAL. Título original: **Captain America: The Winter Soldier**. Anthony Russo, Joe Russo, 2014.

CREPÚSCULO DE UMA RAÇA. Título original: **Cheyenne Autumn**. John Ford, 1964.

DETROPIA. Título original: **Detropia**. Heide Ewing, Rachel Grady, 2012.

FAHRENHEIT 11 DE SETEMBRO. Título original: **Fahrenheit 9/11**. Michael Moore, 2004.

GUERRA AO TERROR. Título original: **The Hurt Locker**. Kathryn Bigelow, 2009.

JOGOS VORAZES: A ESPERANÇA – PARTE 1. Título original: **The Hunger Games: Mockingjay – Part 1**. Francis Lawrence, 2014.

MISTÉRIO DA RUA 7. Título original: **Vanishing on 7th Street**. Brad Anderson, 2010.

NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS. Título original: **Stagecoach**. John Ford, 1939.

NOVA YORK SITIADA. Título original: **The Siege**. Edward Zwick, 1998.

O GRANDE HERÓI. Título original: **Lone Survivor**. Peter Berg, 2013.

O HOMEM QUE MATOU O FACÍNORA. Título original: **The man who show Liberty Valance**. John Ford, 1962.

O REINO. Título original: **The Kingdom**. Peter Berg, 2007.

O RESGATE DO SOLDADO RYAN. Título original: **Saving Private Ryan**. Steven Spielberg, 1998.

RAMBO II – A MISSÃO. Título original: **Rambo: First Blood Part II**. George P. Cosmatos, 1985.

RASTROS DE ÓDIO. Título original: **The Searchers**. John Ford, 1956.

ROBOCOP – O POLICIAL DO FUTURO. Título original: **Robocop**. Paul Verhoeven, 1987.

SUPERBAD – É HOJE. Título original: **Superbad**. Greg Mottola, 2007.

TIROS EM COLUMBINE. Título original: **Bowling for Columbine**. Michael Moore, 2002.

TRUE LIES. Título original: **True Lies**. James Cameron, 1994.

Outros vídeos:

FORSMAN & BODENFORS/GOTHENBURG. **The Epic Split**. 1'16", color, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XRn-l02KN1k>>. Acesso em: 15 de novembro de 2017.

INNOCEAN USA. **Dad's Sixth Sense**. 30", color, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=857uluzkTag>>. Acesso em: 15 de novembro de 2017.

MULLEN LOWE US. **The Test**. 1min, color, 2016. Disponível em:

><https://www.youtube.com/watch?v=tclenqEWC3A>>. Acesso em: 15 de novembro de 2017.

OFFICAL NAVAL SPECIAL WARFARE WEBSITE. **BUD/S Training – Physical Screening Test**

Vídeo, color. Disponível em: <<https://www.sealswcc.com/navy-seal-videos.html>>

Acesso em: 12 de dezembro de 2017.

SAATCHI & SAATCHI AUSTRALIA. **Unbreakable Drivers**. 1'30'', color, 2015. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=SXEWQT-TDxs&index=6&list=PLhAnidPs9qQLmj-1YpWLiVtZPPCo4MMn9>>. Acesso em: 15 de novembro de 2017.

Críticas selecionadas

ALI, Lorraine. The dehumanizing of Iraqis is the main 'American Sniper' issue. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 29 de janeiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-ca-american-sniper-essay-20150201-story.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

BURNS, Sean. Growing Pains: Clint Eastwood learns lessons about friendship in Gran Torino. **Philadelphia Weekly**, Philadelphia, 24 de dezembro de 2008. Arts. Disponível em: <http://www.philadelphiaweekly.com/arts/growing-pains/article_16233aa3-f689-517b-ac81-d6d18f90f2a6.html>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

BURNS, Sean. Growing Pains: Clint Eastwood learns lessons about friendship in Gran Torino. **Philadelphia Weekly**, Philadelphia, 24 de dezembro de 2008. Arts. Disponível em: <http://www.philadelphiaweekly.com/arts/growing-pains/article_16233aa3-f689-517b-ac81-d6d18f90f2a6.html>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

COOPER, Patrick. With 'America Sniper', Clint Eastwood may as well be talking to a chair. **Orlando Weekly**, Orlando, Flórida, 24 de dezembro de 2014. Movie Reviews & Stories. Disponível em: <<http://www.orlandoweekly.com/orlando/withamericansniperclinteastwoodmayaswellbetalkingtoachair/Content?oid=2338100>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

COYLE, Jack. Critics spar over issues, but moviegoers love 'American Sniper'. **The Florida Times-Union**, Jacksonville, Florida, 21 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://jacksonville.com/breakingnews/20150121/story/criticssparoverissuesmoviegoersloveamericansniper>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

COYLE, Jack. Review: 'American Sniper' is quintessential Eastwood. **Casper Star Tribune**, Casper, Wyoming, 15 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://trib.com/weekender/movies/review-american-sniper-is-quintessential-eastwood/article_af6c9ec1-dd6e-5c04-b5ac-2b7efb266a33.html>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

DARGIS, Manohla. Hope for a racist, and maybe a country. **The New York Times**, New York, 11 de dezembro de 2008. Movies. Disponível em:

<<http://www.nytimes.com/2008/12/12/movies/12tori.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

FOUNDAS, Scott. Forgiven in Gran Torino. **Houston Press**, Houston, 07 de janeiro de 2009. Disponível em: <<http://www.houstonpress.com/film/forgiven-in-gran-torino-6541286>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

FOUNDAS, Scott. In Gran Torino, Clint Eastwood finds salvation. **Phoenix New Times**, Phoenix, 25 de dezembro de 2008. Disponível em: <<http://www.phoenixnewtimes.com/film/in-gran-torino-clint-eastwood-finds-salvation-6393299>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

GETTEL, Oliver. 'American Sniper' criticized by Iran's supreme leader, report says. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 17 de fevereiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-american-sniper-criticized-by-iran-supreme-leader-20150217-story.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

GETTEL, Oliver. 'American Sniper' debate continues as trial in Chris Kyle death nears. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 04 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/laetmnamericansniperch-riskyledebate20150203story.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

HAAR, Pete Vonder. Reviews for the Easily Distracted: American Sniper. **Houston Press**, Houston, Texas, 16 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://www.houstonpress.com/arts/reviewsfortheeasilydistractedamericansniper6384625>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

HORNADAY, Ann. 'American Sniper' exemplifies a new kind of war film: The professional procedural. **The Washington Post**, Washington D.C., 26 de janeiro de 2015. Style. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/american-sniper-exemplifies-a-new-kind-of-war-film-the-professional-procedural/2015/01/26/8e039894-a30d-11e4-903f-9f2faf7cd9fe_story.html?utm_term=.9ab0d759eb64>. Acesso em: 26 de janeiro de 2015.

HORNADAY, Ann. 'Gran Torino' is Vintage Eastwood. **The Washington Post**, Washinton, D.C., 25 de dezembro de 2008. Movies. Disponível em: <<http://www.washingtonpost.com/wpdyn/content/article/2008/12/24/AR2008122401874.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

JONES, Layla A. Muslim civil rights group calls on Bradley Cooper for help. **The Inquirer Daily News**, Filadélfia, 26 de janeiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <<http://www.philly.com/philly/blogs/trending/Muslim-civil-rights-group-calls-on-Bradley-Cooper-for-help.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

KASS, John. 'American Sniper' criticism makes for amusing theater. **Lincoln Journal Star**, Lincoln, Nebraska, 23 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://journalstar.com/news/opinion/editorial/columnists/john-kass-american-sniper-criticism-makes-for-amusing-theater/article_698fee69-73b4-510f-9cf1-43d33899bc8b.html>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

KEEGAN, Rebecca. Makers of 'American Sniper' press ahead to tell a tale of war and home. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 25 de dezembro de 2014. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/laetmnamericansnipercooperhall20141226story.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

LaSALLE, Mick. 'American Sniper' review: Clint Eastwood aims for a little nuance. **Houston Chronicle**, Houston, Texas, 15 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://www.chron.com/movies/article/AmericanSniperreviewAslywarfilmfrom6016035.php>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

ORLANDO WEEKLY. This old man. **Orlando Weekly**, Orlando, Florida, 08 de janeiro de 2009. Disponível em: <<http://www.orlandoweekly.com/Blogs/archives/2009/01/08/thisoldman>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

ROSENBERG, Alyssa. The mediocrity of 'American Sniper'. **The Washington Post**, Washington D.C., 21 de janeiro de 2015. Act Four, Opinion. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2015/01/21/the-mediocrity-of-american-sniper/?utm_term=.7cb493732f1a>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

THOMPSON, Gary. Clint the crank: Eastwood as a vet, coping with his shifting'hood in 'Gran Torino'. **The Inquirer Daily News**, Filadélfia, 23 de dezembro de 2008. Disponível em:

<http://www.philly.com/philly/entertainment/movies/20081223_Clint_the_cranky_Eastwood_as_a_vet_coping_with_his_shifting_hood_in_Gran_Torino.html>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

YOUNG, Alex Trimble. "American Sniper" is not a war movie: It's a classic revisionist western, and one of Eastwood's finest. **Salon**, 19 de fevereiro de 2015. Disponível em: <https://www.salon.com/writer/alex_trimble_young>. Acesso em: 24 de outubro de 2017.

ZEITCHIK, Steven. 'American Sniper': What if both sides are missing Eastwood's point. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 21 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/laetmnamericansniperclinteastwoodmichaelmooresarahpalin20150121story.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

ZWECKER, Bill. Arab-American group claims Muslims targeted by 'American Sniper'. **Chicago Sun Times**, Chicago, 26 de janeiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <<http://chicago.suntimes.com/entertainment/arabamericangroupclaimsmuslimstargetedbyamericansniper/amp>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

Sites

BOX OFFICE MOJO. **2014 Domestic Grosses**. Disponível em:

<<http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=2014&p=.htm>>. Acesso em: 02 de abril de 2017.

G1. EUA anunciam a morte do terrorista Osama Bin Laden no Paquistão. **G1**, 02 de maio de 2011. Mundo. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2011/05/obama-confirma-morte-de-osama-bin-laden.html>> Acesso em: 11 de agosto de 2017.

IMDb. Rawride. **Full Cast & Crew**. Disponível em:

<http://www.imdb.com/title/tt0052504/fullcredits?ref=tt_cl_sm#cast>. Acesso em: 16 de dezembro de 2017.

O GLOBO. Crise das montadoras afundou Detroit, a capital mundial do automóvel. **O Globo**, 19 de julho de 2013. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/crise-das-montadoras-afundou-detroit-capital-mundial-do-automovel-9096982>>. Acesso em: 29 de setembro de 2017.

SEELYE, Katherine Q. Detroit Census Confirms a Desertion Like no Other. **The New York Times**, Nova York, 22 de março de 2011. Disponível em:

<http://www.nytimes.com/2011/03/23/us/23detroit.html?_r=1>. Acesso em: 28 de setembro de 2017.

THE NAVAL SPECIAL WARFARE CENTER. **The Naval Special Warfare Physical Trainin Guide**. Documento. Disponível em: <<https://www.sealswcc.com/pdf/naval-special-warfare-physical-training-guide.pdf>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2017.

THE RACIAL SLURS DATABASE. Disponível em: <http://www.rsd.org/slur/rice_nigger>.

TREVISAN, Cláudia. A destruição do sonho americano. **Estadão**, 04 de janeiro de 2014. Economia & Negócios. Disponível em:

<<http://economia.estadao.com.br/noticias/geral,a-destruicao-do-sonho-americano-de-detroit,174417e>>. Acesso em: 29 de setembro de 2017.

TWITTER, @mmflint, 18 de janeiro de 2015. Disponível em:

<<https://twitter.com/mmflint/status/556914094406926336>>. Acesso em: 25 de novembro de 2017.

TWITTER, @Sethrogen, 18 de janeiro de 2015. Disponível em:

<<https://twitter.com/Sethrogen/status/556890149674434560>>. Acesso em: 25 de novembro de 2017.

YELLOWSTONE NATIONAL PARK. Disponível em:

<<https://www.nps.gov/yell/index.htm>>. Acesso em 13 de julho de 2017.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPIAH, Kwame Anthony. Identidade como problema. In: SALLUM JÚNIOR, Brasília [et al] (orgs.). **Identities**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

ARAÚJO, Inácio. **Cinema**: o mundo em movimento. São Paulo: Scipione, 1996.

ÁVILA, Arthur Lima de. **E da fronteira veio um Pioneiro**: a *frontier thesis* de Frederick Jackson Turner. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Programa de Pós Graduação em História, Porto Alegre, 2006.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CAMARGO, Hertz Wendel de; MENDONÇA, Janiclei Aparecida. Mito, mídia e formação sociocultural: um olhar sobre o personagem transgênero em Sense8. **Revista Linhas**. Florianópolis, v. 17, n. 34, maio/ago. 2016.

CHARTIER, Roger. **História cultural**: entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

CHRISTENSEN, Wendy M; FERREE, Myra Marx. Cowboy of the word? Gender discourse and the Iraq War Debate. In: **Qualitative Sociology**, n. 31, 2008.

CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. In: **Estudos feministas**, v. 21, n. 1, jan-abr/2013.

CONNELL, R.W. Políticas da masculinidade. In: **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, jul dez/1995.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Editora Boitempo, 2016.

ERRIGO, Angela. Os imperdoáveis. In: SCHNEIDER, Steven Jay [editor]. **1001 filmes para ver antes de morrer**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. p. 814.

FERES JÚNIOR, João. **A História do conceito de “Latin America” nos Estados Unidos**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: A vontade de Saber**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GERSTLE, Gary. Na sombra do Vietnã: o nacionalismo liberal e o problema da guerra. In: **Tempo**, v. 13, nº 25, 2008.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOBBSBAWM, Eric. O caubói americano: um mito internacional? In: _____. **Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

JULIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao Sul do Rio Grande: imaginando a América Latina em Seleções: oeste, wilderness e fronteira (1942-1970)**. Bragança Paulista: EDUSF, 2000.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estados Unidos: a consolidação da nação**. São Paulo: Contexto, 2001.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KYLE, Chris. **Sniper Americano: o atirador mais letal da história dos EUA**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

LAPSKY, Igor. A Guerra ao Terror: o pós-Guerra Fria. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; LEÃO, Karl Schurster Sousa; LAPSKY, Igor (org.). **O cinema vai à guerra**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e Impasses: o feminismo, como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

LIMERICK, Patricia Nelson. The adventures of the frontier in the Twentieth Century. In: GROSSMAN, James. **The frontier in American Culture**. Berkeley: University of California Press, 1994.

MARCONDES, Ciro Inácio. A dessimbolização do faroeste. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Brasília, v. 7, n. 1, jul/2009.

MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX**. São Paulo: Annablume, 2012.

NASH, Roderick. **Wilderness and the American mind**. 5. ed. Yale University Press, 2014.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. A América e a fronteira: Turner e Roosevelt. In: _____. **Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA**. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2000.

OLIVEN, Ruben George. A atualidade da nação. In: SALLUM JÚNIOR, Brasília [et al] (orgs.). **Identidades**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

REIS, Lucas Henrique dos. Tradição (re)inventada: a desconstrução do mito do *cowboy* em *Crepúsculo de uma raça*. **Revista Cantareira**, v. 1, ed. 23. p. 52-8.

RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O Western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SÁNCHEZ-JANKOWSKI, Martín. As gangues e a imprensa: a produção de um mito nacional. In: **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo, nº 5-6, maio/dez-1997.

- SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. In: **Domínios da Imagem**, Londrina, ano II, n. 3, nov/2008.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation: the myth of the frontier in twentieth-century America**. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.
- SPINI, Ana Paula. **Ritos de sangue em Hollywood: mito da guerra e identidade nacional norte americana**. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2005.
- STACUL, Juan Filipe. **Homem em cena: a máscara da masculinidade**. Colatina/Chicago: Clock-Book, 2017.
- TURNER, Frederick Jackson. O significado da fronteira na história americana. In: KNAUSS, Paulo. **Oeste Americano: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América de Frederick Jackson Turner**. Niterói: EdUFF, 2004.
- VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- WELZER-LANG, Daniel. A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia. In: **Revista Estudos Feministas**, v. 9, n. 2, 2001.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.